

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Olga da Costa Lima Wanderley

**FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA:** encenação e presença na ação fotográfica

Recife  
2017

OLGA DA COSTA LIMA WANDERLEY

**FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA:** encenação e presença na ação fotográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior.

Recife  
2017

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

W245f Wanderley, Olga da Costa Lima

Fotografia performática: encenação e presença na ação fotográfica /  
Olga da Costa Lima Wanderley. – Recife, 2017.

115 f.: il., fig.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro  
de Artes e Comunicação. Comunicação, 2018.

Inclui referências.

1. Fotografia. 2. Performance. 3. Encenação. 4. Presença. I. Silva  
Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-19)

Olga da Costa Lima Wanderley

TÍTULO DO TRABALHO: FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA: ENCENAÇÃO E  
PRESENÇA NA AÇÃO FOTOGRÁFICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação da Universidade  
Federal de Pernambuco como requisito  
parcial para obtenção do título de Mestra em  
Comunicação.

Aprovada em: 31/08/2017

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior (orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz  
(membro interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino  
(membro externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Início estes agradecimentos dedicando-os às pessoas que estão sempre no início e no fim de tudo: minha família. A meus pais, Margarida e Rogério, por todo amor e alegria dos nossos dias, e por terem me ensinado a enxergar a beleza. A Gabriel e Marcela, por nossa parceria e cumplicidade, e também pela paciência. A Rafael, por nossas memórias. São parte de mim.

Agradeço a João Paulo, meu companheiro durante todo o percurso do mestrado e antes disso, por todas as coisas importantes e felizes que vivemos, pelas apostas e por me ensinar que é preciso mergulhar fundo no que se deseja. Serei sempre grata pelo nosso encontro.

Ao meu orientador, José Afonso, pela amizade e pelas conversas que tanto me fazem crescer, dentro e fora da universidade. Às professoras Nina Velasco e Maria do Carmo Nino, pelo carinho e contribuições preciosas que me deram na qualificação desta dissertação. À presença de vocês neste trabalho.

Aos professores que também colaboraram nesta trajetória, Thiago Soares, Eduardo Duarte, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte (por nossas conversas futuras). Aos técnicos do PPGCOM, queridos Cláudia, Roberta e Zé.

Tudo seria bem mais difícil, não fossem os amigos. Agradeço imensamente às irmãs que pude escolher: Aldenize, Emília e Gisa, por todo amor e incentivo. A Rafa Melo e Hugo Linns. Aos colegas do mestrado, aos companheiros da academia e da fotografia, Ana Lira, Bellinha, Queiroga, André Carvalho, Manu, Tobias, Maiara, Ludmilla, Marina, Yara & Alexandre, pelas discussões instigantes e por terem tornado este período mais leve e divertido. À memória de Bárbara, seu riso largo e palavras sinceras.

Ao Coletivo Lugar Comum, Grupo Totem e Leticia Damasceno, que me inspiram a ter olhos e corpo inteiro para a performance. Sigamos nos movendo!

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco – Facepe, pelo financiamento desta pesquisa.

“Se atravessarmos as fronteiras, elas também nos atravessam”.

Marisa Flório Cesar

## RESUMO

Esta pesquisa aborda as interseções entre a fotografia e a arte performática. Interessa-nos compreender os deslocamentos implicados à linguagem da performance ao incorporar o dispositivo fotográfico, seja como mecanismo de registro e geração de memória ou como recurso criativo, sobretudo a partir de performances concebidas exclusivamente para a câmera; e ainda, as mudanças engendradas no campo da fotografia quando esta extrapola as fronteiras tradicionalmente atribuídas à sua realização e é considerada como uma ação que engloba elementos de presença, performatividade e encenação. Para tanto, recorreremos à historiografia das duas linguagens no esforço de identificar as produções discursivas e práticas que vêm moldando as relações exercidas entre elas, marcadas tanto em termos opositivos, quanto no sentido da sua aproximação. Destacamos experiências que vão desde os primeiros momentos da fotografia, como o autorretrato de Bayard como afogado, até trabalhos mais recentes de arte conceitual e contemporânea, como o Salto no Vazio, de Yves Klein e as encenações fotográficas elaboradas por Cindy Sherman. Por fim, nos dedicamos a analisar fotografias do artista brasileiro Rodrigo Braga, pois sua obra faz emergir tensões e questionamentos abordados ao longo da nossa investigação. Percorrer estes e outros exemplos nos possibilitou verificar que a imagem fotográfica e a performance guardam uma potência de complementariedade e que a fotografia pode e deve ser pensada como um meio de comunicação capaz de intervir e de criar performaticamente a realidade visível e não apenas testemunha-la.

Palavras-chave: Fotografia. Performance. Encenação. Presença.

## ABSTRACT

This research approaches the intersections between photography and performance art. We are interested in understand the displacements involved in the performance language when the photographic device is incorporated, either as a mechanism of recording and generating memory or as a creative resource, especially from performances conceived exclusively for the camera; And also, the changes engendered in the field of photography when it extrapolates the boundaries traditionally attributed to its realization and is considered as an action that englobes elements of presence, performativity and staging. In order to do so, we turn to the historiography of the two languages in the effort to identify the discursive and practical productions that has been shaping the relations exercised between them, marked both in opposition terms as well as in the sense of their approximation. We detach experiences ranging from the first moments of photography, such as Bayard's self-portrait as drowned, to more recent works of conceptual and contemporary art, such as Yves Klein's Leap into the void and the photographic stagings elaborated by Cindy Sherman. Finally, we are dedicated to analyze photographs of the brazilian artist Rodrigo Braga, because his work brings out tensions and questions addressed throughout our investigation. Going through these and other examples has enabled us to verify that the photographic image and the performance retain a power of complementarity and that photography can and should be thought as a means of communication capable of intervene and performatically create the visible reality and not just testify it.

Keywords: Photography. Performance. Staging. Presence.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Artur Barrio: Livro de Carne	37
Figura 2.	Paulo Bruscky: O que é arte? Para que serve?	39
Figura 3.	Paulo Bruscky: Alimentação	39
Figura 4.	Man Ray: Marcel Duchamp como Rose Sélavy	49
Figura 5.	Claude Cahun: Autorretrato	50
Figura 6.	Chris Burden: <i>Shoot</i>	52
Figura 7.	Dennis Oppenheim: <i>Reading Position for Second Degree Burn</i>	53
Figura 8.	Vito Acconci: <i>Blinks</i>	59
Figura 9.	Vito Acconci: <i>Blinks</i>	59
Figura 10.	Sophie Calle: Suíte Veneziana	61
Figura 11.	Sophie Calle: Suíte Veneziana	61
Figura 12.	Cláudia Andujar: Rua Direita	63
Figura 13.	Yves Klein: Jornal <i>Dimanche</i>	70
Figura 14.	Shunk-Kender: Salto no Vazio	70
Figura 15.	Shunk-Kender: Fotografias que deram origem à obra	70
Figura 16.	Shunk-Kender: Fotografias que deram origem à obra	70
Figura 17.	Bruce Nauman: Autorretrato como uma Fonte	71
Figura 18.	Charles Ray: Plank Piece I	72
Figura 19.	Charles Ray: Plank Piece II	72
Figura 20.	Frederic Fontenoy: <i>Metamorphosis</i>	74
Figura 21.	Frederic Fontenoy: <i>Metamorphosis</i>	74
Figura 22.	Laurence Demaison: <i>Saute d'humeur</i>	76
Figura 23.	Hippolyte Bayard: <i>Le Noyé</i>	79
Figura 24.	Julia Margaret Cameron: Mary Prinsep como Beatrice Cenci	81
Figura 25.	Julia Margaret Cameron: Retrato de Hattie Campbell	81
Figura 26.	Cindy Sherman: <i>Untitled Film Stills</i>	83
Figura 27.	Cindy Sherman: <i>Untitled Film Stills</i>	83
Figura 28.	Jonathas de Andrade: Amor e Felicidade no Casamento	85
Figura 29.	Jonathas de Andrade: Amor e Felicidade no Casamento	85
Figura 30.	Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação	91

Figura 31.	Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação	91
Figura 32.	Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação	91
Figura 33.	Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação	91
Figura 34.	Rodrigo Braga: Da Alegoria Perecível	94
Figura 35.	Rodrigo Braga: Da Alegoria Perecível	94
Figura 36.	Rodrigo Braga: Da Alegoria Perecível	94
Figura 37.	Rodrigo Braga: Da Alegoria Perecível	94
Figura 38.	Rodrigo Braga: Comunhão	99
Figura 39.	Rodrigo Braga: Comunhão	99
Figura 40.	Rodrigo Braga: Comunhão	99
Figura 41.	Rodrigo Braga: Desejo Eremita	102
Figura 42.	Rodrigo Braga: Desejo Eremita	103
Figura 43.	Rodrigo Braga: Desejo Eremita	103
Figura 44.	Rodrigo Braga: Desejo Eremita	103
Figura 45.	Rodrigo Braga: Campo de Espera	105
Figura 46.	Rodrigo Braga: Arbusto Azul	106
Figura 47.	Rodrigo Braga: Corpo Duro	106
Figura 48.	Rodrigo Braga: Corpo Duro	106

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	PERFORMANCE, UMA ARTE AO VIVO?	16
2.1	Origens e ontologia	16
2.2	Deslocamentos: vivacidade	27
2.3	Deslocamentos: presença	30
2.4	Arte performática no Brasil	34
3	ATRAVESSANDO AS FRONTEIRAS	42
3.1	Fotografia como índice	42
3.2	Fotografia paradigma e vetor da arte	47
3.3	Performar com a câmera	54
3.4	Fotografia expandida	63
3.5	Performar para a câmera	67
3.6	Teatralidade e encenação	77
4	A FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA DE RODRIGO BRAGA	86
4.1	Um artista nômade	86
4.2	Fábulas fotográficas	88
4.3	Presença ritualística	96
4.4	Deslocamento e experiência	104
5	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	111

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho dissertativo parte do desejo de compreender as formas pelas quais a fotografia vem se relacionando com a arte da performance ao longo da história dos dois meios expressivos. Sendo linguagens diferentes, cada uma delas constituída sob uma gama própria de codificações que regem os seus sentidos, o dialogo entre as duas nem sempre transcorre de maneira completamente harmônica, mas guarda também tensões e atravessamentos que serão explorados no decorrer da nossa investigação.

A relação que pretendemos elucidar não é nova, ela existe – conforme veremos – desde a invenção do dispositivo fotográfico, mas ganha força principalmente a partir da segunda metade do século XX, quando a performance passou a ser reconhecida e estudada como um meio de expressão autônomo dentro do campo das artes. A fotografia sempre esteve presente como uma potência para o registro e permanência das ações performáticas, e seus entrelaçamentos intensificam-se cada vez mais diante do contexto contemporâneo de produção imagética. As imagens contemporâneas se processam em meio à crescente possibilidade de trânsitos e contaminação entre os modos de fazer provenientes de diversas linguagens. Dessa forma, as interseções da fotografia com a arte performática tornam-se ainda mais complexas, abrindo caminhos inclusive para o entendimento das próprias práticas fotográficas como performances.

O diálogo performance-fotografia é de grande atualidade e relevância no terreno das investigações artísticas e tem sido alvo de diversos estudos, tanto por teóricos da imagem, quanto das artes performáticas, além de permear inúmeras práticas de artistas e curadores. Como um exemplo, em 2016 foi realizada no *Tate Modern*, em Londres, a exposição *Performing for the Camera*<sup>1</sup>, composta por mais de 500 imagens que acionam aspectos e questionamentos importantes acerca da relação que ora abordaremos. Entre as fotografias da mostra estiveram algumas que poderiam ser compreendidas – em uma concepção mais apressada – como meros registros de ações performáticas e outras que exibem performances pensadas exclusivamente para a câmera; Cenas concebidas a partir da colaboração entre o fotógrafo e o *performer*, e outras em que fotógrafo e *performer* são precisamente a mesma pessoa.

---

<sup>1</sup> Uma diversidade de informações sobre as obras que compõem a exposição, bem como vídeos e textos curatoriais podem ser acessados em <[tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/performing-camera](http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/performing-camera)>.

Porém, que fatores podem determinar que uma fotografia de performance ultrapasse o simples entendimento desse dispositivo como registro documental de uma ação artística anterior? Não seria ela mesma – a foto – resultado de um ato performático? Quais são os elementos que influenciam certo grau de performatividade em uma fotografia? Que deslocamentos e tensões entram em jogo a partir do encontro entre as referidas linguagens, e quais são os desdobramentos dessa fluidez de fronteiras dentro do campo de estudos do meio fotográfico? Tais indagações orientam o curso da nossa pesquisa estruturada em três capítulos.

Em primeiro lugar, buscaremos examinar cada uma das linguagens expressivas – performance e fotografia – à luz de teorias que visaram uma definição orientada por suas singularidades. Analisar as abordagens já propostas a partir de uma perspectiva ontológica, nos dois campos de conhecimento, faz-se necessário para que possamos compreender e superar os discursos já estabelecidos em torno das diferenças e oposições entre eles. A análise de tal contexto nos permitirá ainda observar os desvios e movimentos de aproximação ocorridos ao longo da trajetória dos meios em questão.

Para dar início à nossa tarefa, percorreremos, no primeiro capítulo, os territórios da performance, que se localiza entre os domínios conceituais do teatro e das artes visuais – mas que envolve uma infinidade de outras dinâmicas sociais e artísticas, nas quais se incluem antropologia, linguística, música, dança e até as tecnologias midiáticas. Recorreremos a uma rápida contextualização, de um ponto de vista historiográfico, das práticas performáticas existentes desde os tempos medievais até a arte de vanguarda exercida na Europa e nos Estados Unidos, em meados do século XX. O resgate de tais manifestações faz-se importante, pois elas se relacionam diretamente ao entendimento da performance artística nas formas como é praticada hoje. Em seguida discutiremos características e conceitos atribuídos à linguagem da performance como uma ontologia. Entre eles estão principalmente a efemeridade e a não reprodutibilidade, além do aspecto da presença corporal ao vivo, que constituem a base desse meio artístico. Veremos, em seguida, que as noções de ao vivo e de presença são realocadas dentro de uma lógica cultural midiaticizada, que incorpora às performances experiências com dispositivos técnicos, extrapolando a sua visão ontológica.

O desenvolvimento da performance no Brasil também será abordado através do levantamento pontual sobre a atuação de importantes artistas – como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio, Paulo Bruscky, entre outros – que

utilizaram o corpo como instrumento central na produção de significado das suas obras, formando os alicerces para a reflexão e prática dessa arte no país. O esforço de investigar tal desenvolvimento nos auxiliará na tentativa de articular a compreensão sobre como os movimentos que deram origem à performance nacional influenciaram e se relacionam também à produção fotográfica que delimita o nosso estudo.

No segundo capítulo, retomaremos de forma breve um conjunto de pressupostos que mapearam a fotografia dentro de um discurso de vinculação a uma realidade objetiva: antes sob a forma de um espelho – uma representação mimética e apartada da intervenção humana criativa; em seguida sob a forma de um traço, um vestígio, um índice, que atesta – por contiguidade física – uma circunstância que realmente ocorreu em um dado momento no passado. A perspectiva indicial da fotografia, embora tenha suas limitações questionadas, tem orientado boa parte dos usos e discursos atribuídos ao meio. Foi também pela qualidade de índice (ou de vetor) que o dispositivo fotográfico teve sua inserção nos espaços institucionalizados da arte, na década de 60, a princípio como um simples mecanismo de registro documental das ações artísticas efêmeras – arte conceitual, *land art*, *body art* e performance.

Ao longo do tempo, alguns artistas foram aprimorando e ampliando seus interesses pelo uso das imagens técnicas no campo das artes. As relações entre a fotografia e a performance tornaram-se cada vez mais intrincadas, abrindo as possibilidades para pensarmos termos como performatividade, teatralidade, encenação e presença incorporados às práticas fotográficas. Neste sentido, discutiremos a ideia de fotografia expandida ou contaminada, isto é, uma fotografia que amplifica suas significações para além da visão convencional de documento e ultrapassa as fronteiras que a separavam de outras formas do fazer artístico. Os novos procedimentos absorvidos dão ênfase ao contexto de produção nas diferentes etapas da construção imagética e conferem ao fotógrafo, por meio das suas intervenções, a capacidade de inventar – e não apenas testemunhar – o mundo visível.

Assim, conduziremos o exercício de verificar como os aspectos de teatralidade, encenação e presença corpórea operam significados junto aos elementos próprios da linguagem fotográfica em imagens concebidas tanto por artistas com atuação mais recente, como Jonathas de Andrade, Laurence Demaison e Cindy Sherman, entre outros, quanto em criações mais remotas na história da fotografia, tais como os retratos de Julia Margaret Cameron e a ficção fotográfica produzida por Hippolyte Bayard em seu

autorretrato como afogado, ainda em 1840. É importante ressaltar que a pesquisa não possui o objetivo de realizar um mapeamento amplo dos artistas-fotógrafos que se utilizaram da performance e da encenação como linguagem nas suas criações fotográficas. Nosso intuito é antes o de identificar, tomando como exemplos alguns trabalhos emblemáticos, aspectos regulares que se apresentam como expressão da complexa relação que se dá no rompimento das barreiras entre a fotografia e a arte performática.

Por fim, o terceiro capítulo deste trabalho será dedicado a esmiuçar a obra do artista brasileiro Rodrigo Braga. Tal artista ganha destaque junto a outros exemplos explorados, pois, além de ter suas criações reconhecidas nacional e internacionalmente nos espaços da arte contemporânea, as imagens por ele propostas constituem um conjunto expressivo das diversas teorias abordadas ao longo da nossa investigação. Braga atua na fronteira entre a produção fotográfica e a performance artística, nos fornecendo elementos importantíssimos para a articulação da compreensão acerca do que podemos chamar de uma fotografia performática.

Para darmos início à análise, recorreremos a dois trabalhos nos quais Rodrigo acentua o aspecto da teatralidade, integrando partes de animais ao seu corpo e transformando-se em seres híbridos por ele imaginados. *Fantasia de Compensação* (2004) é uma série composta por 20 fotografias que revelam o percurso de fusão do rosto de Braga com o de um cão da raça Rottweiler. Mais do que a documentação de uma performance, este ensaio evidencia a dimensão processual incorporada ao trabalho do fotógrafo e a criação imagética ficcional obtida por meio da manipulação digital. *Da Alegoria Percível* (2005), consiste em uma série de retratos em que Braga cria máscaras utilizando pés de galinha, plantas, língua de boi, olhos e escamas de peixe, encenando novas identidades de si para o outro. Nos dois casos apresentados, são os elementos da linguagem fotográfica mesclados à ação corporal que dão vida e significado às fábulas inventadas pelo artista.

Logo em seguida, abordaremos a dimensão ritualística presente na obra de Rodrigo Braga, por meio dos ensaios *Comunhão* (2006) e *Desejo Eremita* (2009). Nos dois trabalhos o corpo do artista funde-se ao que não é humano – a paisagem, o animal – na busca por um retorno à natureza, que é a sua própria. Esses percursos simbólicos em direção ao conhecimento de si através do isolamento ou do encontro com o outro desconhecido revelam a dinâmica dos ciclos vitais. Por meio da presença física,

o artista traz para a superfície da imagem a sensorialidade das experiências vividas, e compartilha a dor e o prazer, a morte e a renovação com seus espectadores em uma espécie de ritual fotográfico.

Encerraremos o terceiro capítulo fazendo uma leitura das fotografias Campo de Espera (2011), Arbusto Azul (2013) e da série fotográfica Corpo Duro (2013). Ao contrário dos trabalhos analisados anteriormente, nestas imagens o corpo do artista já não aparece como um objeto em frente à câmera. Em vez disso, ele atua como um veículo na elaboração da sua poética visual. Rodrigo realiza um atento percurso em busca dos elementos que irão compor suas fotografias. Aqui os materiais encontrados é que são performados pelo fotógrafo e deslocados do seu contexto original para, associados a outros objetos, adquirirem um sentido artístico.

São inúmeros os caminhos possíveis ao se percorrer uma relação tão complexa como esta que se apresenta. Dessa maneira, sabemos que a pesquisa não é capaz de abranger, em totalidade, as variantes que configuram a relação entre fotografia e performance – mesmo porque, tratam-se de dois meios expressivos dinâmicos, com infinitas possibilidades criativas, que não se encerram no âmbito de uma dissertação. O que se buscou, nas páginas que seguem, foi o traçado de um panorama que auxilie a compreensão das interseções processadas entre as duas linguagens e seus desdobramentos dentro dos dois campos de estudos, sobretudo o fotográfico.

## 2 PERFORMANCE, UMA ARTE AO VIVO?

### 2.1 Origens e ontologia

Os conceitos de performance são hoje largamente utilizados para designar uma série de atividades humanas em variados contextos das relações sociais, culturais e artísticas. Dada a multiplicidade do termo, teóricos oriundos de diversas áreas do conhecimento – como sociologia, antropologia, linguística, estudos culturais – são empenhados na tarefa de articular caminhos para a sua compreensão e o seu campo de estudos constitui um território frequentemente perpassado por conflitos e divergências.

Marvin Carlson, estudioso americano vindo do campo do teatro, nos oferece um mapeamento dentro do qual destacamos duas possíveis formas de entendimento da performance: a primeira remetendo à ideia de execução pública de alguma habilidade específica, como uma dança, uma peça musical ou atuação teatral; e a segunda atrelada ao desempenho de uma ação social consciente, o que pode ser chamado de comportamento restaurado<sup>2</sup> – como as tradições e rituais praticados por membros de uma determinada cultura. Os dois caminhos por ele enumerados dizem respeito à exibição de algo para alguém, o que pressupõe a presença física, tanto de quem executa a ação em público (*performer*), quanto de uma audiência, “um público que a reconhece e valida [a ação] como performance” (CARLSON, 2009, p. 16).

No âmbito desta pesquisa interessa-nos pensar a performance como um gênero artístico independente, cuja prática é permeada por diferentes meios expressivos, tais como a música, a dança, o teatro e as artes plásticas. A performance ganhou força dentro do terreno das artes, sobretudo, no final dos anos 1960 e o seu desenvolvimento teve influência direta dos movimentos vanguardistas anteriores. Embora considere inquestionavelmente correta a estreita relação traçada entre a performance e as vanguardas do início do século XX, Marvin Carlson defende que esse estudo deve ser realizado de forma mais abrangente, entrelaçando as origens da arte performática

---

<sup>2</sup> Termo que Carlson toma emprestado de Richard Schechner para se referir às performances sociais. Segundo o autor “reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance” (CARLSON, 2009, p. 15). O conceito de Schechner é também explorado por Diane Taylor em sua obra *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*, e será abordado com maior profundidade ainda neste capítulo.

moderna – e suas implicações sociais – a outras formas remotas de entretenimento. Segundo Carlson afirma:

Concentrar-se ampla e exclusivamente no aspecto vanguardista da arte de performance moderna, como muitos escritores o fizeram, pode limitar a compreensão tanto do funcionamento social dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado”. (CARLSON, 2009, p. 94)

Dessa forma, ao percorrer os antecedentes históricos da arte performática, Carlson contextualiza suas práticas recentes buscando compreender as relações travadas com as formas de divertimento populares que constituíram um circuito artístico informal – e muitas vezes marginalizado – desde os tempos medievais. Os artistas de circo, de teatro e os menestréis que circulavam exibindo seus talentos em feiras, praças e onde mais uma audiência pudesse ser reunida; os *vaudevilles*<sup>3</sup>, os cabarés e as práticas de *tableau vivant* que se tornaram comuns na Europa durante os séculos XVIII e XIX: todas essas manifestações, com seu ecletismo e sua “teatralidade visual e física” (CARLSON, 2009, p. 100) estiveram na raiz da intensa experimentação que é a marca dos eventos de performance emergidos a partir da década de 60<sup>4</sup>.

*O tableau vivant* – ou quadro vivo – era um tipo de entretenimento normalmente praticado por grupos de atores (ou poderia ser apenas um, sugerindo uma estátua viva) que se reuniam para encenar poses expressivas remetendo a obras pictóricas preexistentes ou não. Segundo Patrice Pavis, esta técnica “inaugura uma dramaturgia que descreve ambientes, apreendendo a vida em sua realidade cotidiana” e, devido à sua imobilidade, “se presta mais à evocação de situações e condições que àquela [dramaturgia] de ações e de caracteres” (PAVIS, 2008, p. 315). A forma cênica do quadro vivo foi posteriormente recuperada em performances teatrais modernas e teve, conforme veremos, um profundo entrelaçamento com o desenvolvimento da prática fotográfica, sobretudo no que diz respeito às fotografias permeadas por uma intencionalidade artística.

Os cafés e os cabarés europeus também tiveram especial destaque na genealogia da arte da performance pela riqueza e abrangência dos seus espetáculos ao vivo. Esses

---

<sup>3</sup> Teatros de variedades, comuns na Inglaterra e na França do século XVIII, que influenciaram enormemente as comédias *stand-up* e os espetáculos musicais americanos (CARLSON, 2009).

<sup>4</sup> Um rico panorama dos divertimentos populares na Europa, desde a Idade Média até o século XIX, e suas relações com as práticas performáticas atuais é traçado por Carlson (2009) no livro intitulado *Performance: uma introdução crítica*.

pequenos e alternativos espaços, onde se reuniam filósofos, artistas plásticos, escritores e outros intelectuais de diversas áreas, funcionaram como um caldeirão criativo para o surgimento das principais vanguardas dos anos 1920. Em seus palcos viam-se apresentações variadas, quase sempre individuais, que davam ênfase ao corpo como elemento expressivo e prezavam pelas ações espontâneas e pelo improviso. Foi na efervescência de lugares como esses, que mesclavam política, entretenimento e boemia, que se desenvolveram importantes movimentos artísticos como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

Um dos cabarés que alcançou grande notoriedade foi o Voltaire, em Zurique. Inaugurado em 5 de fevereiro de 1916, pelo casal de artistas alemães Hugo Ball e Emmy Hennings, o local tornou-se conhecido como o berço do movimento Dadaísta. A Suíça, no período da Primeira Guerra Mundial, constituiu um território neutro, uma espécie de reduto onde muitos artistas foram buscar asilo (Ball era um dos que havia desertado do serviço militar e vivia no país com documentos falsos). Dias antes da abertura do cabaré, um informativo convocava a participação dos artistas, destacando a multiplicidade de manifestações que era o objetivo do novo espaço – e que perdura ainda nos eventos recentes de performance. O anúncio dizia:

A ideia do cabaré consiste em que artistas convidados se apresentem diariamente, fazendo performances artísticas e lendo suas obras. Os jovens artistas de Zurique, quaisquer que sejam suas tendências, estão convidados a comparecer com sugestões e contribuições de todo tipo. (GOLDBERG, 2006, p. 46)

A noite de estreia foi um enorme sucesso e durante cinco meses o Cabaré Voltaire manteve uma programação intensa de espetáculos que mesclavam música, balé, números circenses, declamação de poesias e performances das mais variadas. Eram manifestações alegres e festivas que, segundo nos conta Roselee Goldberg, forneciam “a chave para a redescoberta do prazer na arte” (GOLDBERG, 2006, p. 48). Após esse curto período de existência o Voltaire fechou suas portas, mas o Dadaísmo espalhou-se como um movimento anárquico por outros países europeus.

