O ato fotográfico como
ação performática

SOFIA RODRIGUES BOITO

SOFIA RODRIGUES BOITO

O ATO FOTOGRÁFICO COMO AÇÃO PERFORMÁTICA

Dissertação apresentada à Universidade
de São Paulo como requisito para
obtenção do título de mestre junto ao
Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de
Araújo Silva

São Paulo

2013

Nome: BOITO, S.R., **O ato fotográfico como ação performática**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas – área de concentração: Teoria e Prática do Teatro – Texto e Cerna.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS E

BIOGRAFIA DA

AUTORA

Instruções de uso para o texto a seguir:

1. Ler em voz alta
 2. Respirar o menor número de vezes possível
 3. Não respeitar vírgulas
 4. Ler em velocidade crescente
-

Nasci no fim da década perdida e cresci numa década sem nome.

Fui criança no plano cruzeiro e do plano real guardo na recordação um bicho de pelúcia que me foi negado por custar o valor do salário mínimo – uma família vivia com 100 dinheiros. Não me lembro da queda do muro de Berlim, não me lembro do Bozo ou do Atari. Recordo-me, vagamente, de rostos pintados na tela de um televisor e de uma excitação estranha que tomava conta de mim ao saber que o nosso presidente havia sido destituído do cargo. Aos 07 escrevi uma carta para o palácio da alvorada, pedia mais saúde e educação; aos 08 descobri que a resposta que recebera era automática, não havia sido escrita pelo presidente; aos 09 me desiludi com as eleições; aos 10 me mudei para outro país; aos 11 – retornando ao Brasil – minha escola fechou, faliu; aos 12 fui obrigada a conhecer novas pessoas, no mesmo ano em que descobri que o Brasil era desigual, injusto e cruel. Me obrigaram a passar no vestibular, me ensinaram línguas, me deram referências, decorei capitais, a tabela periódica, assisti séries americanas, conheci países, tive acesso à internet na pré-adolescência, conversei em salas de bate-papo, fingi ser mais velha, fui a baladas de música eletrônica, bebi, fumei, experimentei, não me viciiei em cigarro. Quis fazer teatro, fiz. Quis ser diferente. Aos 16 descobri Schopenhauer e li Tabacaria de Fernando Pessoa. Me tornei pessimista, marxista, poeta juvenil, rebelde sem causa... Quis estudar história, pensei em começar uma revolução trancada no quarto, li mais livros de poesia do que de política. Aos 17 me convenceram a esquecer o mundo e pensar no meu próprio umbigo. Fiquei com enxaqueca, labirintite, abscessos e insônia. Achei que nada mais fazia sentido.

(ainda fazia teatro)

Fui tentar meu último alento numa arte coletiva. Dizia para mim mesma que isso haveria de ser uma saída ou alguma saída ou algum tipo de saída ou saída de porra nenhuma, mas era o que eu iria fazer. Tentaram me fazer desistir da ideia, duvidaram que eu teria coragem, colocaram mil empecilhos, fizeram listas, me mostraram as maravilhas do funcionalismo público, a importância de se ter um salário. Salafrários, burgueses, capitalistas, individualistas, obtusos – fiquem com suas mesquinhas, que eu, eu, fico com os meus sonhos!

Estudei, me enfiar em livros, dei nó no cérebro, agitei todos os meus neurônios, atrofiei os músculos, enrijei as pernas, fiquei com dores nas costas. Entrei na faculdade.

Estudei os mestres - fiquei com bode.

Tentei participar do movimento estudantil – fiquei com raiva.

Pensei em parar – fiquei com medo.

Tomei cerveja – me embriaguei por 02 anos.

Perdi a linha, o senso, o prumo. Fui empurrada pela maré, rumo ao nada, à deriva. Até chegar em algum território que me apetecia. Território pouco movimentado, quase deserto. Finquei certas raízes em uma areia fofa.

Encontrei pessoas. Poucas. Tive vontade de construir algo com elas. Porém o território era árido, as possibilidades poucas. Foram quatro anos. Fiz peças, formei grupos para colocar um nome no cartaz, formei um grupo porque de fato queria, inventei nomes para coletivos tão duradouros quantos meus namoros – ou menos. Descobri parcerias, perdi parcerias para os salários mensais – aprendi que me fazia falta as benesses que eu teria se fosse funcionária pública. Titubiei. Não, não poderia. Prossegui. Escrevi editais. Não peguei vários. Muitos. Peguei três. Ganhei pouco dinheiro, nenhum dinheiro, algum dinheiro. Fui atriz, iluminadora, fotógrafa, dramaturga, crítica, mestranda. Usei algumas das línguas que aprendi. Não consegui emprego. Não sei se quero emprego. Não pude sair da casa da minha mãe, ainda me tranco no quarto e penso na revolução, escrevo sobre isso no facebook, poeta dos tempos modernos, não uso mais caneta.

Tenho CNPJ, emito nota, sou pessoa jurídica. A cooperativa me ajuda, me envia demonstrativo de renda, mas não simboliza uma organização coletiva. Tenho receio quando ouço algumas palavras. Não gosto de “marxismo”, “neoliberalismo” e tampouco “ecologismo”. Não me considero pessimista, niilista – mas, tampouco, tenho esperanças ou sou otimista.

Sei que preciso de dinheiro para sobreviver, mas não estou disposta a me desfazer do que sonhei e construí. Sei que é necessário ser coerente, mas não descarto me vender em troca de poder fazer teatro. Quero sair da casa da minha mãe, mas não consigo deixar de beber vinho, consumir sapatos, comprar roupas, comer bem... Queria parar de me sentir fútil, mas não sei bem como. Quero poder viver da minha arte, mas não sei por onde. Divido meu dia em três turnos, participo de todos os projetos que me chamam, não descarto finais de semana ou feriado, faço contatos, atualizo meu currículo, me escrevo em editais municipais, estaduais, federais.

Junto-me a pessoas da minha geração, bebo no conhecimento da geração passada, trabalho sozinha, faço mestrado, estudo teoria, exercito minha prática, faço testes para propagandas e cinema, desenho projetos de luz, escrevo peças, roteiros, bilhetes de adeus, lista de supermercado, emails profissionais, frases desconexas, legendas de fotos, pedidos de exames, perguntas cretinas e este tipo de texto, aqui.

Por essa vida que me constitui e me constituiu tal qual sou hoje, agora, e tal qual não serei mais amanhã, agradeço profundamente aos meus pais e irmão, que assim me ensinaram a escrever/ viver; viver/ escrever.

Pela amizade diária e amor incondicional de família escolhida, sou grata à Nadia Saab e Alana Gusela.

Agradeço Dafne Baes e Lucas Leite, por nunca me deixarem sentir sozinha ou velha demais – sempre trocando memórias da amizade de infância e sabedoria da vida adulta.

Pela carinho e afeto que nutrimos, mesmo em distância, durante mais de 10 anos gostaria de agradecer Fernanda Jacomini e Livia Amaral, por sempre me fazerem sentir em casa.

Aos momentos de distração e experimentação empírica da vida sou grata a todos que me viram errar e aprender e que para isso contribuíram, em tantos carnavais: Jorge Leite, Renato Silviano, Juninho, Vinicius Longato, Bede, Mayra Piccolo, Juliana Rocco, Íris Manor, Thales Sant'Anna, Bia Moll.

Às irmãs que admiro e sem as quais não poderia viver, Carolina Mendonça, Joana Dória e Lívia Piccolo agradeço a cada dia por me cercarem de inteligência, talento e dedicação, fazendo com que eu ainda tenha esperança na amizade e na arte em tempos adversos de capitalismo frenético.

Um especial agradecimento a Joana Dória e Júlia Novaes pela parceria na construção - criação árdua de uma companhia.

Aos parceiros - amigos da minha geração de artistas e/ ou mestrandos – Ana Júlia Marko, Diogo Spinelli, Daniel Córdova, Janaína Carrer, Manuela Afonso, Amanda Antunes, Miguel Caldas, Mauricio Perussi, Marco Biglia, Carolina Bianchi, Conrado Caputto, Mawusi Tulani – sou grata pelo constante diálogo, sendo ele troca de angústias ou alegrias.

Agradecerei sempre aos mestres e professores Silvia Fernandes, Helouise Costa, Antonio Januzelli e Luiz Fernando Ramos pelo meu conhecimento de arteçvida, vidaçarte, do qual este mestrado é parte. Assim como agradeço ao professor Mario Costa pela paciência em transformar uma adolescente petulante em atriz.

E, por último, ao meu orientador, Antonio Araújo, que não cessa de me estimular intelectual e artisticamente, pela admirável competência e inteligência, agradeço a confiança e paciência em mim empregada.

“Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já.”

(Clarice Lispector)

Resumo

A presente pesquisa tem como principal objetivo estudar a tendência de obras de fotografia contemporânea em apresentar formas híbridas entre a linguagem fotográfica e performática. Para tanto, por meio de uma pesquisa bibliográfica, investigou-se o percurso histórico da fotografia e da *performance art* para verificar quando essas duas linguagens se encontraram, a fim de definir a noção de *fotógrafo-performer*. Em seguida, analisa-se a obra *Suíte Vénitienne* da artista francesa Sophie Calle, para que se possa detalhar os procedimentos de criação, construção e registro do trabalho de um *fotógrafo-performer*. O conceito de *performatividade*, oriundo dos estudos da *performance* e das artes cênicas orientaram a análise. Concomitantemente à investigação teórica foi desenvolvida uma pesquisa prática em que se buscou aplicar os procedimentos estudados para a elaboração de um processo artístico que originou um texto performativo, que acompanham todas as etapas do trabalho, além de duas séries fotográficas, que são analisadas no terceiro capítulo do estudo. Por fim, a pesquisa acabou por articular conteúdos provenientes de diversos campos do saber para compreender a “atitude performativa”, que perpassa toda a produção artística contemporânea, como uma postura não só estética como ética, e para defendê-la como forma ativa de descobrir novas possibilidades – principalmente no que diz respeito à relação prática/ teoria e à relação corpo/ cidade.

Palavras-chave: performance, performatividade, fotografia contemporânea, artes cênicas, arte contemporânea.

Abstract

This work has as main objective to study the trend of contemporary photography in presenting works with hybrid forms between the photographic and performative language. Therefore, through a literature search, it investigates the history of photography and performance art to check when these two languages met and to define the notion of *photographer-performer*. Then, is made an analysis of the work *Suite Vénitienne* from the french artist Sophie Calle, so we could detail the procedures of creating, building and recording an artistic project by a *photographer-performer*. The concept of performativity, arising from performance and performing arts studies, guided our analysis. Concurrently with the theoretical research, it was developed a practical research in order to apply the procedures studied in an artistic process that originated a performative text, that accompany all work's stages, and two photographic series, which are analyzed in the third chapter from the study. Finally, the research articulates contents from different fields of knowledge to understand the "performative attitude", that permeates all contemporary artistic production, as a posture not only aesthetics but also ethics, and to defend it as a way to actively discover new possibilities – especially in what regards the relationship between theory/ practice and the relationship between city/ body.

Keywords: performance art, performativity, contemporary photography, performing arts, contemporary art.

Sumário

Introdução	17
1. Do <i>fotógrafo moderno</i> ao <i>fotógrafo-performer</i> – um percurso	
1.1 O <i>fotógrafo moderno</i> – estudos sobre a expressão “tirar uma foto”	27
1.2 Marcel Duchamp– do “mostrar” ao “fazer”	35
1.3 A ação performática – a experiência do “fazer”	39
1.4 O <i>fotógrafo-performer</i> – a experiência de “fazer uma foto”	43
2. O <i>fotógrafo-performer</i> – um estudo de caso	51
3. O <i>performer-fotógrafo</i> – uma análise performativa	
3.1 Sobre a série <i>ConTe-Me</i>	69
3.2 Sobre a série <i>Paisagens subjetivas ou cartões-postais impossíveis</i>	82
Considerações finais	97
Referências bibliográficas	103

INTRODUÇÃO

Adentramos uma galeria ou um museu de arte contemporânea em qualquer lugar do mundo, perguntamos pela exposição de fotografia, indicam-nos o andar - como chegar até lá? – subimos uma escada ou pegamos um elevador, passamos por alguns corredores, algumas salas e encontramos o espaço expositivo. E, então, o que vemos não é o que esperávamos. Além das fotografias haverá também alguns relatos de autoria do fotógrafo ou, então, pode haver depoimentos de desconhecidos, talvez um vídeo acompanhe o trabalho ou pode ser que a obra fotográfica seja apenas uma parte de uma instalação.

Estaríamos de fato diante de um trabalho de fotografia? Podemos dizer que não, que nessa exposição não se trata de fotografia. Trata-se de qualquer outra linguagem: talvez possa ser chamada de instalação, de performance, de auto-biografia...

Mas, afinal, porque esperávamos algo tão diferente do que encontramos? O que se espera de uma obra fotográfica? O que se espera de um fotógrafo? Que idéias e figuras habitam nosso imaginário quando fechamos os olhos e imaginamos um fotógrafo? Provavelmente muitos imaginarão um personagem sozinho, com uma câmera na mão, vagando por alguma rua, capturando o instantâneo de uma cidade qualquer. Ora, se o espírito do fotógrafo solitário, que caça imagens no território urbano, povoa até hoje a imaginação da grande maioria do público de arte é porque ele foi o mito fundador da fotografia moderna.

De fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos.¹

A câmera fotográfica, um dos adventos técnicos da modernidade, nasceu junto à expansão das grandes cidades européias e pôde acompanhar e registrar as transformações pelas quais passava o continente, que entrava em sua segunda Revolução Industrial. O fotógrafo era aquele que podia contar com a rapidez de uma máquina para recortar e registrar instantâneos dessa nova Europa.

Bresson, célebre fotógrafo francês de meados do século XX, irá perpetuar essa idéia do fotógrafo como “caçador de imagens” que, com seu olhar especializado, irá recortar e enquadrar as cenas que aparecem diante da sua objetiva. Em seu texto *O Momento Decisivo*, ele aponta:

17

1 Susan Sontag, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 70.

Trabalhamos sincronizados com o movimento, como se ele fosse um pressentimento da maneira em que a própria vida se desenrola. Mas dentro do movimento existe um momento em que os elementos dinâmicos se acham equilibrados. A fotografia deve capturar esse momento e imobilizar o seu equilíbrio. (...) Às vezes, acontece que o fotógrafo espera, retarda, aguardando que alguma coisa ocorra; às vezes tem a sensação de que ali acha tudo o que faz uma boa foto - menos um único elemento, que parece estar faltando. Mas que elemento? Alguém subitamente penetra no campo de visão do fotógrafo. Ele acompanha o caminhante através da sua objetiva. Tira uma cópia desta foto, traça sobre ela as figuras geométricas que surgem durante a análise, e vai observar que, se a câmara disparou no momento decisivo, o fotógrafo fixou instintivamente uma composição geométrica sem a qual a fotografia estaria desprovida tanto de forma como de vida.²

Além da rapidez para o ato de registro, a fotografia trazia também em suas inovações a possibilidade de ser entendida como uma imagem diretamente ligada à realidade. Isso porque o aparato fotográfico é uma máquina que registra automaticamente, por meio da luz que sensibiliza o filme, imagens que estão no mundo, o que não daria espaço para interpretação ou criação do homem que se coloca por detrás das lentes. Diferentemente de um pintor, o fotógrafo não recriaria uma imagem formando um quadro de signos a serem interpretados, mas simplesmente acionaria um botão que registraria a realidade mecânica e quimicamente, gerando uma imagem por meio da marca deixada pela luz que sensibiliza a película do filme.

No caso de imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. (...) No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula. Mas tal complexo ‘aparelho-operador’ parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser o canal que liga a imagem ao seu significado.³

18 Ora, tida como portadora de uma realidade objetiva e como instantâneos de um mundo que se apresenta diante do fotógrafo, a fotografia se estabeleceu como uma arte que seria como uma “janela para o real”. Caberia ao fotógrafo, à sua sensibilidade e inspiração, posicionar a esquadria dessa janela para recortar as cenas do mundo, tornando-as mais ou menos interessantes, mais ou menos belas.

No entanto, hoje, na arte contemporânea, a linguagem fotográfica tem apresentado outras possibilidades, muito diversas daquela da “janela para o mundo”. A fotografia foi expandindo seus limites para além da produção de imagens. De uma arte puramente

2 Henri-Cartier Bresson, “O momento decisivo”, In: *Bloch Comunicações*, v.6, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 2010, pp 19 - 25. Disponível em: <http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>.

3 Vilém Flusser, *A filosofia da caixa preta*, ed. Hucitec, São Paulo, 1985, p.21.

imagética, *retiniana*⁴, vemos a linguagem fotográfica se transformar em um terreno propício para a criação de obras com procedimentos e características de outras linguagens artísticas como a performance, as artes cênicas, a dança e a instalação.

Neste trabalho, pretende-se lançar um olhar sobre essa atual tendência da fotografia e, para isso, remontaremos aos idos dos anos de 1960 para tentar compreender quando essa linguagem artística começou a ser influenciada por outras formas de arte.

Nos anos de 1960 muitos artistas contestaram, como sabemos, o sistema de arte vigente, suas instituições, suas hierarquias e também a “fetichização” do dito objeto de arte. Surgindo, assim, a chamada Arte Conceitual que resgata a idéia de Marcel Duchamp sobre uma arte não-retiniana⁵, em que a idéia e o gesto do artista são o cerne da obra, a despeito do objeto.

É também desse resgate das idéias duchampianas e do surgimento da Arte Conceitual que vemos nascer a Performance:

O desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte: se a função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não poderia ter esse uso. Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance - nesse contexto - tornou-se uma extensão de tal idéia: apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem poderia ser comprada ou vendida.⁶

Assim, para se contrapor à mercantilização das artes plásticas, os artistas buscaram negar o tal “objeto de arte”, criado e produzido por um inspirado artesão dotado de técnicas únicas.

Buscou-se, então, novas formas artísticas, que resultassem em obras que não pudessem ser comercializadas ou institucionalizadas. *Happenings* e *performances* começaram, então, a ser cada vez mais realizados em instituições artísticas ou fora delas e a fotografia, por um breve período, se encontrou relegada à simples função de documentar esses eventos. Assim, coube aos fotógrafos se perguntarem como se daria o seu trabalho nesse novo contexto, já que a fotografia era uma linguagem ainda muito calcada na produção de um “objeto de arte” - a imagem fotográfica revelada, ampliada e emoldurada – produzido por um *expert* técnico.

Foi aos poucos que a linguagem fotográfica conseguiu encontrar sua identidade nesse novo panorama artístico. Diversos artistas – como Stephen Shore, Christian Boltanski, Francesca Woodman, Sophie Calle e Cindy Sherman – desenvolveram entre

19

4 Termo utilizado por Marcel Duchamp para se referir às artes plásticas até o início do século XX, que seria uma arte ligada apenas à figura, à imagem e cuja apreensão se dava apenas pela retina.

5 “Queria distanciar-me do aspecto físico da pintura (...), adotar uma postura intelectual frente à servidão de todo artista ao trabalho manual.” Marcel Duchamp, “Boyeuse de chocolat n.2” In: Catálogo de exposição de *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Proa, 2008. p. 38. (tradução da autora)

6 RoseLee Goldberg. *A arte da performance- do futurismo ao presente*, São Paulo, Martins Fontes 2006, p. 142.

as décadas de 70 e 80 trabalhos que aproximavam a fotografia da arte conceitual e da performance, negando a concepção, de meados do século XX, da fotografia artística como portadora de um preciosismo técnico e da concepção de momento decisivo. Como Charlotte Cotton analisa em seu livro *A fotografia como arte contemporânea* tais projetos artísticos, que operam numa mescla de performance e fotografia, resignificavam o trabalho do fotógrafo.

(...) desafia um estereótipo tradicional da fotografia: a noção do fotógrafo solitário escarafunchando a vida diária em busca do momento no qual uma imagem de grande impacto visual ou de conteúdo profundo aparece no enquadramento. Damos mais atenção, aqui, a quanto esse foco foi preconcebido pelo fotógrafo, e essa estratégia foi pensada para não só mudar a maneira como pensamos sobre nosso mundo físico e social, mas também para levar esse mundo a dimensões extraordinárias.⁷

Os fotógrafos passaram, portanto, a abandonar o papel de poeta que observa e recorta o mundo ao seu redor, e deixaram os ares românticos do fotógrafo “caçador de imagens” como herança aos fotógrafos amadores.

Criava-se, assim, uma nova concepção de fotografia. Uma fotografia que se recusa a ser uma obra puramente retiniana e que faz, também, coro a Duchamp, produzindo obras que carregam um conceito prévio, objetos - nesse caso fotos - que concretizam uma idéia no espaço, que apontam para um gesto artístico.

Hoje é dia 13 de janeiro de 2012. Passou um ano de mestrado. Nem parece. Mais nova pensava que o mestrado não só me faria uma pessoa mais estudiosa, inteligente, mas também me colocaria em um lugar de disciplina e reflexão que é próprio da ideia que fazemos dos intelectuais. Nada. Faz um ano e cá estou. A mesma. Ou melhor, não a mesma, porque a cada dia que passa e se renovam as células nunca mais somos os mesmos, mas com certeza não devo isso ao mestrado, mas à natureza das coisas que se transformam, à revelia. Pedi ao orientador para experimentar uma escrita performativa. Ele consentiu. Pensei que deveria encontrar, então, o nó que ata o problema da minha dissertação. Simples: o fotógrafo como performer (sugestão de recorte do próprio, já citado, orientador). Pois bem. Solto-me das amarras e um turbilhão de idéias povoam e brotam na minha cabeça. Mas a primeira delas, a mais pungente, eu aqui descrevo, sucintamente: a performance é ação no presente, é ação em duração, que se desenvolve no presente, no instante do agora, do imediatamente... Enquanto a fotografia é a lembrança de um passado acabado.

⁷ Charlotte Cotton, *A fotografia como arte contemporânea*, São Paulo, Martins Fontes, 2010, pp. 7-8.

(...) o ato artístico central consiste em direcionar um evento especialmente para a câmera. Esta abordagem significa que o ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, uma vez que se inicia com o planejamento da ideia criativa. (...) ⁸

Tais obras híbridas, que habitam uma fronteira entre linguagens, já foram objetos de estudo de alguns teóricos do campo da fotografia, como a já citada Charlotte Cotton ou, ainda, Michel Poivert e Ronaldo Entler. O que se pretende neste trabalho é tomar como ponto de partida os estudos e análises desses teóricos, mas, também, ampliar a abordagem do tema por meio de outras perspectivas.

Com a hipótese de que é possível considerar análoga a ação do fotógrafo contemporâneo à ação de um *performer*, na presente pesquisa lançaremos mão de conceitos oriundos de outros campos artísticos, como a performance e as artes cênicas, para analisar algumas dessas obras que habitam um território de fronteira entre linguagens. Movido por essas questões, este trabalho irá se lançar, então, na tarefa de aproximar, distanciar, friccionar e justapor procedimentos e características da fotografia e da performance, sem perder de vista a função – também dupla – de uma artista pesquisadora, ou de uma pesquisadora artista. Desenvolveremos, assim, tais análises de forma discursiva e prática, investigando um resultado que seja tanto teórico, quanto artístico.