Goldberg descreve com precisão as importantes mudanças ocorridas no mundo artístico a partir das expressões de vanguarda. Os saraus e os manifestos vanguardistas incitavam a prática de uma arte extremamente diversificada e provocadora, que diminuía as barreiras entre público e artista, obrigando a audiência a abdicar da sua posição passiva e atuar junto à exibição criativa. Tais movimentos representaram a

ruptura com os valores artísticos mais tradicionais, o declínio do interesse criador pelo objeto e a valorização do processo, tendência que veio culminar com as posteriores manifestações da arte conceitual<sup>5</sup>.

Longe (mas por influência) da efervescência europeia daquele período, a performance desenvolveu-se com grande expressividade nos Estados Unidos, seguindo as experiências de artistas como John Cage e Allan Kaprow, que orientaram suas pesquisas e produção artística para a dimensão do acontecimento. Em Nova Iorque, Kaprow apresentou, em 1959, o seu *18 Happenings in 6 parts*, que consistiu em um evento ao vivo com a duração de 90 minutos, onde diversos artistas desempenhavam ações simultâneas em três salas divididas por paredes de plástico e o público era convidado a interagir com as performances. O termo *happening* não tinha um significado específico, apenas pretendia denotar “algo de espontâneo, algo que por acaso acontece” (GOLDBERG, 2006, p. 120). Embora o termo destacasse a espontaneidade da ação, as exposições aconteciam sob um rígido planejamento. Kaprow forneceu instruções a serem seguidas criteriosamente pelo público, que recebeu cartelas contendo as seguintes informações:

A performance será dividida em seis partes. Cada parte contém três *happenings* que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um será marcado por uma campainha. Ao término da performance, a campainha soará duas vezes. [...] Não haverá aplausos após cada unidade, mas vocês poderão aplaudir depois da sexta unidade, caso queiram fazê-lo. (GOLDBERG, 2006, p. 118-119)

Uma série de outros eventos artísticos desenvolveu-se após a experiência de Kaprow. O conceito de *happening*, então, foi utilizado como referência ao grande número de obras daquele período e, ainda que fosse insuficiente para abarcar toda a pluralidade de tais acontecimentos, indicava uma produção que tinha em comum o aspecto corporal fortíssimo, a aproximação com as temáticas da vida cotidiana e a contestação dos valores burgueses da arte tradicional.

A primazia do objeto como obra colecionável cedeu lugar a um gênero artístico que se destina à reflexão e é fundamentalmente marcado pelo processo criador. Na arte

---

<sup>5</sup>A arte conceitual funda-se na prevalência do processo criador sobre os aspectos físicos da obra. Isso não significa dizer que o objeto artístico desaparece por completo, mas que os artistas interessados nessa forma de expressão inventaram “uma arte baseada na maior economia de meios possível” (FABRIS, 2008, p. 21). Diversos materiais, como textos, mapas, fotografias e outros objetos, são justapostos para dar vida ao conceito, que é o mais importante e o que constitui o trabalho artístico em si.

corporal, a atuação física do artista é o que constitui a obra em si e o corpo do *performer* é utilizado, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto da sua concepção. A ênfase na dimensão corpórea fez emergir uma gama de performances com motivações autobiográficas ou inspiradas em elementos da memória coletiva – como antigos ritos e cerimônias – em que os artistas levam seus próprios corpos ao limite e compartilham com o público sua subjetividade e sua dor. O acaso<sup>6</sup> também configurou um aspecto importante nas ações performáticas, que se adequavam às condições do local de sua criação e representação. Conforme descreve André Rouillé:

A arte corporal extrai grande parte da sua singularidade artística do ‘contexto, lugar de concepção e de representação: a galeria é substituída por *lofts*, subsolos, lojas vazias onde “grupos minúsculos de visitantes são mesclados de alguma forma ao evento”. A improvisação coloca as performances sob a soberania do acaso, do efêmero, do evento: o que difere das peças de teatro, que são sempre escritas antecipadamente, e, sobretudo, das práticas – então dominantes – de Pollok, no minimalismo, que são orientadas para a fabricação de objetos. (ROUILLÉ, 2009, p. 317-318)

Investigar as origens da performance artística, percorrendo os marcos históricos do seu desenvolvimento, nos permitiu até o momento observar certas características que se apresentam como regularidades nesse meio de expressão. A herdeira direta das inovações vanguardistas possui como singularidades a desmaterialização, a contestação de valores artísticos mercantis, a presença do corpo como material de criação, o espaço para o improviso, a adequação ao ambiente e contexto do acontecimento, a utilização de locais alternativos (fora do circuito consagrado da arte), a multiplicidade de linguagens, o forte experimentalismo e a diminuição das barreiras entre arte e público. Por se tratar de um campo criativo tão difuso, identificar e agrupar tais características representou grande parte do trabalho de muitos estudiosos no esforço de delimitar uma ontologia, uma essência que pudesse definir a arte performática como uma linguagem distinta das outras formas artísticas que lhe deram origem.

O caráter de efemeridade foi explorado de maneira bastante contundente por Peggy Phelan, no texto chamado *Ontologia da Performance: representação sem reprodução*. Em seu ensaio, a autora defende que a arte performática sobrevive apenas

---

<sup>6</sup> Renato Cohen defende que uma importante distinção entre as práticas do *happening* e da arte performática é o aumento da esteticidade na segunda, com proposições mais elaboradas e maior domínio da cena pelo artista de performance, enquanto no *happening* o acaso e a improvisação operam com maior vigor (COHEN, 2009).

no tempo presente, e que por isso é avessa a qualquer forma de reprodução, como o registro fotográfico, textual ou em vídeo. Segundo ela, essa modalidade artística “não pode ser salva, registrada, documentada, ou de outra forma participar da circulação de representações da representação”<sup>7</sup> (PHELAN, 1993, p. 146). A performance também – diferente das peças teatrais – não é passível de repetição. Mesmo que uma atuação desse tipo seja rerepresentada, ela será fortemente marcada pela diferença. Em uma das passagens do seu texto, Phelan faz a seguinte descrição:

Performance honra a ideia de que um número limitado de pessoas em um recorte específico de tempo/espço pode ter uma experiência de valor que não deixa traços visíveis depois. Escrever sobre isso necessariamente cancela a prerrogativa de não deixar traços inaugurada dentro dessa promessa performativa. A independência da performance da reprodução de massa, tecnologicamente, economicamente e linguisticamente, é a sua maior força. Mas fustigada pelas ideologias invasoras do capital e da reprodução, ela frequentemente desvaloriza essa força<sup>8</sup>. (PHELAN, 1993, p. 149)

Ao explorar esta abordagem de maneira tão radical, a autora enfatiza a postura anárquica e contestadora da performance com relação às operações mercantis que permeiam o circuito artístico. Para ela, o desaparecimento do objeto é a condição própria da existência dessa forma de expressão. A arte performática, segundo Phelan, não deixa sobras. “Ela não salva nada, apenas gasta”<sup>9</sup> (PHELAN, 1993, p. 148). E seus espectadores não são consumidores de objetos artísticos, o que o público leva da performance é nada mais do que a memória e a sensação carnal experimentada na presença e na atuação de outros corpos vivos.

Desse modo a performance desafia a noção de utilidade clássica – restrita tanto à produção/aquisição e conservação de bens quanto à reprodução e manutenção da vida humana – e insere-se no conceito de despesa improdutivo, apresentado por Georges Bataille, segundo o qual a ênfase é colocada na perda como um fator de atribuição de sentido às atividades sociais (BATAILLE, 1975). Dentro do princípio da utilidade (que

<sup>7</sup> “[...] cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations” (PHELAN, 1993, p. 146).

<sup>8</sup> Performance honors the Idea that a limited number of people in a specific time/espço frame can have a experience of value which leaves no visible trace afterward. Writing about it necessarily cancels the tracelessness inaugurated within this performative promise. Performance’s independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength. But buffeted by the encroaching ideologies of capital and reproduction, it frequently devalues this strength (PHELAN, 1993, p. 149).

<sup>9</sup> “It saves nothing; it only spends” (PHELAN, 1993, p. 148).

o autor considera medíocre e insustentável) busca-se evitar o sofrimento, e o prazer está atrelado aos aspectos materiais da vida, ocupando um lugar subalterno, apenas como uma concessão – ainda assim moderada – pelo desempenho das operações produtivas.

Tal concepção estabilizante da existência mostra-se insuficiente e até mesmo ilusória, já que na prática das relações sociais existe uma inclinação real às formas consideradas improdutivas, como as apostas, os jogos competitivos, os espetáculos, as produções artísticas, as festividades, a “atividade sexual perversa” (BATAILLE, 1975, p. 30) – ou seja, sem fins reprodutivos – o valor simbólico agregado à moda e aos artigos de luxo, a construção do sagrado através dos cultos de sacrifício, os funerais e rituais diversos. Todas essas práticas possuem em comum o fato de não se limitarem à aquisição de objetos e prestarem-se ao gasto incondicional (no sentido econômico ou material), atingindo assim a dimensão simbólica da experiência.

A arte, bem como as demais formas enumeradas, exerce a criação através da perda. Segundo o teórico, ela é aberta a representar o horror, a destruição e a repulsa transformando-os em fascínio e, neste sentido, assemelha-se à imagem do sacrifício (BATAILLE, 2014)<sup>10</sup>. A arte nos oferece uma brecha para enxergar além dos objetos do mundo, ela constitui uma forma de desobediência à armadilha material da vida e, conforme Bataille observa, “é somente através de uma tal insubordinação, mesmo miserável, que a espécie humana deixa de estar isolada no esplendor sem condição das coisas materiais” (BATAILLE, 1975, p. 44). Dentro de tal contexto, a arte performática potencializa essa fissura, pois representa a insubordinação às materialidades artísticas e vem nos lembrar, por meio do desaparecimento, da existência do prazer e da dor como elementos primordiais à vida humana.

Tratando da ação performática sob o aspecto da perda, Phelan refere-se ainda, de maneira paradoxal, ao seu próprio ofício de escrever sobre essa arte. O exercício da crítica, por ser também uma tentativa de registro e preservação, altera fundamentalmente a natureza efêmera do trabalho criativo. No entanto, a autora admite não ser possível a simples recusa de documentar performance – seja por meio dos textos críticos ou sob a forma de registro pelas imagens técnicas. Ainda assim ela considera a

---

<sup>10</sup> A relação traçada por Georges Bataille entre a criação artística e o sacrifício é expressa em seu texto *A arte, exercício de crueldade*, originalmente publicado em julho de 1949, na França, e traduzido para o português, com publicação na Revista Usina, em outubro de 2014.

documentação como algo secundário, “apenas um estímulo à memória, um encorajamento à memória para se tornar presente”<sup>11</sup> (PHELAN, 1993, p. 146).

Na opinião de Diane Taylor, que aborda a performance como um recurso na transmissão de conhecimento, memória cultural e identidade social, os debates acerca da efemeridade do meio em questão atingem uma dimensão profundamente política. No contexto da cultura ocidental, onde a ênfase nos documentos e textos é utilizada como forma de legitimar certas narrativas e privilégios em detrimento das ações incorporadas por outros atores à margem desses registros, Taylor lança o necessário questionamento: “de quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?” (TAYLOR, 2013, p. 30).

A autora afirma que as ações performáticas funcionam como atos de transferência que se processam por meio da incorporação e garantem a visibilidade e a preservação de certos saberes e práticas sociais. Suas considerações estão centradas também no conceito de Richard Schechner sobre os comportamentos restaurados. A teoria desse estudioso americano consiste na ideia de que toda ação humana, seja artística, ritual ou cotidiana, é baseada em comportamentos já exercidos anteriormente. Isso inclui os “eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos” (SCHECHNER, 2003, p. 27) – que podem inclusive ser compreendidos no âmbito da performance – e ainda as manifestações artísticas e cotidianas consideradas espontâneas.

Seguindo tal perspectiva, dentro do campo artístico, nem os *happenings* de Kaprow, nem a infinidade de trabalhos de arte corporal dos anos 60 e 70, por mais originais que se pretendessem, poderiam ser considerados como não reiterativos. Tais manifestações buscaram quase sempre uma aproximação com aspectos triviais do dia a dia, levando a consciência criativa às ações presentes. Conforme afirma Schechner “honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Dessa maneira, o que faz então com que as performances se diferenciem umas das outras é o fato de que fragmentos comportamentais podem ser infinitamente recombinados, produzindo efeitos sempre variados. E ainda, para além do contexto de

---

<sup>11</sup> “[...] only a spur to memory, an encouragement of memory to become present” (PHELAN, 1993, p. 146).

criação das performances, suas múltiplas formas de recepção as tornam também distintas entre si, mesmo nos casos em que as ações performáticas são tecnologicamente mediadas. Com relação ao aspecto da recepção, o autor aponta:

Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. Se é assim nos eventos filmados e digitalizados, tanto mais em relação à performance ao vivo, onde não só a produção mas também a recepção variam de instância para instância. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

Assim, é questionável a afirmação – elaborada por Phelan – de que toda performance, ao ser registrada em fotografias ou em vídeo, perde a sua força. A potência das suas significações não se restringe apenas às superfícies materiais em que circula, nem tampouco a uma condição de originalidade essencialmente atribuída ao desempenho ao vivo, mas está sim nas formas pelas quais o contexto de produção (incluindo a escolha das materialidades) age sobre e afeta a espetatorialidade da ação performática; ou seja, nas relações que se estabelecem entre a performance e a sua audiência<sup>12</sup>.

Para Taylor, a dinâmica dos comportamentos restaurados corresponde ao domínio do repertório cultural. Ao longo do seu percurso para a compreensão da performance como um sistema de conhecimento, ela articula as noções de repertório e arquivo. O arquivo refere-se aos “materiais supostamente duradouros”, como documentos, textos, registros de áudio, fotografias e vídeos, que ultrapassam as barreiras espaço-temporais e garantem a preservação (ainda que precária) da ação performática. Já o repertório está relacionado à memória individual e social incorporada, como rituais, linguagem, gestos e a própria prática artística corporal – “em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Embora mencione a questão da não reprodutibilidade do repertório, a autora apresenta uma visão menos radical com relação ao desaparecimento da performance. Conforme ela argumenta:

---

<sup>12</sup> Schechner afirma ainda que qualquer objeto, obra ou produto pode ser entendido como performance, e que tratar algo como tal significa “investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 28). Sua ideia dialoga com a noção de produção de presença, proposta por Hans Ulrich Gumbrecht, que aborda como as materialidades podem produzir diferentes efeitos sobre os sentidos humanos. Tal noção será explorada mais adiante em nossa investigação.

A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma coisa em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está ao vivo e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece (TAYLOR, 2013, p. 51).

No prólogo à versão espanhola do seu livro *O arquivo e o repertório*, Taylor aponta que não devemos interpretar as duas instâncias como formas opostas entre si, mas como funções que se complementam e trabalham juntas. Tanto um quanto o outro possibilitam maneiras distintas de conhecer e estar no mundo, porém estes sistemas não são estáticos, nem fazem parte de uma sequência temporal hierárquica, e sim constituem processos ativos que participam continuamente da criação, armazenamento e transmissão de conhecimento.

Ainda outros autores, tais como Renato Cohene e a própria Roselee Goldberg, persistiram em ressaltar a natureza efêmera das práticas performáticas. Cohen, que explora as potencialidades da performance como linguagem, argumenta que para caracterizar uma ação artística como performance, algo deve estar acontecendo ao vivo, “naquele instante, naquele local” (COHEN, 2009, P.28). Já Goldberg considera que a performance atual funciona como um antídoto aos efeitos de distanciamento causados pela tecnologia, “porque é a presença mesma do artista performático em tempo real [...] que confere a esse meio de expressão sua posição central” (GOLDBERG, 2006, p. 216).

Contudo, a despeito das diversas afirmações ontológicas que definem a performance como uma linguagem oposta às tecnologias de reprodução e colocam o ao vivo como uma condição essencial da sua existência, vários artistas – principalmente a partir dos anos 80 – passaram a explorar, de forma contundente, experiências envolvendo a fotografia e o vídeo, em performances muitas vezes encenadas unicamente para a câmera, substituindo assim a interação direta entre *performer* e público. Trata-se de uma geração de que rechaçou o idealismo transgressor dos seus antecessores das décadas de 60 e 70 e voltou-se com profissionalismo às questões do mercado da arte. Tal geração foi fortemente influenciada pelo desenvolvimento das tecnologias de mídia e pela linguagem da publicidade, e inaugurou um tipo de performance mais orientada – tanto em termos estéticos quanto temáticos – para a cultura de massa.

Conforme vimos, o grande número de formulações em torno do que vem a ser, de fato, a arte da performance acaba por nos fornecer respostas fixas e essencialistas para tal questão. O caráter de fronteira que marca o repertório das atividades artísticas performáticas encoraja o estabelecimento de limites disciplinares para facilitar sua compreensão, porém tais limitações podem restringir o entendimento acerca da multiplicidade de práticas que marcam este meio expressivo. Roselee Goldberg vem nos lembrar que não existe uma definição fácil ou precisa que encerre um conceito de performance. A autora nos informa que:

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2006, p. 9)

Nesta afirmação, Goldberg refere-se à infinidade de meios artísticos e materiais que podem estar associados às práticas performáticas ao vivo, mas também nos permite refletir sobre a permanência e a reprodutibilidade como recursos complementares dentro do vasto terreno de possibilidades da performance – e não como uma ameaça à sua existência e autenticidade. Sendo assim, corremos um sério risco de limitar a compreensão acerca da abrangência desta linguagem artística ao fixarmos o seu entendimento dentro de uma perspectiva ontológica. Diante dos novos contextos de criação e circulação do conhecimento, padrões conceituais como presença, corporeidade e vivacidade (frequentemente associados a uma essência das práticas performáticas) são deslocados, expandidos e reformulados. Desse modo, a verdadeira potência da performance artística não está na sua recusa em participar da economia da reprodução, mas sim na sua natureza contestadora e na enorme diversidade de suportes pelos quais se pode dar vida e significado a essa arte.

## 2.2 Deslocamentos: vivacidade

O alargamento da compreensão sobre a performance ao vivo e o deslocamento da própria noção de “ao vivo” em um contexto de midiatização da cultura são questões problematizadas por Philip Auslander (2008). Ele observa que, apesar da diminuição de barreiras entre as formas ao vivo e midiatizadas, os estudos performáticos continuam a caracterizar esta relação como uma oposição, na qual o ao vivo tem precedência sobre o tecnologicamente mediado. Na opinião de Auslander, esta relação não decorre de características intrínsecas às atuações performáticas – como nos propõe Phelan em sua *Ontologia da Performance* – mas sim é determinada pelas contingências culturais e históricas. Os discursos de oposição, no entanto, são desestabilizados por fenômenos como a crescente inserção de telas, aparelhos fotográficos e de vídeo nos acontecimentos ao vivo ou mesmo a denominação de eventos previamente registrados como ao vivo. Diante de tais circunstâncias, o autor argumenta em favor de uma visão que enfatiza a dependência mútua entre as duas formas de representação e propõe para este cruzamento um sentido de vivacidade – “*liveness*”.

Como pano de fundo para sua reflexão, Auslander aponta a relação existente entre o teatro e o início das representações cinematográficas – e, posteriormente, as primeiras transmissões televisivas. “O cinema inicial”, afirma, “assumiu e reformou um vocabulário teatral e também rapidamente usurpou a posição cultural do teatro como a forma dominante de entretenimento”<sup>13</sup> (AUSLANDER, 2008, p. 12). A televisão, por sua vez, em lugar de abraçar os moldes do fazer cinematográfico<sup>14</sup>, debruçou-se também sobre a linguagem do teatro, com sua essência estando atrelada à capacidade de transmitir eventos na medida em que estes ocorrem. Originalmente todas as transmissões televisivas foram realizadas ao vivo e, embora o meio não mais conserve esta condição como uma característica inerente ao seu funcionamento, segue reivindicando certo grau de imediatismo, proximidade e vivacidade como propriedades ideológicas. Conforme o autor comenta:

---

<sup>13</sup> “Early cinema took over and reformed a theatrical vocabulary and also rapidly usurped the theatre's cultural position as the dominant form of entertainment” (AUSLANDER, 2008, p. 12).

<sup>14</sup> O cinema, no início do seu desenvolvimento, recorreu ao teatro no que diz respeito às estratégias visuais e estruturas narrativas, mas desviou-se do imediatismo teatral por sua inclinação a registrar eventos para a visualização posterior. Neste sentido, o filme é compreendido como um domínio da memória, reprodução e deslocamento temporal, enquanto a nascente televisão – inserida no discurso cultural de um dispositivo que proporciona a experiência do teatro sem sair de casa – mais se aproxima da visão humana direta e da intimidade com os acontecimentos em tempo real (AUSLANDER, 2008).

Diferente do filme, mas como no teatro, uma transmissão televisiva é caracterizada como uma performance no presente. Este foi literalmente o caso nos primeiros dias da televisão, quando a maior parte dos materiais era transmitida ao vivo. Mesmo agora que a maioria da programação televisiva é pré-gravada, a imagem da televisão continua a ser [vista como] uma performance no presente<sup>15</sup>. (AUSLANDER, 2008, p. 15)

O teórico também ressalta que o objetivo da programação televisionada, desde a sua origem, não foi meramente transmitir um evento do teatro para o espectador dentro de casa, mas sim recriar a experiência das performances em tempo real por meio do suporte televisivo, utilizando-se de múltiplas câmeras, planos e ângulos de visão. Sua abordagem nos serve como uma alegoria para problematizar a condição geral da performance frente a outros dispositivos de mídia. Ironicamente, o midiático – que a princípio baseou-se no caráter imediatista dos acontecimentos ao vivo – é que passa agora a servir de parâmetro e cada vez mais é incorporado a uma ampla variedade de produções culturais ao vivo. Podemos observar esta inversão de papéis ao nos depararmos, por exemplo, com grandes telões instalados em festivais de música, que muitas vezes configuram a única experiência visual do espetáculo pelos espectadores mais afastados. Ou em performances de artes visuais e teatro que adicionam projeções de vídeo ou absorvem a lógica de reprodutibilidade dos dispositivos técnicos como elemento constitutivo das suas representações ao vivo.

Neste sentido, citamos a performance *Untitled Dance (with fish and others)*, realizada por Angelika Festa em 1987, na *Experimental Intermedia Foundation* – Nova Iorque. Nesta ação a performer permaneceu suspensa por um mastro em diagonal durante vinte e quatro horas. Seu corpo estava envolto em lençóis brancos – sugerindo um aspecto de múmia ou de casulo – e seus olhos vendados com *silver tape*. Atrás da artista, uma grande tela projetava a imagem dos seus pés em *close-up*. Um monitor localizado à esquerda de Festa exibia continuamente a embriologia de um peixe enquanto outra tela, colocada à sua frente, reproduzia a vídeo-documentação de toda a performance em *time-lapse*.

Numa análise breve, a sequência interminável das imagens aponta para a impossibilidade de separação entre os ciclos de nascimento e morte. Além disso, esta

---

<sup>15</sup> Unlike film, but like theatre, a television broadcast is characterized as a performance in the present. This was literally the case in the early days of television when most material was broadcast live. Even now that most television programming is prerecorded, the television image remains a performance in the present (AUSLANDER, 2008, p. 15).

performance evidencia o que precisamente visamos discutir: a constante contaminação entre a presença viva da artista e a reprodução da sua ação em vídeo. A ação é longamente comentada no texto de Phelan (1993, p. 152-158), o que demonstra certa contradição da autora, já que os recursos técnicos e linguísticos da reprodução videográfica não são usados aqui como meros acessórios (apenas um estímulo à memória, conforme enfatiza), mas antes funcionam como recursos retóricos, criando sentido junto à imagem central – o corpo dependurado da artista – e adicionando novas possibilidades de experiência espaço-temporal. A incursão de monitores e câmeras afeta a espetatorialidade da performance e produz significado na ação corporal de Festa, relativizando os discursos que dão ênfase à performance ao vivo como obra original e avessa às tecnologias de reprodução.

Auslander acrescenta que uma simples amplificação sonora, por si, já compromete o estatuto de originalidade atribuído às performances ao vivo. “O que nós realmente ouvimos”, ele comenta, “é a vibração de um alto-falante, uma reprodução por meios tecnológicos de um som captado por um microfone, não o evento acústico original (ao vivo)”<sup>16</sup> (AUSLANDER, 2008, p. 24). E mesmo nos casos em que uma performance não lança mão de tecnologias midiáticas para sua realização, suas circunstâncias de concepção e interação estética estão inevitavelmente – em maior ou menor grau – entrelaçadas a um contexto cultural mediatizado. Portanto, ainda nas palavras do autor, “dentro da nossa cultura mediatizada, qualquer distinção que possamos ter suposto existir entre eventos ao vivo e mediatizados está entrando em colapso porque eventos ao vivo estão se tornando mais e mais idênticos aos mediatizados”<sup>17</sup> (AUSLANDER, 2008, p.32).

Ora, se o ambiente ao vivo é capaz de incorporar e recriar a mediatização, e a oposição entre as duas instâncias é perturbada no interior da nossa economia cultural, outras imagens tecnicamente elaboradas – para além da já mencionada televisão – são também capazes de evocar a intimidade e o imediatismo, tidos como próprios das ações ao vivo. Isto se processa por meio de um desejo de aproximação, como descrito por Walter Benjamin no ensaio A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

---

<sup>16</sup> “What we actually hear is the vibration of a speaker, a reproduction by technological means of a sound picked up by a microphone, not the original (live) acoustic event (AUSLANDER, 2008, p. 24).

<sup>17</sup> “[...] within our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones” (AUSLANDER, 2008, p. 32).

Em seu texto, Benjamin afirma que a autoridade da obra de arte original – “sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1987, p. 167) – não se sobrepõe à sua reprodução técnica da mesma maneira que se aplicaria à sua reprodução manual, normalmente atrelada a uma ideia de falsificação. Uma fotografia, por exemplo, pode, nos termos do autor, “acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano” (BENJAMIN, 1987, p 168). Além disso, a reprodução técnica é capaz ainda de aproximar a obra do seu público espectador, levando a “cópia” a lugares impossíveis para o próprio original.

Há em nossa cultura contemporânea um enorme desejo de aproximação dos objetos, que nos leva à superação da unicidade dos fenômenos e à admissão crescente da sua reprodutibilidade pela necessidade de possuir. Este movimento o autor relata como um fator de desaparecimento da aura, caracterizada como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p 170). É bem verdade que a reprodução fotográfica de uma obra artística não traz em sua materialidade o tempo e o lugar de constituição da obra reproduzida. No entanto, conforme o próprio Benjamin admite, tais circunstâncias – o aqui e agora do original – são atualizadas na medida em que esta técnica possibilita que a reprodução vá ao encontro do observador.

Não se trata, portanto, de negar as singularidades da experiência estética que se dá ao vivo. O que a reprodutibilidade técnica vem desafiar é o critério de autenticidade da obra artística, o seu sentido tradicional (“aurático”). E mesmo na arte performática que, para alguns dos seus estudiosos, constitui ainda o último refúgio da originalidade e da vivacidade, o valor de culto – como experiência ritualizada única, acessível apenas a um seleto grupo de pessoas – é contestado, na medida em que esta linguagem expressiva ingressa também, e de forma irreduzível, na lógica econômico-cultural da reprodução e da midiaticização.

### 2.3 Deslocamentos: presença

Hans Ulrich Gumbrecht (2010) debruça sobre o conceito de presença as suas investigações em torno da experiência estética. Em sua obra, relata o caminho percorrido na busca por uma compreensão filosófica dos fenômenos que não podem ser descritos

dentro da esfera da atribuição de sentido. O que o autor nos propõe é uma alternativa epistemológica ao que ele aponta como o predomínio da interpretação no campo disciplinar das artes e humanidades, que nos leva a um distanciamento da relação corpórea e espacial com os objetos culturais ou, como preferiu chamar, a uma perda do mundo (GUMBRECHT, 2010).

Como reação à cultura moderna ocidental, hegemonicamente fundada na hermenêutica – circunstância historicamente construída que o autor contextualiza com grande dedicação – cresce o desejo de se estabelecer relações novamente tangíveis com as coisas do mundo, de torná-las próximas aos nossos corpos. Este desejo, segundo Gumbrecht, constitui uma chave para entender o que nos move na busca constante por momentos de intensidade propiciados pela experiência estética. Nas palavras do autor: “aquilo de que, pelo contrário, sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura [...] são fenômenos e impressões de presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 134).

Tais impressões de presença baseiam-se, então, em uma apreensão dos objetos a partir da relação com sua superfície espacial e dos impactos causados por suas materialidades sobre os nossos sentidos físicos. É importante ressaltar que os argumentos em favor de uma percepção física das coisas não intencionam, em momento algum, a superação dos seus componentes de sentido e de interpretação. O autor reconhece que nos mundos cartesianos em que vivemos, onde prevalece a separação entre sujeito e objeto, qualquer relação baseada na presença não pode ser uma conquista definitiva, mas antes o que compõe a experiência estética é uma oscilação – tensão – entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Em suas palavras:

Para nós, os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros, não podem deixar de ser aquilo que chamo de "efeitos de presença"; numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos. Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como "efeitos de presença" porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. (GUMBRECHT, 2010, p. 135)

O caráter efêmero desses efeitos – a percepção de que nunca conseguimos estabiliza-los – é perfeitamente expresso dentro do conceito de epifania, elaborado pelo teórico. Pode-se entender por epifania algo que, no âmbito da experiência estética, surge

repentinamente, produz uma sensação de intensidade ao nível corporal e desaparece tão logo como surgiu. “A temporalidade na qual um quadro nos pode ‘atingir’, a temporalidade em que sentimos, por exemplo, que esse quadro vem até nós, será sempre a temporalidade de um momento” (GUMBRECHT, 2010, p. 143). Podemos afirmar, portanto, que os efeitos de presença possuem a temporalidade de um evento.

Ao considerarmos a presença sob o viés teórico que Gumbrecht nos propõe, compreendemos que seus efeitos podem se estender a qualquer modalidade comunicativa que exerça influência sobre nossos sentidos físicos. Alocado ao âmbito desta investigação, o conceito de presença, antes reservado à interação direta dos corpos – um *performer* que atua diante de uma plateia, compartilhando com ela o mesmo espaço e tempo –, é passível de ser deslocado para o contexto das experiências mediadas pelo dispositivo fotográfico. Pode-se dizer, assim, que a fotografia de uma ação performática é capaz de desencadear sensações táteis em seu observador antes mesmo que qualquer operação interpretativa seja acionada, e que a dimensão corpórea da interação estética tecnicamente mediada pode ser tão (ou até mais) impactante que a apreensão de uma performance desempenhada ao vivo. Os fatores que influenciam a intensidade de tais “efeitos de presença” estão relacionados à materialidade, aos aspectos formais e substanciais de concepção e apresentação do objeto estético em questão – no caso específico da imagem fotográfica: enquadramentos, texturas, tamanho e suporte da impressão ou projeção, etc.

Amelia Jones, ao descrever o contato que teve com a performance *Interior Scroll*, da artista norte-americana Carolee Schneemann<sup>18</sup>, por meio de fotografias e vídeo, lança uma questão sobre a produção de presença de uma ação performática sem o elemento de testemunho direto no momento da sua representação. A autora discorda das alegações “heróicas” que caracterizam a performance ao vivo como “a única forma de arte capaz de garantir a presença do artista” (JONES, 2013, p. 8) e sua aversão aos mecanismos de reprodução. Ela argumenta, em contrário, que mesmo a experiência direta, carne-a-carne, não garante o conhecimento da subjetividade e intencionalidade da ação artística e que é justamente a dependência deste tipo de ação da sua

---

<sup>18</sup> No artigo “Presença” *In Absentia*: A Experiência da Performance como Documentação, a autora faz referência à ação performática em que Schneemann, com o corpo e rosto cobertos por pinceladas de tinta, puxa do interior da sua vagina uma fita de papel contendo um texto que é lido em voz alta para o público. Parte do texto diz: “conheci um homem feliz, / um cineasta estruturalista... ele disse: nós temos orgulho de você / você é encantadora / mas não nos peça / para dar uma olhada nos seus filmes”. (JONES, 2013, p. 6). A performance de Schneemann desafia a dominação masculina no campo das artes e o olhar fetichista sobre o corpo feminino.

documentação que faz com que as performances adquiram status simbólico no âmbito da cultura. Jones evidencia ainda a dimensão corpórea possível de ser ativada pelos dispositivos de reprodução ao relatar:

Eu “conheço” esse movimento por meio da sequência espasmódica de imagens, por meio do fragmento minúsculo de performance na fita de vídeo. Fico sentada, imóvel e quieta, e sinto o movimento pulsar de imagem a imagem, ao longo da superfície deslizante da fita magnética. (JONES, 2013, p. 7)

A descrição dessa experiência é repleta de tangibilidade. Antes de elaborar conceitualmente suas impressões diante da atuação corporal de Schneemann – ou dos seus fragmentos – Jones afirma que pôde “sentir” a pulsação e o movimento da artista em performance. Sua interação se deu em um nível corporal, através da materialidade da fita de vídeo e da “série de fotografias em preto e branco publicadas em *More Than Meat Joy*”<sup>19</sup> (JONES, 2013, p. 6).

Sem dúvida há uma grande distinção entre experienciar uma ação artística ao vivo ou através dos dispositivos de reprodução (e também uma gama de implicações e desdobramentos que compõem o objeto de estudo deste trabalho), porém não nos interessa fomentar uma discussão que recaia em termos opositivos ou hierárquicos. O que pretendemos clarificar com este exemplo, associado às ideias de Hans Gumbrecht, é que a dimensão da presença – e até da efemeridade – não constitui apenas o vocabulário das performances ao vivo, mas pode manifestar-se também no ambiente das performances tecnologicamente mediadas.

Embora o teórico alemão não estivesse, no referido estudo, particularmente empenhado em debater a condição das performances ao vivo – da “presença real” – dentro do ambiente cultural midiático, ele tratou de evitar qualquer tipo de condenação alarmante deste contexto. O ambiente midiático que, segundo Gumbrecht, pode alienar de nós as coisas do mundo e o presente, é também capaz de nos reconduzir a um processo de apreensão do mundo que privilegie a dimensão corpórea da existência. Em suas palavras, “no seu ápice, as tecnologias contemporâneas de comunicação, paradoxalmente, podem nos devolver aquilo que se tornou tão especial por ter sido excluído pelo mesmo ambiente que consiste da acumulação e da combinação de aparelhos”. Seguindo a esteira dos seus argumentos, admite-se então que os

---

<sup>19</sup> Livro dedicado à obra de Schneemann.

dispositivos de mídia abrangem (por meio da forma e da substância) o potencial de expor nossos corpos a efeitos especiais – efeitos de presença – que nos permitem a experimentação do mundo através dos sentidos físicos: “ser tocados, literalmente, por uma voz que vem de um CD ou pela proximidade de um lindo rosto numa tela” (GUMBRECHT, 2010, p. 172-173).

#### 2.4 Arte performática no Brasil

Ao passo que as ações de performance desenvolviam-se por todo o mundo, o Brasil também viu surgir diversas manifestações artísticas que davam ênfase ao movimento e à presença corpórea. Podemos situar as primeiras experiências brasileiras na arte corporal a partir do início da década de 1930. As ações desempenhadas por Flávio de Carvalho (engenheiro e arquiteto ligado ao movimento modernista no país), ainda que naquele período não fossem classificadas sob o termo performance, centravam-se na atuação física do artista como elemento expressivo e contestador dos valores da sociedade em que vivia. Em 1931, durante uma procissão de *Corpus Christi* no centro da cidade de São Paulo, Flávio realizou a sua Experiência n° 2<sup>20</sup>, que consistiu em avançar de maneira provocativa no sentido contrário à multidão de fiéis. O artista – que já havia se declarado crítico ao poder exercido pela igreja católica sobre a população – usava um boné verde, exibindo uma postura desrespeitosa e aguçando a intolerância dos religiosos, o que quase o levou a um linchamento.

Em 1956, foi apresentada a Experiência n° 3, na qual Flávio desfilava pelas ruas de São Paulo vestindo um traje masculino – o “*New Look*” – composto por saia, camisa de mangas bufantes, meia calça e sandálias (peças tradicionalmente reservadas ao vestuário feminino). O propósito da ação artística era questionar a absorção dos padrões culturais estrangeiros pela sociedade paulistana, promovendo um tipo de vestimenta mais adequada ao clima dos trópicos. Nos dois trabalhos mencionados o artista pôs seu próprio corpo em diálogo com elementos da paisagem e da cultura, utilizando-o como um instrumento gerador de reflexão e crítica social. Essas e outras obras de Flávio de

---

<sup>20</sup>A performance de Carvalho foi minuciosamente descrita por ele ao longo das 35 páginas do livro intitulado “Experiência n.º 2 - Realizada sobre uma procissão de *Corpus Christi*: uma possível teoria e uma experiência”, o que revela a intencionalidade do artista em articular vivência e documentação das suas intervenções. Neste sentido, Flávio também utilizou a imprensa, não apenas como forma de produzir arquivo das suas ações efêmeras, mas como um meio performativo para potencializar a sua própria prática artística (MORESCHI, 2012).

Carvalho foram tidas naquela época apenas como atitudes escandalosas, porém hoje são consideradas como pioneiras da linguagem da performance no país, tendo inclusive influenciado novas gerações de *performers* brasileiros (DARRIBA, 2011).

Nas décadas seguintes, o aspecto corpóreo da concepção artística foi explorado de forma intensa em trabalhos de artistas visuais ligados ao neoconcretismo, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que se interessavam pelo deslocamento no espaço e pela ruptura das relações tradicionalmente estabelecidas entre criador, obra e espectador. Nos Parangolés (1964) de Oiticica, o público era convidado a vestir capas coloridas, abandonando sua posição de simples observadores e passando a incorporar a obra de arte. A obra então deixava o seu estatuto de objeto estático e passava a existir apenas na dependência da ação dos seus espectadores que, por sua vez, convertiam-se em participantes diretos do processo criador. O historiador Jardel Dias Cavalcanti tece a seguinte reflexão sobre a ação artística dos Parangolés:

As capas são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte. (CAVALCANTI, 2002)

A superação do conceito tradicional de obra de arte atravessou também os percursos criativos da artista mineira Lygia Clark. Em 1964 ela propôs a experiência artística que chamou de Caminhando. Tal trabalho é composto por uma fita de Möbius<sup>21</sup> que o espectador-autor deve, seguindo as instruções de Lygia, cortar no sentido do seu comprimento. Ao dar a volta na fita, pode-se escolher entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. A chave dessa obra é o próprio ato empreendido pelo participante, o itinerário por ele percorrido em um espaço-tempo contínuo. A fita proporciona a experiência de não dualidade entre o interior e o exterior, questão recorrente na vida artística de Clark. Sobre sua proposição ela informa: “o único sentido dessa experiência é o ato de fazê-la. A obra é o seu ato. [...] Cada ‘Caminhando’ é uma

---

<sup>21</sup> Obtida a partir da colagem de duas extremidades de uma fita depois da inversão de uma delas, resultando em uma superfície sem início ou fim e sem distinção entre o espaço interno e o externo. O seu nome é devido ao matemático August Ferdinand Möbius, estudioso do objeto.

realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. [...] Nenhuma separação entre sujeito-objeto” (CLARK, 1980, p. 26).

Caminhando desloca o papel do artista de fornecedor de obras acabadas ao lugar de catalisador da experiência estética, que só se concretiza a partir da ação presente do espectador-participante. “Nós somos os propositores”, Lygia escreveu. “Enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora” (CLARK, 1980, 31). O desejo de viver a arte em vez de fazê-la permaneceu em suas criações posteriores – que apresentam um forte viés psicanalítico – como as Máscaras Sensoriais (1967) e Nostalgia do Corpo - Objetos Relacionais (1965-1988), todos ligados às sensações táteis provocadas a partir do encontro do corpo humano com objetos exteriores a si.

Apesar de os trabalhos de Oiticica e Lygia Clark não serem consideradas como performances, do ponto de vista do artista que utiliza o próprio corpo em ação como dispositivo para produção de significados artísticos, as rupturas por eles engendradas – sobretudo no que diz respeito à estrutura tradicional: criador, obra e espectador – serviram, e servem ainda enormemente, como referência nos processos de concepção estética para inúmeros artistas performáticos em todo o território nacional.

Seguindo a perspectiva de uma arte que se aproxima da vida e é mais orientada para a produção de experiência, a obra do luso-brasileiro Artur Barrio também merece destaque, pois compreendeu uma série de ações relevantes e profundamente questionadoras da concepção de arte como mercadoria e dos fatores elitistas condicionantes das dinâmicas de criação. Os atos propostos por Barrio (por ele denominados “Situações”) consistiam em intervenções no espaço público, nas quais utilizava materiais orgânicos e de baixo custo para expressar questões relativas ao contexto sócio-político do Brasil e de outros países do terceiro mundo. Foi assim na Situação intitulada Trouxas Ensanguentadas, desenvolvida em 1970, em que o artista abandonou 14 trouxas de pano com vestígios de carne e sangue nas margens de um rio em Belo Horizonte: uma clara referência aos inúmeros assassinatos realizados durante a ditadura militar. Barrio assevera as motivações subversivas do seu trabalho artístico e suas escolhas materiais num manifesto publicado 1969:

[...] devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não

pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados da arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO, 1969)

Embora suas obras possuíssem um caráter momentâneo – e exatamente por esse motivo – Barrio atribuiu importância aos registros fotográficos e filmicos como um recurso para a preservação desses trabalhos. Uma de suas criações mais conhecidas, o Livro de Carne (fig. 1), oferece uma experiência sensorial a partir do manuseio de um material efêmero e perecível recortado no formato de um livro. “A carne como matéria bruta, viva, puramente sensorial e pulsante” (CANONGIA, 2002, p. 197). Os registros dessa obra foram adquiridos, em forma de caderno de processo – um dos seus “cadernos-livros”, contendo anotações, desenhos, fotos – pelo Centro Georges Pompidou, em Paris.

Figura 1 - Artur Barrio: Livro de Carne (1978-1979). Fotografias de Louis D. Haneuse.



Fonte: portfólio do artista <[arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br](http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br)>

A passagem dos anos 60 para o início dos 70 no Brasil foi marcada pela intensa experimentação – com forte engajamento político – não apenas no campo das artes plásticas, mas também da música, do cinema e das artes cênicas. O corpo na ação artística, mais do que nunca, operava como um instrumento de resistência às múltiplas formas de repressão praticadas durante o regime militar instaurado em 1964. Neste cenário destacaram-se também as performances do Teatro Oficina, dirigido por José

Celso Martinez Corrêa, que trazia grandes inovações no que se refere à visualidade das suas encenações, à participação do público nos espetáculos, à aproximação entre a linguagem teatral e o cotidiano e à postura política e social anárquica e transgressora.

Havia ainda uma significativa produção artística que eclodia fora do eixo Rio-São Paulo. Em Recife, Paulo Bruscky foi um dos artistas a utilizar a performance como veículo para expressar a sua linguagem poética. Ele que também explorou múltiplos meios, como arte postal, fotografia, vídeo arte, xerografia e livros de artista, desenvolveu um grande número de ações performáticas a partir de 1970. Na performance *O que é arte? Para que serve?* (fig. 2), Bruscky circulou pelas ruas da cidade levando, pendurada ao pescoço, uma placa com os dizeres que dão título à ação, e em seguida exibiu-se como uma mercadoria na vitrine de uma livraria. Seus questionamentos caminhavam junto às tendências de desmaterialização da arte e valorização da atuação corporal em detrimento do objeto artístico.

O espaço urbano esteve frequentemente no centro das proposições estéticas de Bruscky, que desejou intervir sobre o cotidiano e, neste sentido, utilizou inclusive os meios de comunicação de massa. A *Arte Desclassificada* – uma das inúmeras ações desenvolvidas em parceria com Daniel Santiago – consistia em publicações nos jornais diários, em que os dois artistas inseriam anúncios do tipo: “Arteaeronimbo / composição aleatória de nuvens coloridas no céu do Recife / A equipe Paulo Bruscky - Daniel Santiago responsável pela ideia deseja entrar em contato com químico, meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem” ou “A gente vive sorrindo, mas paga caro”<sup>22</sup>. Conforme observa Cristina Freire, as intervenções nos classificados de jornais alinham-se a um programa artístico revolucionário, pois desempenham a “apropriação subversiva das representações coletivas”, proporcionando uma pausa poética e irreverente no cotidiano da cidade (FREIRE, 2006, p. 25).

---

<sup>22</sup> Este último anúncio não chegou a ser publicado, pois foi censurado pela direção do jornal *Diário de Pernambuco*, em julho de 1977.

Figuras 2 e 3 - Paulo Bruscky: O que é arte? Para que serve? (1978); AlimentAção (1978).



Fonte: Galeria Nara Roesler

Os dispositivos de reprodução, conforme citamos, tomaram lugar no desenvolvimento artístico de Bruscky através dos inúmeros filmes, fotografias, livros de artista e fotocópias que configuravam as materialidades das suas obras. O artista realizou algumas performances exclusivamente para a câmera fotográfica – como as séries *Eu comigo* e *AlimentAção* (fig. 3) – e até ações denominadas *Xeroperformances*, em que reproduzia imagens deformadas do seu próprio rosto, pressionando-o sobre uma máquina copiadora. Faz-se necessário destacar a atuação de outros artistas e grupos, como o já mencionado Daniel Santiago, Jomard Muniz de Britto e o grupo de teatro Vivencial, ainda nos anos 70 e, mais adiante, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira e o Grupo Totem como alguns dos agentes que marcaram também a trajetória das práticas performáticas em Pernambuco.

A década de 1980 foi especialmente produtiva para as manifestações de performance no Brasil. Renato Cohen atribui o início da difusão dessa linguagem à criação de importantes centros culturais como o Sesc Pompeia e o Centro Cultural São Paulo, que abriram espaço para “as manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos” (COHEN, 2009, p. 32). A realização de

inúmeros festivais – a exemplo do I Festival de Performances, organizado pela Funarte em 1984 – impulsionou uma série de experiências pelo país, que, na opinião de Cohen, iam da mais alta criatividade à mediocridade.

A Bienal de São Paulo também dedicou um espaço proeminente para a linguagem performática (acompanhada pela videoarte, instalações e *happening*) na sua décima sétima edição, realizada em 1983. A exposição reuniu obras de 187 artistas internacionais e brasileiros, incluindo Artur Barrio e Flavio de Carvalho – o segundo teve uma sala especial e um catálogo, inteiramente dedicados à sua obra. No andar térreo do pavilhão no Parque Ibirapuera foi instalada a Rua Fluxus, que exibiu documentos e obras de integrantes do grupo icônico para a história da arte da performance. Diversas ações foram desempenhadas ao vivo, entre elas o Exercício do Ego nº 3, por Ben Vautier e o Concerto Fluxus, um dos acontecimentos centrais daquela edição<sup>23</sup>.

Neste mesmo período, muitos *performers*, seguindo as tendências internacionais, passaram a intensificar as experimentações com tecnologias de áudio e vídeo, como no caso do Videoteatro, de Otávio Donasci. As Videocriaturas – atores vestidos com máscaras construídas a partir monitores de televisão – apareceram em público pela primeira vez em 1982, incorporando imagens pré-gravadas ao ambiente da ação ao vivo e proporcionando um misto de atuação performática e linguagem audiovisual. Conforme o próprio Otávio afirmou: “o Videoteatro não é vídeo nem teatro. É uma linguagem nova que se realiza no espaço cênico” (DONASCI, 1982 Apud COHEN, 2009, p. 83).

As dinâmicas de experimentação com outras mídias eletrônicas continuaram a permear boa parte da criação em performance no Brasil ao longo das décadas de 1990, 2000 e até os dias de hoje. Questões que vão desde o universo íntimo dos artistas até suas vivências políticas e interação dos corpos com as transformações do espaço urbano são expressas através de uma infinidade de meios artísticos e técnicos. Podemos citar, neste contexto, artistas como Brígida Baltar, Berna Reale e Yuri Firmeza<sup>24</sup>.

As vivências dos artistas ora mencionadas estão longe de configurar a totalidade de ações performáticas praticadas no Brasil ao longo dos anos. Porém, por suas

---

<sup>23</sup> Catálogos, registros fotográficos e textuais sobre a 17ª edição da Bienal de São Paulo podem ser acessados em: <[bienal.org.br/exposicao.php?i=2334](http://bienal.org.br/exposicao.php?i=2334)>.

<sup>24</sup> Informações detalhadas sobre os artistas citados podem ser encontradas nos endereços eletrônicos: <[nararoesler.art/artists/34-brgida-baltar/works/](http://nararoesler.art/artists/34-brgida-baltar/works/)> (Brígida Baltar), <[bernareale.com](http://bernareale.com)> (Berna Reale) e <[casatriangulo.com/pt/artista/34/trabalhos/](http://casatriangulo.com/pt/artista/34/trabalhos/)> (yuri Firmeza).

características inovadoras, que propõem a ruptura das relações estabelecidas entre autor, obra e público espectador e trazem o corpo como elemento primordial na produção de significados artísticos, formam a base para que possamos pensar nos termos de uma historiografia da performance nacional. Os conceitos acionados por tais trabalhos, devido à sua já ressaltada importância, serviram – e servem ainda – como influência na criação artística em diversas linguagens, inclusive na produção fotográfica contemporânea.

### 3 ATRAVESSANDO AS FRONTEIRAS

#### 3.1 Fotografia como índice

Muito do que já foi escrito e debatido acerca da fotografia, desde o seu surgimento, diz respeito à pretensa capacidade que esse meio possui de reportar com fidelidade às circunstâncias do mundo visível. Tal virtude de testemunho persiste ainda em certos usos do dispositivo que exploram a sua função referencial (como nas fotografias de identificação, por exemplo), porém o efeito mimético não constitui um princípio inerente ao resultado fotográfico. O estatuto de verdade atribuído ao meio em questão, segundo nos conta Philippe Dubois, deve-se principalmente à sua gênese técnica, ao seu “procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira automática, objetiva, quase natural (seguindo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente” (DUBOIS, 2012, p. 27).

Um dos principais representantes de tal discurso foi o crítico de cinema André Bazin que, nas suas considerações sobre a ontologia da imagem fotográfica, definiu a fotografia como portadora de uma objetividade essencial (BAZIN, 1991). A neutralidade e o automatismo utilizados por ele para refletir os limiares dessa técnica, fazem da fotografia uma prática que se experimenta na total ausência de subjetividade humana, uma simples transferência da realidade das coisas para a sua reprodução imagética. Nessa perspectiva, o surgimento do meio fotográfico vem suprir uma obsessão pelo realismo, liberando as artes plásticas para o desempenho da sua função criadora. Sobre o poder de credibilidade da fotografia, Bazin afirma:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência (BAZIN, 1991, p. 22).

Partindo da visão mecanicista do processo fotográfico, muitos teóricos e artistas buscaram estabelecer posições contrárias entre a fotografia – esta representante dos valores industriais – e o mundo da arte – este outro, a manifestação do talento criador dos seus praticantes. Enquanto a pintura e a escultura se prestavam à subjetividade e à capacidade de transcender o mundo real, à fotografia coube o dever de servir, de forma

humilde, às ciências e às artes, atuando como um grande arquivo das coisas visíveis sem, contudo, ousar invadir os domínios do imaginário. O lugar e as funções sociais relegados à técnica fotográfica, dentro de tal contexto ideológico, são evidenciados nesta passagem do texto de Charles Baudelaire, citado por Philippe Dubois:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta a sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, [...] que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que precisam de um lugar nos arquivos de nossa memória. (BAUDELAIRE, 1858, Apud DUBOIS, 2012, p. 29)

Os discursos em torno da relação mimética, ainda que tenham ancorado grande parte do pensamento sobre a fotografia no século XIX, encontraram também fortes resistências em estudos que realocavam a questão do realismo fotográfico dentro da perspectiva semiótica do índice. A fotografia, então, deixava de ser tida como um espelho do real e passava a operar sob a ótica de um traço, de um vestígio. A aparente realidade era agora evocada não mais por meio da semelhança, mas através da contiguidade física entre o signo e o seu referente. A lógica indicial teve um espaço proeminente nas considerações de Roland Barthes sobre a imagem fotográfica.