Em um primeiro momento, o presente estudo será focado na figura do fotógrafo. Serão, então, abordadas as transformações pelas quais passaram os artistas da fotografia contemporânea, quando comparados aos fotógrafos modernos. Após delinear os contornos dessa nova figura, traçaremos um paralelo entre o trabalho do fotógrafo contemporâneo e o trabalho do *performer*, tendo como horizonte conceitual a noção de *programa performático*, criado por Eleonora Fabião. Nesse primeiro capítulo, portanto, veremos como o foco da fotografia contemporânea foi deslocado. Deixando de mirar a imagem, como produto final e acabado, e passando a mirar o processo da obra como parte integrante e fundamental do seu resultado final. Tentaremos, assim, demonstrar que o ato fotográfico, hoje, se assemelha a uma ação performativa.

Ora, a performance, por ser ação em tempo presente, ela é sempre efêmera. Enquanto a fotografia, talvez diametralmente oposta, é passado perpétuo, permanente. Aí jaz o meu problema, o meu nó, o meu laço, o meu interesse. E, se me permitem, gostaria de tratar o nó com outro nó. Daquele nó duplo que fica mais difícil de ser desatado. Me proponho a fazer um paralelo entre o registro da fotografia e o registro da escrita. Isto é, os dois como registros sempre experienciados como passado pelo espectador, leitor, observador. A escrita, como a foto, é uma pegada permanente de uma ação que já se deu, em um passado, e que ao qual o espectador não tem acesso (a não ser pelo registro do artista).

21

⁸ Charlotte Cotton, *A fotografia como arte contemporânea*, São Paulo, Martins Fontes, 2010, p. 21.

Já no segundo capítulo, veremos quais são as implicações de tal analogia mais detalhadamente, elegendo um trabalho fotográfico para ser analisado sob a perspectiva teórica da *performatividade*⁹. Autores como Erika Fischer-Lichte, Josette Féral e Richard Schechner nortearão nossa análise. Alguns conceitos-chave serão escolhidos para balizar essa segunda parte do estudo, entre eles: 1) a ação performativa como gesto auto-referente – isto é, como uma ação que gera uma experiência por si só, sem se referir a significados externos a ela; 2) a ação performativa como extintora de dicotomias, ou seja, como um ato que borra as fronteiras que dividem as estâncias de observado/observador, significado/ significativo e sucesso/ falha; 3) a ação performativa como estética que coloca em xeque a noção de ética, ou melhor, que não fica circunscrita apenas à esfera artística, mas que age na esfera da vida cotidiana, posicionando-se, não apenas simbolicamente, mas concretamente frente à parâmetros sociais, morais e políticos vigentes. Esses aspectos da arte performática serão debatidos e aplicados na análise do trabalho fotográfico escolhido.

O terceiro e derradeiro capítulo será destinado à construção de um pensamento acerca da minha própria produção artística. As obras elaboradas durante o desenvolvimento da presente pesquisa – *ConTe-Me e Paisagens subjetivas ou cartões-postais invisíveis* – serão analisadas e servirão de material para que abordemos alguns outros aspectos que surgem na fricção entre o trabalho do *performer* e do fotógrafo, como: a contraposição do tempo presente da performance e o tempo passado da fotografia; a substituição da presença do público/ participante pela câmera fotográfica; e, por fim, a revelação de um processo subjetivo em oposição ao fotógrafo imparcial por trás da objetiva.

Na busca de um texto em que teoria e prática não sejam dicotômicas a artista/ teórica propõe, também, uma experimentação no que tange a execução do próprio estudo proposto. Considerando

A regra então é agir sem olhar para trás. É sentir o momento em que toco os dedos nas teclas desse computador, já ensebado, e não frear o fluxo do meu pensamento. Jogo para longe então a síntese, o sujeito impessoal, os artigos indefinidos, a imparcialidade, a nota de rodapé. Peço licença para escrever em outra fonte, repensar os símbolos de pontuação – nem sei porque resolvi escrever com o parágrafo justificado –, deveria também ter explodido as linhas, as margens, os limites. Extrapolado. Transbordado.

Encontrar uma outra possibilidade de escrita. Uma que atravessasse e seja atravessada. Que não seja uma reflexão fria e desencarnada. Encarnada no sentido de ter carne, mesmo.

Pausa.

⁹ Ferramenta teórica utilizada nas análises das artes cênicas contemporâneas, concebida a partir do conceito de *performativo* cunhado, no campo do estudo linguístico, por Austin e Searl e que se refere à palavras que, para além de serem códigos, efetuam concretamente uma ação. A *performatividade* será mais detalhadamente descrita no decorrer do presente trabalho.

que a forma é precipitação de conteúdo¹⁰, uma investigação formal será elaborada durante todo o desenvolvimento da dissertação, a fim de aproximar o objeto do estudo – performance, fotografia e performatividade – da forma de análise utilizada. Assim, para além de uma reflexão imparcial sobre *O ato fotográfico como ação performática*, será construído um pensamento performativo – criado por uma artista/ pensadora em tempo presente – em um gênero de escrita encarnada. Isto é, em que tanto o corpo, afetos e intelecto estejam envolvidos na ação de escrever. Por assim dizer, viraremos o espelho da reflexão, como propõe o filósofo Vilém Flusser:

Retorno depois. Preciso procurar um texto do Flusser que li recentemente. O pensamento que Flusser faz acerca do espelho, sobre a reflexão da superfície espelhada e o paralelo com o pensamento cartesiano. Penso nisso nesse momento porque traduz um pouco minha vontade, minha busca, por outro tipo de escrita e de estrutura de pensamento – artístico, criativo, performático e não “reflexivo”. Flusser fala em virar o espelho e observar o porque ele reflete. Viremos o espelho:

¹⁰ A concepção da forma como precipitação de conteúdo – trabalhada por Lukács a partir de Hegel – foi trazida para o campo das Artes Cênicas por Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno*, nele, o autor resume: “Aqui a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos, ao se compreender a forma como conteúdo ‘precipitado’. A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas.” Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac&Naify, 2001, p.25.

Auto-retrato de espelho

2009

O espelho é um ser em oposição. E é como tal que funciona. É um ser que assumiu uma posição que é oposição: uma posição negativa. É um ser que nega. É por isto que reflete. Não permite que aquilo que sobre ele incide passe por ele. Refletir é negar, e isto é a sua estrutura. Não pode haver uma reflexão positiva. As respostas que o espelho articula são todas negativas. São inversões das perguntas que o demandam. As equações da ótica confirmaram esta afirmativa. E também o confirmarão as análises do pensamento reflexivo. Diz essa análise que todas as sentenças do pensamento podem ser reduzidas à negação formalmente. Não deve portanto surpreender que o fundamento do espelho seja o nada, essa fonte de toda negação possível. O espelho é um ser em oposição justamente porque o seu fundo é o nada do nitrato de prata. O homem enquanto ser que reflete é um ser oposição, em posição negativa. É isto que o distingue de todos os demais seres que nos cercam. É um ser que não permite que aquilo que sobre ele incide (as coisas que nos cercam) passe por ele. Formula sentenças que negam. Esta é a resposta que articula contra o mundo que o cerca. E pode fazê-lo graças ao nada que o fundamenta. O homem é um ser fundamentado pelo nada. O nada é o nitrato de prata que faz do homem o que ele é: espelho.

Essa descoberta é, como disse, chã e rotineira. Basta virar o espelho para fazê-la. Sabemos, no entanto, que toda descoberta desse tipo é angustiante. O responsável principal é Descartes com sua dúvida insincera. Diz-nos Descartes que tomou a decisão existencial de duvidar radicalmente de tudo. Diz que quem não duvidou de tudo, pelo menos uma vez na vida, nunca viveu. W, dito isto, freia a sua dúvida ao alcançar a face do espelho. O ponto indubitável seria o pensamento. Portanto, a reflexão na superfície do espelho. O espelhado, este sim, pode e deve ser duvidado. Com efeito: este duvidar metódico é a história da Idade Moderna, uma história que se confunde com o progresso das ciências da natureza. Mas o espelhar não pode ser duvidado. Fundamenta tudo. No fundo, o que Descartes nos diz é que o espelho que somos não pode ser virado. E convence por uma razão muito simples: a contemplação da reflexiva oferece um espetáculo variado e apaixonante. A contemplação da outra face é chata. Mas atualmente estamos começando a chatear – nos com o espetáculo variado. Deixou de apaixonar – nos. Começamos a duvidar do indubitável cartesiano. Viramos o espelho. Como virar o espelho, com duvidar do indubitável? Acaso Descartes não prova por A mais B, que a dúvida, por ser pensamento, confirma o pensamento? Devemos sair do círculo vicioso cartesiano. Do círculo que a vicia a Idade Moderna toda.¹¹

11 Vilém Flusser, “Do espelho”, In: *Ficções Filosóficas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pp. 67-71.

Uma pequena ficção real de mim:

Refletida na superfície lisa, de fundo cinzento, de nitrato de prata, ela vê uma imagem que -lhe dizem- é ela. A câmera subjetiva que a vida lhe impõe - como única opção de ponto-de-vista - não permite que se perceba assim, a não ser quando diante de um espelho. Ela revisa cada pinta de sua pele, o tamanho dos poros, a coloração não-uniforme dos fios de cabelo, a iris rajada, a sobrelanceira imperfeita. Fica um tempo contemplando aquela imagem superficial, aquele eu destituído de recheio, assim, como matéria bidimensional, inabracável, inagarrável. Que espaço é aquele? Que espaço é este aqui? Que só existe quando estou diante dele? E continua diante daquele lago narcísico, congelado, que existe atrás de tantas portas, dentro de tantos armários, no fim de cada corredor... Que multiplica o mundo e dobra o número de habitantes da terra, que cria uma infinidade de imagens planas, efêmeras, dependentes da existência da matéria concreta e volumosa, que somos. A vontade que lhe dá é de dizer que ela não é aquilo, ela não é aquela ali. Ela é outra. Ela é um conjunto de coisas que não se reflete em espelhos, que não deixam de existir, de um momento para o outro, quando ela se ausenta de si. Ela é um volume denso, compacto, latejante, que dura e se transforma na passagem de um tempo que nenhuma superfície espelhada poderia refletir. O espelho é negação, ele reflete porque não se deixa atravessar por nada, ele devolve ao mundo o que lhe é lançado. Ela, ao contrário, é atravessada por tantas coisas, ela reverbera, vibra, ela é pura existência, ela tem o tempo do gato, que não reflete, mas age e pula. E, afinal, quem poderia lhe garantir que aquela imagem lhe era de fato fiel? Se a única maneira de acessar à própria imagem era aquela mesma. Tragicamente o espelho só poderia ser comparado a outro espelho. Muniu-se da câmera fotográfica e colocou o tripé diante daquelas realidades, daquelas duplicações, da pele, da superfície gelada, da camada quente, da textura palpável, dos contornos visíveis - confundindo o sangue com o nitrato de prata - eternizou-se em imagem duplicada, como em um espelho perpétuo, de duração congelada, em um ato de auto-flagelo cruel.

CAPÍTULO 1

do fotógrafo moderno ao fotógrafo - performer: um percurso

1.1 O fotógrafo moderno – estudos sobre a expressão “tirar uma foto”

A fim de investigar as diferenças entre o trabalho do fotógrafo moderno e o trabalho do fotógrafo contemporâneo, começamos analisando a expressão tão corriqueiramente utilizada, “tirar uma foto” (em português, mas que possui uma correspondente literal em língua inglesa: *to take a picture*). Uma simples expressão lingüística que se refere ao ato de apertar o botão da câmera fotográfica para mais tarde revelar o filme ou, atualmente, fazer um *download* do arquivo digital, a fim de obter uma imagem.

Pois bem, o que está implícito nessa expressão tão cotidiana quanto banal? O verbo *tirar*, segundo o dicionário Houaiss de língua portuguesa refere-se ao ato de: “1. Mudar (algo ou alguém) de lugar, fazendo (-o) sair de onde está ou fica; retirar; 2. Eliminar (algo) de (um texto); suprimir; 3. Retirar por dedução; subtrair (quantidade, quantia, parcela, número, etc) a (outro)” e seu uso aqui no contexto da fotografia não é aleatório. A utilização dessa construção lingüística “tirar uma foto” revela-nos a ideia mais recorrente acerca do ato de fotografar – a saber, a de que se trata de um ato de retirar e perpetuar imagens já existentes, fornecidas pelo mundo que nos cerca. Tirar uma fotografia, seria, assim, o ato de recortar do mundo externo uma cena, registrá-la e perpetuá-la em forma de imagem ampliada.

O fotógrafo seria aquele que escolhe um ponto-de-vista acerca de algo já existente no mundo e que, com um simples toque no botão, recorta aquela imagem da realidade, exercendo, dessa forma, certo poder sobre o objeto fotografado – já que aquele que registra é o detentor da escolha sobre “de que forma” aquele tema será eternizado.

Assim, a expressão “tirar uma foto”, se analisada com mais atenção, carrega em si a ideia de que fotografar seria um ato usurpador. Enquanto o fotógrafo, aquele que retira a imagem do mundo, passando a possuí-la, seria, então, um violador. Não por acaso Susan Sontag compara a atividade de “tirar uma foto” com a atividade da caça ou do assassinato.

Ainda assim, existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.¹²

O advento da câmera fotográfica e seu caráter mecânico - supostamente imparcial e que se relaciona diretamente com a realidade - trouxe, assim, essa nova forma de apreender o mundo, uma forma branda de predadorismo, na qual não se chega a matar de fato, mas, ainda assim, se apodera daquilo que fotografa – controla, cataloga, coleciona. Essas imagens não são apenas interpretações do mundo (como uma gravura, pintura ou desenho), mas são o próprio mundo em pedaços. São trechos recortados, “tirados” e guardados da realidade.

Essa gênese automática provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer outra obra pictorial. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na *existência* do objeto representado, ou seja tornado presente no tempo e no espaço.¹³

De frente para o espelho, viro-me, desviro-me olho suas costas, minhas costas que não são feitas de nitrato de prata, mas de pele, carne, não consigo enxergar-me pela minha parte de trás, as costas são a face oculta do corpo. Eu entro no banho na esperança de esquecer um pouco. Mas a cada gota que cai, a cada ensaboada no corpo, meu cérebro faz conexões conexões conexões. Gostaria de poder parar um pouquinho o pensamento. Refreá-lo. Mas é impossível. E me deixo pensar enquanto escorre a água e, então, perder a noção do tempo. E olhar para o relógio e perceber que tempo é isso. O quanto fiquei em silêncio, o ar entrando e saindo, minhas células se renovando, células morrendo, a pele enrugando, debaixo do chuveiro. Tempo é orgânico. É desgaste. É uma sucessão de ‘agora(s)’. É ilusão tátil. Tempo é invisível, só percebemos o tempo com o decorrer do tempo.

Se em épocas mais remotas o homem exercia seu poder e controle sobre o mundo utilizando armas de fogo, atualmente nós o fazemos com câmeras fotográficas. Susan Sontag diz que “quando temos medo, atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos”¹⁴. Ora quando ficamos nostálgicos é porque sabemos que, à nossa revelia, aquele momento acabará e que nos é impossível deter o fluxo do tempo. O que fazer

12 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 25.

13 André Bazin *apud*: Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, Campinas, ed. Papirus, 1999, p. 35.

14 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 25.

então? Tentar controlar o tempo com a nossa única arma: a fotografia. A fotografia também exerce certo tipo de controle e de possessão quando estamos viajando e vemos algo tão belo, mas que por se tratar de uma paisagem, por exemplo, não podemos possuí-la. O que fazemos? Nos apoderamos dela e passamos a carregá-la da única forma que nos é possível: fotografando. E quando nos sentimos impotentes perante uma situação de injustiça, por exemplo, o que podemos fazer? Fotografar, ampliar, divulgar e, assim, sentimos que agimos. Ou, ainda, quando não compreendemos uma cultura, um costume, e não sabemos como nos relacionar com ela, o que podemos fazer? Documentá-la, fotografá-la, registrá-la.

Existe um heroísmo peculiar difundido pelo mundo afora desde a invenção das câmeras: o heroísmo da visão. A fotografia inaugurou um novo modelo de atividade autônoma – ao permitir que cada pessoa manifeste determinada sensibilidade singular e ávida. Os fotógrafos partiram em seus safáris culturais, educativos e científicos, à cata de imagens chocantes.¹⁵

Os fotógrafos, profissionais ou amadores, começaram a colecionar imagens como troféus de caça. Organizavam suas experiências em álbuns de família e viagens; publicavam suas fotos de denúncia em jornais; catalogavam em estudos antropológicos comunidades e culturas distantes. Como um caçador que persegue sua presa, o fotógrafo, tal qual é concebido comumente, mantém-se estrategicamente distante daquilo que pretende fotografar, mira sua lente com cuidado e espera com paciência o melhor momento para disparar.

Tinham de capturar o mundo, qualquer que fosse o preço em termos de paciência e de desconforto, por meio dessa modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora e gratuita. Alfred Stieglitz registra com orgulho que ficou três horas de pé, durante uma nevasca de 22 de fevereiro de 1893, “à espera do momento apropriado” para tirar sua famosa foto *Fifth Avenue, winter*. (...) A busca tornou-se a marca registrada do fotógrafo na imaginação popular.¹⁶

15 Susan Sontag, Op. Cit., p. 106.

16 Susan Sontag, op.cit. p. 106.

Tal concepção, do fotógrafo como o homem da caça, da captura, da procura, da perseguição da imagem – ainda muito recorrente no imaginário popular - está intimamente vinculada à percepção de que o mundo nos oferece imagens prontas – que consideramos como “realidade” - e que o fotógrafo tem, por meio da câmera fotográfica o poder de decalcar essa imagem, sem interpretá-la ou manipulá-la. Como se, ao ver uma fotografia, estivéssemos entrando em contato com o próprio mundo em si. Contribuiu para isso o fato de a imagem fotográfica, como já dissemos, ter uma gênese automática e diretamente ligada à presença física do objeto fotografado. Para que a câmera e o filme captem algo é estritamente necessário que esse ‘algo’ tenha estado diante da objetiva.

A transformação das coisas é que nos traz a noção de tempo. Fotografias como lembranças de passagem do tempo. E pensar na duração da vida, em contraposição à suspensão que é a fotografia. Atualmente tudo que leio tem alguma relação com o meu mestrado – ou sou eu que procuro relacionar tudo que leio com o meu mestrado, atualmente? Não sei mais a ordem das coisas. Meu neurônios estão vibrando em uma velocidade desconhecida e as reflexões dão saltos, piruetas, que não posso (ou não quero) acompanhar.... Não. Não estou ficando louca, outros autores falam comigo. É como, se de repente, tudo tratasse sobre fotografia, e sobre o tempo passado versus o tempo presente.

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico” não a coisa *facultativamente real* a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto (...) Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: *realidade e passado*. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia (...). o nome da noema da fotografia será portanto: *isso foi*.¹⁷

Portanto, o observador de uma fotografia considera-se diante, não de uma obra pictorial criada pela imaginação de um artista, mas de uma janela para o mundo. O fotógrafo seria aquele artista responsável por escolher onde colocar as esquadrias dessa janela e mostrar-nos o que há lá fora. O enquadramento, a luz, a composição e a escolha do tema, tudo isso é responsabilidade do olhar treinado e inspirado do homem por de trás da lente.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens.¹⁸

Aqui, recorre-se novamente à metáfora da janela, que utilizamos na introdução, por julgá-la muito simbólica. Pensemos um pouco mais sobre ela. A janela, não só traduz a ideia de que o que está enquadrado é real e de fato existi (existiu), mas também carrega consigo a sensação de proteção e *voyeurismo*.

Foi sem querer que me deparei com *Água viva* de Clarice Lispector - palavras numa torrente ávida pelo desejo de existência no aqui e agora. Enquanto, em uma outra semana, encontrei, sem querer, em uma livraria, um romance de um autor português, o livro terminei em um dia - foi um momento breve e intenso que disse ao que veio e foi-se. Nele, Miguel Sousa Tavares escreve: “Nisso, quando guardam para sempre um instante que nunca se repetirá, as fotografias não mentem-esse instante sempre existiu mesmo. Porém, a mentira consiste em pensar que esse instante é eterno, que dois amantes felizes e abraçados numa fotografia ficaram para sempre felizes e abraçados. É por isso que não gosto de olhar para fotografias antigas: se alguma coisa elas reflectem, não é a felicidade, mas sim a traição - quando mais não seja, a traição do tempo, a traição daquele mesmo instante em que ali ficamos aprisionados no tempo. Suspensos e felizes, como se a felicidade se pudesse suspender carregando no botão “pausa” no filme da vida.” (Miguel Souza Tavares, 2009, p.13)

17 Roland Barthes *apud* Philippe Dubois, *Op. cit.* p. 48

18 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1985. p. 20

Sensação de proteção e *voyeurismo*, porque aquele que assiste à vida pela janela esquiva-se dela, protege-se sob um teto e entre quatro paredes, relacionando-se com o mundo exterior apenas pela visão. Daí, talvez, o trecho em que Susan Sontag diz que esse assassinato brando da fotografia é adequado à nossa época “triste e assustada”. Uma época em que nos esquivamos da relação direta com o mundo e da experiência de se estar nele e utilizamos a câmera fotográfica (além de outros aparatos inventados nas últimas décadas) como um mediador de nossas experiências. Ao assistir de dentro de nós – casas com paredes, chãos e tetos – o que acontece lá fora – o mundo que não controlamos e o qual tememos –, distanciamos-nos a uma distância segura, excluimo-nos da cena e a fotografamos. Observar como um *voyeur*, não participativo, da cena que nos interessa e registrá-la de forma distanciada, é substituir a experiência do evento pela imagem que se obtém dele.

Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (...) Enquanto a faina proustiana supõe que a realidade esteja distante, a fotografia subentende um acesso instantâneo ao real. Mas os resultados dessa prática de acesso instantâneo são outro modo de criar distância. Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irreabilidade e o caráter distante do real. (...) ¹⁹

Os dois amantes fotografados, que sorriem para a câmera, estão aprisionados em um tempo/ espaço de felicidade que não existe mais. Suas mãos congeladas em carícias, agora, afagam outras mãos. Ou, então, cansaram-se de afagar o que quer que seja e repousam em silêncio. Sim, é nisso que mentem as fotografias. Olho os álbuns guardados aqui e penso, enquanto olho e escrevo na minha mente, que dos momentos que vivi, provavelmente os que fotografei são os mais mentirosos. Sinto aqui dentro como se minha memória fosse editada pelas fotografias. Talvez não me lembrasse dos eventos que hoje lembro, estampados nos meu álbuns, se nunca os houvesse fotografado. O eu de ontem recortando e escolhendo as lembranças que eu agora teria de mim. De repente desejo um mundo sem fotografias - logo eu, melancólica, nostálgica e apaixonada por fotos - desejo profundamente saber quais seriam as recordações mais íntimas que guardaria de mim.