No percurso reflexivo que compõe a obra *A Câmara Clara*, Barthes – assim como o fez Bazin – delineou um caminho ontológico na busca de definições que pudessem expressar o que a fotografia é em si, de um traço essencial que a distinguisse como um meio autônomo no conjunto das imagens (BARTHES, 1984). As suas proposições destacavam a singularidade das circunstâncias referenciais que dão origem a cada fotografia. O autor afirma que a imagem fotográfica reproduz o que ocorreu apenas uma vez e que, portanto, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p 13). Segundo este princípio, a fotografia somente pode remeter ao objeto – algo ou alguém – que ela representa e com o qual manteve necessária proximidade física. Para Barthes, a imagem fotográfica atesta a existência de uma presença em um dado momento no passado, e esta relação (“isso-foi”) ele descreveu como o noema fotográfico. Em suas palavras:

Na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da fotografia. O que intencionalizo em uma foto [...] não é nem a arte, nem a comunicação, é a referência, que é a ordem fundadora da fotografia. O nome do noema da fotografia será então: isso-foi. (BARTHES, 1984, p. 115)

Faz-se necessário ressaltar que, dentro da obra de Barthes, a perspectiva indicial possui uma enorme carga afetiva expressa pela estreiteza das relações existenciais travadas entre o observador da imagem fotográfica e o seu referente (como na ligação do próprio autor com a foto da sua mãe no jardim de inverno). Para o teórico britânico Victor Burgin, o projeto ontológico barthesiano propõe-se menos a uma descrição da fotografia como tal, e mais à busca de uma relação fenomenológica entre o espectador e certas fotografias – as imagens que interessam a Barthes são aquelas que lhe despertam prazer ou emoção, as tais fotos que o animam<sup>25</sup>. Neste sentido, a essência que Barthes procurou encontrar na fotografia está vinculada ao desejo e à experiência subjetiva do espectador diante do que a imagem representa; ou ainda, conforme Burgin afirmou, “é primariamente uma evocação da intencionalidade na medida em que se esforça para conjurar a imagem de uma pessoa amada através do intermédio (*medium*) de um instantâneo”<sup>26</sup> (BURGIN, 1986, p. 88). Embora o esforço de Barthes não tenha sido na direção de propor um padrão teórico para o campo geral da fotografia, a noção de traço articulada ao seu “isso foi” serviu para explicar boa parte dos usos e discursos atribuídos ao meio.

Também Rosalind Krauss defendeu a ideia da fotografia como um traço ao destacar a presença deste dispositivo na produção artística dos anos 70. A autora aponta o interesse de certos artistas daquela época pela função documental do meio, exercida graças à qualidade mecânica de transferência do “mundo natural” para a impressão fotográfica. Pensada dessa maneira, a fotografia distancia-se de qualquer intervenção simbólica e configura-se, de acordo com a noção barthesiana, como uma mensagem sem código<sup>27</sup>. Segundo Krauss, “na distância da fotografia do que poderia ser chamado de

<sup>25</sup> Diante dos detalhes presentes em algumas fotografias, Barthes afirma: “Sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar” (BARTHES, 1984, p. 78-80).

<sup>26</sup> “[...] is primarily in the evocation of intentionality as it strives to conjure the image of a loved person through the intermediary (*medium*) of a snapshot” (BURGIN, 1986, p. 88).

<sup>27</sup> Rosalind Krauss cita o ensaio A mensagem fotográfica, no qual Barthes caracteriza o signo fotográfico como uma mensagem não codificada: “sem dúvida a fotografia implica um certo deslocamento da cena

sintaxe, encontra-se a presença muda de um evento não codificado. É esse o tipo de presença que os artistas abstratos procuram agora empregar”<sup>28</sup> (KRAUSS, 1977, p. 60).

No entanto, os princípios de objetividade, neutralidade e ausência da intervenção criativa humana, atrelados aos discursos sobre a natureza indicial da fotografia (e que fundamentam a concepção da imagem fotográfica como prova de um real), encontram também suas limitações. Philippe Dubois nos fala de três aspectos que restringem a noção de índice – ou, mais precisamente, o peso de realidade do qual esta noção vem frequentemente acompanhada. O primeiro deles diz respeito à relação entre sentido e existência, pois a imagem indicial apenas atesta que algo existiu, mas, nas palavras do autor, “não explica, não interpreta, não comenta” (DUBOIS, 2012, p. 84), em suma, não lhe confere um significado. O índice fotográfico, por si, não demonstra nada além de que algo ou alguém esteve em um determinado momento diante da câmera e, neste sentido, o caráter referencial não pode ser confundido com qualquer poder de verdade.

O segundo fator limitante é que esta lógica de transferência e inscrição “natural” do mundo corresponde a apenas uma etapa no processo da produção fotográfica: “um instante de pura indicialidade” (DUBOIS, 2012, p. 51) no qual o fotógrafo não intervém. Todas as ações anteriores ou posteriores a tal momento – escolha do equipamento, enquadramento, tempo de exposição, ponto de vista, suporte de impressão, formas de circulação, entre outras – são impregnadas por decisões humanas e inserem o dispositivo fotográfico em uma ampla rede de codificações sociais e culturais.

Por fim, o terceiro aspecto apontado pelo autor refere-se à necessária fratura espaço-temporal que se opera entre o signo fotográfico e a coisa à qual ele se reporta. Mesmo que a imagem seja gerada a partir da proximidade física com o seu referente, há sempre um distanciamento espacial obrigatório que possibilita o acontecimento do ato fotográfico. O “aqui do signo”, segundo Dubois, traz em si apenas a ausência do objeto fotografado; ele está inevitavelmente separado do “ali do referente” (DUBOIS, 2012, p. 88). Da mesma maneira, essa ruptura ocorre com relação ao tempo da fotografia. Entre

---

(corte, redução, achatamento), mas esta passagem não é uma transformação (como uma codificação deve ser). [...] lidamos aqui com o paradoxo de uma mensagem sem código” / “Undoubtedly the photograph implies a certain displacement of the scene (cropping, reduction, flattening), but this passage is not a transformation (as an encoding must be). [...] one is dealing here with the paradox of a message without a code” (BARTHES, 1964 Apud KRAUSS, 1977, p. 59).

<sup>28</sup> “In the photograph's distance from what could be called syntax one finds the mute presence of an uncoded event. And it is this kind of presence that abstract artists now seek to employ” (KRAUSS, 1977, p. 60).

o instante da captura até o momento em que observamos a imagem (mesmo a de processamento digital), há sempre um atraso. E é exatamente esse distanciamento – esse corte – que confere à fotografia algo de ilusório, de fantasmático.

É importante compreender que o que o que Dubois problematiza ao explicitar tais aspectos não é a natureza da inscrição referencial, decorrente da gênese mecânica da fotografia. O que o autor põe em questão com seus argumentos é o caráter verídico outorgado à fotografia – ontologicamente justificado – e alocado, durante um longo período, como discurso dominante dentro do pensamento fotográfico.

As teorias até aqui revisitadas objetivaram, por meio de diferentes caminhos, o entendimento do que constitui a originalidade fotográfica; o que a fotografia é em si. Tais propostas para pensar a imagem a partir das suas especificidades, no entanto, mostram-se pouco prolíficas diante do momento atual de produção, difusão e recepção imagética. No cenário contemporâneo, as fotografias assumem múltiplas possibilidades de construção de sentidos, amplificando o seu repertório de práticas e experimentando uma maior fluidez das fronteiras que as separavam de outros meios expressivos. Desse modo, a busca por uma essência própria à fotografia cede lugar a um esforço de compreensão das várias fotografias em sua multiplicidade de contextos.

Ainda assim, percorrer os pressupostos mais tradicionais sobre o fazer fotográfico mostra-se necessário, pois, refletir sobre os deslocamentos teórico-práticos e sobre o rompimento de barreiras que se processa na contemporaneidade, demanda também a compreensão dos distanciamentos outrora traçados, sem que isso implique na reafirmação de tais teorias. Conforme comentário de Claudia Linhares Sanz, “estabelecer as condições de possibilidades para encontros e trânsitos não significa reestabelecer as perspectivas ontológicas, ignorando aquilo que se move, se difere e se altera; ignorando a diversidade de fotografias que a história efetivou” (SANZ, 2013).

Além disso, remontar aos estudos da fotografia segundo sua lógica indicial nos serve como ponto de partida para problematizar as relações traçadas entre este meio de expressão e outras linguagens artísticas – mais especificamente a da performance – pois, conforme veremos, foi no interior de tal contexto ideológico que se desenharam as linhas de força que possibilitaram a reconhecida inserção e estabelecimento do dispositivo fotográfico no campo das artes a partir da década de 60.

### 3.2 Fotografia paradigma e vetor da arte

André Rouillé (2009), no seu texto intitulado *Miséria da Ontologia*, discorre sobre as reduções implicadas ao processo fotográfico quando se busca uma essência capaz de definir “a” fotografia. Para o autor, os percursos ontológicos que tratam do meio como índice desempenharam um papel necessário ao destacar aspectos que distinguiam este tipo de imagem das imagens produzidas manualmente – sobretudo da pintura. Tais teorias, no entanto, tornam-se restritas por não considerarem as fotografias como um sistema complexo de práticas e contextos. A noção de fotografia como vestígio pretende ser uma ontologia, uma essência do que seria o fotográfico, mas recusa sua multiplicidade e reduz seu processo “ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro”. (ROUILLÉ, 2009, p. 190). Desse modo a fotografia é encerrada em seu princípio técnico, no registro automático de circunstâncias preexistentes. Segundo essa perspectiva, a imagem fotográfica é desencarnada, independente da subjetividade humana e, portanto, apontada como inferior a outras formas de expressão artística.

Desde o seu surgimento, a fotografia esteve de alguma maneira ligada ao campo das artes<sup>29</sup>, seja influenciando mudanças estéticas e nos modos do fazer artístico (como na pintura impressionista, que passa a ser realizada ao ar livre e importa o princípio fotográfico da captura instantânea), ou como ferramenta para auxiliar os artistas na produção de suas obras (como nas séries fotográficas de nus e de partes do corpo humano utilizadas nos ateliês em substituição aos modelos vivos).

Marcel Duchamp foi um dos artistas cuja obra trouxe uma relação intrincada com o paradigma fotográfico. Considerado por diversos críticos como um precursor da arte conceitual, seu trabalho se debruça fundamentalmente na ação criadora ou, nas palavras de Philippe Dubois, em “uma concepção da arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir: [...] lógica do índice” (DUBOIS, 2012, p. 254).

A perspectiva indicial está presente em algumas criações do artista francês, como na pintura *Tu m'*, de 1918, na qual sombras são projetadas na superfície da tela

---

<sup>29</sup> Rouillé elabora uma cuidadosa análise das diversas formas de utilização do meio fotográfico pelos artistas ao longo do tempo. O autor nos propõe a classificação da fotografia como refugio, paradigma, ferramenta, vetor e, finalmente, material da arte. No decorrer deste capítulo, daremos ênfase à compreensão da fotografia como vetor da arte, qualidade que a conduz em definitivo para o circuito das instituições artísticas.

indicando a existência anterior de certos objetos (uma roda de bicicleta, um saca-rolhas) por meio dos seus vestígios. Também o princípio dos *ready-made* aproxima-se da lógico do registro, pois não envolve a fabricação artesanal de uma obra de arte. Em vez disso, parte de algo que já está feito, seleciona, desloca do seu contexto original e converte em objeto artístico. “Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico”. (ROUILLÉ, 2009, p. 296-297).

Dando ênfase ao gesto no lugar do objeto, Duchamp desmistifica a centralidade do artista na concepção da obra – que só se concretiza com a presença do público – e faz uma alusão à aparente mecanicidade da fotografia. O artista é mero condutor de um procedimento artístico (inserido em uma cadeia que envolve outros agentes), assim como o fotógrafo apenas executa um gesto mecânico ao manusear o aparelho.

Além de abraçar o paradigma fotográfico, o trabalho de Duchamp também se utilizou da fotografia na qualidade de vetor, como é a imagem da Fonte, feita em 1917, pelo fotógrafo americano Alfred Stieglitz. O *ready-made* que transformou um urinol invertido em obra de arte teve sua exposição rejeitada no Salão dos Artistas Independentes, em Nova Iorque, mas o registro fotográfico da sua existência é difundido até os dias atuais, em livros e catálogos, por diversas partes do mundo. Na obra Fonte, tanto o objeto quanto a sua fotografia constituem apenas um fragmento material de um processo bem mais amplo. O que prevalece é o ato criador e a ideia contida de que qualquer coisa pode tornar-se arte, até mesmo um urinol de louça fabricado em série.

Foi também através do meio fotográfico que a personagem Rose Sélavy tornou-se conhecida do público. O duplo feminino de Duchamp já tinha assinando alguns de seus trabalhos (*Freshwidow*, Placas de vidro rotativas: óptica de precisão e Por que não espirrar Rose Sélavy?), mas foi nas fotografias feitas por Man Ray, a partir de 1921, que o pseudônimo ganhou rosto e forma. Em uma dessas imagens, Rose Sélavy<sup>30</sup> aparece trajando um chapéu de veludo e gola de pele animal (fig.4).

---

<sup>30</sup> O pseudônimo Rose passou a ser escrito com dois “R” sugerindo ambiguidade também em sua leitura. Conforme descreve Rosalind Krauss: “o primeiro é um nome próprio; o segundo uma sentença: o primeiro do duplo R em Rose teria que ser pronunciado (em francês) ‘er’, transformando Er-rose Sélavy em *Éros, c’estlavie*, uma afirmação inscrevendo a vida dentro de um círculo de erotismo que Duchamp tem em outros lugares caracterizado como vicioso” / “The first is a proper name; the second a sentence: the first of the double Rs in Rose would have to be pronounced (in French) ‘er’, making Er-rose Sélavy into *Eros, c’est la vie*, a statement inscribing life within a circle of eroticism which Duchamp has elsewhere characterized as vicious” (KRAUSS, 1977, p. 72).

Figura 4 - Man Ray: Marcel Duchamp como Rose Sélavy (1921).



Fonte: Wikimedia Commons

A maquiagem e os adereços femininos, assim como a pose delicada e sedutora – típica dos retratos de moda da época – contrastam com as feições masculinas do artista, tornando a imagem ambígua. As mãos que aparecem no retrato não são as de Duchamp, mas sim as de Germaine Everling, companheira do pintor Francis Picabia (FABRIS, 2014). Tal intervenção, feita para acrescentar naturalidade ao aspecto feminino do modelo, desestabiliza o estatuto de verdade atribuído à imagem fotográfica. Segundo comenta Annateresa Fabris:

Ao apropriar-se das convenções do retrato glamouroso, o artista se insere na (breve) tradição da fotografia com uma atitude irônica que transforma a semelhança em diferença. O esvaziamento dos clichês fotográficos ocorre a partir de um duplo movimento: a incorporação das normas implícitas que regem o retrato de celebridades e um desafio simultâneo graças a uma imitação não de todo perfeita. (FABRIS, 2014, p. 5)

Desse modo, a performance criada por Duchamp em colaboração com Man Ray ultrapassa as fronteiras das divisões binárias e questiona as polaridades geradas em torno de categorias distintas: homem e mulher, verdade e ficção, fotografia e arte. Também na década de 20, a fotógrafa e escritora francesa Claude Cahun (pseudônimo

adotado por Lucy Schwob), posou em diversos autorretratos assumindo identidades andróginas e questionando os estereótipos normativos de gênero (fig. 5). Mais adiante, outros artistas, como Eleanor Antin, Ana Mendieta e Andy Warhol, também realizaram o ato de se travestir e performar em frente à câmera.

Figura 5 - Claude Cahun: Autorretrato (1927).



Fonte: National Portrait Gallery

A despeito das variadas formas de emprego da fotografia pelos artistas até a primeira metade do século XX, foi a partir da década de 1960 que a imagem fotográfica consolidou sua presença material no cenário da arte contemporânea, na qualidade de um vetor, auxiliando o desenvolvimento das vanguardas artísticas (arte conceitual, *landart*, *bodyarte*, performance). As profundas mudanças ocorridas no campo da arte em direção à desmaterialização tornaram viável o uso da fotografia pelos artistas, porém ainda de forma secundária, já que o conceito da obra prevalece sobre o seu aspecto físico. As fotografias inseridas nesse contexto não possuíam grande refinamento técnico ou estético e figuravam muitas vezes em pequenos formatos, junto a textos, mapas e outros objetos, constituindo apenas uma peça em meio ao rico processo da concepção artística. Assim a arte conceitual, a *landart* e a arte corporal abriram as portas de consagrados

museus e galerias para a fotografia, mas não como um meio de expressão autônomo, e sim como um mero acessório, conforme relata André Rouillé:

Apesar de suas diferenças, muitas vezes profundas, todas essas vanguardas, em graus diferentes, apoderam-se da fotografia. Todas se servem dela como simples vetor, cujas qualidades se esgotam em sua função mínima de registrar, reproduzir, e transmitir da maneira mais neutra e transparente possível. É nesse nível zero, onde a fotografia é rebaixada ao seu mecanismo, onde suas imagens ainda não se beneficiam do direito de reconhecimento e de existência autônoma, que os artistas das vanguardas abrem-lhe a porta do mundo da arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 316-317)

Para os artistas de vanguarda, cada vez mais interessados em conservar traços de suas criações, a fotografia servia “como pura constatação, como um documento trivial” (ROUILLÉ, 2009, p. 311). O suporte fotográfico era utilizado de maneira paradoxal, por sua incapacidade de reproduzir a obra-processo em sua totalidade, garantindo assim a manutenção da natureza efêmera do trabalho. Se a própria ação criadora é a obra de arte original, a fotografia apenas faz referência a ela, não configurando o trabalho em si. A imagem fotográfica, então, atua como “um simples meio documental de registro, de reprodução, de arquivagem, de exposição do trabalho, nele próprio singular, efêmero, único no espaço e no tempo”. (DUBOIS, 2012, p. 289).

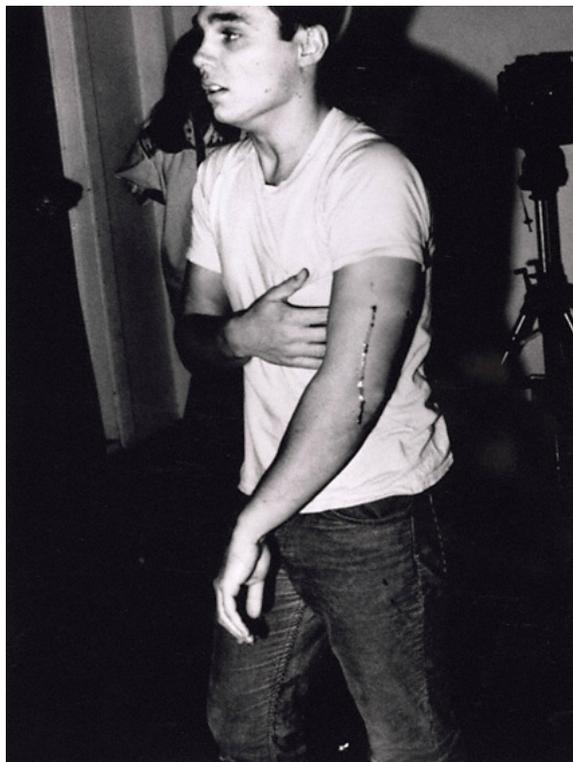
Inserida nesta compreensão como um vetor, a fotografia firmou sua participação em ações artísticas icônicas. Podemos destacar, como exemplo, a performance *Shoot* (fig. 6), de 1971, na qual Chris Burden pede a um amigo que lhe dê um tiro dentro da galeria de arte. O artista, conhecido pelo criticismo dos seus trabalhos e por realizar ações que expunham o seu corpo ao limite, fazia um manifesto artístico contra a Guerra do Vietnã e a indústria de armamentos norte-americana. “Milhares de garotos da minha idade eram alvo de disparos”, declarou ele em uma entrevista<sup>31</sup> (BURDEN, 2009). Da sua ação efêmera conhecemos apenas fotos e relatos. A imagem mais difundida mostra Burden com um ferimento e sangue escorrendo pelo braço. A fotografia da performance, feita sem grandes preocupações formais ou estéticas, não reproduz a performance em si, mas sim o seu fragmento. Ela é tomada como relíquia e prova documental de que aquele evento realmente ocorreu.

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 18/05/2009. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200907.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200907.htm)>

Porém outra leitura pode ser adicionada ao referido trabalho, com a fotografia servindo, além de vetor, como paradigma da sua criação. Na opinião de Rouillé, esta performance “tem a particularidade de ser eminentemente fotográfica”, pois utiliza o instante infinitesimal do disparo para criar um objeto de representação<sup>32</sup>. Embora a obra detenha um caráter marcadamente efêmero, aponta também para a materialidade no momento em que o corpo do artista é convertido em objeto escultural. Sobre o trabalho, Burden comentou: "era alguma coisa relativa ao tempo. Era quase instantâneo. Era o que eu gostava nesta peça. Antes de ela acontecer, ela não existia. De repente, um sujeito aperta o gatilho e, em uma fração de segundo, eu havia feito uma escultura" (BURDEN, 1979 Apud ROUILLÉ, 2009, p. 322).

Figura 6 - Chris Burden: *Shoot* (1971).



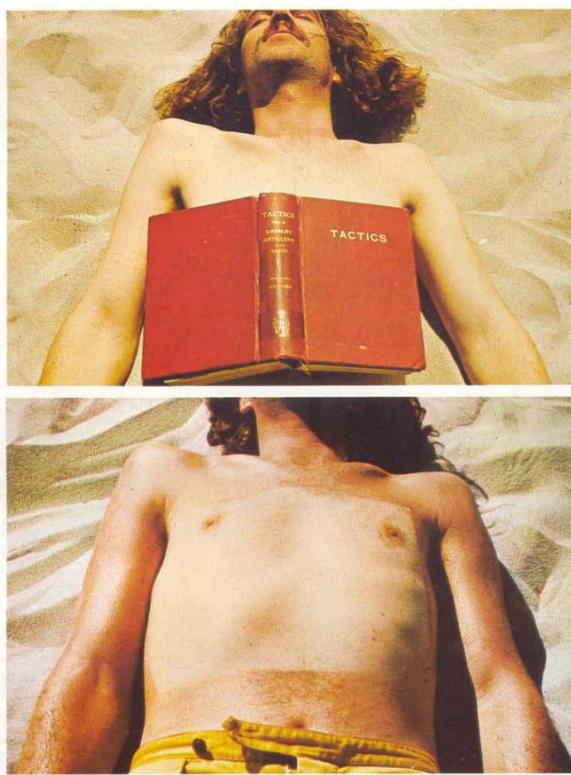
Fonte: Gagosian Gallery - e-Revista Performatus, ano 2, n.7

---

<sup>32</sup> Ronaldo Entler também aponta a relação frequentemente traçada entre o ato fotográfico e o disparo de um atirador: “A origem técnica da fotografia tende, porém, a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão. E não é rara a comparação entre o trabalho do fotógrafo e o do atirador: a eficiência dessas artes está claramente associada à capacidade de acertar o alvo com uma economia de recursos, de preferência, em um único disparo” (ENTLER, 2007, p.39).

Também na ação *Reading Position for Second Degree Burn* (fig. 7), realizada por Dennis Oppenheim<sup>33</sup> em 1970, a fotografia assume simultaneamente as qualidades de vetor e paradigma para a atuação performática. O artista deita-se ao sol com um livro aberto pousado em seu peito. Após um longo período de exposição, o livro é retirado e a coloração obtida por meio da ação solar revela os contornos do objeto. Tal performance alude à própria natureza indicial da fotografia, com a pele assumindo o lugar de superfície sensível que recebe a inscrição de uma circunstância referencial. O ato performático foi registrado com uma câmera, sendo as fotografias resultantes utilizadas como um documento da ação artística em livros, catálogos e exposições.

Figura 7 - Dennis Oppenheim: *Reading Position for Second Degree Burn* (1970).



Fonte: portfólio do artista <dennis-oppenheim.com>

---

<sup>33</sup> Oppenheim também utilizou amplamente a fotografia nos trabalhos em que documentava as ações humanas sobre o ambiente, como *Annual Rings* (1968) e *Identity Stretch* (1975).

Apesar de as duas obras mencionadas abarcarem, dentro da classificação proposta por Rouillé, as mesmas formas de utilização da fotografia pelos artistas (como paradigma e vetor da arte), a performance de Chris Burden foi realizada na presença direta do público de uma galeria e existiria independentemente do seu registro fotográfico. Enquanto isso, a ação artística desempenhada por Oppenheim foi concebida exclusivamente – e de maneira tautológica – como fotografia e para circular como tal. Neste sentido, em *Reading Position*, o dispositivo fotográfico adquire também um estatuto de material artístico.

Do ponto de vista das instituições artísticas (dos museus e galerias), a inserção material da fotografia no mundo da arte também gerou fortes desdobramentos, pois significou a reconversão da obra-processo em coisa negociável. Uma fotografia, por mais inconsistente e medíocre que seja, aos olhos dos *marchands*, ganha o peso do mais sólido objeto (ROUILLÉ, 2009), que pode ser vendido, trocado e colecionado.

Assim, a imagem fotográfica entendida como um documento, além de constituir um meio para arquivar, difundir e perpetuar vestígios das ações criadoras empreendidas pelos artistas, possibilitou o retorno da arte – agora corporal, ambiental e de processo – ao interior dos seus espaços mais tradicionais. Nesse contexto, “a mais elementar função da fotografia é registrar as ações-processos sobre o corpo ou sobre o terreno, transforma-las em imagens-objetos, e transporta-las para os locais da arte, de onde elas foram afastadas durante seu desenvolvimento” (ROUILLÉ, 2009, p. 320).

### 3.3 Performar com a câmera

A prioridade hierárquica do evento ao vivo, assim como a noção de trivialidade documental, provenientes dos numerosos discursos em torno da relação entre arte e fotografia, são aspectos discutidos por Philip Auslander no artigo chamado *A Performatividade da Documentação de Performance*. Nesse texto o autor defende uma ruptura da perspectiva tradicional de compreensão das duas linguagens e aponta que o registro documental de performance artística envolve sempre uma performatividade, tanto por parte do artista corporal, quanto do próprio fotógrafo. A simples presença do fotógrafo – e do seu equipamento de registro – no domínio da performance ao vivo, por si, já exerce influência no desenrolar da apresentação feita diante de uma plateia. Conforme Auslander argumenta, ainda que a ação seja concebida e direcionada para

apreciação (e, por vezes, interação) imediata do público, os artistas interessados na preservação de seus trabalhos, “rapidamente tomaram consciência da necessidade de encenar para as câmeras” (AUSLANDER, 2013, p. 6).

Seguindo a mesma linha, o pesquisador espanhol Juan Albarrán Diego considera problemáticas as tentativas de se obter um registro neutro e “total” dos eventos de performance. Ainda que a intencionalidade seja meramente documental, “objetiva, verdadeira e denotativa”<sup>34</sup> (DIEGO, 2012, p. 53), cria-se uma relação de interdependência entre o fotógrafo e o *performer*. O artista que desempenha a ação em público tem consciência de que seus gestos serão captados e reproduzidos depois por meio das imagens fotográficas. O fotógrafo, por sua vez, desenvolve a própria linguagem visual e deixa sua marca nas fotografias através das escolhas que realiza. Conforme a afirmação de Bárbara Clausen, citada por Diego:

A presença do performer é transferida à presença do espectador através da câmera. Como interface e dispositivo de produção de imagens, a câmera assume uma função dual. [...] Os registros fotográficos e videográficos de atos performativos são sempre uma conjunção das estratégias visuais de seus documentaristas e da vontade de quem os tenha encarregado.<sup>35</sup> (CLAUSEN, 2005 Apud DIEGO, 2012, p. 53-54)

Tal interdependência entre a performance e a sua documentação é também expressa nas palavras da artista corporal Gina Pane. Ela afirma que a fotografia cria o trabalho que a plateia verá depois. Segundo Pane, “o fotógrafo não é um fator externo, ele está dentro do espaço de ação comigo, apenas alguns centímetros para lá. Houve vezes em que ele obstruiu a visão [do público]!” (PANE, 1997 Apud Auslander, 2013, p. 7). Esta afirmação – de que a fotografia cria uma performance e não apenas a testemunha – relativiza a questão da originalidade da obra efêmera e ao vivo, ao mesmo tempo que nos leva a refletir sobre os códigos próprios pelos quais a mediação fotográfica faz emergir novas significações para o trabalho artístico a que se refere – ou seriam novos trabalhos artísticos a partir de um suporte fotográfico? Neste sentido, admite-se que tanto a audiência direta de uma performance quanto sua recepção por

---

<sup>34</sup> “[...] objetiva, veraz y denotativa” (DIEGO, 2012, p. 53).

<sup>35</sup> La presencia del performer es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentaristas y la voluntad de quienes los han encargado (CLAUSEN, 2005 Apud DIEGO, 2012, p. 53-54)

meio de um documento imagético constituem experiências distintas, cada qual com suas singularidades. Porém, não se mostra produtivo delinear termos opositivos ou estabelecer relações de privilégio e hierarquia entre as duas formas de interação estética.

Um dos casos em que a performatividade do ato de documentar performances se pronuncia de maneira contundente é o dos fotógrafos Harry Shunk e János Kender. A dupla, que se tornou conhecida como Shunk-Kender, documentou (entre 1957 e 1973) diversas ações promovidas por grupos artísticos em Paris e Nova Iorque, entre eles os chamados “novos realistas” franceses, do qual Yves Klein foi um dos fundadores. Em 1960, Klein os convidou para fotografar a sua Antropometria do Período Azul. Nesta ação performática, o artista coordenava uma pintura viva, feita por corpos de modelos nuas, diante de uma plateia em uma galeria parisiense. Acompanhadas por uma orquestra, as modelos cobriam seus corpos com tinta azul e imprimiam seus contornos em grandes folhas de papel dispostas na parede e no chão<sup>36</sup>. Segundo Fiontán Moran, curador assistente da mostra *Performing for the Câmera*:

Ao ter esta performance documentada, Klein não só assegurou que havia evidência de que ela iria sobreviver, mas também colocou o ato de fazer e a completa *mise-en-scène* do público, modelos e orquestra (que tocou a Sinfonia Monótona de Klein) na frente do trabalho. O espaço privado do estúdio do artista foi transferido para a esfera pública.<sup>37</sup> (MORAN, In: BAKER, 2016, p. 215)

As imagens produzidas por Shunk-Kender, nesse contexto, atuaram não apenas no registro, mas na interpretação dada à obra através da sua movimentação dentro da galeria de arte, alternando entre pontos de vista e enquadramentos que enfatizavam tanto a silhueta do público emoldurando a ação, quanto os detalhes do gesto criativo das modelos, Klein e orquestra. A performatividade dos fotógrafos se estendia ao laboratório fotográfico, onde as imagens eram muitas vezes manipuladas, “usando corte,

---

<sup>36</sup> A performance conduzida por Klein amplia as discussões sobre fetichismo e objetificação do corpo feminino no campo das artes, porém, neste trabalho ela é tomada por seu valor icônico na história da performance artística e pela significativa relação que abrange entre o acontecimento ao vivo e sua documentação fotográfica.

<sup>37</sup> By having this performance documented, Klein not only ensured that there was evidence that would outlive it, but also placed the act of making and the complete *mise-em-scène* of audience, model, and orchestra (who played Klein’s Monotone Symphony) at the forefront of the work. The private space of the artist’s Studio was transferred to the public sphere” (MORAN, In: BAKER, 2016, p. 215).

escondendo e borrando para extrair momentos particulares”<sup>38</sup> (MORAN, In: BAKER, 2016, p. 214).

É inegável que tais fotografias contribuíram como um dispositivo para a construção de memória das manifestações ocorridas em um efervescente período da história da arte. Porém o trabalho de Shunk-Kender transborda o sentido de mero documento imagético e funda uma relação colaborativa artista-fotógrafo, na qual os fotógrafos, por meio das suas escolhas formais e conceituais, imprimem sua marca e fornecem a sua própria interpretação sobre a obra artística.

O termo performatividade, aqui empregado, refere-se ao conceito proposto pelo filósofo John Langshaw Austin para designar uma determinada categoria de uso de linguagem. Na sua obra, o autor faz distinção entre os enunciados constataivos e performativos. Segundo Austin (1990), as sentenças pertencentes ao primeiro grupo lingüístico apenas descrevem um estado de coisas ou declaram um fato, o que pode ser feito de forma verdadeira ou falsa.

A segunda categoria demarcada pelo filósofo diz respeito aos enunciados que nada descrevem, nem relatam, nem constata e que, portanto, não podem ser tidos como verdadeiros nem falsos (AUSTIN, 1990). Tais enunciados são aqueles que desempenham uma ação no momento mesmo em que são proferidos. A sentença “batizo este navio com o nome de Rainha Elizabet” é uma das utilizadas por Austin no esforço de demonstrar a performatividade na linguagem. Ao se pronunciar a palavra “batizo” (nas circunstâncias apropriadas), o ato de batizar é imediatamente concretizado.

Quando transportado para o campo da fotografia, o termo performativo – que deriva do verbo inglês *to perform* – sugere uma imagem que não apenas se reporta ou constata uma ação/circunstância do mundo visível – como nas definições ontológicas do meio – mas sim produz essas circunstâncias. Assim, novamente conforme Auslander:

O ato de documentar um evento como sendo performance é o que o constitui como tal. A documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostram o que ocorreu; elas produzem o evento como uma performance. (AUSLANDER, 2013, p. 9-10)

---

<sup>38</sup> “[...] using cropping, dodging and blurring to draw out particular moments” (MORAN, In: BAKER, 2016, p. 214).

Outra autora a articular o conceito problematizado por Austin aos estudos da imagem fotográfica é Margaret Iversen, que chama nossa atenção para a predominância da primeira pessoa como um fator de performatividade nas narrativas, tanto literárias quanto visuais. O “eu”, segundo ela explica, indica a agência do sujeito no enunciado e “abre a linguagem para suas circunstâncias performativas”<sup>39</sup> (IVERSEN, 2007, p. 91).

As fotografias performativas às quais Irvensen se refere são aquelas em que a câmera é utilizada tal como um instrumento de experimentação. O fotógrafo, ainda que não tenha sua ação corporal registrada em frente à câmera, afirma sua presença como um narrador em imagens produzidas como resultado de um deslocamento físico, muitas vezes sem um final determinado. Nessas condições, a fotografia deixa de ser atrelada, usando termos barthesianos, a uma realidade “uma vez presente, agora ausente, embora presente em uma forma fantasmagórica”<sup>40</sup> (IRVENSEN, 2007, p. 93), e passa a integrar um percurso que ocorre no agora, ou um isso-está-sendo.

Esta função performativa da fotografia fica evidente em trabalhos como a performance *Blinks* (fig. 8 e 9), realizada em 1969 pelo artista norte-americano Vito Acconci. Em seu ato, Acconci caminha solitário por uma rua de Nova Iorque, segurando uma câmera que é acionada cada vez que ele pisca os olhos. Ele descreve a ação da seguinte forma: “segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto” (ACCONCI, 1969 Apud AUSLANDER, 2013, p. 8).

Diferente de outras performances em que Acconci utiliza a mediação da fotografia ou do vídeo, em *Blinks*, não é o corpo do artista que figura como objeto em frente à câmera. Ainda assim, o seu percurso fotográfico guarda uma relação essencialmente corpórea, pois é determinado por aspectos fisiológicos do *performer*. O trabalho de Acconci desafia a ideia de uma fotografia desencarnada, na qual o fotógrafo é apenas um elemento neutro subjugado ao funcionamento mecânico do aparelho. Aqui essa lógica é invertida e o equipamento é que passa a ser submetido à ação consciente do corpo humano.

Para Iversen o referido trabalho, bem como outros semelhantes desempenhados pelo mesmo artista, se distancia da função constativa – ontológica – do meio fotográfico, já que o ato de fotografar é o que constitui a ação performática em si. Como o próprio Acconci destacou, essas fotografias são “não sobre uma ação, mas através de

<sup>39</sup> “[...] opens up language to its performative circumstances” (IVERSEN, 2007, p. 91).

<sup>40</sup> “[...] once present, now absent, though present in a ghostly form” (IVERSEN, 2007, p. 93).

uma ação”<sup>41</sup> (ACONCCI, 1988 Apud IVERSEN, 2007, p. 101). Dentro dessa perspectiva elas se aproximam da visão de Austin, adaptada da linguagem, segundo a qual podemos afirmar que fotografar é fazer coisas.

Figuras 8 e 9 - Vito Acconci: *Blinks* (1969).



Fonte: Acconci Studio <vitoacconci.org>

<sup>41</sup> “[...] not of an action, but through an action” (ACONCCI, 1988 Apud IVERSEN, 2007, p. 101).

Outra artista que se insere de maneira exemplar no que poderíamos chamar de uma fotografia de percurso é a francesa Sophie Calle. Em 1980 – pouco mais de dez anos após a performance de Acconci – Calle desenvolveu o trabalho chamado *Suíte Veneziana* (fig. 10 e 11), em que narra visualmente a perseguição efetuada por ela a um sujeito nas ruas de Veneza. A artista foi apresentada a seu personagem – Henri B. – em Paris e, ao saber que ele viajaria de férias à cidade italiana, decidiu segui-lo. Sem ser percebida e usando disfarce (uma peruca loira, chapéu, óculos de sol), ela acompanhou os passos daquele quase desconhecido durante 14 dias, fotografando-o continuamente e tomando notas sobre cada um dos seus movimentos.

Embora os caminhos percorridos por Calle tenham sido determinados pelos passos de um estranho, foi a artista quem se lançou à aventura de uma perseguição, sem conhecer previamente os rumos que iria tomar. Não havia qualquer interesse particular naquele indivíduo. Ela definiu as regras do jogo – nada iria acontecer, nenhum evento que pudesse estabelecer contato entre eles – e foi a campo, pelo simples prazer de segui-lo. Jean Baudrillard comenta no texto *Please follow me*, escrito especialmente para esse projeto de Calle, que apropriar-se do itinerário de outra pessoa é seguir pistas de si mesmo. Nas palavras de Baudrillard:

Os caminhos do outro são usados de maneira a distanciar-se de si mesmo. Você existe apenas no rastro do outro, mas sem que ele tenha consciência disso; na verdade, você segue suas próprias pistas quase sem o saber. Portanto, isso não é para descobrir algo sobre o outro ou onde ele está indo – nem é derivar em busca de um caminho aleatório [...] essa experiência é inteiramente um processo de sedução. Você é seduzido por estar ausente, por ser não mais que um espelho para o outro que não tem consciência.<sup>42</sup> (BAUDRILLARD, 1988, p. 77)

---

<sup>42</sup> The other's tracks are used in such a way as to distance you from yourself. You exist only in the trace of the other, but without his being aware of it; in fact, you follow your own tracks almost without knowing it yourself. Therefore, it is not to discover something about the other or where he's heading – nor is it "drifting" in search of the random path [...] this experience is entirely a process of seduction. You seduce yourself by being absent, by being no more than a mirror for the other who is unaware (BAUDRILLARD, 1988, p. 77).

Figuras 10 e 11 - Sophie Calle: *Suite Veneziana* (1980).

I smile at him. I am relieved he doesn't say, "If I were you ..." or "You should have ..." I like the awkward way he's hiding his surprise, his desire to be master of the situation. As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules... I stay silent. He talks to me about the beauty of the city, he wants to know if I saw this church, that museum, I answer only with a yes or a no.

Now he's silent, too. We walk along the lagoon; the neighborhood is deserted. He tells me he has an appointment in about an hour, close to Piazza San Marco. He suggests we go there together by vaporetto. I accept. I am at his disposal.

We climb aboard and sit in the back of the boat, next to one another. Throughout the ride we don't exchange a word. He says nothing more about my I.D. card; from now on he avoids any allusion to the situation.

I put on some lipstick and adjust the veil on my hat. He turns towards me, compliments me.

The boat docks. Preparations are underway for the carnival ball; in a few minutes the first firecrackers will go off. Stands have been erected for the orchestra, a costumed crowd invades Piazza San Marco.

We pass by, still silent. Am I relieved, disappointed?

We arrive in front of the Café Florian. He says that we must part. I try to photograph him; he holds his hand up to hide his face and cries, "No, that's against the rules."



Fonte: livro *Suite Vénitienne*

Neste caso o dispositivo fotográfico, mais uma vez, é parte integrante da ação performática. Aqui, como afirmou Baudrillard, “a fotografia não tem a perversa função do *voyeur* ou do arquivista”<sup>43</sup>; ela não está simplesmente à espreita do seu perseguido (circunstância referencial), mas antes incorpora os meios pelos quais a própria perseguição acontece. A fotografia, então, é utilizada na aventura de Calle, não como um instrumento para registrar “instantâneos como recordações de uma presença”<sup>44</sup> (BAUDRILLARD, 1988, p. 79), e sim como uma forma de produzir performativamente uma ausência – a ausência do perseguido e a do próprio perseguidor.

Em outras criações da artista francesa, tais como *A Sombra* (1981) – na qual ela contrata um detetive para segui-la, fazer relatos e fotografias de suas atividades diárias – e *O Hotel, Quarto 47* – em que se emprega como camareira e investiga a vida dos hóspedes enquanto realiza a limpeza de seus quartos – a função performativa da imagem é também largamente explorada. Segundo Charlotte Cotton, as obras de Calle “fundem fato e ficção, exibicionismo e voyeurismo, performance e audiência. Ela cria contextos que a consomem, beiram o descontrole, fracassam, permanecem inconclusos ou levam a desdobramentos inesperados” (COTTON, 2013, p. 23). É importante ressaltar que Calle, assim como Vito Acconci, exibe as fotografias resultantes de suas performances junto a textos, mapas e outros elementos, incorporando ao seu trabalho uma postura típica dos artistas conceituais.

Para citar um exemplo brasileiro – entre tantos possíveis – do uso da câmera como instrumento de experimentação e criação performativa, em 1970, Claudia Andujar<sup>45</sup> produziu a série intitulada *Rua Direita* (fig. 12). Na sequência a fotógrafa posicionou sua câmera no chão da movimentada rua do centro de São Paulo (a mesma em que Flávio de Carvalho, décadas antes, realizou a sua *Experiência nº 2* para analisar o comportamento das massas). A ação, que poderia ser interpretada como algo banal, revela uma mudança radical de ponto de vista, despertando a curiosidade dos transeuntes e os convidando a participar do processo de produção das fotografias. “[...] Aqui os passantes são sujeitos de um olhar que os surpreende e que eles próprios reenviam, vivos, à câmera que os inquire e os desafia” (AB’SÁBER, 2012, p. 31). O gesto livre e desafiador da artista altera a dinâmica pré-estabelecida e oferece uma

<sup>43</sup> “Here the photography does not have the voyeur's or archivist's perverse function”.

<sup>44</sup> “[...] souvenir snapshots of a presence” (BAUDRILLARD, 1988, p. 79).

<sup>45</sup> A fotógrafa, de origem suíça, foi naturalizada brasileira e tornou-se conhecida pelo trabalho documental que realizou junto aos índios Yanomami. Além de fotógrafa, Andujar é ativista política da causa indígena no país.

pausa em meio ao vertiginoso fluxo da cidade, em um período no qual a ordem política vigente era a repressão.

Figura 12 - Claudia Andujar: Rua Direita (1970).



Fonte: Instituto Moreira Sales

### 3.4 Fotografia expandida

Conforme observamos em nosso percurso até aqui, a fotografia tem se relacionado de diversas maneiras com a arte, de forma geral, e mais especificamente com a performance. Neste contexto ela é compreendida, ora como mecanismo de registro documental – destinado a conservar traços das ações artísticas efêmeras – ora numa perspectiva de colaboração – na qual se admite a performatividade do meio e sua capacidade para reinterpretar obras artísticas a partir da presença criativa do fotógrafo – ora, ainda, como um dispositivo para experienciar artisticamente o mundo visível.

Deste ponto em diante, nos dedicaremos a investigar a fotografia que transpõe os limites de forma ainda mais enfática e assume uma conexão profunda com a arte da performance e com a encenação feita exclusivamente para a câmera. Para tanto, recorreremos a teorias que tratam das imagens fotográficas em dissolução de fronteiras

com outras formas expressivas. Imagens que incorporam ao seu processo de criação outras técnicas e procedimentos não tradicionalmente atribuídos ao fotográfico.

As noções de fotografia construída, expandida ou contaminada foram articuladas – sobretudo a partir das décadas de 80 e 90 – na tentativa de abarcar uma produção que se fundamenta em tais características e distingui-la daquela fotografia convencional (circunscrita aos limites do documento), garantindo assim a afirmação da imagem fotográfica dentro dos espaços da arte contemporânea e superando “o apego às especificidades das linguagens que, entre outras coisas, deu origem a todo embate entre fotografia e outras artes visuais” (ENTLER, 2016, p. 165).

Fotografia expandida<sup>46</sup> é o termo utilizado para designar uma produção imagética “mais arrojada”, livre das amarras da fotografia tradicional, que subverte as restrições técnicas do aparelho e é bastante centrada no percurso criativo empreendido pelo fotógrafo. Esta outra fotografia opera uma dinâmica processual e, assim como a performance, é herdeira das vanguardas históricas no que concerne à inquietude dos seus artistas e ao esforço de ruptura dos parâmetros impostos pelos sistemas de produção da arte estabelecida. Segundo Rubens Fernandes Jr.:

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a fotografia expandida – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. [...] Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma ideia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens que somos expostos diariamente. (FERNANDES JR. 2006, p. 15-16)

Este movimento de expansão da fotografia como linguagem (que envolve hibridismo ou mestiçagem de procedimentos) exige que o criador de imagens fotográficas amplie o seu repertório de ação, empregando conhecimentos – artísticos, técnicos, científicos – que vão muito além da simples manipulação do equipamento. O fotógrafo passa a atuar em diversas funções, como “diretor, construtor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator, entre outros” (FERNANDES JR., 2006, p. 17). Os novos saberes incorporados dão ênfase ao contexto de produção nas diferentes etapas da construção imagética e conferem ao artista, por meio das suas intervenções, a capacidade de inventar (e não apenas testemunhar) o mundo visível.

---

<sup>46</sup> Esta denominação tem origem nos textos de Rosalind Krauss (1979) e Gene Youngblood (1970) que discorrem sobre Escultura Expandida e Cinema Expandido respectivamente.

O projeto da fotografia expandida, descrito por Fernandes Jr., aponta para estratégias de intervenção na imagem em três níveis<sup>47</sup>: [1] “o artista e o objeto” – que antecede o ato fotográfico e diz respeito às interferências no mundo visível através da construção de naturezas mortas, encenação do fotógrafo diante da câmera, produção de imagens por meio da apropriação de outras imagens, instalações e esculturas; [2] “o artista e o aparelho” – que se manifesta, seguindo a visão de Flusser<sup>48</sup>, quando o fotógrafo “brinca” com o equipamento durante o ato fotográfico, ultrapassando os limites impostos e “reinventando suas possibilidades”, como no uso de filtros, desfoque e movimentos da câmera nas estratégias de representação visual (FERNANDES JR., 2006, p. 18); [3] “o artista e a imagem” – quando as intervenções são realizadas após o ato fotográfico no próprio suporte bidimensional, o que pode incluir, por exemplo, experimentações com processos químicos de revelação, costuras, pinturas sobre a foto ou a manipulação da imagem digital<sup>49</sup>.

A essa multiplicidade de experiências, que marca presença na criação fotográfica contemporânea, podemos relacionar a ideia de contaminação, evocada por Tadeu Chiarelli para se referir a “uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 1999, p. 115).

É possível ainda articular o termo pós-fotografia, que dá título a um ensaio de Geoffrey Batchen e é por ele utilizado para indicar um conjunto de imagens que ultrapassam suas bordas e atingem outra dimensão, nos obrigando a olhar para elas, em vez de através delas. Batchen afirma que o deslocamento de fronteiras – não apenas no que diz respeito à linguagem, mas também à forma e à substância das fotografias – torna difícil manter as reivindicações formalistas e chama a nossa atenção para “a problemática identidade do meio fotográfico”<sup>50</sup> (BATCHEN, 2000, p. 110).

No dito ensaio, o autor privilegia trabalhos nos quais a materialidade da fotografia é explorada como um elemento escultural – uma imagem que se estende no espaço, assumindo forma e volume que extrapolam o aspecto bidimensional e retangular

---

<sup>47</sup>Suas definições estão em conformidade com as estratégias fotográficas contemporâneas propostas por Andreas Muller-Pohle no ensaio *Information Strategies* (FERNANDES JR., 2006).

<sup>48</sup>Ver *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, de Vilém Flusser.

<sup>49</sup>Os dois últimos níveis podem estar atrelados à ideia de performatividade da fotografia explicada anteriormente.

<sup>50</sup> “[...] the problematic identity of the photographic medium” (BATCHEN, 2000, p. 110).

– como nas fotografias articuladas a estruturas metálicas, da artista americana Ellen Garvens. Porém, ele também faz referência a obras em que a materialidade e a inclinação escultórica são perseguidas dentro da própria fotografia – como nas imagens *String of Puppies*, de Jeff Koons, e *Milk Crown*, de Jennifer Bolande, que Batchen descreve como “foto esculturas contemporâneas: [...] nem escultura nem fotografia, mais um movimento entre as duas”<sup>51</sup>. Tais imagens afirmam-se como artefatos visuais, pois apresentam elementos táteis e sensoriais que operam sobre a experiência perceptiva do espectador e evocam, nas palavras do autor, uma “presença do presente”<sup>52</sup>, já que ultrapassam a função referencial da fotografia – sempre atrelada a um passado – e assumem uma condição de objeto, posto diante de nós no aqui e agora (BATCHEN, 2000, p. 127).

É importante destacar que as experiências descritas acima – postas muitas vezes como o próprio projeto da fotografia contemporânea – não são as únicas que habitam o vasto terreno da produção atual. A imagem fotográfica libertou-se da obrigação de justificar suas escolhas para legitimar uma permanência no circuito artístico e ampliou ainda mais as possibilidades de atuação dentro do espaço que se compreende como contemporâneo. Conforme tão bem aponta Ronaldo Entler:

Há três décadas, para merecer a qualificação de “contemporânea”, a fotografia tinha que demonstrar aos olhares a estratégia pela qual propunha se libertar da tradição de uma arte especificamente fotográfica. Hoje, essa liberdade permanece e se consolida de tal forma que já não é preciso explicitar contra que tradição o gesto exploratório do artista se insurge. O artista continua livre para ignorar as tradições da fotografia, mas é livre também para recuperá-las, o que em nada significa toma-las como cânone. (ENTLER, 2016, p. 167)

Dessa forma, imagens que assumem a contaminação e o caráter artificial por meio de manipulações e intervenções diversas como modos de produção, coexistem com experiências supostamente mais diretas e despretensiosas, que dialogam com uma linguagem documental ou se aproximam de uma estética do cotidiano e da fotografia amadora. Tais propostas – alinhadas às funções de registro e memória – não apenas sobrevivem, são resgatadas e realocadas dentro de contextos artísticos, como são também absorvidas por uma fotografia que elabora ficcionalmente certa economia de

<sup>51</sup> “Contemporary photo sculptures: [...] neither sculpture nor photograph, more a movement between the two” (BATCHEN, 2000, p. 124,127).

<sup>52</sup> “[...] presence of the present” (BATCHEN, 2000, p. 127).

recursos técnicos. Nesses casos, a imagem fotográfica incorpora um aspecto banal a suas abordagens formais e temáticas, forjando uma aparente trivialidade, porém imersa em uma sofisticada rede conceitual. Posto isso mesmo, “não há nenhum tipo de paradoxo entre a afirmação de uma fotografia construída e a simplicidade documental” (ENTLER, 2016, p. 173).

### 3.5 Performar para a câmera

A essa altura, pode nos ser útil tecer algumas considerações a respeito do uso dos vocábulos performativo e performático dentro do campo da fotografia. Diane Taylor sugere ser o termo performático mais adequado “para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance” (TAYLOR, 20013, p. 31) já que o performativo está mais atrelado a uma qualidade do discurso. Margaret Iversen prefere ver o termo performativo “reservado ao trabalho dos artistas interessados em deslocamento espacial e imediatismo temporal” (IVERSEN, 2007, p. 97). No âmbito dessa pesquisa, que se utiliza da expressão fotografia performática como título, consideramos que ambas as formas podem ser adequadas para compreender um conjunto expressivo tão heterogêneo e complexo quanto as linguagens que originam e permeiam a sua prática. Às duas expressões já mencionadas, Philip Auslander acrescenta ainda o termo fotografia teatral.

O aspecto da teatralidade na imagem, da forma como é abordado por Auslander, diz respeito ao momento em que *performers* deixam de realizar as suas ações ao vivo diante de uma plateia e passam a direcionar sua atuação exclusivamente para a captura pela câmera fotográfica<sup>53</sup>. Esse fenômeno desloca ainda mais as noções de “ao vivo” e dos efeitos de presença na arte performática, já que a experiência do espectador se dá apenas através dos processos de mediação<sup>54</sup>, em um tempo posterior ao desempenho da ação corporal pelo artista. Segundo descreve o autor:

---

<sup>53</sup> Salientamos que não há um momento histórico único em que artistas passam a desenvolver performances unicamente para a câmera. Na realidade, esta relação tem se mostrado presente como uma potência desde o surgimento do meio fotográfico e persistido, com regularidades e descontinuidades, no decorrer do desenvolvimento dessas duas formas expressivas.