Essa forma de se relacionar com o mundo, de maneira distanciada e, no entanto, com a sensação de que dele se está participando e nele se está existindo – o que é atestado pela foto – não se restringe à atividade de fotografar, mas, também, está na atividade de observar as fotografias. Assim, se o ato de fotografar um acontecimento parece substituir a experiência de vivenciá-lo, a multiplicação dessas

fotografias, dessas “janelas” para a realidade, transformam o mundo em uma profusão de imagens que nos dão a sensação de que o conhecemos. O mundo foi transformado em um grande conjunto de imagens e nosso acesso a ele tem sido substituído, cada vez mais, pelo acesso às imagens que “tiramos” dele.

Assim, iniciou-se um processo frenético de produção e consumo de imagens. Se Susan Sontag diagnosticou esse processo na década de 1970, podemos, talvez, arriscar dizer que ele atingiu um ápice com o advento de redes sociais como o *Flickr* e *Instagram* – redes sociais virtuais nas quais os usuários publicam apenas imagens fotográficas. Atualmente temos cada vez mais acesso a fotografias de todos os tipos de eventos, culturas, regiões do mundo e, cercados por nossas paredes protetoras, observamos o que chamamos de “realidade” a uma distancia segura, deixando de experimentá-la de fato em nosso corpo – com todos os seus sentidos: visão, olfato, audição, tato –, em nossos órgãos, em nossa mente. Da mesma forma, quando fotografamos nossas vidas, deixamos de lado as nossas percepções de corpo e mente que nos mantém conectados em tempo presente com o mundo à nossa volta, para “viver” à espera da fotografia, sonhando com a imagem que será gerada no futuro. “Um modo de atestar a experiência tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir.”²⁰ Dessa forma, ao invés de aproveitarmos nossas possíveis interações em tempo presente com o ambiente, projetamos nossas expectativas para o momento futuro, em que nos relacionaremos com a foto dele tirada.

Desse modo, alguns vão poder viver, graças à máquina fotográfica, viver por procuração, o que quer dizer que farão fotos de suas férias e de seus amores para que, mais tarde (às vezes, alguns segundos depois), possam dizer a si mesmos e aos outros que eles os viveram: eles não vivem mais por viverem no momento, mas por terem vivido. Será necessário escolher entre o presente da vida e o futuro da fotografia? (...) Nova versão de Pascal sobre o tempo: “Pensamos muito pouco no presente, e, se pensamos nele, é apenas para tomar sua luz a fim de dispor do futuro. O presente nunca é nosso objetivo. (...) Só o futuro é nosso objetivo. Assim, nunca vivemos, mas esperamos viver.”²¹

Temos vivido de tal maneira “por procuração”, que nossa interação com o mundo tem sido cada vez mais restrita, distanciada e protegida. Passamos, assim, a perder a nossa capacidade de sermos afetados pelo mundo que nos cerca e à essa redução na capacidade de sermos afetados, resulta também uma diminuição de afetarmos essa exterioridade, tornando-nos seres passivos e impassíveis.

Sob uma perspectiva espinoziana podemos dizer que ao nos excluirmos do mundo, nos privando de sermos afetados, despotencializamo-nos de tal forma que nos

20 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 20.

21 François Soulages, *Estética da fotografia – perda e permanência*, São Paulo, SENAC, 2010, p. 23.

distanciamos de nossa própria existência. Já que “um indivíduo é antes de mais nada um essência singular, isto é um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica: a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado.”²²

O mundo-imagem em que nos vimos mergulhados nos levaram à substituição da própria vivência pelo consumo de imagens, o que produziu um efeito de confiança cega nessas que pareciam ser “recortes do mundo” – para confirmar isso basta lembrarmos de expressões como “só acredito vendo” e|ou “uma imagem vale mais do que mil palavras”.

Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, raça e sexo. (...) A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si.²³

Não se trata, aqui, de forma alguma, de demonizar a imagem ou a fotografia, mas de perceber a hegemonia da visão em detrimento de todos os outros sentidos do corpo e de todas as outras formas de se relacionar com o mundo. O culto à imagem foi levado a tal extremo que ela é percebida como a realidade em si, e não como uma forma de representação e de interação com o mundo. No entanto, “não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim imagens”.²⁴

Na década de 1960, porém, diversos tipos de manifestações artísticas colocaram em cheque essa hegemonia da visão, que se manifestava tanto na vida cotidiana quanto na produção e fruição de arte. A constatação crítica de que as obras artísticas tinham cada vez sido

A busca incessante é o de recordar construindo novas memórias, fotografar inserindo-se na experiência, escrever sentindo o sabor de cada palavra, analisar ouvindo a música do pensamento. É engajar corpo|mente mente|corpo sem colocar hierarquicamente um sobre o outro. É engajar coração e cérebro em tudo. Estudar também com o peito com a púbis amar também com a cabeça. Potencializar-se experienciando na pele todas as instâncias da vida. Aumentar nossa potência de ser afetado, de afetar-se e de afetar o outro. Não há outra saída possível. A nossa vida real, empírica, é a única vida que vivemos.

34 capturadas pela lógica do mundo-imagem e do mercado de arte – que se baseava na venda e compra de obras de fruição puramente retinianas – levou diversos artistas a criarem trabalhos que, longe de buscarem resultados estéticos para serem apreciados e comercializados, procuravam instaurar um evento, uma experiência compartilhada com o público em um tempo e espaço definidos, sem a manufatura de um objeto artístico que pudesse ser assimilado pela lógica do mercado. Quais foram, no entanto, as implicações dessa atitude crítica nos trabalhos dos fotógrafos – então considerados apenas caçadores e reprodutores de imagens?

22 Gilles Deleuze, *Espinosa – filosofia e prática*, São Paulo, ed. Escuta, 2002, p. 33.

23 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 195.

24 Susan Sontag, *Op. Cit.*, p. 181.

1.2 Marcel Duchamp – do “mostrar” ao “fazer”

Para analisar as citadas implicações julga-se necessário fazer um breve retorno cronológico para analisarmos um ato que marcou a história da arte e lhe deixou uma cicatriz indelével: a concepção de *ready-made*, por Marcel Duchamp.

A importância da noção de *ready-made* que Duchamp criou, ainda na década de 1920, é de enorme relevância, pois trouxe para a esfera artística uma atividade de caráter enunciativo, que viria, posteriormente, transformar os rumos da arte contemporânea. Na produção de um *ready-made* – processo em que o artista escolhia um objeto já existente no mundo, de caráter cotidiano, assinava-o com seu nome e colocava-o em um espaço expositivo –, Marcel Duchamp desloca o foco da obra de arte do objeto – resultado final –, para a efetuação de um gesto – processo o gerou. O objeto banal, quando colocado em um museu ou galeria, carregava em si o enunciado provocativo de Duchamp: “isto é arte”.

O que o artista buscava era se distanciar da concepção puramente retiniana de uma obra de arte e, ainda, abandonar a ideia do artista como um artesão detentor de uma técnica e talento especial. “Queria distanciar-me do aspecto físico da pintura (...), adotar uma postura intelectual frente à servidão de todo artista ao trabalho manual.”²⁵ Ao deslocar o foco da atenção do objeto manufaturado – escolhendo um já pronto e de fabricação industrial –, Duchamp enfatizou, assim, o gesto do artista que colocou tal objeto no circuito de arte.

Esta margem é margem a possibilidade de pensar e compreender sendo afetado na carne da palavra à ISTO É ARTE (?)

A presença de um campo visual-verbal impõe-se como parte mesmo da prática do artista, consciente de que sua intervenção não se dará num terreno de *pura* visibilidade apenas: será preciso instrumentalizar-se “conceitualmente” – articular alguma configuração verbivisual – para determinar maior contundência ao seu gesto, enquanto singularidade e diferença. É nessa confluência que o trabalho de Marcel Duchamp reverbera poderosamente na contemporaneidade, assumindo um papel referencial decisivo para as pesquisas da arte do pós-guerra.²⁶

35

25 Marcel Duchamp, “Boyeuse de chocolat n.2” In: Catálogo de exposição de *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Proa, 2008, p. 38.

26 Ricardo Roelaw Basbaum, *Além da pureza visual*, ed. Zouk, Porto Alegre, 2007, p. 41.

Thierry De Duve, em seu livro “Ressonances du readymade”, aponta que todo objeto de arte é enunciativo, ou melhor, enuncia-se, dá-se à mostra para o público. O que há de comum entre todas as obras artísticas é que, por fim, elas afirmam “isto aqui é arte”.

Elas (as obras de arte) se enunciam enquanto arte. De fato, o enunciado demonstrativo que todas as obras de arte existentes têm em comum é completamente evidente: “isto aqui é arte”.²⁷ (tradução da autora)

Segundo ele, o que Marcel Duchamp faz nos famosos *ready-mades* – e aí jaz seu ato revolucionário – é reduzir um objeto a esse único enunciado. Distanciando-se da concepção retiniana, Duchamp propõe, de forma inédita, um objeto–pensamento, uma obra verbo–visual. Diante de um *ready-made* não há fruição estética, não há símbolos a serem interpretados, mas há a revelação do enunciado fundamental que está por trás de toda obra artística: “isto é arte”.

Saber que essa pá de neve é arte é ser, simplesmente, informado; acreditar nisso, é absurdo, é ter fé na magia do artista, tombar sob a fascinação do fetiche. O que “faz arte” nesse arte-fato não é a pá de neve, enquanto objeto, mas a frase que a designa como obra de arte.²⁸ (tradução da autora)

Mas, afinal, quais operações foram necessárias para que esse gesto artístico se efetuassem de fato, como tal? É nesse ponto que se baseia a análise de De Duve, o qual, também, nos interessa. Sem que nos aprofundemos demasiadamente na especificidade da obra de Duchamp, elencaremos aqui algumas das operações instauradas pelo artista e, posteriormente, analisaremos como elas viriam a repercutir, décadas depois, nas obras performáticas.

Thierry De Duve constrói sua reflexão enumerando as condições necessárias para a existência da arte em uma formação cultural específica: “1. um objeto, 2. um autor, 3. um público, 4. um local institucional pronto para registrar esse objeto, atribuí-lo a um autor e comunicá-lo ao público.”²⁹ (tradução da autora)

36 Pois bem, a partir da concepção do *ready-made* Duchamp atingiu todas as instâncias dessas operações, transformando radicalmente cada uma delas e

27 “Elles, s’énoncent en tant qu’art. En effet, l’énoncé mostratif que toutes les oeuvres d’art existantes ont en commun est de toute évidence: ‘Ceci est de l’art.’” Thierry De Duve, *Ressonances du readymade – Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 13.

28 “Savoir que cette paille à neige est de l’art c’est être informé tout simplement; le croire, c’est absurde, c’est prêter foi à la magie de l’artiste, tomber sous la fascination du fetiche. Ce que ‘fait art’ dans cet arte-fact n’est pas la paille à neige en tant qu’objet mais la phrase qui la designe comme oeuvre d’art.” Thierry De Duve, Op. cit. p. 15.

29 “1. un objet, 2. un auteur, 3. Un public, 4. Un lieu institutionnel prêt à enregistrer cet objet, à attribuer à un auteur et à le communiquer à un public (...)” Thierry De Duve, *Ressonances du readymade – Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 13.

estabelecendo novas condições para a arte na “era da sua reprodutibilidade técnica”³⁰.

1. O objeto, como já dissemos anteriormente, antes único e original, foi substituído por um objeto comum, feito em escala industrial. 2. O autor, antes dotado de habilidades e talentos especiais para manufaturar sua obra, foi transformado em um indivíduo que concebe recortes conceituais e trabalha com objetos já prontos. 3. O público de arte, aqui, é colocado em uma posição inédita, pois ao invés de ser um fruidor de uma experiência estética proposta pelo autor, ele se vê engajado em um movimento de ver/ler o gesto artístico que está contido na presença física daquele objeto – agora não como significado, mas como significante.

Existe ainda aí a sugestão de um deslocamento, em direção ao público, do processo de agenciamento simultâneo e disjuntivo dos campos verbal e plástico, configurando talvez um tipo específico de campo vivencial para o espectador, expresso na deflagração de certos processos mentais-corporais, tais como produção de imagens, narrativas, cadeias de associações-livres, mecanismos de articulação conceitual, etc.³¹

Marcel Duchamp, assim, pressupõe o encontro entre obra e público para que seu trabalho esteja completo, dando início a um tipo de experiência artística que, mais tarde, será radicalizada nas performances e happenings da década de 1960. Segundo ele próprio “a arte é um produto de dois pólos: há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que observa. Eu dou àquele que a observa, a mesma importância daquele que a faz.”³² (tradução da autora)

Chegamos, por fim, a quarta condição enumerada por Thierry De Duve: o local institucional que valida a obra de arte e a coloca em exposição para o público. No caso dos *ready-mades* o encontro entre a obra e a instituição de arte está no cerne da própria proposta artística e da efetuação do gesto. Por isso, analisaremos aqui se este gesto de Duchamp pode ser considerado como um ato performativo para que depois possamos entender esse tipo de gesto na fotografia.

O que podemos observar ao analisar o conceito de *ready-made* é que, nele, o objeto artístico e o gesto são indissociáveis. Ou seja, o gesto só se efetua quando alcança a quarta condição – o encontro com a instituição artística. Ora, no caso de outras obras, mesmo que nunca rejeitadas ou validadas por uma instituição – podendo estar, por

37

30 Termo utilizado por Walter Benjamim para designar as novas formas artísticas que surgiam junto aos novos modos de produção da sociedade europeia e suas transformações tecnológicas, após a segunda revolução industrial.

31 Ricardo Roelaw Basbaum, *Além da pureza visual*, ed. Zouk, Porto Alegre, 2007, p. 34-35.

32 “L’art est un produit à deux pôles; Il y a le pôle de celui qui fait une oeuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d’importance qu’à celui qui la fait.” Marcel Duchamp, *apud* Thierry De Duve, *Ressonances du readymade – Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 32.

exemplo, no ateliê de um artista –, ainda há uma superfície ficcional, simbólica ou de apreciação estética com a qual um observador ocasional poderá se deparar. No entanto, no caso dos *ready-mades* a ação artística está intimamente ligada ao fato de ser ou não ser considerada arte. Portanto, o envio desse tipo de trabalho a uma instituição que pudesse validá-lo ou rejeitá-lo criava uma consonância ou um atrito entre aquilo que o artista afirma “ser arte” e o que a sociedade (simbolizada pela instituição) concebe como arte. Nesse aspecto, o ato artístico de Duchamp extrapola o campo do simbólico e se realiza completamente quando efetuado na realidade – ao ser exposto ou negado em uma exposição artística.

Com os *ready-mades* Marcel Duchamp não apenas constrói um discurso, no qual debate o que é considerado arte – e porquê –, mas efetua um gesto que, ao se completar, instaura, de fato, um debate. Sua obra difere, assim, das criações artísticas acabadas que, diante do público, informam um conteúdo, pois inaugura uma nova forma artística: a que efetua uma ação que só se completa quando colocada em público.

Essa diferença entre *informar* e *efetuar* é essencial para o conceito de linguagem performativa:

Existe (...) relações intrínsecas entre a fala e determinadas ações que se realizam quando *estas* são ditas (o **performativo**: juro ao dizer “eu juro”). (...) O destaque da esfera do **performativo**, e da esfera mais vasta do ilocutório, apresentava três importantes consequências: 1) A impossibilidade de conceber a linguagem como um código, visto que este é a condição que torna possível uma explicação; e a impossibilidade de conceber a fala como a comunicação de uma informação: ordenar, interrogar, prometer, afirmar não é informar um comando, uma dúvida, um compromisso, uma asserção, mas efetuar esses atos específicos imanentes, necessariamente implícitos.³³

Assim, poderíamos afirmar que Marcel Duchamp, ao conceber a noção de *ready-made*, foi o pioneiro a inserir um *ato performativo* na esfera das artes.

33 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, Vol.2, ed. 34, São Paulo. 2008, p. 14.

1.3 A ação performática – a experiência do “fazer”

A execução concreta de uma ação – a inserção, ou a tentativa de inserção, de um objeto ordinário no circuito de arte – é, como vimos, a matéria dos *ready-mades*. A partir deles saímos do campo da representação simbólica e adentramos o mundo da ação. Marcel Duchamp focou, assim, o trabalho do artista na escolha e na concepção intelectual em detrimento da manufatura de um objeto. O artista convidou, ainda, o público de arte, não à uma experiência contemplativa de um conjunto de informações, mas ao engajamento e ao posicionamento diante da recepção daquela ação.

Esse terreno fértil desbravado por Duchamp na década de 1920 é o terreno em que inúmeras pesquisas artísticas se desenvolverão, mais tarde, no período pós-guerra, como afirma Ricardo Basbaum:

Marcel Duchamp é unanimemente apontado, dentre os artistas modernos, como o precursor da contemporaneidade. Somente a partir dos anos 50 surgem as primeiras obras a dialogar diretamente com a sua produção (...) retirando-a de uma posição parcialmente lateral em relação ao circuito e lançando-a para a dianteira dos novos acontecimentos.³⁴

Esta margem é a execução concreta de uma ação, é desvio da razão, o desvario, a experiência do escrever para além da construção de códigos e compreensão simbólica. É, tomando a errância como metáfora, os atalhos e caminhos secretos – antes inexistentes – sendo abertos pelo passos que o constrói. Está para além do mapa, do trajeto planejado, é a invenção de um caminho próprio na própria ação de caminhar. Aquele que erra sem destino, não acerta por não ter um objetivo final à alcançar.

**Erra| ensaia| age|
atravessa-se. Abolindo o
nitrato de prata.**

De fato entre os anos de 1950 e 1960, muitos artistas e movimento artísticos como a Arte Conceitual, *Land Art*, *Body Art*, *Happenings*, surgiram para rejeitar a concepção puramente visual da arte, materializando no espaço enunciados verbais.

Nesse período, caracterizado ainda pelo contexto político-social conturbado dos anos de 1960, vê-se surgir uma experiência artística que radicaliza a rejeição da arte retiniana, levando ao extremo a crítica à manufatura de um objeto de arte. A *performance-art* – somente mais tarde assim nomeada e teorizada – surge nessa década revolucionária marcada pela contra-cultura, como eventos e ações que levaram ao paroxismo a enunciação “isto é arte”. Acontecimentos propostos por artistas em espaços expositivos ou em espaços públicos se caracterizavam como obra de arte exclusivamente por enunciar-se como tal.

34 Ricardo Roelaw Basbaum, *Além da pureza visual*, ed. Zouk, Porto Alegre, 2007, p. 34-35.

A grande diferença, no entanto, entre a performance e as obras propostas por Marcel Duchamp é o fato que, se ele ofereceu ao público uma experiência verbivisual – nas palavras de Basbaum –, a performance propôs o surgimento de uma experiência verbicorporal. Isto é, o recorte conceitual e enunciativo da performance não se materializa no espaço pela presença de um objeto, mas por um evento que envolve o corpo do artista e do público como um todo. As experiências performáticas se propunham, justamente, a engajar os cinco sentidos do *performer* e de seu público, colocando em cheque o corpo cotidiano de uma sociedade puramente retiniana, corpo, esse, protegido e atrofiado em suas possibilidades de ser afetado.

(...) estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação.³⁵

Conforme já discutido, a nova organização econômica e social oferecia um espetáculo de imagens que resumiam o mundo a uma experiência unicamente visual e, por sua vez, os corpos sociais ocidentais – que se tornavam, cada vez mais, corpos blindados – se protegiam das interações com o outro e com o mundo ao seu redor. As relações entre corpo e mundo tornavam-se cada vez mais restritas, distanciando os seres humanos de seus próprios corpos.

*** Não menosprezar os sentidos da pele, dos olhos, do nariz, da boca....**

E tampouco menosprezar as ideias da mente ou a sensibilidade da alma.

Performativo como estética e performativo como ética.

(...) seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo, e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade. Como observa Barbara Stiegler, para Nietzsche todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher...³⁶

Com a proposta, então, de reativar as potências esquecidas dos corpos e a sua capacidade de serem afetados, os *performers* submetiam-se a experimentações radicais, ações que ofereciam uma diversa e inesperada vivência/ experiência de si.

35 Peter Pál Pelbart, “A vida desnudada”, IN: *Leituras da morte*, Ana Blume, São Paulo, 2007, p.28.

36 Peter Pál Pelbart, Op.cit. p. 30.

Interessada na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença.³⁷

Assim como Duchamp, a performance se opunha à percepção unicamente visual do mundo como um desfile de imagens – seja na televisão, publicidade, revista, cinema ou artes plásticas – e substituía a operação mostrar–observar, pela operação fazer–experienciar. Mas, se em Duchamp, o artista assume o campo do intelecto, a performance inscreveu, também, o trabalho do artista no campo corporal. O *performer* utiliza-se, quase sempre, de suas próprias vísceras e subjetividade como instrumento e suporte de sua obra, colocando-se, assim, ele próprio como executor e receptor de uma experiência³⁸. Dessa forma, um evento performático instaura a re-união de corpo–mente–espírito. Investigando sensações, reações, impulsos e outras possibilidades que complementaríamos a forma mental e/ou visual de se relacionar com o mundo.

Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar a reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo.³⁹

A vida é a experiência da própria vida, e ela só se realiza na ação própria de vivê-la, cada um como a potência que é. Engajar-se na vida de forma ativa. Eis Espinosa. Eis a defesa por aquele que age, por aquele que emana afeto, por aquele que conhece não só com o espírito, mas também com o corpo. E que não se contenta em sentir apenas com o corpo, mas também viver em espírito. Compreender| Afetar-se. Afetar-se| compreender.

O artista da performance assume, portanto, seu próprio corpo e mundo como um processo de interação e transformação constante – não como organismos finalizados, definidos e imutáveis, mas como uma realidade em permanente construção e atualização.

Bastaria meditar a frase enigmática de Artaud: ‘Eu sou um genital inato, ao enxergar isso de perto isso quer dizer que eu nunca me realizei./ Há imbecis que se crêem seres, seres por inatismo./ Eu sou aquele que para ser deve chicotear seu inatismo.’ E Uno comenta que um genital inato é alguém que tenta nascer por si mesmo, fazer um Segundo nascimento a fim

41

37 Silvia Fernandes, “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, IN: Revista Camarim, N.46, São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 25.

38 Em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, Eleonora Fabião define experiência, baseada nos estudos antropológicos de Victor Turner: “Ou seja, uma experiência, por definição determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência.”

39 Eleonora Fabião, “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, IN: Revista Sala Preta, N.8, São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 238.

de excluir seu inatismo. (...) essa recusa ao nascimento biológico não é a recusa proveniente de um ser que não quer viver, mas daquele que exige nascer de novo, sempre. O genital inato é a história de um corpo que coloca em questão seu corpo nascido, com as suas funções e todos os seus órgãos, representantes das ordens, instituições, tecnologias visíveis ou invisíveis que pretendem gerir o corpo. (...) Essa recusa do nascimento em favor de um auto-nascimento não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar, diz Uno.⁴⁰

Essa nova concepção artística em que a atualização constante e o *processo* eram colocados como questões fundamentais criava eventos nos quais os artistas realizavam uma ação na presença do público. Desse modo, o *performer* transforma o próprio “fazer” em obra, não oferecendo nenhum produto que pudesse ser absorvido pelo mercado de arte, assim, “a performance é processo puro”⁴¹, ela “nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação.” O artista, assim, está livre da necessidade da técnica ou da inspiração, ele sublinha o ato da escolha, no momento que cria seu roteiro de ações, e sublinha a ação, no momento em que realiza seu próprio roteiro. Um evento performático não procura, portanto, atingir um objetivo final específico, mas sim instaurar uma experiência.

Se tomarmos como exemplo a realização dos *ready-mades* de Duchamp, tanto a aceitação ou rejeição dos objetos pelas instituições de arte seriam bem-vindas. Visto que seu gesto artístico era dizer “isto é arte” e tentar inserir os tais objetos no circuito do mercado de arte. No caso da *performance art* ocorre o mesmo procedimento. Existe um recorte conceitual, a partir do qual o *performer* cria um roteiro de ações, esse roteiro não possui, porém, um resultado esperado, o artista se concentra apenas na sua execução. Ele, mais uma vez, distancia-nos de uma superfície simbólica de leitura semiótica e nos apresenta a realização de uma ação efetiva.

(...) no caso da performance a materialidade das ações e a corporeidade dos atores domina os atributos semióticos. O evento envolve os performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico.⁴²

Poderíamos resumir aqui, então, a ação performática como uma ação concebida de forma intelectual, a qual dá origem a um roteiro de ações que, para serem efetuadas, engajariam o corpo como um todo, sem a obrigatoriedade de um resultado específico,

40 Peter Pál Pelbart, “A vida desnudada”, IN: *Leituras da morte*, São Paulo, Ana Blume, 2007, p. 34.

41 Maria Beatriz de Medeiros, “Performance artística e tempo” IN: *tempo e performance*, Brasília, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2007, p. 66.

42 Silvia Fernandes, “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, In: *Camarim*, N.46, São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 25.

visto que é executado uma única vez e sem ensaio.

Concluindo, podemos considerar a ação performática como um programa concebido por um artista para ativar uma experiência. Segundo Eleonora Fabião:

(...) um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada.⁴³

1.4 O fotógrafo-performer – a experiência de “fazer uma foto”

Ao se colocar no campo da ação e da experiência, a postura estética| ética do *performer* vem se contrapor à atitude contemporânea mais usual, isto é, àquela da substituição da vivência do mundo pela contemplação de imagens – sobre a qual já discorremos no início do capítulo. Recusando-se ser aquele que informa ou comunica, o artista da performance age a fim de ativar uma experiência, tanto para si, quanto para o público, “em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual os conteúdos serão elaborados.”⁴⁴

Não podemos dizer, no entanto, que essa nova postura ficou restrita ao campo da *performance art*. Pelo contrário, a postura performática se disseminou por diversos campos artísticos e, inclusive, ajudou a arte contemporânea a borrar as fronteiras que delimitavam as diferentes linguagens.

CONEXÃO Sartre também cita algo parecido, ele diz que exemplos podem ser usados, mas de fato, nós só poderemos ter certeza do que escolher no momento próprio em que se faz a escolha, ou seja, quando já estamos efetuando a ação. Não é possível presumir uma escolha. Só podemos compreendê-la fazendo-a. Não outra maneira. **CONEXÃO** performance - a obra só se dá no momento mesmo em que se efetua. **IDÉIA** será que a performance é uma extensão do empirismo da vida? **CONEXÃO** Olha só!!! De novo: não há dissolução entre vida|arte **CONEXÃO** Espinosa não separa vida e filosofia. **IDÉIA** o performativo seria mais que uma estética, uma poética? Seria, em si, uma ética? Uma forma de se colocar na arte e na vida! Se é impossível discernir essas duas instâncias, agora, não só pela tendência de se colocar nossa vida na arte, mas também de fazer o movimento contrário: possuir na vida uma postura performativa. Isto é, passar por esse tempo| duração que chamamos muito genericamente de ‘vida’ sublinhando, antes de tudo a ação.

43 Eleonora Fabião, “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, In: *Revista Sala Preta*, N.8, São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 237.

44 Eleonora Fabião, “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, In: *Revista Sala Preta*, N.8, São Paulo, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 237.

Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “Zonas de Desconforto”.⁴⁵

No caso da fotografia não foi diferente. Se, em um primeiro momento, na ocasião do surgimento das primeiras experiências em performance, os fotógrafos se viram como responsáveis pela documentação desses eventos, posteriormente, já na década de 1970, diversos fotógrafos colocaram-se com uma atitude performática em seus próprios trabalhos de fotografia. A postura de tais fotógrafos contemporâneos consistia em opor-se à concepção da linguagem fotográfica como uma forma de registro documental e informativo, para, então, incluir a ação de fotografar em programas performáticos, conceitualmente elaborados. O artista da fotografia passou, assim, a abandonar a aura do criador inspirado, técnico e sincronizado com o acaso.

O momento decisivo foi um ideal perseguido por diversas gerações de fotógrafos que buscaram capturar, no curso da própria vida, imagens capazes de revelar o sentido mais profundo dos acontecimentos. A partir do final da década de 1950, no entanto, esse tipo de imagem começou a mostrar-se insuficiente para dar conta das transformações advindas da chamada pós-modernidade. O instante extraído do fluxo da vida deixaria de exercer o seu poder revelador e a imagem fotográfica passaria a ser apenas mais um dos mediadores da experiência de estar no mundo, seja do fotógrafo ou seja do artista.⁴⁶

Ao recusar o mito da imparcialidade do aparelho fotográfico e da fotografia como uma “janela para o mundo”, o novo fotógrafo supera sua função de capturador de imagens já prontas e posiciona-se como um artista que “fabrica” imagens.

Eu ia em direção oposta [a Cartier-Bresson], deixando de lado o mito da objetividade”, escreve William Klein para explicar seu procedimento. Também rejeita o instante decisivo, que ele substitui pelo sujeito que decide: cabe ao artista e não ao tempo decretar o que será uma foto e decidir sobre isso, sendo o fotógrafo, nesse caso apenas um caçador de imagens. (...) A liberdade do *poiein* é então infinita. (...) O fotógrafo não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um *homo faber*. Não se tira uma foto, ela é feita.⁴⁷

Colocar a ênfase em “fazer uma foto” em detrimento de “tirar uma foto” explicita que a fotografia não é um registro imparcial do mundo, mas uma imagem técnica e “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados

45 Eleonora Fabião, Op. cit., p. 239.

46 Helouise Costa, texto da exposição “Fotógrafos da cena contemporânea”, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 2012.

47 François Soulages, *Estética da fotografia*, São Paulo, Senac, 2010, pp. 80-81.

conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem”⁴⁸. Isto é, as imagens técnicas são superfícies imagéticas geradas por aparelhos *programados* por um texto científico – texto, esse, resultante de uma visão de mundo – e, portanto, não são a realidade em si, mas a codificação de apenas *uma forma* de compreendê-la e apreendê-la.

Sob essa perspectiva, podemos dizer, então, que a operação desencadeada pelo fotógrafo, quando ele assume uma postura performática, é a de desprogramar o aparelho fotográfico, já que o *performer* “ao agir seu programa, desprograma organismo e meio”⁴⁹. Nesse caso há, então, uma fusão completa da função de fotógrafo e da função de *performer*, o que nos leva a criar um novo termo, que utilizaremos a partir de agora, para nomear esse artista contemporâneo: o de *fotógrafo-performer*.

O *fotógrafo-performer* seria, portanto, o artista cujo trabalho possui as seguintes características:

1. A fim de desmistificar a foto como “uma janela para o mundo”, o fotógrafo deixa claro o processo que gerou a imagem. A produção| construção da imagem, nesse caso, é sempre revelada pelo artista, ou explicitada, enfatizando o caráter processual de sua obra e distanciando-se cada vez mais da concepção de um objeto| obra acabada. Se, segundo Flusser, o fotógrafo é aquele que joga com as possibilidades da programação do aparelho, cabe ao *fotógrafo-performer* deixar claro o desenvolvimento desse jogo. Ele desmistifica, dessa forma, o trabalho do grande especialista caçador de imagens, sincronizado com o tempo – sintetizada por Henri Cartier-Bresson pela expressão “momento decisivo”. Ou, ainda, valendo-nos das palavras de Eleonora Fabião, o trabalho do *fotógrafo-performer* segue a tendência performática da “ritualização do cotidiano e da desmistificação da arte”.

2. Da mesma forma que o *performer*, o novo fotógrafo, ao escolher uma ação para desenvolver, insere sua obra no campo da ação, evidenciando por meio de seu trabalho o enunciado “isto é arte”. Dessa maneira, o campo conceitual e intelectual da escolha, é, mais uma vez, colocado em primeiro plano, em detrimento da ideia de inspiração e talento do artista. Na fotografia contemporânea, assim, a

Em um dado momento, Sartre, em *O existencialismo é um humanismo*, diz que não se pode julgar a vida de nenhum ser humano pelo que ele não fez - nossa existência estaria sempre ligada às ações que de fato efetuamos.

Eu escolho existir. Não há algo que mais me assusta do que a possibilidade de não-existência em vida. A possibilidade de ser destituída de sentimentos, de pensamentos ou ter minha carne insensível, meu coração lento e meu sangue frio.

45

48 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 20.

49 Eleonora Fabião “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, In: *Revista Sala Preta*, N.8, São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 237.

atividade do intelecto é colocado em um lugar inédito, já que antes o pensamento era visto como “algo que turva a transparência da consciência do fotógrafo e infringe a autonomia daquilo que é fotografado”⁵⁰.

3. O trabalho do *fotógrafo-performer* não é restrito ao uso da visão e do cérebro. A postura performática diante da fotografia é de engajar todo seu corpo na realização do roteiro. As fotografias não são, portanto, resultado apenas de um recorte conceitual e da contemplação do mundo e de seu entorno, mas são traços deixados por uma ação na qual engajou o corpo inteiro. O fotógrafo submete-se, assim, a uma experiência no momento mesmo de “fazer a foto” – estando diante ou atrás da câmera –, deixando ser afetado pelo mundo que o cerca.

4. Como resultado, a imagem produzida pelo *fotógrafo-performer* não é puramente retiniana, tanto no que tange o processo de sua execução, quanto no que tange o processo de fruição da obra. As fotos, nesse caso, longe de serem campos simbólicos de representação ou superfícies estéticas para serem puramente apreciadas, tornam-se a materialização de uma ação performática que aconteceu distante dos olhos do público, em outro tempo| espaço. Se no caso dos *ready-mades* o objeto de arte é “reduzido” ao seu caráter enunciativo, no caso do fotógrafo performer as imagens fotográficas são “reduzidas” ao seu caráter indicial. A saber:

(...) A fotografia aparenta-se com a categoria de “signos” em que encontramos a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos, etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto”, de manter com ele “uma relação de *conexão física*”. Nisso, diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de semelhança) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral*).⁵¹

46

Isto é, nesse tipo de obra, o artista sublinha a ligação física que a foto tem com o evento registrado, ao invés de enquadrar uma cena para ser decodificada. Portanto, as fotografias resultantes dos trabalhos do *fotógrafo-performer* aproximam-se do *ready-made* na medida em que se distanciam da representação de algo exterior e passam a se assumir como um rastro concreto de uma ação executada pelo artista. Nesse aspecto, Dubois afirma – invertendo nossa análise – que os *ready-mades* de Duchamp seguem a lógica do índice:

50 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, pp. 132-133.

51 Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus, 1999, p. 50.

Provavelmente Duchamp jamais foi fotógrafo *sensu stricto* (...), mas toda sua obra pode ser considerada como “conceitualmente fotográfica”, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e traço, do signo fisicamente ligado a ser referente antes de ser mimético. (...) os próprios *ready-mades*, que é possível descrever como casos extremos em que o produto final não apenas parece, mas nem mesmo tem o traço físico de um objeto exterior “a ser representado”; ele é esse próprio objeto, tornado obra como tal, por um ato de decisão artística, por uma simples operação de seleção, de levantamento no interior do contínuo do real e de inscrição no universo da arte.

De tal forma, estar diante desse tipo de fotografia é como estar diante de uma cicatriz deixada no corpo de um performer após a execução de um programa performático. A foto, assim, passa a ser um objeto fisicamente ligado à experiência vivida pelo corpo| mente| espírito do artista, já que a ação performática e a produção da imagem convergem em um mesmo programa executado pelo fotógrafo performer.

O que gosto de fazer, no entanto, é observar as fotografias longamente para tentar sentir a presença daqueles seres ali presentes-ausentes, tento com uma fé cega e infantil reavivar aquelas imagens que – tais quais reflexos – estão nessa condição inexorável de morte, destituídas de recheio. O que é afinal aquilo retratado? Que FUI eu, porém, não SOU mais? Logo eu, que nem ao menos sei o que sou agora Eu que tenho certezas incertas e devaneios tão vagos que só podem ser traduzidos em cores que não sei pintar. Eu que olhando fotografias antigas sinto-me como um ponto perdido, solitário, suspenso no espaço. Atrasado, sempre preso no início, desconstruído no tempo. Descompassado. Desatento. Apegado. Correndo atrás do que perdeu para o vento e andando a passos lentos em direção à linha final dos tempos. Distante. Deslocando-se, sempre, por ENTRE os espaços. Desviando-se de si e recolhendo os próprios pedaços.

Sendo uma fotografia performada as imagens fotográficas não são meros registros da ação de uma *live art*, mas o ato performativo (evento) e o ato de registro convergidos em um único discurso, e são indistinguíveis se considerados como partes independentes no trabalho.⁵² (tradução da autora)

47

A seguir, analisaremos mais detalhadamente tais características inerentes ao trabalho do *fotógrafo-performer*, aplicando esse conceito, e observando suas implicações, no estudo da obra fotográfica *Suite Vénitienne* da artista francesa Sophie Calle. Projetos artísticos que uniam fotografia, arte conceitual

52 “As performed photography the photographs are not merely a record of the live art action, but the performative act (event) and the record are collapsed into a single utterance and are indistinguishable as separate parts of the work.” Paul Jeff, *Performed Photography – An Introduction*. Disponível no link: http://swansea-metro.academia.edu/PaulJeff/Talks/10141/An_Introduction_to_Performed_Photography p.4

CAPÍTULO 2

o fotógrafo como performer: um estudo de caso

e|ou performance surgiram no panorama das artes visuais entre as décadas de 1970 e 1980. Artistas como Christian Boltanski, Stephen Shore, Cindy Sherman, Francesca Woodman e Sophie Calle foram alguns dos precursores dessas obras que acumulavam procedimentos de diversas linguagens. Cada um deles, da sua própria forma, contribuiu para uma nova concepção da atividade do fotógrafo.

Boltanski mesclou a atividade de artista àquela de arquivista, garimpando e colecionando antigas fotos de desconhecidos para criar a instalação *Álbum de família* (1971). Nela, o artista reuniu fotos de pessoas muito diversas em um único grande álbum de lembranças familiares genéricas, revelando que em nossa sociedade todos os indivíduos criam recordações muitos similares ao longo de sua existência. Já Shore, também em 1971, desenvolveu uma obra sem título em que fotografou diversas localidades da pequena cidade de Amarillo, no Texas, e transformou-as em cartões-postais para, posteriormente, inseri-los na esfera da vida cotidiana, colocando-os em mostruários de pontos turísticos. Cindy Sherman, por sua vez, em sua obra *Untitled Film Stills* (1977-1980), travestiu-se de inúmeros arquétipos femininos para criar imagens em que auto-retrato e atuação se confundiam. Enquanto Francesca Woodman, durante toda a década de 1970, realizou auto-retratos em movimento, nos quais se mesclava a paredes e destroços de casas em ruínas, deixando o obturador em um longo período de exposição para que suas ações fossem captadas como enormes borrões. E, por último, Sophie Calle que criou a instalação *Suíte Vénitienne* (1980) a partir da compilação de fotos e anotações que produziu durante a ação de perseguir um desconhecido pelas ruas de Veneza.

No período em que foram produzidas, no entanto, muitas dessas obras fotográficas encontraram resistência no campo da fotografia artística e incomodaram os especialistas que não puderam encontrar rótulos e categorias para empregar na nomeação de tais trabalhos. Assim, alguns dos artistas citados só tiveram sua relevância reconhecida nas décadas que se seguiram, ao inspirar e influenciar uma nova e reconhecida geração de *fotógrafos-performers* espalhados por todo o mundo, tais como: a germano-brasileira Janaína Tschape, o inglês David Crew, a alemã Astrid Kruse Jensen, o americano Jeff Wall, a inglesa Gillian Wearing, a brasileira Sofia Borges, e os chineses Maleonn e Ai Weiwei. Tais artistas contemporâneos, de

As razões que levam alguém a estudar um tema são, muitas vezes, encontros inexplicáveis do acaso, unidos a alguns motivos mais explicáveis, mas, ainda assim, não menos misteriosos. Digo isso porque, por algum interesse não racional, no ano de 2007, depois de já ter ingressado na faculdade de Artes Cênicas, me interessei por fotografia. Procurei um curso livre e iniciei um período de oficinas, cursos e workshops sobre a linguagem. Algo pulsava da superfície de uma imagem revelada e me atraía de tal maneira que fui capaz de escrever dois trabalhos na graduação sobre fotografia e, ainda, unir aos meus estudos de teatro as pesquisas em fotografia no meu trabalho de conclusão de curso.

estilos e origens completamente diferentes, compartilham de um fundamento comum: utilizar-se da fotografia como meio de vivenciar e compartilhar uma experiência performática – seja ela diante ou por de trás da câmera.

No presente capítulo não se pretende criar uma categoria para os trabalhos citados, a fim de apaziguar o debate. Pelo contrário, desejamos apontar uma nova perspectiva de olhar, para que observemos como a postura performática encontra a linguagem da fotografia, produzindo resultados que desafiam a lógica da catalogação de obras artísticas.

Nossa intenção, portanto, é analisar o resultado da fricção entre as características inerentes à imagem fotográfica e aquelas próprias de ações performáticas. Para isso, faz-se necessário analisar tais obras não apenas pelo campo teórico da fotografia, mas, também, sob a ótica das teorias performativas das produções contemporâneas, desenvolvidas por estudiosos das artes cênicas como Richard Schechner, Érika Fischer-Lichte e Josette Féral.

**A solidão, talvez.
O silêncio, é possível.
Mas, principalmente,
o passado.**

(...) a *performance*, nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação. Quanto à performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção de realidade social tem potencial performativo.⁵³

O objeto eleito para o presente estudo foi o trabalho *Suíte Vénitienne* (1980) de Sophie Calle, obra que figura entre as primeiras dessa artista que, por sua vez, é uma das pioneiras em desenvolver programas performáticos munida de uma câmera fotográfica. O trabalho de Calle foi eleito para a análise por se tratar de um caso extremo no que diz respeito à classificação de sua linguagem, já tendo sido considerado tanto literatura (auto-biografia), quanto fotografia e também performance.

A posição antagônica da fotografia em relação ao teatro, no que diz respeito ao TEMPO. A sensação de vencer a efemeridade e de acessar, de alguma forma, um momento perdido. Constituída de uma nostalgia irremediável, parte de mim sempre morria - e ainda morre - quando chegava ao fim a temporada de uma peça. Como se me fosse arrancado um membro. A fotografia, pelo contrário, me restituía a sensação de poder conservar o que, inevitavelmente, chegará ao fim. A efemeridade e impermanência sendo salvas pela imagem.

52

Porque não fotografia? Ora, suas fotos são parte de uma experiência proposta e vivida pela artista, cuja trajetória resulta em uma combinação entre material fotográfico e textos. Suas imagens – muitas vezes desinteressantes no quesito estético – não são autônomas, estão sempre em relação aos jogos criados por Calle e cujas regras nos são sempre reveladas. E, então, porque não literatura?

53 Silvia Fernandes, “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, In: Camarim, N.46, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 24.

Pela razão inversa e complementar à razão pela qual não é apenas fotografia, ou seja, porque seus textos são parte de um processo descrito também por fotografias e não se bastam enquanto material textual. Ora, porque não considerarmos, afinal, sua obra simplesmente como performance? Se levarmos em consideração que a *performance art* pressupõe, como uma de suas principais operações, o envolvimento de artista e público em uma mesma experiência nos quais ambos estão presentes, não poderíamos nomear os trabalhos de Calle – sempre executados longe da presença do público – como performances.

Charlotte Cotton, em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, afirma que essa artista francesa é uma fotógrafa herdeira da arte conceitual, à medida que as obras de Sophie Calle estão sempre pautadas em uma idéia, em um enunciado, um recorte conceitual que se encontra por trás da imagem. Assim como em Duchamp, seus trabalhos são materializações de idéias, de gestos artísticos, muitas vezes mais importantes do que o resultado estético ou o objeto em si.

Duchamp caracteriza uma estrutura verbal com presença no espaço, estabelecendo em relação ao objeto plástico um procedimento discursivo disjuntivo, em que as conexões palavra/objeto são retraçadas a partir das marcas produzidas por cada uma das matérias sobre a outra.⁵⁴

No entanto, se no trabalho do pai da arte conceitual, as obras são materializações de gestos efetuados pelo artista, em Calle as obras são a concretização não apenas de um gesto, mas de um evento por ela criado e no qual ela envolveu seu próprio corpo, afetos e intelecto.

54 Ricardo R. Basbaum, *Além da pureza visual*, Porto Alegre: Ed. Zouk. 2007, p. 34.

Tomaremos a série *Suite Vénitienne* como exemplo. Nela, a artista se propõe a seguir um desconhecido pelas ruas de Veneza: tratava-se de um homem que ela havia seguido por alguns minutos nas ruas de Paris e a quem ela foi apresentada, na mesma noite, em um *vernissage*. É nessa ocasião que esse homem comenta com Calle que faria uma viagem à cidade italiana. A artista resolve, então, segui-lo durante sua estadia em Veneza e passar incógnita. Esse foi o recorte conceitual do programa performático que criou e ao qual ela deveria se submeter, como experiência. Ela, então, embarca sozinha em um trem, hospeda-se ao lado do hotel em que aquele homem estaria hospedado e inicia uma perseguição silenciosa a esse desconhecido. Sua obra consiste em apresentar, posteriormente, um conjunto de fotografias e textos que ela produziu durante a execução de tal perseguição.

Não sei bem voltar ao ponto em que decidi que faria algo a respeito do meu interesse quase inexplicável. Olhando agora para trás, em realidade, percebo que foi a própria Sophie Calle que me trouxe até aqui. Foi em um dia em janeiro de 2006, me deparei com Calle em uma livraria em Paris: um livro que compilava todas as suas obras até aquele momento, folhei página por página até decidir comprá-lo. Estava encantada com a mistura de relato pessoal íntimo e cotidiano estranhado - uma combinação que deixava todos os acontecimentos das nossas vidas mais poéticos e delicados.