<sup>54</sup> O termo mediação deve ser compreendido neste texto como o uso de dispositivos de mídia, como a fotografia, o vídeo, o cinema. E não no sentido de uma intervenção entre diferentes proposições como modo de obtenção de consensos ou resolução de conflitos.

São casos em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre. (AUSLANDER, 2013, p. 5)

Ora, se a vida da performance – em uma perspectiva mais radical – ocorre somente na presença de um público que a valide como tal, e nos referidos casos a sua existência torna-se vinculada apenas ao espaço das imagens técnicas, o autor nos propõe pensarmos nessas imagens não dentro da categoria de performances autônomas, nem tampouco como simples documentação de circunstâncias já passadas, mas como uma terceira possibilidade: uma outra forma de arte, expressa pela idéia já mencionada de uma fotografia teatral ou performática. Tais fotografias, por não guardarem referências prévias no espaço ou no tempo, afastam-se também da sua condição de estreiteza com o “mundo real”, abrindo assim inúmeras possibilidades para a criação fotográfica ficcional. Portanto, ainda nas palavras de Auslander, “não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indicial para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance [...] para a qual nós somos o público presente” (AUSLANDER, 2013, p. 14).

Podemos tomar a emblemática imagem *Saut dans le Vide* – Salto no vazio, produzida por Yves Klein em 1960, como exemplo dessa teatralidade fotográfica. A fotografia na qual o artista francês aparece saltando da borda de um telhado em direção ao céu – e prestes a cair no chão de uma rua deserta no subúrbio parisiense – foi publicada em novembro daquele ano no jornal *Dimanche* (fig.13 e 14), feito por Klein para o *Festival d’Art d’Avant-garde*, acompanhada do seguinte texto: “Um homem no espaço! O pintor do espaço se atira no vazio!”<sup>55</sup> (FINEMAN, 2012).

O salto fazia parte da busca que o artista empreendia por um espaço de atuação espiritual (GOLDBERG, 2006), que transcendesse as limitações materiais da vida e da arte. Tal apreço pela imaterialidade – pelo vazio – esteve presente, conforme vimos, em outras obras onde ele atuou também de maneira performática e se utilizou da fotografia como meio para conservar traços das suas ações efêmeras (por mais performativas que fossem as imagens de Shunk-Kender, ainda assim contribuíram para a circulação e perpetuação das proposições artísticas de Klein). Porém, a imagem que discutimos aqui não pode ser vista como a simples documentação de um evento de performance, pois

---

<sup>55</sup> “Un homme dans l’espace! Le peintre de l’espace se jette dans Le vide!” (FINEMAN, 2012).

consiste antes em uma encenação fotográfica. Sobre este trabalho, Mia Fineman, curadora da exposição *Faking it – Manipulated photography before photoshop*<sup>56</sup>, argumenta:

É uma fotografia falsa de um acontecimento real planejado e encenado para a câmera. Klein, de fato, saltou do telhado naquela manhã. Na verdade, ele fez vários saltos, alguns deles comicamente desajeitados, antes de alcançar a dinâmica, pose arqueada e expressão facial extasiada, que aparece na imagem final.<sup>57</sup> (FINEMAN, 2012, p. 181)

Klein não se lançou ao vazio sem proteção. Na rua, abaixo dele, sua esposa e um grupo de amigos seguravam uma lona que serviria para amparar sua queda. Mais uma vez, a dupla Shunk-Kender colaborou com a ação performática, capturando diversas imagens do salto, bem como da rua vazia (fig. 15 e 16). Partes dessas fotografias foram sobrepostas posteriormente em laboratório, envolvendo um minucioso trabalho dos fotógrafos para que a emenda não fosse percebida. Várias cópias foram produzidas até que se chegasse à versão final publicada, que sugere a levitação do artista.

O trabalho de Yves Klein – assim como os retratos de Marcel Duchamp como Rose Sélavy – faz uso do dispositivo fotográfico para criação de uma performance e desestabiliza, de forma irônica, o discurso da verdade fortemente atribuído ao meio. As duas obras, no entanto, seguem caminhos distintos, sendo a fotografia de Duchamp e Man Ray elaborada a partir de estratégias como a pose e o disfarce (com o uso de vestimentas e acessórios tidos como femininos) – aspectos que serão explorados mais adiante em nosso texto – e o Salto no vazio a partir da suspensão do tempo na fotografia instantânea e da manipulação de negativos em laboratório.

---

<sup>56</sup> Exposição realizada no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, entre outubro de 2012 e janeiro de 2013, que reuniu cerca de 200 fotografias manipuladas a partir de técnicas analógicas.

<sup>57</sup> It is a faked photograph of a real event planned and staged for the camera. Klein did indeed leap from the rooftop that morning. In fact, He made several leaps, some of them comically clumsy, before achieving the dynamic, arch-backed pose and rapturous facial expression that appear in the final image (FINEMAN, 2012, p. 181).

Figuras 13 e 14 - Yves Klein: Jornal *Dimanche*; Shunk-Kender: Salto no Vazio (1960).



Figuras 15 e 16 - Shunk-Kender: fotografias que deram origem à obra.



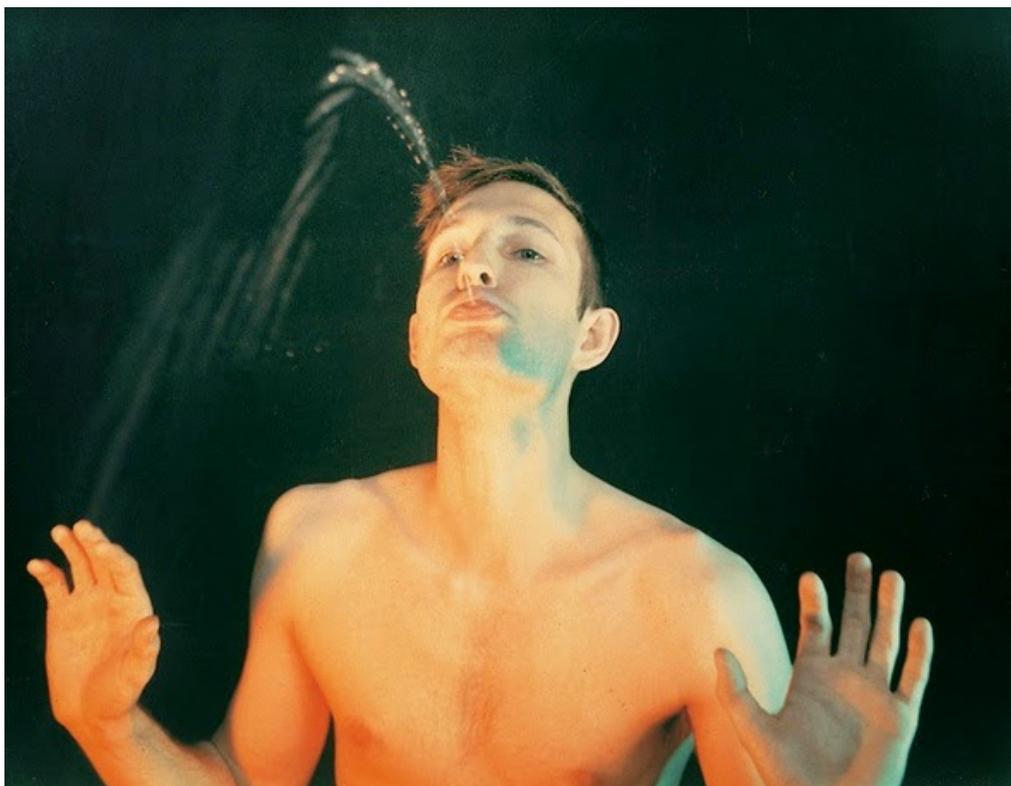
Fonte: Faking it – Manipulated photography before photoshop - Catálogo

Também diversos artistas contemporâneos vêm desempenhando performances para a câmera, tirando proveito de recursos expressivos próprios da linguagem fotográfica – seja através da colaboração entre performer e fotógrafo, ou diante da sua própria objetiva, atuando, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto em suas obras. Tais recursos, como enquadramento, cortes, distorções de lente e acesso a múltiplas temporalidades, levam a fusão entre fotografia e performance a um nível além do aspecto sócio-político de perpetuação de um evento efêmero e fornecem às ações

corporais novas perspectivas de representação quase impossíveis no contexto das apresentações ao vivo.

No que concerne à questão temporal, podemos destacar o uso do instantâneo fotográfico como uma maneira de esvaír a duração da performance e interromper uma ação em fluxo. Este tempo denegado (ENTLER, 2007) é verificado, por exemplo, quando nos deparamos com o Autorretrato como uma Fonte (fig. 17), de 1966, em que Bruce Nauman se fotografa soltando um filete de água pela boca. A alta velocidade do disparo fixa o esguicho no ar, exibindo a latência do movimento<sup>58</sup>, ao mesmo tempo em que imobiliza o artista como uma estátua – uma paródia às esculturas postas em praças públicas. Para André Rouillé, esta imagem obedece a uma dupla intenção artística, pois presta uma homenagem a *Fontaine* de Marcel Duchamp e oferece uma interpretação debochada para a frase “o verdadeiro artista é uma surpreendente fonte luminosa” (ROUILLÉ, 2009, p. 321).

Figura 17 - Bruce Nauman: Autorretrato como uma Fonte (1966).



Fonte: Whitney Museum of American Art

---

<sup>58</sup> “O modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado”(ENTLER, 2007, p. 36).

A mesma lógica do instantâneo é acionada pelas fotografias *Plank Piece I-II* (fig. 18 e 19), produzidas em 1973 por Charles Ray. O escultor – que utilizou largamente o corpo humano como material de suas criações<sup>59</sup> – tem o próprio corpo suspenso contra a parede do seu estúdio por uma grande prancha de madeira. Embora as posições assumidas por Ray aparentem certo equilíbrio e estabilidade, o espectador é encorajado a imaginar uma sequência de movimentos anteriores e posteriores aos exibidos nas duas imagens – inclusive a sua iminente queda. Porém, conforme atenta Simon Baker:

Isso é também parte da magia do uso que Ray faz da câmera, pois é somente através da sua agência que ele permanece perfeitamente e permanentemente balanceado, desfrutando de um estado de perpétuo equilíbrio. Na foto, pelo menos, seus dedos estendidos nunca tocarão no chão de seu estúdio.<sup>60</sup> (BAKER, 2016, p. 15)

A performance de Ray, portanto, tem sua potência exaltada a partir da suspensão do tempo e da imobilidade proporcionadas pelo dispositivo fotográfico, sugerindo a latência de um acontecimento que jamais irá se concretizar.

Figuras 18 e 19 - Charles Ray: *Plank Piece I-II* (1973).



Fonte: portfólio do artista <[charlesraysculpture.com/collections](http://charlesraysculpture.com/collections)>

<sup>59</sup>Estas obras de Ray poderiam ser descritas, segundo Baker, como “performances esculturais para a câmera” (BAKER, 2016, p. 13).

<sup>60</sup>It is also part of the Magic of Ray’s use for the câmera that it is only through its agency that he remains perfectly and permanently balanced, enjoying a state of perpetual equilibrium. In the photograph at least, his outstretched fingers will never touch the floor of his studio (BAKER, 2016, p. 15).

Contudo, a duração e o movimento próprios das ações artísticas corporais não estão excluídos como possibilidades de representação dentro da perspectiva de uma fotografia performática. Ao contrário, eles podem ser recuperados e recriados fotograficamente através do recurso de longa exposição, que inscreve na superfície da imagem estática o deslocamento dos corpos sob a forma de um borrão. Este borrão constitui o que Arlindo Machado descreveu como anamorfose cronotópica, termo que vem designar as “deformações resultantes de uma inscrição do tempo na imagem” (MACHADO, 1993, p. 100). O objeto fotografado é desfigurado, indicando a materialização da dimensão temporal no espaço, e perde sua consistência como um referente no “mundo real”. A anamorfose cronotópica, então, vai de encontro à função da fotografia como um registro documental.

Um exemplo de trabalho artístico, apontado pelo próprio Machado, que expõe a criação de corpos improváveis a partir de performances em anamorfose para a câmera é o ensaio *Metamorphosis*<sup>61</sup>, do fotógrafo francês Frédéric Fontenoy (fig. 20 e 21). Nesta série, realizada entre 1988 e 1990, o artista se desloca no espaço produzindo imagens panorâmicas que evidenciam extensões corporais fabulosas, somente possíveis pela lenta exposição da película fotográfica. São corpos que se liquefazem, assumindo novas formas modeladas artisticamente por efeito da expressão sensível do tempo (MACHADO, 1993) e se integram à paisagem, tomando distância de uma representação estável da figura humana. Nas palavras do autor:

As criaturas de Fontenoy são, na verdade, seres elásticos, aéreos, de formas estilizadas, que evoluem na paisagem como serpentes rastejantes já a meio caminho para a desmaterialização. [...] Trata-se de captar já não mais aquele instante ideal em que o corpo tende ao repouso, mas o percurso mesmo desse corpo no espaço, quando ele evolui no tempo. Em termos de representação figurativa, o resultado é uma quase completa dissolução da figura, uma vez que não é mais a sua integridade o que o fotógrafo persegue, mas a sua evolução, o seu movimento, a sua dimensão temporal enfim. (MACHADO, 1993, p. 104-105)

As deformidades causadas pela representação do tempo na fotografia em forma de borrão também são ressaltadas na citação de Jean-Marie Schaeffer, feita por Maurício Lissovsky. Conforme o autor, o “borrão do objeto móvel é o traço ausentificante, exibindo o tempo em ação, o grande voraz que acaba por engolir toda a

---

<sup>61</sup> O mesmo ensaio é referido no texto de Machado como *Creatures*.

presença”. O borrão denuncia o desaparecimento da coisa, “que se esvai no tempo, deixando-nos apenas a impressão fluida do seu movimento” (SCHAEFFER, 1996 Apud LISSOVSKY, 2008, p. 5). Diante desta afirmação, podemos considerar que o dispositivo fotográfico é capaz de representar a efemeridade e o desaparecimento apontados como condições ontológicas da arte performática. Desse modo, presença e ausência, permanência e desaparecimento coexistem na superfície de tais imagens, que evidenciam de forma ainda mais precisa a fusão possível entre fotografia e performance.

Figuras 20 e 21 - Frédéric Fontenoy: *Metamorphosis* (1988-1980).

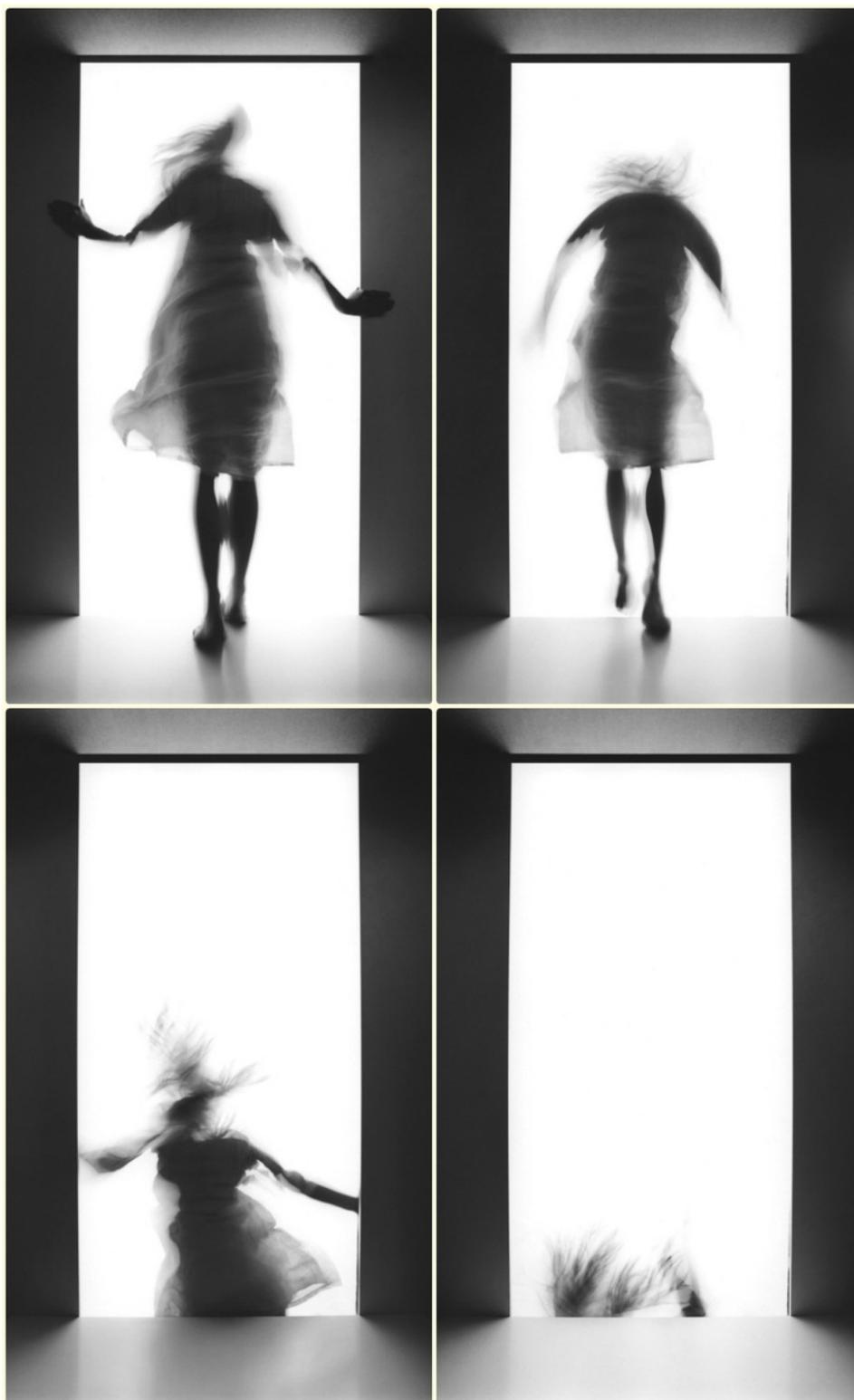


Fonte: portfólio do artista <fredericfontenoy.com>

O traço ausentificante, ao qual Schaeffer se refere, toma espaço na obra de Laurence Demaison. A fotógrafa, também francesa, tem a maior parte da sua produção artística dedicada a imagens de si mesma. A recorrente desfiguração do corpo e da face, obtida quase sempre por meio da inscrição do movimento, faz emergir na superfície dos seus autorretratos as profundas reflexões que habitam o mundo íntimo da artista. A série

*Saute D'humeur* (fig. 22), realizada em 2004, é constituída por quatro fotografias em que Laurence utiliza, além da estratégia de longa exposição, a serialização das imagens como forma de articular significado à ação empreendida ante as pulsões dos seus humores. Aqui a duração da performance é recuperada tanto pela dilatação do tempo de captura – dando surgimento a um corpo fluido que, como um fantasma, tende à invisibilidade – quanto pela decomposição do tempo em uma sequência imagética, que convida o espectador a mover seu olhar, percorrendo o deslocamento corporal da artista rumo ao seu (quase) total desaparecimento.

Figura 22 - Laurence Demaison: *Saute D'humeur* (2004).



Fonte: portfólio da artista <laurencedemaison.com>

### 3.6 Teatralidade e encenação

Também não é apenas a partir do contexto contemporâneo de produção de imagens que constatamos a tendência do dispositivo fotográfico a dialogar com outras formas artísticas e admitir o potencial performativo e ficcional como parte da sua própria linguagem. Neste momento nos dedicaremos a investigar questões acionadas por fotografias que apontam, de forma mais contundente, para o sentido de uma performance teatral, em que a atuação do fotógrafo mais se aproxima à função de um encenador. Este tipo de relação, veremos, se processa desde tempos remotos na história das imagens técnicas.

Pouco mais de um ano após a descoberta da fotografia ter sido oficializada, Hippolyte Bayard realizou uma performance destinada a circular unicamente através do meio fotográfico – possivelmente a primeira de que se tem notícia: o seu autorretrato como homem afogado. Ele considerava que nunca havia recebido o devido reconhecimento por suas contribuições como um dos inventores da técnica. Antes mesmo do anúncio, feito por François Arago, da invenção do Daguerreótipo, Bayard – assim como outros pesquisadores – já tinha produzido o seu próprio método para obtenção de imagens, um positivo direto sobre papel<sup>62</sup>. Porém seus esforços jamais alcançaram a mesma notoriedade e prestígio que os concedidos pelo governo francês a Louis Daguerre. Foram inúmeras as tentativas de chamar atenção para a importância de suas pesquisas. Em resposta a uma delas, a Academia de Belas-Artes de Paris emitiu um informe que elogiava a descoberta de Bayard, mas não reconhecia sua prevalência sobre o invento de Daguerre e Niépce.

Num ato de protesto por não ver seu trabalho recompensado – inclusive em termos financeiros – Bayard criou, em outubro de 1840, o autorretrato que se tornou conhecido como *Le Noyé* – O afogado (fig. 23). Na verdade, três imagens foram produzidas com pequenas variações entre elas. Tais imagens apresentam composições elaboradas em que o artista se põe com os olhos fechados, sentado em meio a objetos cuidadosamente colocados, como um vaso de cerâmica e um chapéu de palha. Seu peito aparece despido, o rosto e as mãos, cruzadas em seu colo, escurecidos.

---

<sup>62</sup> Bayard já havia demonstrado seus experimentos a alguns artistas e cientistas na época e, em 14 de julho de 1939 (Dia da Bastilha), trinta das suas imagens foram exibidas em um ato de solidariedade às vítimas do terremoto da Martinica (BATCHEN, 2004).

Conforme observa Batchen, a pose assumida por Bayard – tronco reclinado e encostado a uma parede – reproduz a posição em que uma estátua de Antínoo (jovem que, segundo a mitologia romana, se afogou para prolongar a vida de seu amante, o imperador Adriano) é encontrada em outra fotografia<sup>63</sup>. “Este sentido da pose e da composição cênica”, o autor comenta, “estava, sem dúvida, influenciado pelo intenso interesse de Bayard pelo teatro e pela *Comédie-Française*”<sup>64</sup> (BATCHEN, 2004, p.163). Além disso, uma série de referências pictóricas a figuras de mártires é apontada por Batchen na mesma imagem, demonstrando a maestria com que Bayard constituiu seu autorretrato, e também o tom irônico e a forte carga política que são por ele transportados. No verso de uma das fotografias Bayard escreveu o seguinte texto:

Este cadáver que vocês estão vendo é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão. Segundo meus conhecimentos, este engenhoso e incansável investigador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção. [...] O governo, que muito tem dado ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard e o desgraçado decidiu afogar-se.<sup>65</sup> (BATCHEN, 2004, 172)

A articulação entre texto e imagem, assim como a forma livre com que Bayard transita entre influências pictóricas, esculturais e teatrais, revela o caráter artístico do seu autorretrato. O ato de encenar para a câmera como o cadáver de um afogado demonstra o aspecto artificial da imagem fotográfica e joga, de forma inteligente e irônica, com a ideia de fotografia como morte, pois o próprio meio em nome do qual supostamente se matou é também o que torna possível e atualiza a sua presença entre os vivos. Neste sentido, *Le Noyé* desafia, já em 1840, o que Barthes veio descrever bem mais tarde como o noema da fotografia – “isso foi” – e vai ao encontro da noção delineada por François Soulages (2010) acerca de um “isto foi encenado”.

---

<sup>63</sup> Batchen nos conta que Bayard possuía inúmeras estatuetas e as fotografava continuamente em minuciosas composições, inclusive nos autorretratos em que se punha rodeado por elas, como “um objeto entre objetos” (BATCHEN, 2004, p. 163).

<sup>64</sup> Este sentido de la pose y de la composición escénica estaba sin duda influido por el intenso interes de Bayard por el teatro y la *Comédie-Française*” (BATCHEN, 2004, p.163).

<sup>65</sup> Este cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador há trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. [...] El gobierno, que dió demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse (BATCHEN, 2004, 172).

Figura 23 - Hippolyte Bayard: *Le Noyé* (1940).



Fonte: livro *Arder em Deseos* - Geoffrey Batchen

O que Soulages nos propõe é pensarmos na teatralidade potencial de toda fotografia, partindo da estética da encenação e do retrato, rumo a uma “estética geral do isto foi encenado” (SOULAGES, 2010, p. 74). Ele articula sua argumentação aos retratos produzidos por Julia Margaret Cameron, fotógrafa britânica do período vitoriano que o autor considera, antes de tudo, uma encenadora fotográfica. Cameron compunha todas as cenas que fotografava, atuando de modo semelhante a uma diretora teatral. A disposição dos objetos, iluminação e pose dos retratados eram elementos detalhadamente controlados pela artista para dar vida às suas criações ficcionais, que traduzem imagetivamente temas do cotidiano, passagens históricas, literárias e, sobretudo, o universo da devoção cristã.

A pouca nitidez das imagens<sup>66</sup> e o olhar frequentemente longínquo dos modelos, conferem às suas composições religiosas uma atmosfera mística e dotam seus

---

<sup>66</sup> O uso do desfoque como escolha plástica fez com que as imagens de Cameron fossem consideradas, pela crítica fotográfica tradicional, como mediocres e “terrivelmente contrárias às convenções e aos usos” da fotografia (SOULAGES, 2010, p. 73), em contrapartida, gerou o reconhecimento e a admiração das suas qualidades como artista.

personagens de uma “interioridade espiritual”, como se encarnassem uma prece (FABRIS, 2004, p. 23). Uma das modelos mais retratadas por Cameron foi a empregada doméstica Mary Ann Hillier, que personificou inúmeras vezes o papel da Virgem Maria – em *La Madonna Riposata*, *La Madonna Vigilante*, *Madonna and two Children*, etc.

Também são conhecidas as fotografias criadas por Cameron a partir da releitura de textos dramáticos ou poéticos, como os de Shakespeare e Alfred Tennyson. Julia concebeu sua própria interpretação visual de Beatrice Cenci<sup>67</sup> (fig. 24), provavelmente influenciada pelos escritos de Percy Shelley, em *The Cenci*, uma tragédia em cinco atos. Outra possível inspiração para esta série de retratos – incorporada a princípio por Mary Prinsep, em 1866, depois por Kate Keown, em 1868 – é a pintura de autoria atribuída a Guido Reni, que mostra uma jovem envolta em uma túnica branca e usando turbante. Nos dois casos, uma obra de arte preexistente, além da história real da família Cenci, serve como matéria prima para a criação de uma segunda obra de arte. A combinação entre narrativa teatral, pintura e encenação fotográfica aproxima o trabalho de Cameron da prática dos *tableaux vivants*, tão apreciados nos salões da sociedade naquela época.

O quadro vivo, como método dramático, passou a servir de parâmetro – junto à arte pictórica – para a prática de uma fotografia com pretensões de obra artística. Esta técnica foi recuperada e adquiriu novos significados em produções fotográficas recentes, como as de Jeff Wall, David LaChapelle e Cindy Sherman – e também cinematográficas, como a de Peter Greenaway – que fazem referência aos modos de encenação do século XIX, porém mesclando-os às formas estéticas e às temáticas contemporâneas. Essa área da criação fotográfica, conforme relata Charlotte Cotton, “é geralmente descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*) ou de quadros-vivos (*tableau-vivant photography*), pois a narrativa pictórica se concentra em uma única imagem: a fotografia conta toda uma história” (Cotton, 2013, p. 49).

É importante compreender que Cameron, ao realizar suas imagens, não estava interessada em reproduzir a identidade dos seres retratados, mas sim a existência e a dramaticidade dos personagens que encenava. Neste sentido, Soulages afirma que:

Cameron pôde também ultrapassar o simples projeto de retrato de um ser a fotografar para chegar à fotografia como obra, deixando no mistério a identidade do ser. Ela abandonou a busca do “isto existiu”

---

<sup>67</sup> Beatrice Cenci foi uma jovem da nobreza italiana, que viveu no século XVI, e foi condenada à morte por ter assassinado seu próprio pai, de quem sofrera diversos abusos. A lenda da família Cenci foi adaptada para o teatro por Percy B. Shelley em 1819 e encenada por Antonin Artaud, em 1935.

[“isso foi”] para escolher o “isto foi encenado”. O objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação. A estética do retrato articula-se então à da encenação no interior de uma estética do “isto foi encenado” (SOULAGES, 2010, p. 74).

O autor leva adiante a discussão sobre a encenação na fotografia e questiona se a teatralização é restrita a um tipo específico de retrato ou se é estendida a todos eles – ou mais ainda, a todas as imagens fotográficas, já que toda foto pode ser considerada teatralizante. Sua abordagem envolve a noção de representação através da pose<sup>68</sup>. Ao contemplarmos o retrato, feito por Cameron, de Hattie Campbell (fig. 25) sem encarnar uma personagem, devemos ter em mente que, ainda assim, a modelo está representando. O que vemos na fotografia não é a pessoa de Hattie, mas sim “um jogo e uma imagem que ela dá de si mesma aos outros, e talvez a si própria” (SOULAGES, 2010, p. 71). Desse modo, o retrato tido como verdadeiro não é menos teatral do que uma fotografia declaradamente encenada. Soulages, então, rejeita a possibilidade de um eu imutável e coloca a relação entre o fotógrafo e o fotografado – e ainda a própria fotografa – na dimensão de um jogo: o jogo do “isto foi encenado”.

Figuras 24 e 25 - Julia Margaret Cameron: Mary Prinsep como Beatrice Cenci (1866); Retrato de Hattie Campbell (1868).



Fontes: Victoria and Albert Museum; National Portrait Gallery

<sup>68</sup> Soulages amplia ainda mais a questão afirmando que “qualquer foto pode ser a foto de uma encenação”, seja de pessoas, de paisagens ou de outro “objeto do real”, pois para além da teatralização na pose do fotografado, há sempre uma encenação do próprio fotógrafo (SOULAGES, 2010, p. 76).

Barthes também acionou a questão do jogo de intenções presente no retrato ao descrever os quatro imaginários que permeiam o momento da pose. “Diante da objetiva”, ele afirmou, “sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

Ao ter consciência de estar sendo fotografado, o sujeito fabrica, de forma quase imperceptível, uma imagem desejada de si. Ele imita a si mesmo e converte-se em objeto – real e, ao mesmo tempo, performático e ficcional – da representação social. A dimensão teatral da pose é potencializada se levarmos em conta o longo período de exposição necessário à realização das primeiras fotografias, obrigando os retratados a permanecerem imóveis por um tempo dilatado, que poderia durar entre cinco e sete minutos, afastando assim qualquer expectativa de uma aparência natural do sujeito.

Dando um salto para a segunda metade do século XX, podemos encontrar os aspectos de teatralidade e encenação na fotografia fortemente entrelaçados ao trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman. Desde meados dos anos 70, Sherman atua como fotógrafa e modelo das suas criações, produzindo imagens nas quais se distancia da própria identidade, encarnando múltiplas personagens através do uso de cenários, roupas, acessórios, penteados e maquiagem.

Conforme afirma Annateresa Fabris, esta atitude da artista problematiza a noção corriqueira de autorretrato, na medida em que cria representações “destituídas de toda vontade de auto revelação, de toda dimensão íntima” (FABRIS, 2004, p. 59). Nos retratos encenados por Sherman, o “eu” é convertido em “outro” – em uma infinidade de outros – operando, assim, num sentido de desconstrução do indivíduo, muito mais do que na busca por uma personalidade única e estável.

Na série *Untitled Film Stills* (produzida entre 1977 e 1980) a artista encarna diferentes papéis femininos abordando, de forma crítica e irônica, a visão estereotipada da mulher, a partir dos padrões representados nas produções cinematográficas das décadas de 50 e 60. Na opinião de Fabris, essas imagens configuram “pequenas narrativas dominadas por um código gestual padronizado e geralmente trivial, das quais emerge a visão da mulher como pura superfície, como aparência convencional e restrita a papéis socialmente determinados” (FABRIS, 2004, 60).

Ao produzir uma encenação fotográfica na qual combina o disfarce ao uso deliberado da pose, Sherman não se refere a cenas ou personagens específicos da

história do cinema, mas escancara as construções profundamente enraizadas que pré-determinam os lugares ocupados pela mulher na sociedade: dona de casa, sedutora, namorada, moça do interior, louca, sofredora, etc.

Figuras 26 e 27 - Cindy Sherman: *Untitled Film Stills* (1977-1980).



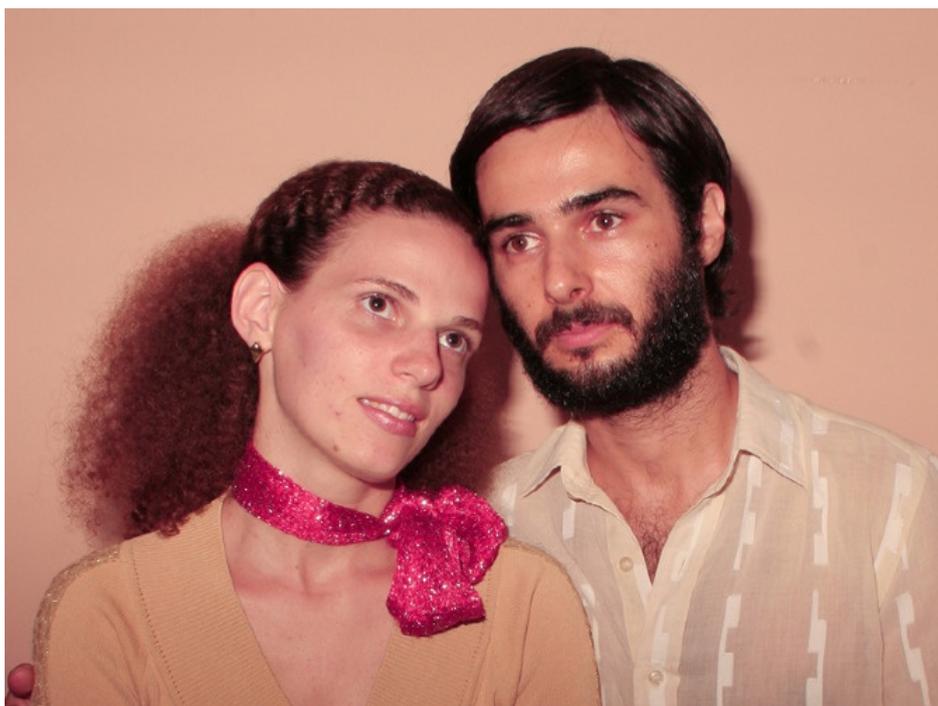
Fonte: The Museum of Modern Art -MoMA

Retomando o comentário, já citado, em que Ronaldo Entler se refere a fotografais que elaboram de forma ficcional certa economia de recursos, podemos constatar que o trabalho de Sherman atinge um nível sofisticado de encenação ao forjar até mesmo a aparente trivialidade documental nas imagens que constrói cuidadosamente. Estratégia semelhante foi explorada pelo artista Jonathas de Andrade, na série fotográfica intitulada Amor e Felicidade no Casamento.

O ensaio, produzido em 2007, baseia-se no livro homónimo, escrito pelo psiquiatra alemão Fritz Kahn e publicado no Brasil em 1960; uma espécie de guia da moral e dos bons costumes no matrimónio. Conforme o artista “o projeto parte da hipótese de que as estruturas morais que alicerçam os relacionamentos de classe média atravessam gerações igualmente conservadoras, absorvendo as mudanças de costumes apenas enquanto consumo e discurso” (ANDRADE, 2007).

A teatralidade nas imagens é expressa por meio da atuação de dois personagens que protagonizam – e satirizam– situações corriqueiras da vida íntima de um casal: a rotina, o tédio, as obrigações domésticas. Os cenários e caracterização adotados transportam o observador para a época em que o livro de Kahn foi lançado. A dimensão teatral, no entanto, se estende à própria construção plástica das fotos, que recria intencionalmente uma suposta banalidade e o aspecto amador encontrado nas fotografias de família. O uso proeminente do *flash*, vazamento de luz, cortes e até a aplicação de mofo sobre a superfície fotográfica enriquecem de significados a narrativa e produzem um discurso sobre o desgaste das estruturas conservadoras que permeiam a instituição do casamento.

Figuras 28 e 29 - Jonathas de Andrade: Amor e Felicidade no Casamento (1977-1980).



Fonte: portfólio do artista <[jonathasdeandrade.com.br](http://jonathasdeandrade.com.br)>

## 4 A FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA DE RODRIGO BRAGA

### 4.1 Um artista nômade

Gilles Deleuze comenta, em seus diálogos com Claire Parnet, sobre o que é estar no meio. Sobre as multiplicidades que transbordam a dualidade de papéis distribuídos pela máquina binária, pelo sistema dicotômico sob o qual se fixam os sujeitos nessa ou naquela categoria – homem-mulher, branco-negro, adulto-criança. O “entre” é para o filósofo um não estar aqui nem lá, início nem fim, mas caminho. É provocar rupturas, ser tomado por devires, traçar linhas de fuga. Estar entre, conforme Deleuze escreveu, é uma característica do movimento dos nômades:

Os nômades estão sempre no meio. A estepe cresce pelo meio, ela está entre as grandes florestas e os grandes impérios. A estepe, a grama e os nômades são a mesma coisa. Os nômades não têm nem passado nem futuro, têm apenas devires, devir-mulher, devir-animal, devir-cavalo: sua extraordinária arte animalista. (DELEUZE, 1998, p. 41)

É dessa forma que enxergamos os caminhos traçados pelo artista Rodrigo Braga: os caminhos de um nômade, entre espaços geográficos, entre linguagens artísticas, entre arte e vida. Sua trajetória pessoal é frequentemente entrelaçada à sua expressão criativa. Braga é natural de Manaus, mas veio morar em Recife – cidade onde iniciou sua formação nas artes – quando tinha apenas dois anos. Hoje ele vive e trabalha no Rio de Janeiro, sendo o convívio com esses três territórios – Amazonas, Pernambuco e Rio – de influência marcante na produção de suas obras.

Experiências íntimas também perpassam as narrativas do artista que chegam a ser, em diversos momentos, motivadas por acontecimentos autobiográficos. A profunda relação com a natureza (presente em texturas de plantas, pedras, bichos e outros elementos recorrentes nas suas imagens) é herança das viagens exploratórias em que acompanhava os pais biólogos; a timidez que o arrebatou na adolescência já foi ponto de partida para suas proposições estéticas e parece, por vezes, superada pela incrível capacidade que Rodrigo apresenta de transfigurar-se em impensáveis criaturas.

É na fotografia que Braga encontra o principal suporte para sua linguagem poética. Desde o início da carreira, demonstrou grande interesse pelas inúmeras possibilidades inventivas que a imagem fotográfica digital é capaz de proporcionar e

começou, por volta dos anos 2000, a desenvolver uma série de experimentações envolvendo o pós-processamento de tais imagens.

Localiza-lo, contudo, na condição fixa de fotógrafo seria restringir a diversidade da sua criação. Em certos trabalhos Braga utiliza também – e vem explorando de forma crescente – outras formas expressivas como o vídeo e a instalação, afirmando dessa maneira a sua condição de artista múltiplo, que lança mão de diferentes recursos para dar vazão às suas ideias. Tal multiplicidade é refletida na própria forma como Rodrigo emprega a técnica fotográfica dentro da sua prática artística. Em uma entrevista concedida em março de 2008<sup>69</sup>, sobre esse aspecto ele comentou:

Apesar de, para mim, não restar dúvida de que o que venho fazendo é fotografia, a minha forma de trabalhar tem referências mais ampliadas dentro do campo das artes. Às vezes mesclo fotografia com performance, outras busco composições como um pintor. Também posso manipular digitalmente o índice fotográfico, como faria um ilusionista, ou ainda apresentar fotos em longas sequências, como quem edita um vídeo, ou ainda associá-las a objetos, como um escultor. Dessa maneira, confesso que trabalhar com fotografia é um prazer – dadas as enormes possibilidades criativas – sem ter que me prender a uma única técnica ou procedimento formal. (BRAGA, 2008)

De fato, as imagens por ele propostas desafiam os limiares do meio fotográfico em uma concepção tradicional e conduzem boa parte da sua produção artística no sentido da atuação performática – razão pela qual sua obra figura como foco de análise dentro desta pesquisa. O corpo como matéria prima da criação ganha ênfase na maioria dos trabalhos. Rodrigo encarna em sua própria pele (seja real ou virtualmente) tensões e questionamentos, ao mesmo tempo, íntimos e universais. Ele transporta para a superfície da imagem uma carnalidade e uma vivacidade que são a marca dos eventos de performance, e compartilha com os espectadores toda a dimensão sensória das experiências incorporadas.

O seu percurso criativo não parte simplesmente de coisas já existentes no mundo visível para uma posterior captura mecânica. Em vez disso, as fotografias que chegam ao observador têm sua origem nas realidades imaginadas por Rodrigo e na construção cuidadosa, envolvendo um extenso processo de elaboração e recriação, que pode ou não incluir outros atores além do próprio artista. O investimento físico e os deslocamentos empreendidos na concepção fotográfica retomam ainda os conceitos de

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida ao site OlhaVê em 25/03/2008. Disponível em: <olhave.com.br/2008/03/entrevistando/>.

performatividade e presença, que amplificam as possibilidades de significação das imagens e sua capacidade de produzir efeitos sobre outros corpos vivos.

A obra de Rodrigo Braga constitui um conjunto expressivo do aporte teórico que vem sendo discutido ao longo do nosso trabalho. Por este motivo, elegemos algumas de suas criações imagéticas para serem analisadas dentro do presente capítulo. Tais imagens tornam evidente a intencionalidade do artista em transitar pelos domínios da fotografia e da performance, sem se fixar a uma ou a outra, mas – assim como os nômades, a grama e a estepe – movendo-se pelo meio. Elas podem ser articuladas à ideia de fluidez de fronteiras, utilizada por Marisa Flório Cesar ao descrever o mundo contemporâneo como algo que se experimenta na esquivo dos horizontes. Um mundo que rejeita identidades fechadas, excludentes e envolve a “contaminação entre arte, política, pensamento e afeto” (CESAR, 2014, p. 14).

A potência do trabalho de Braga, conforme já observamos, se localiza no “entre”. Na fronteira entre um “eu” e um “outro” – fotografia e performance, humano e animal, natural e urbano. Porém tais noções não são aqui formuladas como entidades imutáveis e contrapostas, mas sim como forças cambiáveis – fluidas – que se deslocam, atravessam e reconfiguram a partir da complexidade do encontro.

#### 4.2 Fábulas fotográficas

Em 2004, Braga foi contemplado com uma bolsa de pesquisa no 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, por seu projeto A Manipulação Digital da Fotografia como Meio de Expressão Artística. Foi através dessa bolsa-prêmio que ele desenvolveu Fantasia de Compensação, uma série composta por 20 fotografias que revelam o percurso de fusão do rosto do artista com o de um cão da raça Rottweiler. A sequência que, a princípio, poderia ser entendida como a simples documentação de uma performance é, na verdade, uma ação planejada para produzir sentido unicamente através do suporte fotográfico. Este ensaio torna pungentes elementos de encenação e a dimensão processual incorporada ao trabalho do fotógrafo, desde a pesquisa prévia, escolha de materiais, passando pelo aspecto artesanal de construção imagética – que envolveu inclusive a atuação corporal do artista – até a posterior manipulação das fotos.

O trabalho partiu do desejo de explorar todo o potencial criador da imagem digital, utilizando a manipulação em *software* gráfico para fabricar uma realidade que,

“de qualquer forma, pudesse ter ocorrido em verdade, pela habilidade manual humana” (BRAGA, 2005). A inspiração para a narrativa veio de duas experiências pessoais que marcaram fortemente a vida do artista. A primeira, aos 17 anos, num momento de extrema sensibilidade, em que uma forte fobia social o abatia: o encontro com um cachorro magro e doente. Rodrigo nos conta que se sentiu perturbado por ter se reconhecido na fragilidade do animal. “Tinha muito medo que as pessoas me notassem doente como aquele cachorro” (BRAGA, 2005). A segunda experiência foi vivenciada meses antes da realização deste projeto. Braga participou da dissecação de um bode, no sertão da Paraíba, tendo contato com mucosas, vísceras e pelos ensangüentados.

A criação desta obra ocorreu em sucessivas etapas e contou com a colaboração de diferentes profissionais. Primeiro, com a ajuda de dois professores da universidade, Rodrigo fez um molde da sua cabeça e uma réplica foi confeccionada em silicone. Depois, o artista conseguiu o cachorro e as devidas autorizações para sua utilização junto ao Centro de Vigilância Ambiental da Prefeitura do Recife. Braga registrou com uma câmera cada passo da operação que um veterinário montou os pedaços da cabeça do animal sobre a réplica da sua. Logo em seguida, foi fotografado precisamente nos mesmos ângulos captados durante a cirurgia. Por fim, levou cerca de 40 dias para realizar a sobreposição das imagens digitais e os acabamentos no *Photoshop*. Sobre este extenso percurso, ele observou:

Depois de tudo, percebi que o processo de feitura do trabalho tomou uma dimensão tão grande que a execução técnica da obra havia se tornado mais plástica e manual que tecnológica. Até mesmo porque os recursos do programa gráfico foram utilizados (como um professor costumava dizer) de forma “artesanal”, sem se valer da aplicação de efeitos pré-existentes. (BRAGA, 2005).

Para dar vida à sua *Fantasia de Compensação*, o artista lançou mão dos recursos de processamento digital – associados a um amplo processo artesanal de elaboração – e brincou com a promessa de uma relação indicial travada entre o meio fotográfico e os acontecimentos do mundo real. Neste trabalho Rodrigo produziu um evento que, de fato, poderia ter ocorrido, porém mesclando realidade à criação ficcional em suas fotografias. Geoffrey Batchen discorre sobre a relativização do estatuto do documento fotográfico na medida em que as imagens passam a ser codificadas digitalmente.

Conforme este autor, as tecnologias de digitalização possibilitam o desenvolvimento de práticas sociais e artísticas completamente novas, pondo à prova

certos pressupostos tradicionalmente atribuídos ao meio fotográfico, como o da necessária vinculação a uma realidade objetiva. Para Batchen, as fotografias produzidas digitalmente abrem caminho para significações diversas pela facilidade em fazer circular simulações, tornando inclusive anacrônica a discussão a respeito da qualidade do registro fotográfico como uma neutra evidência de fatos verídicos. Em suas palavras:

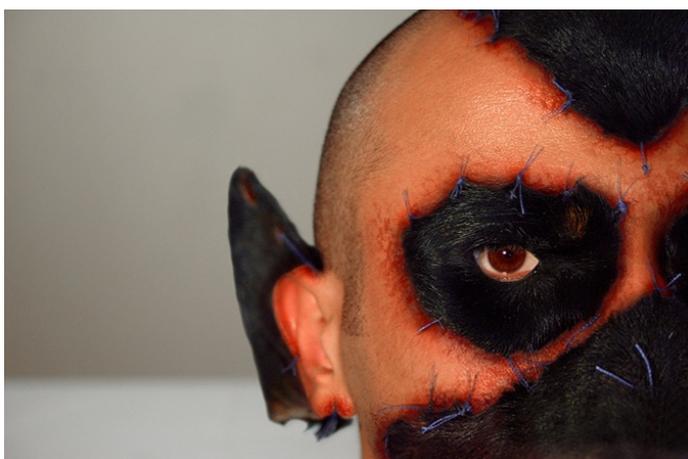
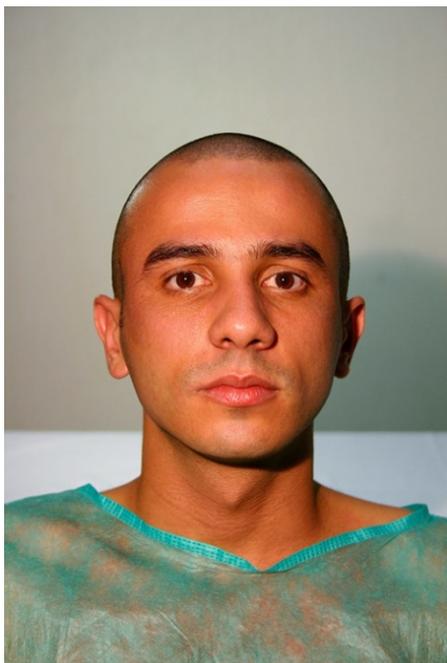
Enquanto a fotografia [no sentido tradicional] segue reivindicando certa classe de objetividade, a produção de imagens digitais segue sendo um processo abertamente de ficção. Como prática que sabe que não é mais que pura invenção, a digitalização abandona inclusive a retórica da verdade, que tem sido um elemento de grande importância no êxito cultural da fotografia. Como seu próprio nome sugere, os processos digitais devolvem, de fato, a produção de imagens fotográficas aos caprichos da mão humana criativa (aos dedos). Por essa razão, as imagens digitais são, definitivamente, mais próximas em espírito à arte e à ficção do que à documentação e aos fatos.<sup>70</sup> (BATCHEN, 2004, p. 210)

É esse aspecto manual, apontado por Batchen, que se verifica na série proposta por Rodrigo Braga. Seu trabalho reafirma as condições de presença e teatralidade da fotografia, não apenas através da aparição do corpo do artista em cena, mas também pelo caráter de artesanania empregado por ele na construção de cada uma das fotografias. Braga manipula detalhadamente todos os elementos necessários para a concepção das perturbadoras imagens que, em sequência, relatam uma ficção: a sua transformação em uma figura híbrida, um homem-cachorro (fig. 30 a 33). O que, à primeira vista, aparenta ser o registro documental de uma performance que realmente ocorreu – a costura das orelhas, focinho e pele do Rottweiler sobre a sua carne – concretizou-se apenas por meio do cuidadoso exercício da montagem fotográfica digital.

---

<sup>70</sup> Mientras que la fotografía sigue reivindicando cierta clase de objetividad, la producción de imágenes digitales sigue siendo un proceso abiertamente de ficción. Como práctica que sabe que no es más que pura invención, la digitalización abandona incluso la retórica de la verdad, que ha sido un elemento de gran importancia en el éxito cultural de la fotografía. Como su propio nombre sugiere, los procesos digitales devuelven, de hecho, la producción de imágenes fotográficas al capricho de la mano humana creativa (a los dedos). Por esa razón, las imágenes digitales son, en definitiva, más cercanas en espíritu al arte y la ficción que a la documentación y a los hechos. (BATCHEN, 2004, p. 210)

Figuras 30, 31, 32 e 33 - Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação (2004).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

No entanto, conforme já observamos no capítulo anterior, a vinculação da fotografia com a criação ficcional não é inaugurada e tampouco se restringe ao ambiente da digitalização. Ainda segundo Batchen, a história da fotografia está repleta de imagens que foram, de alguma forma, manipuladas<sup>71</sup> – e por manipulação ele compreende inclusive as escolhas estéticas realizadas pelo fotógrafo, como níveis de luz, tempo de exposição, variação tonal – (BATCHEN, 2004).

Podemos associar a obra *Fantasia de Compensação* ao célebre *Salto no Vazio*, encenado por Yves Klein em 1960<sup>72</sup>. Os dois trabalhos, além de terem contado com diversas colaborações, exibem os corpos dos artistas como protagonistas de realidades fabricadas (sendo a primeira por processos de montagem digital e a segunda pela fusão analógica das imagens em laboratório); são performances produzidas fotograficamente. Assim como Klein não saltou desprotegido – rumo à levitação – em uma rua vazia de Paris, Braga não teve a pele do animal costurada à sua, mas são estas as ações performáticas efetivamente partilhadas com os espectadores.

No ano seguinte Rodrigo Braga desenvolveu, junto a inúmeros trabalhos, *Da alegoria Percível*, uma série de retratos em que utiliza máscaras constituídas a partir de plantas, pés de galinha, patas, vísceras e língua de boi, olhos e escamas de peixe, entre outros materiais, encenando novas identidades de si para o outro<sup>73</sup>. Apesar de as imagens não terem sido tomadas pelo próprio Braga – pois, para obtenção das oito fotografias que compõem a obra, ele contou com a colaboração da curadora e amiga Clarissa Diniz – podemos compreendê-las dentro da perspectiva de autorretratos, já que sua concepção foi completamente dirigida pelo artista.

Tal como em *Fantasia de Compensação*, ele incorpora à sua presença viva – desta vez por meio do disfarce – partes de outros seres mortos, transfigurando-se em novas criaturas fabulosas, um misto entre humano e animal. Para Clarissa Diniz, a obra de Rodrigo expressa a busca da sua própria identidade e do ser alheio, “Por vezes amedrontado e defensivo, outras vezes excitado e com instintos atizados [...] ora predador, ora presa” (DINIZ, 2007, p. 1). A curadora destaca o teor antropofágico dessas imagens, como se, ao apropriar-se de elementos externos ao seu corpo, o artista

---

<sup>71</sup>De fato, seria possível argumentar que a fotografia não é outra coisa se não a própria história das suas manipulações (BATCHEN, 2004).