Levei o livro e iniciei uma relação intensa com aquelas páginas. Li cada palavra, observei cada imagem, uma, duas, três vezes. Na época, não me lembro de ter racionalizado a sensação e ter escolhido, conscientemente, estudar fotografia. Foram necessários alguns meses, na verdade mais de um ano, para que eu comesse a acompanhar disciplinas de artes visuais. E foi – saltando no tempo – dois anos depois, acompanhando um curso que Josette Féral ministrava na época no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da ECA, que anotei em meu caderno:

The shadow – vista da instalação da obra *Suíte Vénitienne*, na Pat Hearn Gallery, em Nova Iorque, 1991 – foto retirada do livro *M’as-tu vue* de Sophie Calle.

Assim, a artista se lança voluntariamente em uma situação real de “espionagem”, experimentando suas reações físicas|emocionais em um contexto de tensão e suspense. Ao assumir o papel de detetive, caçadora ou perseguidora *voyeur*, Calle cria um programa performático em que transforma o ato de “tirar uma foto” do mundo – na acepção que descrevemos anteriormente – em uma ação performativa: ela sai literalmente à caça do homem que é seu objeto, seu tema, e se lança nessa perseguição. A perseguição, aqui, como experiência, é o próprio substrato da obra. Sua busca não se encontra, portanto, pautada no futuro, nas imagens que ela obterá dessa caça, mas na vivência em tempo presente da ação por ela proposta. Nesse sentido podemos considerar sua obra como uma síntese da transformação do “fotógrafo caçador de imagens” em “fotógrafo-performer”, uma vez que Calle propõe o processo do fotógrafo *voyeur*, como a própria experiência performática – dando corpo, alma e mente a esse tipo de artista.

A fotógrafa francesa assume, dessa forma, a busca e a crueldade *voyeurística* – próprias da figura clássica do fotógrafo – como o próprio recorte conceitual para sua ação performática. Baudrillard, em seu texto *Please Follow Me*, analisa da seguinte forma a obra:

Seguir o outro é controlar seu itinerário; é tomar conta da sua vida sem que ele saiba. É representar o papel mítico da sombra, que tradicionalmente segue você e protege você do sol – o homem sem sombra é exposto à violência da vida sem mediação – é para aliviar ele desse fardo existencial, a responsabilidade pela sua própria vida. Simultaneamente, ela, que segue,

é ela própria liberada da responsabilidade pela sua própria vida, seguindo cegamente os passos de outro. (...) Seguindo-o, o outro, ela o substitui, troca de vida com ele, troca paixões, desejos, se transforma no outro. (...) Tudo está ali; a pessoa nunca deve entrar em contato, deve seguir, nunca deve amar, deve estar mais perto do outro que sua própria sombra. E deve desaparecer na paisagem antes que o outro olhe para trás.⁵⁵ (tradução da autora)

“Brincando” de ser a sombra desse homem desconhecido e apoderando-se de seu itinerário como se fosse o dela própria, Calle experimenta uma outra relação de alteridade. Tal qual um verdadeiro *voyeur*, a artista esquece-se de si, abandona suas próprias opções de caminhos e atividades em Veneza, para se deixar levar por um estranho. Tal ação envolve a artista em um processo|jogo em que ela assume por alguns dias o papel de detetive, como uma criança que cria uma brincadeira de “faz de conta” e a leva até as últimas consequências. Se utilizarmos, aqui, a perspectiva situacionista⁵⁶, que considera o jogo como uma outra maneira de se relacionar com o mundo, ao criar novas alternativas para a própria vida, podemos afirmar que Calle se envolve em um processo lúdico para inventar novas possibilidades de relação com a realidade.

Os situacionistas querem criar novos jogos na vida cotidiana; o jogo situacionista é um jogo concreto, construído. Eles insistem na importância da invenção e criação de condições favoráveis para o desenvolvimento dessa paixão pelo jogo urbano, no valor do jogo, que seria o da própria vida livremente construída, sendo que a liberdade seria garantida pelas práticas lúdicas.⁵⁷

56

55 “To follow the other is to take charge of his itinerary; it is to watch over his life without him knowing it. It is to play the mythical role of the shadow, which, traditionally, follows you and protects you from the sun – the man without a shadow is exposed to the violence of a life without mediation – it is to relieve him of that existential burden, the responsibility for his own life. Simultaneously, she who follows is herself relieved of responsibility for her own life as she follows blindly in the footsteps of the other. (...) Following the other, one replaces him, exchanges lives, passions, wills, transform oneself in the other’s stead. (...) Everything is there; one must never come into contact, one must follow, one must never love, one must be closer to the other than his own shadow. And one must vanish into the background before the other turns around.” Jean Baudrillard, “Please Follow Me”, In: *Sophie Calle – talking to strangers*, Londres, Whitechapel Gallery, 2009, pp. 22-25.

56 O situacionismo é um pensamento urbano criado por um grupo de artistas e pensadores franceses, reunido em torno de Guy Debord, que pretendia desenvolver ideias abordadas pelos surrealistas e, além disso, superar as questões artísticas para alcançar a esfera da vida cotidiana. A prática situacionista foi definida da seguinte maneira, segundo Paola Berenstein Jacques: “ ‘que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações.’ Indivíduo ‘que se dedica a construir situações’; situação construída ‘momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.’” Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos errantes*, Salvador, Edufba, 2012, p. 211.

57 Paola Berenstein Jacques, Op.Cit., 2012, p. 223.

A liberdade alcançada por um jogador que cria suas próprias regras e, assim, inventa uma outra relação com a vida cotidiana, é o foco da obra de Sophie Calle. Nela, os espectadores são testemunhas da excitação, da tensão e das descobertas que a artista faz durante o desenvolvimento de sua atividade lúdica. A ação de *jogar*, seria o próprio programa performático e, portanto, o tema de sua obra. A execução do jogo, aqui, gera imagens e textos imprevisíveis, que não estão submetidos a um julgamento clássico de obra de arte fotográfica ou literária, exatamente por serem parte de um processo e, portanto, não possuírem um caráter de objeto artístico “acabado”, isto é, a de um resultado estético que vale por si só, independente do processo artístico que o gerou.

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas **não são verdadeiras, nem falsas**. Elas simplesmente sobrevivem. (...). A esse respeito, os textos falam de “eventness”. Ela coloca em cena, com esse fim, **o processo**. Ela amplifica, portanto, o **aspecto lúdico** dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas).⁵⁸

A mulher que caminha pelas ruas de Veneza, perseguindo seu protagonista, não se distancia do evento em que está inserida, pelo contrário, está completamente submetida à duração do tempo presente – como uma criança durante o desenvolvimento de uma brincadeira. A cada respiração e a cada passo do homem que segue, sempre atenta para não ser percebida, ela desenvolve uma ação que só se configura no tempo mesmo de sua realização. No processo encarnado de vivência, a artista perambula pelas ruas de Veneza em um presente contínuo, já que por se tratar de uma perseguição, ela percorre a cidade sem saber o que ocorrerá e/ou o local para onde está sendo levada. Em uma relação literalmente labiríntica, como o Teseu que segue o fio de Ariadne, sua errância pela cidade italiana é diversa daquela de um turista ou de um fotógrafo tradicional. Ela se relaciona com a cidade sem um planejamento anterior, sem portar um mapa, nem ter objetivos claros,

Sentia-me muito próxima do trabalho de Calle, como se de alguma maneira ele me dissesse respeito de uma forma muito direta. Ela manejava com maestria diversas linguagens e parecia tornar mais palpável o sonho da menina que eu fui | ou sou - a menina que sonhava ser modelo, escritora, detetive particular, atriz, artista plástica, psicóloga, veterinária, poeta, aeromoça... Sophie Calle brinca, encarna e assume em sua figura de artista a personagem a realidade de sermos tantos em um só, de sermos múltiplos UNOS, e de renascer a cada segundo, minuto e hora em cada projeto artístico como uma outra | uma outra, no entanto, que sempre estive ali e só precisava de uma oportunidade para se revelar.

58 Josette Féral “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” In: Revista Sala Preta. N 8. São Paulo, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, pp. 197-210.

lançando-se em uma deriva⁵⁹ e experimentando a cidade de uma maneira única.

Nessa experiência de deriva persecutória a artista encarna a figura do detetive clássico. Aquele que segue o suspeito pelas ruas de uma cidade e camufla-se entre seus transeuntes.

Junto com a multidão, uma figura aparece com frequência no jogo de esconde-esconde, de se perder e se achar na multidão: o detetive, que em *O homem das multidões* seria o próprio narrador do conto, que tem como alvo de sua investigação o velho que ele segue. A ideia de supressão de rastros e vestígios dos indivíduos no meio da multidão é frequente; a busca pelo anonimato a clássica imagem dos filmes *noir*, em que o criminoso que está sendo perseguido some, se dissolve no meio da multidão.⁶⁰

A figura de detetive que Calle encarna, portanto, busca o anonimato em meio à cidade e à multidão. Mas, para que um espião passe incógnito uma condição é indispensável: a solidão. Dissolver-se nas ruas e entre os passantes, confundir-se no meio dos transeuntes, virar a esquina e atravessar a rua sem ser percebida, são atos solitários por excelência. A própria natureza da ação

58 escolhida pela artista, exclui, portanto, a possibilidade do espectador de compartilhá-lo em tempo presente. E é aqui que a obra se diferencia da *performance art*.

Um leve arrepio percorre minha espinha, lembro-me de diversas histórias de desaparecimentos inexplicados. Corpos que simplesmente deixam de existir, sem deixar rastros. Homens-imagens, que não deixam vestígios de sua presença física no mundo... O homem sem sobra do qual fala Braudillard ou o vampiro sem reflexo no espelho.

Lembro-me que no livro comprado em 2006, apaixonei-me, em especial, por uma história misteriosa, sobre a qual Calle construiu uma obra: a história de uma moça que havia desaparecido sem deixar vestígios. A mulher era vigia do Centre George Pompidou e no dia em que desapareceu seu apartamento tinha pegado fogo, inexplicavelmente. Quando os bombeiros chegaram no edifício em chamas, ela desceu as escadas do prédio, dobrou a esquina e nunca mais foi vista...

Relatos de desaparecimentos misteriosos nos suscitam profundo interesse, penso – enquanto escrevo sobre o assunto – porque colocam em cheque nossa própria materialidade. Como pode alguém simplesmente evaporar?

59 “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográficas e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio” Guy Debord *apud* Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos errantes*, Salvador, Edufba, 2012, p. 213.

60 Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos errantes*, Salvador, Edufba, 2012, p. 213.

Sophie Calle precisa, então, encontrar formas de inserir o espectador em sua perseguição solitária e, para isso, apresenta sua obra como um diário aberto, com informações, fotografias, e os principais passos que deu como “detetive”.

19:00h – Um desconhecido passa por mim e me olha diversas vezes. Eu desvio o olhar, eu fixo, obstinadamente, o chão. O homem entra no restaurante ‘La Colomba’.

(...)

20:10h – O homem que tinha me olhado demoradamente sai do ‘La Colomba’. Ele para diante de mim, se espanta em me encontrar no mesmo local, nesse frio. Ele quer saber se pode me ajudar em algo. Eu digo a ele que amo um homem – só o amor me parece desculpável – que está desde 18:15 no antiquário Luigi, em companhia de outra mulher. Eu peço a ele que entre e os encontre, para me contar o que ele vê. O homem consente.⁶¹ (tradução da autora)

Em *Suíte Vénitienne* as imagens e os relatos textuais são, assim, expressão de uma experiência encarnada, subjetiva, na qual aquela que escreve e fotografa está sempre assumindo-se como sujeito inteiro, cujo corpo|mente|espírito é afetado pelo evento em que está inserido. Suas imagens ou textos não são documentação de uma experiência externa, como um artista que apontaria para o mundo dizendo “olha essa imagem que bela” ou “veja que composição interessante” ou, ainda, “repare nessa pessoa”, mas, pelo contrário, são fotos e textos resultantes de sua vivência, naquele exato momento do presente. “Na fotografia performada, o processo da fotografia é metaforicamente colapsado ao momento em que aconteceu o evento registrado, para que o evento e seu registro possam se tornar uma instância única, uma síntese”⁶² (tradução da autora).

Somo convidados, dessa forma, a adentrar a solidão e individualidade de uma *performer* durante o desenvolvimento de sua ação performática. Assim, se em uma obra de *performance art*, nos vemos envolvidos em um evento compartilhado em um mesmo tempo-espço que o artista, mas de um outro ponto de vista – o ponto de vista do espectador –, nessa obra somos cúmplices das sensações que a *performer* tem durante o evento performático. É como se pudéssemos experimentar do ponto-de-vista

61 “19 heures. Un inconnu passe à plusieurs reprises devant moi. Je détourne les yeux, fixe obstinément le sol. L’homme entre au restaurant ‘La Colomba’. 20h10. L’homme qui m’avait longuement regardée sort de ‘La Colomba’. Il s’arrête à nouveau devant moi, s’étonne de me trouver au même endroit, dans ce froid. Il veut savoir s’il peut m’être de quelque secours. Je lui dis que j’aime un homme – seul l’amour me semble avouable – qui se trouve depuis 18h15 chez l’antiquaire Luigi, en compagnie d’une autre femme. Je lui demande de les rejoindre et de me raconter à son retour ce qu’il aura vu. L’homme consent.” Sophie Calle, “Suíte Vénitienne”, In: *M’as-tu vue?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p.92.

62 “In performed photography the process of photography is collapsed metaphorically into the time of the event recorded, so that the event and its record can become a single utterance, a synthesis (...)”

Paul Jeff, *Performed Photography – An Introduction*. Disponível no link: http://swansea-metro.academia.edu/PaulJeff/Talks/10141/An_Introduction_to_Performed_Photography p.4.

de uma câmera subjetiva e de um narrador em primeira pessoa uma experiência de *performace art*. Isto é, se há uma diferença de tempo-espço na realização da ação e na sua apresentação para o público a artista francesa a supera, suprimindo a distância entre *performer* e espectador.

As fotografias e os relatos são, assim, os instrumentos dos quais ela pode lançar mão para nos incluir em sua trajetória. Enquanto os textos nos oferecem a possibilidade de adentrar em sua mente e coração – expressando suas ideias e emoções –, as imagens fotográficas nos permitem ter acesso ao contexto exterior e à realidade do evento que a *performer* realizou – ao produzir as fotografias Sophie Calle concretiza a ação de *espionar*, passando a possuir a imagem daquele homem e podendo revelar sua intimidade em público. As lentes, assim, são mais do que suas cúmplices, são uma extensão de seus braços, é por meio delas que a artista age – transformando a simples ação de seguir alguém em uma ação de espionagem.

A câmera/arma não mata, portanto a metáfora agourenta parece não passar de um blefe – como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda sim, existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.⁶³

Como um performer que age para sentir-se mais vivo. Mas eu escrevo, escrevo com palavras que saltam das pontas dos meus dedos e me assaltam em um estado desconhecido. Gosto das dores invisíveis e dos cortes nas profundezas. Escrevo porque não sou boa com as palavras. Escrevo porque nada sei. Escrevo porque sou nada e preciso sentir-me como parte do todo. Não me reconheço em espelhos ou fotos, mas em uma frase, ponto ou vírgula, palavra encontrada, desencontrada. Continuo escrevendo em uma ato desvairado de quem só sabe agir pelas letras.

Tal qual um detetive que ostenta suas fotos como provas cabais de um crime, as fotos que a artista nos oferece são mais do que imagens, são os vestígios de sua ação e a prova de existência daquele homem. Assim como o espelho, a câmera fotográfica só pode retratar algo que esteve de fato materializado à sua frente, as fotos são pegadas de luz de um objeto – que esteve diante da lente – na superfície do filme. Por esse motivo são decalques do real, restos de existências. Assim, as marcas no filme fotográfico de Calle são como a cicatriz na pele de um *performer* que produz, em um ato performático, um corte em sua carne. São rastros da sua ação performática.

Podemos, então, comparar as fotos de *Suíte Vénitienne* com os ready-mades de Marcel Duchamp, a medida que ambos são resultados intrínsecos de um gesto artístico. Isto é, a materialidade da obra é resultado direto da ação efetuada pelo artista – ação, essa, que foi escolhida pelo seu desenvolvimento e não pelo seu resultado. O objeto artístico, portanto, diz respeito apenas a esse gesto e nada mais. Ou seja, não precisa ser interpretado de maneira semiótica, pois em sua materialidade há a convergência de um ato executado. Se, no caso de Calle, a própria ação de fotografar é a experiência performática – ou o que torna a ação desenvolvida em experiência performática – as fotografias serão resultantes do engendramento dessa ação e não objetos simbólicos que dizem respeito a algo exterior a elas.

Ou seja, nessa obra, as fotografias estão colocadas como resultantes diretas de um processo, mais do que quadros a serem interpretados. Assim, a conexão física e concreta da fotografia com seu tema é indispensável. É tal caráter indicial da fotografia que permite que as imagens, aqui, funcionem como provas, como pegadas, da ação proposta pela artista, contrapondo-se à concepção da imagem fotográfica puramente como superfície imagética. As imagens fotográficas, aqui, têm seu caráter indicial – de ligação física com o tema fotografado – potencializado.

A concretude do nosso corpo é uma certeza na qual me agarro, a sensação do sangue latejando no pescoço, a jugular saltada em momentos de fúria, a respiração entrando e saindo pelas narinas - ao mesmo tempo, analiso em minha mente, a nossa imagem na fotografia, assim como as nossas feições refletidas no espelho ou a sombra que projetamos no chão, são provas bidimensionais da nossa existência corporal no mundo.

Sinto-me, de repente, pequena e enorme ao mesmo tempo, como se a dor carnal pudesse ser tanto a salvação em um mundo que se pauta em superfícies imagéticas desencarnadas, como também aquilo que nos afasta do desejo de nos assumirmos como animal. Onde a fotografia dói? Onde as palavras cortam a pele? Desejaria poder escrever cravando uma cicatriz indelével no meu pulso.

(..) uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema.⁶⁴

No entanto – e aqui reside a tensão nas obras de fotografia performada – mesmo quando a fotografia tem seu caráter indicial potencializado, ela ainda pertence ao campo das *imagens* e, como tal, possuem um “caráter mágico”. Sua natureza instaura a suspensão do fluxo temporal, sendo capaz de descolar uma cena do evento em que, um dia, ela esteve inserida.

O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. (...) O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas.

E, assim, ajo, rasgo o tempo com a minha existência. Frágil. E mostro que ajo para sublinhar a minha presença neste mundo. E fotografo. Para parar o tempo. Para agir sobre o tempo. Para mostrar que o que quer que se crie tudo é resultado de uma ação. De um gesto consciente. Que sou por acaso. Mas não sou ISTO por acaso. Poderia ser também aquilo. Reinventar-se sempre. Criar outras maneiras possíveis. A imagem que passo crio revelo mostro é minha - desconheço e conheço ao mesmo tempo, a cada momento.

A imagem fotográfica é uma fatia de tempo, um átimo de instante suspenso para toda a eternidade, em sua imobilidade, silêncio e descontinuidade. Uma forma de ver o mundo que só nos é fornecida única e exclusivamente pela fotografia.

A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. (...) Fotos que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.⁶⁵

As fotografias de Calle, portanto, não dão conta de todo o processo de sua ação. E a escolha por essa linguagem não é casual. Tal aspecto misterioso, suspenso e mudo, próprio da imagem fotográfica, produz uma fricção como caráter processual e de atualização constante do programa performático. A opção que a artista faz pela fotografia, ainda que comprove a existência material daquele homem, daquela cidade,

64 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 170.

65 Susan Sontag, Op. Cit., p. 33.

daquelas ruas e lugares, provoca a incerteza, cria frestas, lacunas de informação... Promove, dessa forma, a ambigüidade.

Fotos da obra *Suite Vénitienne* de Sophie Calle, retiradas do site <http://ggeeoorrgg.net>

De fato, a figura presente nas fotos a cima pode ser qualquer homem, pode ser um transeunte aleatório, assim como pode ser alguém que posou deliberadamente para a artista, se fazendo passar por um homem desconhecido. Aqui, o gesto da artista em nos apresentar fotos como prova da realização de sua ação, geram um grau de ambigüidade que nos faz duvidar do que pode ser real ou ficcional. Fotos são ‘pseudo-presenças’, como diria Sontag, pois são pegadas de luz de algo que realmente esteve lá, mas não está mais. São pistas de algo. E é nesse ponto que Calle lança mão da fotografia, ela sabe que suas imagens não serão exatamente o objeto de sua perseguição, mas pistas dela, instantes de cenas, que nos oferecem possibilidades de contato fugaz com sua experiência.

A fotografia nos coloca em contato com a realidade, mas de modo incompleto: atesta a presença do objeto, mas pouco diz sobre ele. Trata-se de um apontamento vigoroso, porém, quase mudo. Ao historiador cabe preencher algumas lacunas para formar um relato sobre essa realidade. Já os artistas percebem nesse ‘silêncio’ um espaço para o imaginário.⁶⁶

Não temos uma apreensão de sua trajetória completa, de seus movimentos, como teríamos se ela tivesse escolhido a linguagem do vídeo – que se caracteriza por ser um fluxo contínuo de imagens. Temos acesso apenas a indícios, resquícios, sombras. O tempo suspenso entre cada imagem fotográfica, a ausência de voz do homem perseguido – a única voz a que temos acesso é a da artista –, o filme em preto e branco, todos esses aspectos nos inserem em um universo de desconhecimento e mistério. A artista consegue, assim, transmitir ao público a sua própria experiência de suspense e de mistério em relação a esse homem.

As lacunas de informação deixadas pelas fotos e a dissociação das cenas – suspensas no tempo – do evento que a gerou, aumenta o nosso grau de incerteza perante esse desconhecido e o processo da perseguição. Não temos certeza do que é real, do que é invenção, montagem, criação, experiência... Assim, as fotos criadas nesse tipo de trabalho são objetos em que a materialidade, de caráter indicial, se confunde com o campo simbólico gerado, isto é, a cena apresentada na imagem.

(...) a performance redefiniu duas relações de importância fundamental para a hermenêutica, assim como para a estética semiótica: primeiro, a relação entre sujeito e objeto, observador e observado, espectador e ator; em segundo lugar, a relação entre a materialidade e a semiotividade dos elementos da performance, entre significante e significado.⁶⁷ (tradução da autora)

Dessa forma a artista vai além da atividade de uma fotógrafa que gera imagens recortadas do mundo. Com essa complexa arquitetura de programa performático, palavras, fotografias, a artista instaura uma experiência que coloca um debate mudo sobre os limites entre realidade|representação, vida|arte, subjetivo|objetivo. Seu gesto é performativo.

O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de **desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem**.⁶⁸

66 Ronaldo Entler, *Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea*. In: Ars N.8. São Paulo, Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars8/entler.pdf>.

67 “(...) the performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the *materiality* and the *semioticity* of the performance’s elements, between signifier and signified.” Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance – a new aesthetics*, Taylor & Francis e-Library, 2008, p. 26.

68 Josette Férral, *Por uma poética da performatividade*, In: Revista Sala Preta, n.8. São Paulo: PPG Artes Cênicas da ECA/USP, 2008, p. 203.

Essa experiência, inserida na realidade, e não no campo da representação, transparece por trás de seu trabalho e gera a dissolução do caráter ficcional típico de obras artísticas. Sua produção não está no campo da ficção e do simbólico, já que a artista passou a atuar no próprio curso da vida, dos acontecimentos ditos “reais”. Ademais, a inserção dessa experiência de jogo em um contexto artístico, a partir do enunciado implícito “isto é arte”, confere ao seu trabalho um alto grau de ambigüidade – seriam elas narrativas ficcionais? Performances? Diários pessoais? Autobiografia? A partir do momento em que Calle efetua esse gesto, ela instaura um novo espaço|tempo que se encontra suspenso entre os acontecimentos da vida cotidiana e aqueles relativos à esfera artística. Sua ação encontra-se em um território de fronteira, poroso, que extingue a dicotomia entre arte|vida, justamente por criar “uma situação em que o público foi suspenso entre as normas e regras da arte e as normas e regras da vida cotidiana, entre postulados da estética e postulados da ética”⁶⁹ (tradução da autora).

Assim, a obra performativa – que efetua um gesto efetivo no âmbito da realidade – além de operar no campo do estético, também no campo da ética. Seu roteiro de ações, por se tratar de atos concretos, não-miméticos, afeta de fato o homem a quem ela persegue. Da mesma forma, a revelação dos passos desse homem, expõe, realmente, sua privacidade. A transformação de uma espionagem em obra de arte traz a tona a necessidade de um posicionamento do observador perante o trabalho artístico. Ao agir dessa forma, Calle instaura um questionamento sobre o que é arte e o que é vida, sobre o que pode ser aceito em uma esfera ou na outra. A realização da ação, nesse caso, é uma experiência ética ativa, ou seja, que constrói um pensamento no próprio engendramento do ato, na constante atualização do gesto, ao invés de desenvolver uma reflexão teórica sobre o assunto.

Agir para atualização constante da minha existência no mundo. Experiência performática como forma de nascer a cada minuto. Presença. Afinal, O que é mais real para mim que o meu próprio corpo? Do que a dor que sinto no tendão da minha mão direita ao digitar sobre ‘ação’ ironicamente estendida num sofá macio?

Tal performance escapa ao âmbito das teorias estéticas tradicionais. Resiste com veemência às demandas da estética hermenêutica, que visa à compreensão da obra de arte. Nessa caso, compreender a ação do artista era menos importante do que a experiência que ela teve enquanto a desenvolvia, e a experiência gerada no público.⁷⁰ (tradução da autora)

65

69 “(...) created a situation wherein the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives.” Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance – a new aesthetics*, Taylor & Francis e-Library, 2008, p. 21.

70 “Such a performance eludes the scope of traditional aesthetic theories. It vehemently resists the demands of hermeneutic aesthetics, which aims at understanding the work of art. In this case, understanding the artist’s actions was less important than the experiences that she had while carrying them out and that were generated in the audience.” Erika Fischer-Lichte, Op. cit., p. 25.

A fotografia passa, portanto, por uma importante modificação: seu resultado deixa de estar calcado em uma superfície imagética para apreciação ou interpretação do público e passa a ser a revelação de uma experiência vivida por aquele que fotografou. A passividade do fotógrafo *voyeur* distanciado é substituída, assim, por uma atitude performativa do fotógrafo encarnado – envolvido de carne, osso e coração em uma ação –, que convida o espectador a colocar-se diante daquelas fotos com o mesmo envolvimento. O público, então, obtém lampejos de tal vivência e é convidado a preencher as lacunas que faltam de forma afetiva e instintiva – operação, essa, que se constitui como uma outra experiência.

Tal transformação é consequência da influência da *performance* no projeto artístico estudado, ou seja, da postura performática que Calle assimila em sua obra. Essa postura, como já foi dito no início do capítulo, não é exclusiva da obra *Suite Vennetienne*, mas é recorrente em diversas obras de diversos artistas contemporâneos. O que revela que no campo da fotografia a ênfase no *fazer* vem ganhando território, opondo-se a um mundo no qual a passividade é, muitas vezes, a atitude adotada.

Abandonar a passividade - deslocar o meu corpo para fora desta casa, colocá-lo em conflito com a cidade, arrastar-me em direção ao calor cinza do asfalto, isso e o ar quente entrando pelas narinas. Isso e a sujeira pelos poros. Isso e a poluição no peito. Essa zona de desconforto, esse território aqui dentro, sendo colocado naquele território árido ali fora. Meu corpo é meu domínio selvagem. A cidade é selvagem domínio. Sitiados todos. Estar não é suficiente. Um vaso está. Eu sou. Agora uma, daqui meio milésimo de segundo outra.

CAPÍTULO 3

o performer como fotógrafo: uma análise performática **sobre o meu percurso artístico**

3.1 Sobre a série ConTe-Me

Saio do confortável apartamento e lanço-me em direção ao concreto. Tiro minha cabeça dos livros e ponho-me em movimento. Carrego comigo uma mochila e algumas –muitas – dúvidas. Não há mais respostas. Como fazer essa transição? Sair da mente analítica e ir para a ação criativa de um pensamento sobre a minha própria obra. Pensar, agora , não os fotógrafos que se aproximam da performance, mas, no meu caso, uma *performer* que se aproximou da fotografia.

Se há um ponto em comum entre o meu trabalho e a obra de Sophie Calle é a cidade. E, não por coincidência, a origem da fotografia esteve relacionada com os novos centros urbanos que surgiam. A relação entre fotografia e cidade sempre existiu, mas menos como oposição uma à outra e mais como amigas que se dão os braços e caminham lado a lado. Como, utilizar-se da fotografia em um programa performático para atritar com a nossa vivência urbana? Como explicitar que a relação carne e concreto está cada vez mais rara? Se Calle, em *Suíte Vénitienne*, se perde pela labiríntica Veneza em uma deriva corpo a corpo com a cidade, eu me perco nos excessos de uma megalópole que expelle qualquer tentativa de aproximação pele|asfalto.

.....

Enquanto Susan Sontag descreve, em seu livro “Sobre a fotografia”, os primeiros fotógrafos como *flâneurs* armados que retratavam os cantos esquecidos pela recente modernização das cidades, Paola Berenstein Jacques ressaltava que esses *flâneurs* estavam divididos entre a excitação da nova vida moderna urbana, e a nostalgia da destruição das antigas cidades.

“Ao mesmo tempo que era crescente o fascínio pelo tema da multidão (...) uma certa melancolia crítica pelo desaparecimento da cidade antiga, retratada por fotógrafos, (...) estava também presente em Baudelaire, formando assim uma ambigüidade permanente.” (Paola Berenstein Jacques, 2012, p. 57)

O choque da modernidade fazia surgir nos sujeitos modernos, então, uma sensação ambivalente, que se dividia entre o fascínio pela novidade e a nostalgia de uma vida passada, cujas marcas estavam sendo destruídas.

Hoje, no entanto, passamos a fase dos homens modernos, que na ocasião do surgimento dos grandes centros urbanos europeus, caminhavam pelas ruas com “a brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno” (Paola Berenstein Jacques, 2012, p.13), atingimos, hoje, a completa anestesia da população na urbe contemporânea.

.....

Nós, habitantes de São Paulo, vivemos em um estado de anestesiamento espelhado. Em que a paisagem urbana reflete o homem blindado, individualista e consumista que a habita e vice-versa. Somos todos grandes edifícios envidraçados, pomposos, com janelas reluzentes, munidos de catracas de segurança e equipamentos de vigilância. Somos todos vizinhos de um pequeno cortiço, de um edifício antigo em vias de destruição, e temos medo. Somo todos medrosos e imponentes. Vistosos e poluídos. Contraditórios e encarcerados.

Certo dia concedi uma entrevista ao meu reflexo no espelho, olhando cada rachadura na pele, cicatriz, poros, veias e artéria principais que saltavam no pescoço, disse a mim mesma: “Eu sou uma avenida infundável de trânsito, desde o dia do meu nascimento / Sou uma cidade esburacada, de um país que finge me amar./ Sou lembranças destruídas por escavadeiras cruéis./ Eu sou o banco de trás do carro, o rio poluído – me cortando como uma artéria/ Sou essa cidade mutante, sou metamorfose constante, sou células mortas de um corpo que se renova, de um corpo que envelhece”. Pois é certo que não me excludo da construção dessa realidade ali fora, assim como não posso deixar de perceber as reverberações dela aqui dentro. Sou, de fato, uma pequena parcela de megalópole de um país que, assim se diz, está em vias de crescimento e desenvolvimento. A cidade não consegue se calar dentro

70

de mim. Ela não é apenas cenário para os meus dias – São Paulo é, na vida de qualquer um que a habita, não apenas paisagem, pano de fundo, mas personagem, até protagonista, do seu cotidiano.

.....

A destruição do passado já está consolidada e a promessa de futuro nos parece incerta e duvidosa. Os cidadãos se deslocam pelos centros urbanos sem ao menos percebê-los, fazendo um uso funcional da cidade. Para sobreviver à complexa – e cada vez mais difícil – realidade das grandes cidades, os homens e mulheres se blindam das influências externas e protegem-se de serem afetados pelas mazelas urbanas. Não se deixam afetar pela cidade, mas claro, como consequência, também acabam impossibilitados de afetá-la e transformá-la.

Vemos, então, a sociedade passar do choque ambivalente moderno para um estado insensível e protegido do corpo contemporâneo, estamos submetidos a essa hipnose coletiva, mesmo quando ela se traveste de “hiperexcitação”, tal qual descreve Peter Pál Pelbert. Há um apaziguamento forçado das contradições econômico-sociais que vivemos – a fim de conter um outro possível choque – homogeneizando e pasteurizando nossos desejos e pensamentos. Tal estado de anestesiamento da população tem relação direta com a “diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea”, como afirma Paola Berenstein Jacques.

.....

É um alguém que está toda hora ao seu lado, irritado, ruidoso, de veias entupidas, pele carcomida... Alguém de mal hálito, que espirra o tempo todo, alguém que sua por todos os poros e não nos deixa dormir, transitar, respirar, descansar.... E, além de tudo, São Paulo é alguém esquizofrênico, um Frankstein arquitetônico, social e econômico. São inúmeras cidades em uma só. São infinitas possibilidades (ou não possibilidades) de vidas, de rotinas, de costumes, de hábitos, de necessidades, de paisagens, de transporte, de consumo. E cá estou eu, a artista, eu, a pensadora, eu, a fotógrafa, eu, a *performer*, eu, a atriz, eu, a mulher, eu, a
feminista, eu, a consumista, eu, a preguiçosa, eu, a otimista, eu, a pessimista, eu, a inconformada – todas habitando um só corpo. Um corpo constituído de vias entupidas, mas também de áreas criativas pulsantes; um corpo constituído de medo, como também de sonhos; um corpo no qual se espreme queridas lembranças, e no qual também habita uma incontrolável descrença no futuro; um corpo que age, mas que, ao mesmo tempo, cala.

Esta artista, eu, constituída das incongruências paulistanas, concebeu um projeto certo dia, sofrendo sob os raios do sol tropical, dentro de um carro, em uma avenida congestionada de um dia seco e poluído. A experiência de uma cidade poeirenta, em um verão fora de época, lhe deu vontade de voltar aos escritos de seu trabalho de conclusão de curso, voltou. Leu as páginas em que escrevera sobre teatralidade, performatividade e fotografia. A ideia de friccionar seu corpo – real – na dureza do asfalto – também real – para criar fotografias imaginadas – lhe pareceu uma saída interessante para essa cidade que parecia ter parado de sonhar (ou então que vivia um pesadelo sem fim).

São Paulo, talvez, por suas características inerentes à uma metrópole de terceiro mundo – violenta, congestionada e poluída –, atinge em tal grau a expropriação da experiência que transforma seu espaço público em local apenas de passagem. A homogeneização do medo e o consenso de que estamos mais seguros em ambientes privados, são características dessa cidade que nos assusta e enclausura. A transformação das ruas em uma grande via por onde passamos em nossos automóveis – pequenos espaços privados de locomoção –, evitando nosso contato com o perigo lá fora – mantendo os nossos vidros fechados – acabou com a relação corpo a corpo com a cidade. Privou-nos do contato carne-asfalto. Perambular pela cidade munida de uma câmera fotográfica, já me foi dito, é “pedir para ser assaltada”.
.....

Escreveu um projeto, passou em um edital, era o ano de 2011. Foi contemplada pelo Prêmio de Copatrocínio a Primeiras Obras do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso, da prefeitura de São Paulo, para realizar uma série de fotografias performadas. Havia proposto o desenvolvimento de um trabalho dentro do próprio centro cultural, em colaboração com os frequentadores, que resultaria em um roteiro que ela seguiria para criar suas fotografias.

Explico: na época tinha algo que me incomodava profundamente (e percebo que até hoje me incomoda, mas talvez tenha ganhado outra força dentro de mim): a ideia de que os artistas possuem inspirações misteriosas, quase cósmicas, sendo considerados grandes talentos inatos. Assim, a fim de contrapor à essa concepção, pensei que as fotografias deveriam ser resultados de um processo desenvolvido junto aos que viriam a ser os próprios espectadores da obra. A colaboração entre artista|espectador durante a elaboração do roteiro para a série poderia, portanto, eliminar o abismo que separa, comumente, essas duas instâncias. A artista, no caso eu, propôs uma oficina em que os alunos – frequentadores do CCJ – tomariam conhecimento do projeto, praticariam a sua própria criação fotográfica e textual e, por fim,

.....
Se em Duchamp a concepção de talento e inspiração artística foram colocados à prova, mais tarde, diversas correntes artísticas colocarão em xeque o lugar do espectador passivo. Na performance, como já vimos, o observador é impelido a colocar sua postura ética diante dos acontecimentos. Em outros casos, como nas obras Neoconcretas e nas experiências da Nova Objetividade de Helio Oiticica, o espectador foi convocado a participar da própria confecção da obra artística.

“O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’, a outra que envolve uma participação ‘semântica’. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental.” (Hélio Oiticica, In: *Escritos de artistas*, 2006, p.162-163)

A própria Sophie Calle, em obras posteriores à *Suite Vénitienne*, demandou a colaboração direta de diferentes pessoas para a realização de obras polifônicas. Em *Prenez soins de vous*, de 2008, por exemplo, Calle tornou público uma mensagem de email que havia recebido do seu então namorado – na qual ele terminava o relacionamento amoroso – e pediu para que 106 mulheres de diferentes especialidades (e um papagaio) dessem seu parecer sobre o caso.
.....

contribuiriam para a criação da série de fotografias, intitulada *ConTe-Me*. O título era uma alusão à ideia da contribuição proposta – a saber, que cada colaborador narrasse uma conversa de telefone, ou uma troca de mensagens, que havia tido recentemente, para que se tirasse daí uma narrativa ficcional que geraria a série de imagens –, além de significar, mais sutilmente, em italiano, a colaboração entre artista|espectador – *Con Te e Me* (com você e comigo).

Será necessário, aqui, fazer uma pequena pausa. Ou melhor, será necessário pausar a cronologia dos fatos para fazer uma pequena digressão – é verdade que a grande dificuldade de escrever sobre o próprio trabalho é esbarrar na ordem dos acontecimentos e se debruçar sobre sua própria trajetória com certo distanciamento, tentando adivinhar o que aquela pessoa (que já não é mais *você*, mas sim alguém que conheceu muito bem e que já não existe mais) pensou naquela ocasião, sem se deixar influenciar pelo o que pensa sobre aquela situação o *você* de agora (essa pessoa que *você* pensa conhecer bem, mas que na realidade só conhecerá o suficiente quando ela deixar de existir e *você* tiver se transformado em outro). Pois bem, lembro-me que na época tentei angariar a colaboração dos freqüentadores do Centro Cultural da Juventude de outras formas, antes de propor a oficina. E recordo-me que fiquei espantada ao descobrir que poucas pessoas demonstraram algum interesse em contribuir com uma obra artística enquanto eu as interpelava jogando videogame ou usando os computadores sempre lotados do CCJ. Hoje, olhando para trás, realmente me espanto com outra coisa: como pude supor que algo assim realmente despertasse o interesse? Talvez, agora, entendo que isso faz parte de uma das anedotas que poderá integrar meu glossário do “Retrato da artista quando jovem”. A artista, portanto, se viu em uma paradoxal encruzilhada, na qual pretendia criar uma obra em colaboração com seus futuros espectadores, para abolir, exatamente essa condição passiva e simplista de “espectador” e a premissa de que o artista oferece algo pronto e acabado, sem revelar o seu processo de construção; no entanto, os próprios freqüentadores do CCJ não demonstravam nenhum interesse em colaborar ativamente, ou criativamente, com a obra. E, o que talvez seja pior, começava a ser necessário encarar o fato de que eles também não viriam a ser os espectadores|colaboradores de sua obra. Afinal, o fato de que exporia sua série fotográfica naquele espaço, não queria dizer, necessariamente, que seria percebida ou observada pelos seus freqüentadores. O desespero que tomou conta da jovem artista – em um primeiro momento pelo medo de não conseguir levar a cabo um projeto que havia sido aprovado por um edital público e, em um segundo momento, por uma profunda desesperança em seu próprio ofício – quase a fizeram desistir do processo, até que teve a ideia de criar a oficina

de fotografia e escrita ficcional.

A oficina obteve 09 inscritos – o que na época foi comemorado, pois parecia um número razoável diante das circunstâncias – e no dia de finalização das aulas foram entregues à artista os 09 textos que serviram de colaboração para a criação da série fotográfica. A proposta consistia, então, em utilizar tais textos recolhidos para criar uma sinopse ficcional – como um argumento de um filme - e, baseada nessa sinopse, percorrer as ruas de São Paulo a fim de criar cenas em ambientes e paisagens reais da cidade.

Meu projeto incluía em seu cerne, portanto, um elemento surpresa. Isto é, eu não poderia prever de antemão o gênero de textos que eu receberia dos colaboradores e, dessa forma, não me era possível imaginar o teor do argumento que geraria meu roteiro. E era nesse ponto que residia um forte interesse meu na época: como extrair de um material não-ficcional (afinal se tratavam de conversas de telefone e/ou de mensagens de texto), uma linha narrativa que pudesse alinhar esses fragmentos tão diversos? O trabalho, claramente dramático, seria o estopim do meu programa performático. Ou seria meu programa performático um estopim para um trabalho dramático que culminaria em uma ação performática – a de performar diante da câmera?

Aqui será necessário outro parêntese: na ocasião da elaboração e desenvolvimento do projeto não me era claro o conceito de programa performático. Em realidade, ainda não tinha entrado em contato com o termo de Eleonora Fabião e, portanto, se eu utilizar esse termos, aqui, será sempre como uma análise posterior.

Recebido os textos, ao final do período da oficina, vi-me em posse - e qual não foi meu espanto – de telefonemas e trocas de mensagens amorosas. Esse primeiro contato com o que viria a ser a materialidade a minha obra me desconcertou. Esperava eu, enquanto artista, retratar as incongruências de São Paulo, a dureza, o cinza, a poluição, a falta de espaço, a falta de ar, a injustiça contra o “povo oprimido nas vilas, nas filas, favelas”, denunciar “a força da grana que ergue e destrói coisas belas”¹... Mas, ao invés disso, me deparava com mensagens de amor ou de desencontros amorosos, apenas alguns meses antes de estourar nas rádios o mais recente “hino” da cidade de São Paulo, a famigerada “Não existe amor em SP”², do rapper Criolo.

Ora, mas essas foram as circunstâncias dadas, então, vesti-me de mulher apaixonada – o amor esse sentimento que muitas vezes parece-me anacrônico – uma moça com vestidos e cabelos dos anos 60, perdida em uma

1 Trechos da letra da canção “Sampa” de Caetano Veloso, gravada pela primeira vez em 1978 no álbum *Muito – dentro da estrela azulada*.

2 Canção gravada pelo rapper Criolo, em seu álbum *Nó na orelha*, de 2011.

metrópole onde não existe mais espaço para amar. Sua busca – deslocada – transitava por espaços esquecidos pelo poder e pelo dinheiro, onde ela ainda conseguia sentir-se em casa. As fotos, todas elas com ares *vintage*, mostram uma São Paulo muitas vezes irreconhecível, uma cidade colorida, com cantos bucólicos e silenciosos.

O programa performático da artista consistia, portanto, em travestir-se dessa persona e sair à caça de lugares recônditos na metrópole barulhenta. Inspirada por Cindy Sherman, ela criou um arquétipo da mulher clássica, fina, com ares de artista de cinema dos anos de 1960. Alguém para quem o grande amor talvez ainda fosse possível, verossímil e mobilizador. A personagem era o ponto de partida, eu saía já pronta para a rua – com figurino, objetos de cena (no caso um telefone e uma mala), peruca e maquiagem – rodava a cidade em busca de algum lugar ainda protegido pelo avanço desmedido da falsa ideia de progresso e encaixava-me na cena para criar uma sensação de outro espaço|tempo.

Dessa forma, a única intervenção artística no cenário urbano era o corpo da própria fotógrafa portando os adereços simbólicos que a caracterizavam como um ser anacrônico. O corpo da performer era, assim, o próprio portador dos elementos “ficcionalizantes” da obra – era ele que conferia ao quadro uma outra possibilidade de significado, era ele que friccionava com a materialidade bruta da cidade e criava uma atmosfera de imagem|imaginada. O desafio era encontrar e registrar os locais ainda não vencidos pela lógica fria do mercado, cantos que ainda resistiam ao derrubar das escavadeiras, os lugares que foram ignorados pelas mãos ávidas dos engravatados e endinheirados. Lados da cidade esquecidos pela única relação que hoje o “urbanismo” paulistano conhece: compra + destruição + construção = valorização. Locais quase abandonados, escondidos, locais distantes ou já estabelecidos e cuja destruição ainda parece estar longe de acontecer. Ao encontrar esses lugares, a performer-fotógrafa se colocava em cena para transformá-los em cenários para a criação de uma “memória inventada”. Imagens que pareciam ter sido feitas em outra época e que, muitas vezes, mostram uma São Paulo irreconhecível, mas que colocadas uma ao lado da outra, explicitavam as contradições entre as paisagens utilizadas como cenário e evidenciavam que se tratava de uma paulicéia contemporânea, esquizofrênica e desvairada.

Assim, a artista perambulava pela metrópole paulista e, ao encontrar um lugar que poderia ser habitado pela sua mulher, posicionava a câmera, enquadrava, fotometrava e colocava-se na cena para ser fotografada (é importante dizer que um assistente me acompanhava, para ficar atrás da câmera e apertar o botão).

A experiência que vivi era, dessa forma, tripartida – em primeiro lugar deslocar-me pela cidade, já paramentada, em busca de um lugar para ser meu cenário; em um segundo momento, a concepção da imagem como fotógrafa; e, em um terceiro momento, a própria ação de ser fotografada, em cena. Cada uma dessas partes trazia sensações e reverberações diversas. Locomover-me pela metrópole utilizando um visual deslocado no tempo, significava ser observada o tempo todo, com olhares de curiosidade e perplexidade. Estar, de algum modo, diferentemente vestida na cidade de concreto é algo que saltava aos olhos de todos os transeuntes. A heterogeneidade, portanto, que se vê nas arquiteturas de prédios incongruentes – um ao lado do outro – não se observa nos pedestres que caminham, todos em suas vestimentas funcionais, pelas calçadas. A cidade te recebe com um estranhamento hostil em todos os tipos de bairro – porque você não se encaixa aqui? Quem é você, que pensa poder se vestir assim? – mas, é claro, que piora quando se atinge os setores dos engravatados na nova área financeira paulistana (a região entre as Av. Faria Lima e Av. Juscelino Kubitschek). Lá destoa-se muito facilmente dos grupos de ternos escuros e das mulheres de camisas claras, lá todos andam juntos em um mesmo sentido, lá só se caminha a pé na hora do almoço, lá os sinais de pedestres são demorados porque os carros querem passar rápido, lá enquanto se espera algo embaixo do sol, nas calçadas desagradáveis, todos te observam. A sensação de reprovação, por parte dos olhares alheios, transformava-se substancialmente quando se colocava a câmera no tripé. A cidade pode suportar a diferença justificada pela encenação de uma foto. UFA!

.....
 Poderíamos lembrar-nos, aqui, da reação à ação performática de Flávio de Carvalho, intitulada *Experiência n° 2* na paulicéia da década de 1930, como demonstração de que colocar-se no contra fluxo da cidade sempre foi uma atividade em si desestabilizante. Nessa experiência, Flávio de Carvalho caminhou – portando um chapéu – na direção oposta à de uma procissão paulistana em pleno *Corpus Christi*. A multidão rechaçou o gesto do arquiteto e artista, perseguiu-o raivosamente e, por fim, alcançou o objetivo de pará-lo quando Carvalho foi preso pela polícia.

Ao me colocar por trás da objetiva, de repente, sentia-me imbuída de um poder. A população que transitava a pé, nos carros ou nos ônibus, observava a situação, então, com olhares de respeito. O fotógrafo é o senhor do tempo – capaz de congelar a passagem dos segundos e minutos –, o fotógrafo é o senhor da imortalidade – capaz de transformar qualquer evento vivo em cena eternizada –, o fotógrafo é o senhor da imagem – capaz de silenciar e suspender um instante, para ele se tornar mágico –. Não há dúvidas que a câmera me concedia dignidade e legitimizava qualquer tipo de ação, até então, considerada incongruente.

.....
Posteriormente, em uma cidade mais modernizada, já durante a década de 1950, Flávio de Carvalho executa sua terceira experiência. Nela, o artista caminhou de saia – proposto por ele como traje masculino tropical – pelas ruas do centro paulistano. A reação dos transeuntes já não foi tão violenta e taxativa, no entanto, os olhares de reprovação e de estranhamento em relação à sua vestimenta permaneceram. O que se pode concluir é que a vida urbana, assim como a divisão do trabalho na era industrial, é regulamentada e segmentada. O sentido das ruas e avenidas da cidade, as vestimentas adequada para cada ambiente urbano, a forma de se deslocar na calçadas, nos cruzamentos ou dentro das estações de metrô... Todos os detalhes da vida pública no ambiente compartilhado são pré-concebidos, a fim de aumentar o rendimento e a produção da população que nela habita. O planejamento estratégico da cidade, por aqueles que a assistem de cima, “daqueles que produzem os espaços a partir da vista aérea, dos cálculos objetivos e do poder que os sustenta” (Paola Berenstein Jacques, 2012, p. 268), acaba normatizando a vida daqueles que habitam cotidianamente os espaços urbanos. Portanto, qualquer possibilidade de uso da cidade considerado “inadequado”, será julgado e reprovado.
.....

E, então, logo na sequência, eu me colocava diante do aparato fotográfico. Estar diante da lente, era dar-me ao olhar alheio. Expor-me de uma forma que, nem mesmo no teatro ou no vídeo, jamais me senti exposta. Saber que posteriormente seu corpo, rosto, feição, pose, poderá ser observado detalhadamente, como um objeto criado e finalizado, é tão excitante quanto aterrorizante. Nesse caso, minha relação com a câmera é como se ela fosse meu próprio espectador. De repente, não sou mais a criadora da imagem, mas o próprio tema a se tornar imagem. O olhar da fotógrafa poderosa se dilui e ela, agora, se vê na posição da impotente *performer* que nada mais controla. A fotografia será tirada a despeito do meu olhar e será lançada ao mundo para ser observada, possuída, investigada, contemplada. A despeito da minha presença, meu corpo estará presente em outros lugares. A despeito da minha opinião posterior, a imagem continuará sendo a mesma. A despeito da minha voz, a foto será sempre silenciosa. A despeito das minhas agitações, a cena permanecerá imóvel. A fotografia é o instrumento da permanência, em um mundo tão impermanente. É a arma que eterniza o meu estar efêmero.

.....
Se para Richard Schechner as operações engendradas em uma performance são 1. Ser (*to be*); 2. Fazer (*to do*); 3. Mostrar o fazer (*Showing doing*) – a experiência de estar diante da câmera se caracteriza como uma experiência performática, já que envolve essas três instâncias. O que diferencia, no entanto, a fotografia performada dos eventos performáticos mais usuais é que, no caso da foto, a presença do espectador está sublimada no aparelho fotográfico. Ou seja, nesse caso, temos o “sacrifício do presente”, no que diz respeito à relação entre o espectador|*performer*. Isto é, a lente da câmera substitui o olhar do espectador no momento do desenvolvimento da ação e, esse, só entrará em contato com o ato efetuado, posteriormente.
.....

Em *ConTe-Me* o único elemento “perturbador” e fictício, portanto, é o próprio corpo da *performer*. O olhar da fotógrafa se dilui em enquadramentos prévios – muitas vezes frontais e simples – e concede ao espectador a sensação de que ele tudo vê. O contato com a série de imagens, assim, torna-se, praticamente, o acompanhar do deslocamento dessa mulher arquetípica pela cidade de São Paulo. Como se o trabalho por trás da câmera pudesse ser esquecido e a relação *performer*|observador fosse íntima e direta.

.....

Na fotografia performada dilui-se o olhar do fotógrafo, de forma que o *performer*, diante da câmera, ganha o foco. “O ator, os atores, se instalam, então, no enquadramento formado pelos limites óticos do aparelho (...) A imagem performada se dá no encontro entre o ponto de vista do ator e do espectador; e não como a relação entre uma coisa vista por um fotógrafo e apresentada (relatada) a um espectador como resultado dessa visão.”(Michel Poivert, 2010, p.218 – tradução da autora) Assim, a interação entre aquele que observa a fotografia e aquele que esteve diante da câmera se dá de forma direta, ofuscando a intermediação do fotógrafo. Mesmo que as duas ações – a de performar e a de observar – sejam separadas por um salto no tempo – o público tem a sensação de estar diretamente diante do *performer* – como a observação no presente de estrelas já extintas, mas cuja luz ainda nos alcança. A câmera, nesse sentido, colabora com a criação de uma relação íntima que, apesar de se dar em momentos diversos no que diz respeito ao tempo, converge no aparato fotográfico. Uma relação de desejo entre o “dar-se a observar” do *performer* e a “vontade de observar” do espectador.

.....

Se a fotografia instaura um ‘tempo mágico’ – em que se suspende uma cena *ad infinitum*, abolindo o desenvolvimento linear dos fatos e propiciando um olhar cíclico por todos os elementos da imagem –, em *Conte-Me*, a artista assimila essa característica da foto para convidar o espectador a observar um deslocamento em tempo lento. Isto é, o observador acompanha o percurso silencioso dessa mulher ficcional, em quadros suspensos. Não se sabe o que há entre cada situação, desconhecemos os quilômetros rodados ou as horas gastas, entre um local e outro. Assim, a experiência que a série propõe é o de instaurar um outro tempo, no contra fluxo do frenesi barulhento da cidade.

A concepção de uma personagem que busca incessantemente um interlocutor, mas nunca o encontra, nesse sentido, é simbólica. Não é a toa que a figura perdida nas fotos não ouve ninguém do outro lado da linha telefônica. Seus gritos e angústias com a São Paulo que descobre não ecoa em nenhum outro ouvido, já acostumados à poluição sonora da grande metrópole.

.....

A proposta de imobilidade do *performer* – no ato da execução da obra – e de imobilidade imagética – no momento de encontro entre obra e público – propõe uma experiência em tempo lento.

A lentidão foi uma das ferramentas utilizadas pela figura do *flâneur* moderno, como rejeição ao modo de vida nas cidades – uma das proposições de experiências de *flanância*, seria o de caminhar com uma tartaruga presa à uma coleira. Nesse caso, a imposição do tempo lento, como afirma Paola Berenstein, é uma proposta de embate ao tempo veloz e funcionalista, próprio do centro urbano moderno. O errante urbano seria aquele que, para lançar um olhar crítico sobre a velocidade acelerada imposta pela vida na cidade, admite um outro estado, em tempo lento, voluntariamente. Assim, ao contrapor-se ao tempo usual das ruas, o errante apresenta a possibilidade de apreender a cidade de outra forma, assim como de estabelecer uma outra relação com aqueles que a habitam.

.....

Dessa forma, a artista pensa que a sua| minha proposição é a de um anacronismo crítico. Um anacronismo escolhido para revelar a atual velocidade com a qual vivemos a cidade, fazendo sempre um uso funcionalista das possibilidades infinitas deste centro urbano que habitamos. Como criar outras possibilidades ou outras possíveis cidades? Nesse sentido, o exercício artístico em *ConTe-Me* foi o de transpor os usos e significados concretos do asfalto, para tentar atingir o imaginário – um mundo imagético já empobrecido na relação que mantemos com a nossa metrópole.

Mas, muitas vezes, pergunto-me se esbarro na nostalgia cega, no simples ode melancólico, da qual sofrem os eternos saudosos. Não se trata de idealizar o que já foi – como se o ontem fosse melhor que o hoje –, mas de experimentar o agora, o presente, num tempo contemplativo que não nos é mais comum. De propor olhar com olhos de outra pessoa o que, para nós, já foi normalizado e/ ou normatizado. De criar novas histórias sobre os panos de fundo/ paisagens que nos foram dadas.

Segundo o texto que eu mesma escrevi para o programa da exposição, na ocasião do desenvolvimento do trabalho:

“O quebra-cabeça de diálogos cotidianos foi sendo montado aos poucos, e dele foi emergindo um tema, uma personagem e um roteiro. Sem muito controle, o resultado me foi inesperado. De repente era eu uma estrangeira, cujo avião havia atrasado em 50 anos, perdida no tempo e no espaço da cidade de São Paulo, vinda para um encontro frustrado desde o início... Estrangeira na ficção e na realidade.”

.....

Poderíamos então, seguindo esse raciocínio, considerar a fotografia como uma proposta de vivência contemporânea do tempo lento. Isto é, na atual conjuntura de desenvolvimento técnico da sociedade, utilizar-se de um aparato criado no século XIX, como a câmera fotográfica (principalmente a analógica), e colocar-se diante dele para obter um retrato é, em si, uma experiência anacrônica. Experiência, essa, que inserida em uma cidade contemporânea e de velocidade frenética como São Paulo causa um atrito intencionalmente crítico.

“(...) a relação particular da imagem fotográfica teatralizada com a História pode ser considerada como uma relação anacrônica. Isto é, uma relação que não se submeteu à ordem do progresso técnico e de suas possibilidades.” (Michel Poivert, 2010, p.224 – tradução da autora).

.....

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

Foto da série
ConTe-Me
2011

3.2 Sobre a série Paisagens subjetivas ou cartões-postais impossíveis

Considerando que uma das operações descobertas por mim em *ConTe-Me* foi a fricção entre características contrastantes – como *novo* versus *antigo*; *veloz* versus *lento*; *corpo* versus *cidade* – em *Paisagens Subjetivas ou cartões-postais impossíveis* a artista elege o mesmo princípio para o desenvolvimento de um novo programa performático, mas, dessa vez, optando por sublinhar a voz e o processo subjetivo da *performer*. Assim, na nova obra, contraponho à alta velocidade da transformação física de uma cidade, o tempo lento dos relatos de memórias pessoais.

Se, na primeira série, a artista, enquanto *performer*, colocou seu próprio corpo como desestabilizador do cenário real urbano, em *Paisagem Subjetivas ou Cartões-postais impossíveis* a *performer* não contrapõe às ruas da cidade o seu corpo em carne e osso, mas as suas memórias afetivas – que constituem seu corpo enquanto imaginário e história – para adicionar uma outra camada de sentido às imagens fotografadas.

.....

No novo programa pretende-se lançar um olhar afetivo e subjetivo a espaços submetidos à lógica capitalista do crescimento e desenvolvimento da cidade de São Paulo. Lembranças de como eram esses espaços físicos antes de terem sido engolidos pelo poder do capital. “É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, ocupa-se o espaço sem medi-lo, no outro mede-se o espaço a fim de ocupá-lo. São, portanto, espaços-tempos diferentes, duas lógicas, mas que podem coexistir: em vez de nomos contra polis poderíamos pensar em nomos na polis, ou seja, na lógica nômade dentro do espaço estriado por excelência.” (Paola Berenstein Jacques, 2012, p. 27)

.....

Ou seja, na nova obra, à qual ainda pretendo dar continuidade, proponho resgatar as zonas afetivas de uma cidade que não nos permite “lembrar” um passado e, tampouco, “vislumbrar” um futuro. Para isso, eu recorro aos meus opacos relatos de narrativas pessoais a fim de questionar o brilhantismo de um devir em “eterna construção”. Explico-me (fazendo uma breve digressão): cresci entre os anos de 1990 e 2000 com uma sensação que me afligia, olhando ao redor – nasci e vivi na mesma rua durante meus 25 anos – não podia reconhecer o bairro onde morava. Edifícios eram erguidos constantemente nos lugares de casas, bares, lojas, escolas... Prédios altos e limpos demais. Prédios que engoliam a lembrança do passado e não nos possibilitavam sonhar o futuro. Construções pesadas, que fincavam uma presença vazia em buracos escavados de ausência. Cada casa que já havia sido derrubada levava consigo um pedaço de mim; cada prédio que era erguido – com 3 ou 4 suítes e várias vagas na garagem – gerava uma sombra na minha memória pessoal; cada condomínio construído emparedava mais e mais as brincadeiras da infância; cada novo prédio comercial transforma Perdizes em um bairro mais estéril e impessoal.

.....

Sobre o relato Michel Certau afirma:

“ As relíquias verbais de que se compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e a gestos opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por esse fato um conjunto simbólico. Elas se articulam por lacunas. Produzem portanto, no espaço estruturado do texto, antitextos, efeitos de dissimulação e de fuga, possibilidades de passagem a outras paisagens, como subterrâneos e arbustos (...) Pelos processos de disseminação que abrem, os relatos se opõem ao boato, porque o boato é sempre injuntivo, instaurador e consequência de um nivelamento do espaço, criador de movimentos comuns que reforçam uma ordem acrescentando um fazer-crer ao fazer-fazer. Os relatos diversificam, os boatos totalizam.” (Michel de Certeau, 1994, pp. 174-175)

.....

Ainda hoje, em meu entorno, só vejo ruas invadidas por empreiteiras e caminhões de construção, tapumes, terra exposta ao vento, vigas, esqueletos de prédio, placas com os nomes dos empreendimentos imobiliários – uma perpétua sensação de impermanência. Espaços e lugares em que se destrói e se reconstrói continuamente. Uma cidade que a cada momento parece desistir de existir, São Paulo é uma cidade em mutação frenética, sofrendo renovação e substituição de células em uma velocidade atroz, como em corpo nenhum aconteceria. A transformação – na aparência – da cidade é tão veloz que se fosse o rosto de alguém – ou de nós mesmos – em dois meses não reconheceríamos suas feições. O desespero de me perder em meio à aniquilação das minhas memórias, da minha história e de tudo o que me constituiu, gerou um desejo de registrar os locais que foram importantes na minha infância. No entanto, ao buscar esses lugares – casas, lojas, escolas – fui surpreendida pela descoberta de que nenhum deles ainda existia. No afã de conseguir reconstituir, apesar da destruição material do espaço físico, os locais de lembrança e de afeto nesta paisagem, decidi recorrer ao relato como forma de conservação da memória.

.....
 Relacionar coração e asfalto, aqui, é uma forma de escavar o afeto escondido em áreas nas quais reina a lógica do lucro. Seria uma outra maneira de experimentar a cidade em seus espaços estriados, brilhantes e luminosos, regidos pela mão do mercado. Uma prática errante de transformar, a partir dos meus relatos, – mesmo que temporariamente – os espaços estriados da cidade em espaços lisos e opacos. Ou seja, é a tentativa de transformar os canteiros de obras cercados por imagens coloridas e hiperlativas da vida confortável e limpa da sociedade contemporânea em territórios opacos, vividos e protegidos pela memória.

Assim, em uma cidade pouco| nada planejada, onde o poder e o dinheiro definem os traços da paisagem, uma artista cruza avenidas, dobra esquinas e atravessa cruzamentos com um único objetivo: resgatar dentro de si algo que lhe foi roubado aqui fora. Ao caminhar por São Paulo a paisagem que encontra é muito diferente da que conserva em suas memórias ou álbuns de família. Enquanto vaga por entre destroços e construções, como ruínas criadas – não pela passagem do tempo e pelo abandono, mas pela avidez da criação de memórias de um futuro que parece nunca chegar –, sente escapando por entre seus dedos as lembranças que ainda lhe restam de uma infância e juventude nada idílica na cidade de concreto (que foram, porém, a infância e juventude que pude ter nesta cidade).

As imagens que guardo em mim do que um dia foram essas ruas, essas casas, essas esquinas, esses prédios... não condizem com o que vejo agora, no presente. E as imagens que são projetadas para o futuro, ainda nem sequer estão prontas. A cidade se tornou um canteiro de obras, um presente em construção constante, órfã de passado e ainda não concluída para o futuro. Estamos ilhados nesse “ponto ínfimo”, sem espaço e de curta duração, que se chama presente. O peso do concreto de São Paulo é leve e inconstante, não resiste por muito tempo à mão do homem.

A ação de deambular pelas ruas à procura daquilo que minha memória guardou é um experiência de conflito, de atrito com as escavadeiras. O que recordo e guardo aqui dentro de mim, desta cidade, quase nada sobrou ali fora. Como se houvesse dito adeus à minha mãe ao partir para uma viagem e, ao regressar me

.....

O espaço estriado – em que se planeja e mede-se o terreno para ocupá-lo – está tomando lugar dos espaços lisos – que haviam sido habitados antes de serem medidos –. No entanto, entre o estabelecimento do espaço como um espaço estriado e a aniquilação total do espaço liso vivemos em um limbo espacial. Assim como em um limbo temporal. Ou melhor, um complexo e dicotômico espaço|tempo em que coexistem passado|futuro; espaço liso|espaço estriado. Nosso presente.

“Se considerarmos o tempo como alguma coisa dada objetivamente, ele se decompõe em momentos distintos: o passado não é mais, o futuro não é ainda e o presente se reduz ao ínfimo ponto de passagem do passado ao futuro. (...) Isso só é possível se a consciência humana tiver a faculdade de conservar na memória, como imagens os traços que a impressão sensível passageira deixam atrás dela. A maneira como as imagens são tornadas presentes, no espírito, permite distinguir três dimensões de tempo: ‘o presente do passado é a memória; o presente do presente é a visão; o presente do futuro é a espera.’” (Maria Beatriz Medeiros, 2007, pp. 64-65)

.....

apresentassem uma outra pessoa, me afirmando “veja, esta é tua mãe”. Sei que não é. Sei que é outra pessoa, nada posso reconhecer: os olhos, o toque, o beijo, a pele, o cheiro, a estatura, a voz... Não há um odor que me lembre seu abraço, não há uma maneira de mexer as mãos que me lembre a mulher que cuidou de mim em um dia de febre, não há rastros, traços, nada que me faça recordar dela.

Caminhando por entre essas demolições de passado|criações de memórias futuras, fotografo o que se constrói, nesse ínfimo tempo que é o presente. O que seria uma metrópole que não se lembra? Quais são as conseqüências de uma localidade geográfica que não se conhece ou preserva sua própria história? A relação que sempre faço entre pessoa|cidade me leva a pensar na metáfora da amnésia – corpos, mentes e corações que não podem lembrar o que foram, a cada segundo tendo que descobrir o que são – em um eterno presente – e, assim, não podem projetar um futuro. Ao invés disso, constroem aleatoriamente um porvir fundamentado nos desejos imediatos de um corpo presente, sem aprender com as experiências acumuladas e sendo impossibilitado, pois, de projetar um amanhã.

86

A escolinha *O recanto* tinha alguns desenhos infantis na parede, com casinhas sorridentes e nuvens macias. Íamos caminhando até lá, minha mãe, eu e meu irmão. No pátio morava um jabuti velhinho e uma jabuticabeira. Havia um grande jardim descoberto que separavam as salas de aula e por onde tínhamos que correr em dias de chuva. Me lembro das batatas fritas espetadas em garfinhos de plástico na hora do almoço e das janelas de persianas antigas por onde eu assistia às chuvas de granizos em dias quentes de verão.

SÃO PAULO

7.

beleza (confesso) que me
enruste
beleza antiproust
sem
memória do passado
sem olhar parado sem
anamnese ou madeleine
im-passiva
des-mêmore
im-plosiva
no tenso (que
cultiva) dilema u-
tópico no paradoxo
absurdo de uma
(porventura)
memória do futuro³

.....
Lembrar, neste caso, é oferecer
resistência a um modo de vida que
enaltece a destruição da memória em
prol da construção de um futuro que,
pressupõe-se, melhorado.

Recordar é reconstituir no
imaginário, o que não se vê mais,
é tornar presente e real o que se
esqueceu. Aqui, o relato substitui
uma fotografia antiga – como a
lembrança de uma ausência. “Aí
dorme um passado, como nos gestos
cotidianos de caminhar, comer,
deitar-se, onde dormitam revoluções
antigas. A lembrança é somente um
príncipe encantado de passagem,
que desperta, um momento, a Bela-
Adormecida-no-Bosque de nossas
histórias sem palavras. ‘Aqui, aqui
era uma padaria’; ‘ali morava a mère
Dupuis’. O que impressiona mais,
aqui, é o fato de os lugares vividos
serem como presenças de ausências.
O que se mostra designa aquilo que
não é mais: ‘aqui vocês vêem, aqui
havia...’, mas isto não se vê mais.”
(Michel de Certeau, 1994, p. 175)

.....

87

3 Haroldo de Campos, “São Paulo”, In: *Entre Milênios*, São Paulo, Perspectiva, 2009. Disponível na página <http://prosaempoema.wordpress.com/2010/10/01/sao-paulo/>

O átimo de segundo em que aperto o botão é a experiência de unir o que recordo, como o que se espera construir. Contraponho, portanto, à essas imagens de fora, do presente, as imagens de dentro que pertencem ao passado. A memória do passado, aqui, só pode ser em forma de narração, e a fotografia, nesse caso, produção de memória para o futuro.

88 A locadora onde
pegávamos as fitas
cassetes para assistir lá
em casa. As paredes eram
brancas e azuis, a placa
com o nome - SQP - tinha
letras enormes. Era um
sobrado de dois andares,
no fundo tinha uma sala
de filmes na qual eu
nunca entrava, a dona era
baixinha, gordota e muito
simpática. Alugava quase
todos os finais de semana
a mesma fita:
O mágico de oz.

São Paulo

*Minha primeira locadora de vídeo,
onde aluguei, durante toda a infância, o filme “O mágico de Oz”*

*foto: Sofia Boito
da série cartões-postais impossíveis*

São Paulo

*Minha primeira escola, “O recanto”,
muro pintado com casinhas alegres e nuvens macias*

*foto: Sofia Boito
da série cartões-postais impossíveis*

São Paulo

*Casa da vó do Cadu,
as melhores festinhas de quintal e coxinhas da minha infância...*

*foto: Sofia Boito
da série cartões-postais impossíveis*

Ao contrapor as imagens que vejo/ vi de uma paisagem presente – portanto visível – aos relatos de uma paisagem passada – portanto lembrada e não visível – tento reproduzir a experiência por mim vivida. Assim, a frieza, a ausência de identidade e a falta de vida que jaz em um canteiro de obras é justaposta a fragmentos de lembranças, narrações da memória e do afeto.

A experiência conflituosa que a *performer* sente ao deslocar-se por São Paulo em busca de um tempo perdido é, dessa forma, traduzido em obra. Experiência, essa, que é parte constitutiva de sua própria personalidade. Não há como ignorar que a cidade em que se nasceu e viveu durante todos os seus anos de vida é um espelho que reflete a si mesma. A artista olha a cidade e, olhando para fora, retorna o olhar para dentro.

As estruturas semi-acabadas que eu/ a artista, retrata em suas fotos revela algo de dentro de si: 1. a **nostalgia** de uma cidade que conheceu e que já não existe mais/ uma menina que conheceu e já não existe mais; 2. o **medo** de uma cidade que ainda não existe e não conhece/ uma mulher que ainda não existe e não conhece.

O presente é experimentado, assim, como algo extremamente provisório e é a realidade dessa sensação, para além do campo do visível, que o trabalho artístico almeja alcançar. Não se trata, portanto, de perseguir e recortar cenas e imagens que já estão no mundo, mas de revirar, provocar e experimentar afetos e sensações subjetivas. A lacuna entre essas duas instâncias – passado e futuro – que geram um presente nostálgico e incompleto é o que a *performer-fotógrafa* persegue. Assim, a obra vai na direção contrária do discurso fotográfico moderno, em que o fotógrafo deveria estar sincronizado com o movimento externo, sendo capaz de retratar fatias da realidade com apuro técnico e sensibilidade estética, já que a artista pretende trabalhar com o ‘não visível’, o não fotografável. A imagem fotográfica, neste caso, trabalha na ideia oposta, revela o que ali não está, não remete ao que se vê, mas ao que não se vê – o que é impossível de ser enxergado porque foi destruído e o que é impossível de ser visto porque ainda não foi finalizado.

A casa da vó do Cadu ficava na esquina da minha casa, tinha um quintal com um muro baixo que dava para a rua. Adorava ir às festinhas de aniversário desse meu amiguinho da escola. Principalmente comer as coxinhas quentinhas fritas pela velhinha que morava naquela casa que me fazia lembrar os contos de fada.

As fotografias não gerarão regozijo estético, estranhamento ou curiosidade; tampouco estarão completas se não forem confrontadas com os relatos das imagens internas da artista. A experiência pretendida pela criadora da obra, para além da fotografia, está na tentativa de responder e lançar uma provocação: o que você, paulistano, encontra quando procura locais do seu passado? Nessa ação de tentar responder a essa pergunta por ela própria colocada – munida de câmera fotográfica, papel e caneta – a artista catalisa uma experiência: evoca memórias pessoais, depara-se com seus medos, engaja percepções internas do tempo, da sua cidade e da sua vida.

No entanto, o simples fato de expor as “imagens fotográficas externas” ao lado das suas “fotografias internas” parecia-lhe não envolver o público, suficientemente, em uma experiência completa. Era inevitável, para a artista, pensar em uma outra forma de apresentação da obra, para fora do espaço expositivo. Como ela poderia extrapolar os limites da área protegida de uma sala de exposição e/ ou livro de arte, e, assim, gerar uma experiência no campo da realidade? O objetivo era encontrar um meio de efetuar um gesto no âmbito do real, deixando claro o convite para que o público investigasse suas próprias memórias e, assim, torná-lo mais que um espectador, mas um participante.

Foi, então, em um momento fortuito da vida cotidiana – não me recordo bem quando, onde e como – que um objeto apareceu para mim como uma possível solução: o cartão-postal. O cartão-postal reúne em si, naturalmente, a dupla operação imagem fotográfica/ relato pessoal, pois, se de um lado temos a foto da vista externa de uma cidade, no verso, lemos a narração de uma experiência subjetiva relativa àquela paisagem. Pude sentir que havia encontrado uma possibilidade de junção das duas instâncias – imagem do visível e relato do invisível – em um único artefato, sendo ele próprio um objeto

.....
A experiência proposta, portanto, pretende reviver espaços que estão sendo destruídos, ao lembrar que eles já tiveram identidade, que já foram ocupados e vividos. Tentando, assim, tornar visível os laços que atam os cidadãos paulistanos à cidade que habitam. Ou, ainda, observando, se há alguma possível ligação afetiva entre cidade-homem, na atual conjuntura urbana que vivemos. Como afirma Michel de Certeau “‘Estamos ligados a este lugar pelas lembranças... É pessoal, isto não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito de um bairro’. Só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode ‘evocar’ ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...)” (Michel de Certeau, 1994, p.175)
.....

simbólico de criação, armazenamento e compartilhamento de memória pessoal. Assim, a concepção de um cartão-postal como suporte para a obra pareceu-me uma solução, afinal ele é um objeto criado para ser um meio de trocas de experiências, fragmentos de memória e ilustrações imagética de paisagens.

(Mais uma vez detenho o fluxo temporal dos fatos e brinco de máquina do tempo: alguns meses depois de escrever as linhas acima, enquanto revisava minha a dissertação, reencontrei no capítulo 2 a descrição da obra de Stephen Shore, para a qual ele confeccionou cartões-postais com suas fotografias da cidade de Amarillo, Texas. Percebi, na ocasião, que a solução por mim encontrada não era tão casual assim, mas, pelo contrário, era inspirada – ainda que inconscientemente – no trabalho conceitual de Shore.)

A confecção de uma série de cartões-postais com fotografias de empreendimentos imobiliários e relatos pessoais de narrativas afetivas referentes àqueles espaços destruídos, foi, portanto, uma solução concisa que pode contribuir para três aspectos fundamentais da experiência proposta pela artista: 1. salientar a fricção entre a intimidade e subjetividade de acumulação de memórias pessoais e a destruição fria e constante dos espaços da cidade de São Paulo; 2. inserir a obra no campo do cotidiano, podendo ser colocada em circulação fora do ambiente protegido e restrito das artes; 3. propor naturalmente uma troca de correspondências, em que o interlocutor se vê convidado a contribuir com um relato pessoal próprio.

O próximo desafio seria, então, o de descobrir de que forma colocar em circulação a série de postais criada. Duas atitudes poderiam ser tomadas: uma primeira possibilidade seria a de colocar em diversos pontos da cidade – como bancas de revista, lojas de museus e pontos de informação turística – um distribuidor de cartões-postais com a série – neste caso, o breve relato da artista se tornaria o título da imagem vista na “capa” do cartão e, dessa forma, sobraria no verso um espaço para que a pessoa que o adquirisse escrevesse o seu relato; uma outra possibilidade, talvez mais direta, seria a de enviar diversos cartões indiscriminadamente para várias residências, esperando que os desconhecidos pudessem responder com cartas/ fotos/ cartões narrando suas próprias histórias de memória e destruição.

No entanto, a segunda opção – apesar de instigar mais a correspondência, troca de relatos e, portanto, a colaboração de diversas pessoas com a obra – parece um pouco arriscada, dada à minha experiência anterior durante o desenvolvimento de *ConTe-Me*, em que pude observar a falta de interesse do público em geral em contribuir deliberadamente com um trabalho artístico. Assim, a escolha de suporte para a obra foi feita, mas, por outro lado, a forma de inserí-la no circuito cotidiano da vida/ realidade, ainda não foi escolhido.

É possível, inclusive, que as duas opções sejam testadas.

O projeto, no entanto, independentemente de como será inserido no âmbito da vida cotidiana, pretende não se utilizar de salas expositivas – aproximando a relação entre performer/ público e sublinhando, dessa forma, a ação de recordar como uma atividade que pressupõe um interlocutor e que está aberta para troca (as lembranças de alguém, quando narradas, acabam por fustigar a memória do outro que o ouve).

Em *Paisagens Subjetivas ou cartões-postais impossíveis*, portanto, proponho uma colaboração do público como parte integrante da fruição da obra, diferentemente de meu trabalho anterior, no qual os futuros espectadores colaboraram para a criação do roteiro performático, em um momento muito anterior à recepção das imagens. Dessa maneira – borrando mais as linhas que separam vida/ arte, relato pessoal/ criação artística, espectador/ colaborador – busco instaurar um processo mais poroso que o anterior, aproximando-me mais de obras de performance em que a experiência é compartilhada com o público, atenuando a diferença – tão pungente em *ConTe-Me* – entre o momento de execução da ação e o momento de contato entre espectador/ obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

fotografias internas de um corpo que age

– ou ações externas

de um corpo que fotografava

O que acontece aqui fora?

O presente estudo sempre esteve aberto, desde o início de seu desenvolvimento, a todos os seus possíveis desdobramentos.

Isto é, não esperava-se chegar a uma conclusão ou mesmo a repostas, mas sim não cessar de formular novas perguntas. Em cada nova etapa da pesquisa, tornava-se mais claro que a própria performatividade – sendo ela não apenas um objeto de estudo, mas uma atitude adotada – não permitiria que encontrássemos um resultado acabado, finalizado, concluído. Não seria possível, portanto, exprimir epifanias, concluir um pensamento ou responder perguntas, aqui, nas considerações finais.

O que será feito, então, nessa parte do trabalho, são alguns apontamentos acerca de respostas parciais e efêmeras – isto é, que alguns minutos antes pareciam inimagináveis e apenas alguns segundos depois não pareceriam se quer relevantes –, mas que acabaram nos levando a territórios imprevisíveis.

No frescor de um processo aberto em constante construção/ desconstrução, obteve-se a possibilidade de improváveis encontros e desencontros com conteúdos de fontes completamente diversas.

O que acontece lá dentro?

Dentro de mim existem duas de mim. Uma que olha de cima e tudo vê. Uma que está por de baixo do solo. A de cima pensa que nada chegou de fato ao fim. Que é apenas o começo, se é que há começo, enquanto a de baixo, dorme.

De um lado uma delas grita, esperneia e chora, por outro, a outra de mim se deixa estar num a letárgico das eras pós-utópicas de consumismo extremo. A de cima critica, a de baixo, sofre.

Certas vezes uma de mim salta e age, e a outra deixa. Outros dias, a outra de mim agarra-a no salto – mas não é por maldade não, é que a primeira não sabe o que faz e a segunda pensa que sabe –.

Um dia uma das duas de mim, não me lembro bem qual, disse baixinho num tom de voz manso que ‘nada disso faria sentido’, a outra ouviu e consentiu; permanecemos, então, nós duas quietas por um longo período, sem poder escrever uma linha se quer, pensando que o que quer que fosse, qualquer coisa, seria mais importante que isto aqui que escrevo.

Um dos encontros inesperados foi com as tensões não resolvidas do nosso país, o Brasil, e cidade, São Paulo, ainda em desenvolvimento. A fricção do passado da fotografia e do presente da performance acabou, inadvertidamente, sintetizando a contradição entre analógico/ memória/ precariedade e construção/ desenvolvimento/ promessa de futuro, na cidade de São Paulo. Assim como também não havia sido previsto que a pesquisa desaguaria nas questões da cidade, da *errância* ou mesmo no redescobrimento dos escritos de Hélio Oiticica. Nesse sentido, entrar em contato com a teoria situacionista e com as noções de deriva e errância foram imprescindíveis para responder algumas questões que levantávamos e para criar novas perguntas.

Ao final de algumas semanas, uma das duas se rebelou – ou teria surgido uma terceira de mim? – e colocou-se como uma voz pragmática, escrevendo centenas de palavras vazias. Aquela de mim que por debaixo do solo fica, rebelou-se e quis terminar tudo com um vírgula

98 Agora, neste ponto – do estudo – encontro ecos das minhas angústias em delírios tropicalistas, na prática dos *flâneurs*, em textos de Delleuze, na filosofia de Espinosa, na ética existencialista de Sartre, no conceito de performatividade, na radicalidade da performance, no conceito de *programa*. Esbarro-me em teorias que não esperava, reconheço-me em contradições já mencionadas em rascunhos antropofágicos ou em músicas, poemas e projetos da tropicália.

Se, por um lado, todos esses conteúdos parecem dispersos e diferentes demais, ao articular tais pensamentos de diversas áreas do conhecimento – incluindo livros teóricos, livros sobre práticas artísticas e inclusive livros de literatura ficcional – a principal questão desbravada pelo presente trabalho foi a de observar que a prática de um jogo/ programa perpassa muitas propostas teóricas e práticas como forma de *desprogramar* e colocar em xeque algumas noções calcificadas e aparentemente imutáveis da nossa estrutura sócio-cultural.

Nesse sentido, o conceito de performatividade pode ser levado também para o campo da ética, isto é, pode difundir-se como atitude crítica nas práticas da vida cotidiana. A experiência de escrita da presente pesquisa, portanto, mostrou a importância de se tomar uma postura performativa perante todas as esferas da vida, como possibilidade de descoberta de novas alternativas de organização social, cultural e econômica. A atitude performativa – tanto na esfera da criação artística, quanto na da pesquisa teórica ou na da vida cotidiana – poderia ser definida da seguinte maneira:

1. Estar presente sem se pré-ocupar com um futuro – esse, sempre virtual e ilusório – e sem se prender demasiadamente ao passado – esse, sendo apenas o tempo da memória, sobre o qual não podemos mais agir –. Ou seja, lançar-se na execução de uma ação sem mirar um alvo específico, mas aberto para todos os seus possíveis resultados.

2. Engajar-se por inteiro naquilo que se propõe a fazer, sem hierarquizar as relações da mente/ corpo/ afetos, sabendo que nenhuma dessas instâncias são avulsas e podem ser consideradas inteiras isoladamente.

Assim ficaram as três de mim: uma sabendo que não era o fim, outra perdendo-se entre palavras e a terceira concentrando-se em respirar. Decidimos, as três – porque de vez em quando entramos em algum tipo de consenso – que estar entre o solo e o céu é condição temporária e que, no mais, era sabido que certas coisas deveriam ser aceitas, enquanto outras poderiam ser mudadas. Estar vivo deveria ser aceito, mas em quais condições? Isso poderia ser mudado.

A falta de utilidade era algo que aborrecia muito a uma de mim, que em algum lugar ainda sonhava com uma possível transformação, mas era algo que apaziguava outra de mim, que pensava “ao menos não tenho porque sentir-me mal por não fazer nada, afinal nada posso diante de tudo.”

E foi assim que, um dia, “tudo” e “nada” se converteram em sinônimos para uma das três de mim.

3. Criar jogos e/ ou programas que ao serem praticados levam-nos a lugares antes desconhecidos, porque desafiam a resposta automática que foi programada em nosso corpo/ mente/ afetos desde o dia de nosso nascimento.

Sua respiração encurtou, ficou ofegante e, pela primeira vez, temi pela terceira de mim, chorei baixinho com medo da morte. O que seria de nós, se deixasse de ser nós uma parte de mim? A segunda de mim olhou bem fundo nos olhos da primeira de mim e, como quem sabe que a desesperança é sempre temporária, abraçou-a – mesmo sem braços, por se tratar de um ser das profundezas – e consolou-a, nos dias que seguiram à morte da terceira de mim. Flores em um vaso foram colocados e a sala, aqui dentro de mim, ficou clara. Com um sol branco que inundava o cômodo e deixava o piso de tacos brilhante. As outras duas de mim sobreviveriam. Descansamos um pouco, deitadas no sofá macio, marcado pelos raios de sol, os cabelos mais claros pela luz que entrava pela janela, o ar frio que assoprava as cortinas, aqui dentro de mim algo acontecia. Ou melhor, nada acontecia, e era bom. Era calmo.

Portanto, se o gatilho inicial para o presente estudo foi a relação entre performatividade e fotografia, a questão que dele surgiu – no próprio ato de redigir a pesquisa – foi a possibilidade de levar a performatividade como forma de experimentar diversos campos da vida.

100 Atentemo-nos, no entanto, a um deles: a esfera da pesquisa teórica. No presente trabalho buscou-se escancarar o processo de pesquisa – como uma postura performativa – descrevendo-o como uma ação complexa, descontínua e não puramente racional, revelando vários níveis corporais (sensações, pensamentos, emoções, lembranças, aflições). Mas, essa prática, sendo ela marginal à pesquisa central, ficou em um estado embrionário e, agora, desponta-se como novo desejo e angústia para um próximo projeto. Portanto, após a experiência de desenvolvimento da presente dissertação, surge a necessidade de aprofundar as relações e articulações entre a postura performativa e o universo da pesquisa teórica em duas instâncias: como objeto de estudo e como instrumento analítico.

Afinal – e aqui utilizarei a noção de espaço como metáfora – como podemos tornar o *espaço estriado* do conhecimento em um *espaço liso*?

E o silêncio me cantou uma canção de ninar.

Foto da série

Calma não existe cidade sem pousada

2008

em parceria com Carolina Mendonça

Referências bibliográficas

- AMORIM, C. e GREINER, C. (org.) *Leituras da Morte*, São Paulo, Anna Blume, 2007.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do mal*, Porto Alegre, Sulina, 2008. (Tradução: Juremir Machado da Silva)
- _____. *A invenção da modernidade*, Lisboa, Relógio d'água, 2006. (Tradução: Pedro Tamem)
- BASBAUM, R. R. *Além da pureza visual*, Porto Alegre, Zouk, 2007.
- CALLE, S. *M'as-tu vue?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003.
- COTRIM, C. e FERREIRA, G. (org.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- COTTON, C., *A fotografia como arte contemporânea*, São Paulo, Martins Fonte, 2010.
- DE CERTAU, M. *A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Editora Vozes, 1994.
- DE DUVE, T. *Ressonances du readymade – Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989.
- DELEUZE, G. *Espinosa – filosofia prática*, São Paulo, Escuta, 2002. (Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins)
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* Vol.2, São Paulo, Ed. 34, 1995.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus Editora, 2010.
- FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance – a new aesthetics*, Taylor & Francis e-Library, 2008.

- FABIÃO, E. “Performance e teatro” In: *Sala Preta* n.8, São Paulo, PPGAC-ECA-USP, pp. 235-246, 2008.
- FÉRAL, J. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: *Sala Preta*, São Paulo, PPGAC-ECA-USP, V.8, pp. 197-210, 2008.
- _____. *La théâtralité: la spécificité du langage théâtral*, In : *Poétique*, Paris, Setembro, 1988, pp. 347-361.
- _____. “Theatricality – Introduction”, In: *Substance – a review of theory and literary criticism*. v.31, Danvers, 2002, pp. 3-13.
- FERNANDES, S. “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea” In: *Camarim*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, N.46, pp. 20-29, 2012.
- FLUSSER, V. “Do espelho” In: *Ficções Filosóficas*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. Páginas 67-71.
- _____. *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1985.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance - do futurismo ao presente*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- JACQUES, P.B. *Elogio aos errantes*, Salvador, EDUFBA, 2012.
- LISPECTOR, C. *Água viva*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- 104 MEDEIROS, M.B.; MONTEIRO, M.F.M. e MATSUMOTO, R.K. (org.) *tempo e performance*, Brasília, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2007.
- PAZ O. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, São Paulo, Perspectiva, 2007.
- POIVERT, M. *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

SARTRE, J.P. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

SCHECHNER, R. *Performance Theory*, New York e London, Routledge, 1988.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Contra a interpretação*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SOULAGES, F. *Estética da fotografia – perda e permanência*, São Paulo, SENAC, 2010.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac&Naify, 2001.

TAVARES, M. S. *No teu deserto*, São Paulo, Companhia das letras, 2009.

Catálogos e folders de exposições:

MAC-SP, programa da exposição *Fotógrafos da cena contemporânea*, São Paulo, 2012.

Curador da exposição: Helouise Costa.

PROA, *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2009. Curador da exposição:

Elena Filipovic.

WHITECHAPEL GALLERY. *Sophie Calle: talking to strangers*, London, Whitechapel

Gallery, 2009. Curador da exposição: Andrea Tarsia.

Documentos e textos da Internet:

BRESSON, H.C. *O Momento Decisivo*, In: Bloch Comunicações Número 6. Rio de Janeiro: Bloch Editores. Pag. 19 a 25. Link <http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>, 2010. Data de acesso: 10/07/2012.

CAMPOS, H. “São Paulo”, In: *Entre Milênios*, São Paulo, Perspectiva, 2009. Disponível na página <http://prosaempoema.wordpress.com/2010/10/01/sao-paulo/>. Data de acesso: 10/05/2013.

CORNAGO, O. “Que es la teatralidad?”, In: *Revista Telondefondo* n°1, Caba, Facultad de Filosofia e Letras. 2005. Link: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>. Date de acesso: 10/07/2012.

ENTLER, R. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea”, In: *ARS* n°8, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2006. Link: <http://www.cap.eca.usp.br/ars8/entler.pdf> . Data de acesso: 10/07/2012.

_____. “Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea”, In: Catálogo da exposição *A invenção de um mundo – coleção da Maison Européenne de la photographie/Paris*, São Paulo, Itaú Cultural, 2009. Link: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html. Data de acesso: 10/07/2012.

JEFF, P. “Performed photography – an introduction”, disponível no link: http://swansea-metro.academia.edu/PaulJeff/Talks/10141/An_Introduction_to_Performed_Photosgraphy. Data de acesso: 12/07/2012.

Dissertações:

106

BASBAUM, R. R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*, tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ ECA/USP, São Paulo, 2008.