<sup>72</sup>Para uma descrição detalhada sobre o processo de criação de *Salto no Vazio*, ver primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>73</sup>É nesses termos que Philippe Lejeune, citado por Annateresa Fabris, define o autorretrato: “uma encenação de si para o outro, como um outro” (LEJEUNE, 1986 Apud FABRIS, 2004, p. 67).

se deixasse contagiar pelos modos de existência dos animais incorporados. Ela também compara o trabalho de Braga às máscaras fúnebres, utilizadas em diversas culturas nos rituais dedicados aos mortos. Nas palavras de Clarissa:

Como máscaras funerárias, as partes animais incorporadas a Rodrigo metaforizam a tentativa de sustentação da força vital que escapa dos seres no momento de sua morte. Um pertinente diálogo entre vida e morte é assim travado, e a atitude de aproximar esses dois momentos da existência através de sua simultânea presentificação e contato traduz o interesse do artista em lidar com temas existenciais inerentes a todos os seres (sobretudo os humanos). (DINIZ, 2007, p. 2).

Utilizando-se da linguagem do retrato, Rodrigo opera o que Barthes descreveu como “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p. 25): ele fabrica outros corpos<sup>74</sup> e faz emergir, diante da câmera, o seu “eu” como uma alegoria. Annateresa Fabris, no segundo capítulo do livro *Identidades Virtuais*, nos apresenta a visão de Philippe Bruneau, segundo a qual todo retrato fotográfico possui um caráter de artifício, que contesta a expressão de uma aparência natural do indivíduo através dos recursos da pose e da pausa. A pose, que surgiu como resposta a imperativos técnicos, configura-se como produto social, criando uma imagem ficcional da pessoa retratada e possibilitando “a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p. 57). Já a pausa é a suspensão do fluxo do tempo, que produz uma imagem imutável e, dessa forma, faz com que semelhança e diferença coexistam no espaço da foto.

Ao posar para a objetiva, exibindo a fusão do seu rosto com elementos externos a si, Braga vai além do sentido simbólico das máscaras sociais adotadas no retrato e corporifica, de fato, a experiência de metamorfosear-se em outros seres-imagem. Agindo desse modo ele desafia a noção de uma identidade estável, de um sujeito homogêneo, e afirma a animalidade e a multiplicidade que atravessam todos os seres humanos. Fragmentos do rosto do artista deixam-se reconhecer junto aos materiais dos quais se apropria: folhas e língua de boi integram a sua face; escamas e pés de galinha figuram junto a sua cabeça e boca; olhos de peixe e orelhas de coelho, como uma barba, coexistem com nariz e boca humanos (fig. 34 a 37). Por meio de tais alianças Braga faz surgir na imagem as suas figuras míticas, o seu devir-animal.

---

<sup>74</sup>Barthes afirma: “Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Ibid., p. 22).

Figuras 34, 35, 36 e 37 - Rodrigo Braga: Da Alegoria Percível (2005).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

Se interpretada por meio de um viés psicanalítico, podemos traçar um paralelo entre esta obra de Braga e os trabalhos desenvolvidos por Lygia Clark em sua fase sensorial. Segundo Lygia, “o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” (CLARK, 1980, p.35). Por isso, em suas formulações, ela dispunha uma gama de materiais – os chamados Objetos Relacionais – como sacos plásticos cheios de água, ar, conchas ou areia, e ainda máscaras de tecido, que conduziam os participantes a uma maior consciência de si por meio da expansão dos sentidos. As Máscaras Sensoriais (1967) eram feitas de pano, em variadas cores, e cada uma proporcionava diferentes estímulos sonoros, táteis e olfativos. Ao vesti-las, os participantes adquiriam um aspecto físico monstruoso e podiam vivenciar a descoberta da sua plenitude explorando um espaço próprio do seu corpo, mas que vai além dele. Em 1968 ela criou a Máscara Abismo, feita com um enorme saco de rede sintética (como os de embalar laranjas) que envolvia um saco plástico com seixos ao fundo. A máscara cobria todo o rosto e caía como uma tromba de elefante sobre o peito do participante. Em uma das cartas escritas para Hélio Oiticica, Lygia descreveu a sua proposição nos seguintes termos:

O homem quando põe essas máscaras vira um bicho autêntico, pois a máscara é um apêndice dele, e não como nas primeiras onde havia uma máscara de verdade. Viram monstros como elefantes ou enormes aves com grandes papos. Cada vez mais a frase do [Mário] Pedrosa funciona para o meu trabalho: “o homem objeto de si mesmo”. (CLARK, 1968, p. 85-86)

Podemos afirmar que Lygia esteve, assim como Rodrigo Braga, na fronteira – no caso dela, entre a arte e a clínica – e que as suas máscaras operam em um sentido de ruptura das dicotomias (dentro e fora, sujeito e objeto, morte e vida) semelhante ao das criaturas fabulosas exibidas em *Da Alegoria Perecível*. A principal diferença entre seus trabalhos consiste em que Clark atuou como catalisadora das experiências estéticas incorporadas por outros indivíduos, levando-as para novos domínios que extrapolam os limites do campo da arte, enquanto Braga exerce um caminho inverso. Ele empresta seu próprio corpo como elemento poético para abordar a incompletude inerente à condição

humana e cria para si, através de uma sequência de autorretratos, múltiplas identidades, manifestando performaticamente um corpo-bicho<sup>75</sup>.

#### 4.3 Presença ritualística

Já havíamos apontado, no primeiro capítulo deste trabalho, que uma das formas possíveis de entender a performance se dá através do conceito de comportamentos restaurados, proposto pelo estudioso americano Richard Schechner. Conforme descrito anteriormente, a vida humana – e também a animal<sup>76</sup> – é permeada por uma série de comportamentos previamente exercidos, ritualizados e transmissíveis. A dinâmica dos rituais possui um espaço preponderante na teoria de Schechner, que os define como uma forma de as pessoas lembrarem; como “memórias coletivas codificadas em ações”, que auxiliam os indivíduos “a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária”<sup>77</sup> (SCHECHNER, 2013, p.52).

Tal dimensão da performance é manifesta na obra artística de Rodrigo Braga por meio da incorporação e encenação de ritos de passagem – a busca pelo isolamento, o afastamento da atividade social dita produtiva, o confronto com a natureza crua e com a morte. Os trabalhos que agora serão analisados trazem latente uma potência de transformação expressa através da presença ritualística do artista em suas fotografias.

O ensaio *Comunhão*, criado em 2006, é constituído por três imagens nas quais Braga aparece em um estado de profunda união com o cadáver de um bode. Na série, que desde 2009 integra o acervo da *Maison Européenne de la Photographie*, em Paris, o corpo do artista se encontra ora enterrado junto ao do animal – ficando evidentes apenas as duas cabeças que delicadamente se tocam – ora deitado ao seu lado, os dois cobertos pela vegetação. Em outra imagem, o seu corpo nu é unido ao do caprino em um abraço (fig. 38 a 40). Nestas cenas, que parecem recortes de um rito

<sup>75</sup> Termo utilizado por Suely Rolnik no texto *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. “A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa” (ROLNIK, 1996, p. 44).

<sup>76</sup> Os rituais humanos exercem tarefas semelhantes aos dos outros animais – como demarcar territórios, determinar e manter a hierarquia, compartilhar alimentos, garantir a procriação – porém atingem uma complexidade bem maior, pois são permeados pela consciência simbólica e marcam passagens na vida dos indivíduos (SCHECHNER, 2013).

<sup>77</sup> “[...] collective memories encoded into actions. [...] deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life” (SCHECHNER, 2013, p.52).

fúnebre, Rodrigo mais uma vez se coloca no limite entre a vida e a morte, condição que inevitavelmente aproxima os seres humanos de todos os outros animais, e nos lembra que a humanidade não é uma entidade apartada da natureza.

Na série em questão, assim como em outras de Rodrigo Braga, a ênfase recai sobre a presença carnal do próprio artista em cena, e não na de um ator desempenhando um personagem<sup>78</sup> – muito embora o “corpo ritual” adotado por um performer seja algo diferente do seu corpo cotidiano (COHEN, 2009). É essa tal presença, no sentido delineado por Gumbrecht, que arrebatava os corpos dos espectadores das imagens e produz impacto sobre seus sentidos físicos.

Gumbrecht argumenta que a experiência estética – sua oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido – envolve necessariamente certos componentes de violência<sup>79</sup> e morte (e neste ponto ele concorda com Bataille). Tal violência é relativa ao potencial de nossos corpos serem bloqueados diante de um objeto estético, seja este um quadro, uma atuação ao vivo ou uma fotografia. Segundo o autor, “permitir a associação da experiência estética à violência [...] nos ajuda a compreender porque certos fenômenos e eventos se nos revelam tão irresistivelmente fascinantes” (GUMBRECHT, 2010, p.145). A morte, por sua vez – no sentido de uma condição existencial à qual a experiência estética pode nos conduzir – reduz o corpo ao estado de pura matéria. É somente através da morte que podemos experienciar as coisas do mundo em sua “coisidade pré-conceitual” e reativar uma “sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência” (GUMBRECHT, 2010, p. 147).

Peggy Phelan e Renato Cohen também ressaltam o aspecto da presença na experiência estética da performance – embora os dois, ao contrário de Gumbrecht, refiram-se apenas ao ambiente ao vivo, livre da mediação. Para Phelan, é no compartilhamento da dor e da morte que reside a ligação fundamental entre a performance e o rito. Ela destaca um gênero específico dentro da arte performática chamado *hardship art* ou *ordeal art* – arte da dificuldade ou da provação – no qual o *performer* divide com o público a “aparentemente não recíproca experiência da dor”<sup>80</sup>. Este tipo de atuação tenta invocar a distinção entre presença e representação, pois é o

<sup>78</sup> A incorporação de um personagem, ao contrário da produção de presença, estaria relacionada à esfera interpretativa da produção de sentido.

<sup>79</sup> A violência pode integrar a experiência estética tanto de um ponto de vista estritamente material – como no ritual das touradas ou em performances que envolvem dor física – quanto por seus efeitos puramente simbólicos e ilusórios.

<sup>80</sup> “[...] apparently nonreciprocal experience of pain”.

próprio artista (e não um personagem) quem incorpora a ação ritualizada. Assim, nas palavras de Phelan, esta ação “atesta a singularidade da morte do indivíduo e pede ao espectador para fazer o impossível – compartilhar essa morte ensaiando para ela”<sup>81</sup> (PHELAN, 1993, p. 152). Cohen atribui o caráter ritual das performances à relação estabelecida com o público a partir da atuação do performer no “instante presente”. Segundo este autor, é a ênfase no instante, na ação em tempo real que:

Cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...]. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 2009, p. 97-98)

Desse modo, ao atuar nas imagens com seu corpo despido junto ao corpo de um bode – e com ele repartir uma experiência de morte – Braga assume, metaforicamente, um estado de coisa semelhante ao do animal. Sua ação aproxima intencionalmente performance, ritual e fotografia; produz presença nos espectadores, pois é a própria carne do artista usada como matéria para a construção plástica deste ensaio. Comunhão ultrapassa os limites de registro de uma ação desempenhada no passado e constrói um vínculo de intimidade que afeta os sentidos físicos do público observador no agora.

---

<sup>81</sup> “[...] calls witnesses to the singularity of the individual’s death and asks the spectator to do the impossible – to share that death by rehearsing for it” (PHELAN, 1993, p. 152).

Figuras 38, 39 e 40 - Rodrigo Braga: Comunhão (2006).



Fonte: portfolio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

Seguindo a esteira da atuação ritual, em 2009 Braga produziu, por meio do Programa de Estímulo à Criação Artística da Funarte, o ensaio chamado Desejo Eremita, entre os municípios de Solidão e Tabira – sertão de Pernambuco. Aqui, mais uma vez, o corpo do fotógrafo é usado como suporte para a expressão das suas ações performáticas: Rodrigo aparece na maior parte das 17 fotografias que compõem a obra, protagonizando uma experiência imersiva no ambiente natural. A concepção deste trabalho é carregada por aspectos simbólicos, desde a escolha do local para a realização das imagens: além de possuir nome poético, a pequena cidade de Solidão se localiza na divisa com o estado da Paraíba e, por sua situação fronteiriça, vive certa condição de isolamento e vulnerabilidade política e econômica (BRAGA, 2009).

O percurso de afastamento do artista inicia no desejo de retirar-se da profusão dos grandes centros urbanos e segue na busca de um espaço-tempo desconhecido, a ser construído no meio rural. Ao longo deste deslocamento, Braga reinterpreta a paisagem encontrada através da fusão do seu próprio corpo com a natureza. Pedras, ossos, pedaços de animais e vegetação são elementos que permeiam as fotografias, e cuja materialidade revela um encontro nem sempre harmonioso, mas que traz em si “a disputa, o risco e o medo em suas potências menos socialmente mediadas” (BRAGA, 2009). Ao descrever este trabalho, Rodrigo aponta:

Junto um pouco de mim, um pouco do entorno, um pouco do outro animal (humano ou não) e rumino imagens. Retratos de fora e de dentro. Adentrei em busca de sossego, de uma paisagem simbólica que não encontraria aqui onde vivo, mas acabei me deparando novamente com o que já habitava meu trabalho: o inevitável ciclo vital ao qual todos os seres estão fadados (BRAGA, 2009).

A performance desempenhada pelo artista destaca uma circunstância de liminaridade, pois marca sua transição de um estado a outro – de um corpo inserido na lógica social da utilidade a um estado mais próximo dos sentidos. Richard Schechner aponta que todo rito de passagem possui uma fase liminar, um período em que o indivíduo está entre categorias sociais ou identidades pessoais. É justamente nesta fase que as transformações de fato ocorrem e, para que se torne aberto às mudanças, o participante é reduzido a uma condição de vulnerabilidade. Conforme o teórico, “as pessoas são despedidas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas adentram um tempo-espaço onde são nem-isso-nem-aquilo, nem aqui nem lá

[...]. Durante este tempo, elas estão desprovidas de poder e identidade”<sup>82</sup> (SCHECHNER, 2013, p. 66). Ao mesmo tempo, há a iniciação do indivíduo submetido ao ritual em suas novas identidades e poderes.

As ideias de Schechner dialogam profundamente com as do antropólogo Victor Turner<sup>83</sup>, que considera entidades liminares as pessoas que estão à margem das classificações fechadas que normalmente determinam as posições sociais e que, por esta razão, apresentam atributos necessariamente ambíguos. Tais pessoas se encontram no meio, entre os arranjos estabelecidos pela lei, pelos costumes, pelas convenções e cerimonial. A liminaridade, Turner comenta, “é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e ao eclipse do sol ou da lua” (TURNER, 1974, p. 117).

Braga parte em seu movimento solitário – nomádico – rumo a um ambiente isolado e desértico. O local escolhido constitui um espaço liminar que extrapola a sua posição geográfica fronteira, pois o sertão se configura como um território ambivalente, onde coexistem a aridez e a morte, a riqueza simbólica e o desejo pela vida. Sua performance fotográfica como um eremita se concretiza em meio a um deserto pleno de possibilidades criativas. A relação que se desenvolve entre o artista e a paisagem difere muito de uma visão contemplativa e distante, de puro registro; sugere antes um mergulho sensorial, por vezes expresso de forma literal.

De modo semelhante a certos ritos de iniciação, Rodrigo se submete ao desempenho de tarefas – relacionadas, por exemplo, à busca de alimentos ou à construção de templos – e integra a sua presença corpórea ao espaço, confrontando os aspectos mais crus pertencentes à sua própria natureza (fig. 41 a 44). Segundo Ronaldo Entler:

O que Rodrigo Braga faz não é encenar aquilo que a sociedade não nos permite ser, mas revelar aquilo que invariavelmente também somos: matéria, corpo, carne, fluídos, natureza. O que ele registra com sua câmera tem a força de um ritual. E a narrativa mais legítima que se desprende dali não tem a ver com as histórias reais dos bastidores, nem com suas estratégias de fingimento. Tem a ver com uma

---

<sup>82</sup> “Persons are stripped of their former identities and positions in the social world; they enter a time-place where they are not-this-not-that, neither here nor there [...] for the time being, they are powerless and identityless” (SCHECHNER, 2013, p. 66).

<sup>83</sup> Tanto Schechner quanto Turner tomaram por base a teoria do francês Arnold Van Gennep, que classificou os ritos de passagem em três fases: preliminar (separação), liminar (margem) e pós-liminar (reagregação). Tais conceitos possuem grande relevância dentro do campo de estudos da performance, no que diz respeito à sua ligação com o processo ritual.

mitologia construída pelas próprias imagens. Desejo Eremita não é a história de um artista cansado da cidade. É o mito de um homem que se confronta com a natureza em estado estranho, cru, fétido, viscoso, caótico (ENTLER, 2011).

O comentário acima nos permite retornar ao pensamento de Bataille e afirmar que Desejo Eremita nos faz enxergar – por meio da ação ritualística do artista – que a existência humana não se resume à sua porção “mediocre”, subjugada às necessidades de produção e conservação (BATAILLE, 1975). Ela compreende também a parte que o filósofo chamou de despesa improdutiva: a dor, o prazer e as demais formas de manifestação do corpo-coisa. Já a noção de liminaridade pode ser utilizada, mais uma vez, em referência ao trânsito performance-fotografia que se processa no trabalho de Braga. Suas imagens são nem-aqui-nem-lá; nem só fotografias, nem apenas performance artística, mas uma terceira forma expressiva que mescla, na superfície imagética, os modos de fazer relativos às duas linguagens.

Figuras 41 - Rodrigo Braga: Desejo Eremita (2009).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

Figuras 42, 43 e 44 - Rodrigo Braga: Desejo Eremita(2009).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

#### 4.4 Deslocamento e experiência

Daniel Rangel, curador da exposição *Agricultura da Imagem*<sup>84</sup>, compara Rodrigo Braga a um agricultor. Ele afirma que o artista semeia suas obras e efetua um “plantio visual carregado de signos e de elementos díspares colhidos na natureza” (RANGEL, 2014, p. 15). Sua analogia contrapõe a visão que caracteriza os fotógrafos como caçadores, seres que andam no mundo à procura de instantes prontos para serem capturados em imagens. Num sentido semelhante ao do agricultor está a noção de fotógrafo construtor, descrita por Ronaldo Entler nos seguintes termos:

O “fotógrafo construtor” é aquele que assume a capacidade que suas ferramentas oferecem para reelaborar a realidade no âmbito de uma cultura técnica, em oposição à antiga metáfora do “fotógrafo caçador”, aquele que apenas encontra e se apropria daquilo que a natureza oferece (ENTLER, 2016, p. 165).

As duas nomenclaturas – construtor e agricultor – são bem articuladas ao trabalho de Braga. Porém a ideia de plantio nos serve ainda com maior proveito, pois faz também referência à forte relação temática que há entre suas imagens e o meio natural/rural. A forma com que Rodrigo desempenha seu trabalho artístico é semelhante a um cultivo, respeitando ciclos de planejamento, intervenção e espera. Assim como o lavrador administra suas sementes, levando-as a outros contextos – outros solos – Rodrigo recria a natureza por meio das suas imagens, deslocando os objetos encontrados e atribuindo-lhes significados completamente diversos do seu original.

Nas imagens a que nos referimos agora – ao contrário das analisadas anteriormente – o corpo do artista já não figura como um objeto em frente à câmera. Em vez disso, seu deslocamento físico atua como agente na elaboração da poética visual. Braga realiza um atento percurso em busca de materiais para suas fotografias. Aqui, pedras, galhos e folhas é que são performados pelo artista. Seu interesse não consiste em puramente registrar a paisagem encontrada, mas sim em interferir sobre ela para, então, construir as realidades por ele idealizadas.

A fotografia *Campo de Espera* (fig.45) é resultado de uma longa contemplação e intervenção sobre a paisagem no entorno do Rio Negro, Amazonas. Nesta imagem, a ideia de fotografia como instantâneo cede lugar a um tempo dilatado, um momento

---

<sup>84</sup> Individual de Braga realizada em 2014 no Sesc Belenzinho, em São Paulo.

expandido de observação e espera – lembrando performances que se desdobram por horas, e até mesmo dias, constituindo basicamente uma experiência temporal (COHEN, 2009). Sobre este processo artístico, Braga comenta:

Observando a presença de muitos urubus na região, quis estimulá-los a criarem uma nova paisagem comigo. Pendurei, em uma árvore solitária no campo alagado, grandes peixes pescados por ribeirinhos. O tempo se encarregou de dar prosseguimento ao ciclo natural da cadeia alimentar, enquanto eu ficava à espreita do momento certo de ver e fotografar essa paisagem quase mágica (BRAGA, In: FURLANETO, 2013).

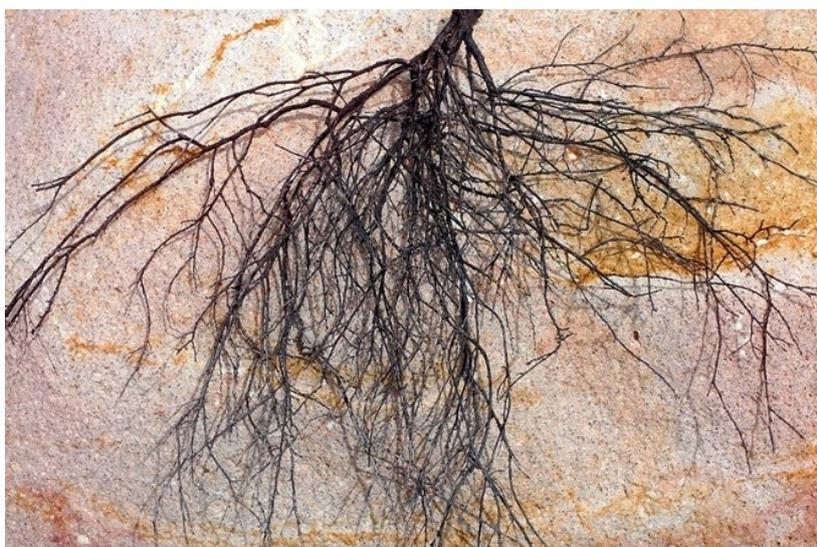
A transmutação do ambiente natural ocorre de forma parecida em outras criações do artista, como em *Arbusto Azul* (fig. 46) e na série *Corpo Duro* (fig. 47 e 48), ambas produzidas em 2013. A postura que envolve a criação dessas imagens mais se aproxima dos procedimentos utilizados pelos artistas conceituais, pois há uma ênfase no gesto empreendido pelo artista. Nas palavras de Rangel, “Rodrigo possui olhos e metodologia de um pesquisador de campo. [...] sua prática artística desloca elementos naturais de seu formato e sentidos originais. Uma subversão “duchampiana” amplificada pelos temas e processos envolvidos” (RANGEL, 2014, p. 12). Porém, nas obras de Braga, o ato criador não prevalece sobre o objeto – a imagem fotográfica –, ele existe apenas no intuito de ser fotografado. As fotos apresentam ainda uma forte inclinação escultórica, sendo o ato de selecionar, deslocar e conferir novos significados a materiais já existentes, semelhante à prática dos *ready-made* de Marcel Duchamp.

Figura 45 - Rodrigo Braga: *Campo de Espera* (2011).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

Figura 46 - Rodrigo Braga: Arbusto Azul; Figura 47 e 48 - Rodrigo Braga: Corpo Duro (2013).



Fonte: portfólio do artista <[rodrigobraga.com.br](http://rodrigobraga.com.br)>

Para construir as cenas que antes habitavam apenas o seu imaginário, Rodrigo age sobre o ambiente, transforma os materiais disponíveis e recria a natureza ao seu redor – peixes viram frutos, penas tornam-se folhas, pedras e galhos convertem-se em órgãos do corpo humano. Este feito ativa a noção de performatividade na fotografia, pois tais imagens se distanciam, de forma consciente, da simples constatação ou descrição de uma circunstância que está posta.

Se no âmbito da linguagem o performativo diz respeito ao ato de fazer coisas com palavras, no campo da fotografia significa o potencial de produzir efeitos, intervir e criar novas possibilidades de representação por meio da superfície imagética. Neste sentido, a câmera fotográfica constitui um elemento integrante da performance. Ela é usada no deslocamento de Braga como um instrumento que possibilita a experiência e a invenção performativa do mundo.

## 5 CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, buscamos percorrer os caminhos diversos que estabeleceram as condições de interação entre fotografia e arte da performance. O desenrolar da investigação nos permitiu compreender deslocamentos processados entre as duas linguagens e os desdobramentos que estes trânsitos trouxeram para as práticas artísticas – e sociais – tanto no campo da produção fotográfica, quanto nos domínios plástico-teatrais da arte corporal.

As atuações performáticas, de um modo geral, têm conservado o caráter provocativo e transgressor que marcou as formas de entretenimento e arte enraizadas ao seu desenvolvimento. Por isso mesmo, suas possibilidades como linguagem expressiva do corpo têm sido continuamente ampliadas e transformadas em função dos diálogos estabelecidos com outros suportes de criação e circulação que extrapolam o seu encerramento em uma condição ontológica de acontecimento ao vivo. Conforme vimos, conceitos como vivacidade – *liveness* – ou produção de presença, deslocam o uso e a compreensão de termos antes reservados ao vocabulário das ações presentes, carne-a-carne, e abrem o debate acerca da experiência estética da performance para novas possibilidades de significações e efeitos sobre os sentidos físicos dos seus espectadores, mesmo quando mediada por dispositivos técnicos.

O encontro e a fusão com o dispositivo fotográfico significou para a linguagem da performance algo além de pura preservação e geração de memória das práticas efêmeras; o que, por si, já produz impactos imensamente relevantes, tanto do ponto de vista artístico – como auxílio para o estudo crítico das performances e concepção criativa de novas práticas – quanto de uma perspectiva social, conforme destacou Diane Taylor – como ferramenta política para arquivar as ações incorporadas por sujeitos à margem dos sistemas de representação. Também não podemos deixar de pontuar o aspecto mercadológico que esta relação opera ao reconverter ações transitórias – herdeiras de uma arte desmaterializada – em objetos possíveis de serem exibidos e negociados no interior das instituições artísticas, mesmo das mais tradicionais.

Neste contexto, porém, o que mais chama a nossa atenção são as múltiplas formas de representação do corpo performático adquiridas a partir do trânsito performance-fotografia. O meio fotográfico se apresenta como suporte comunicativo capaz de recriar a ação artística em tempo real, por meio dos recursos específicos à sua

linguagem, tais como o acesso a diferentes temporalidades – o tempo dilatado do obturador ou o congelamento efetuado pela captura instantânea –, a condução do olhar do espectador através da serialização de imagens ou escolha de enquadramentos, as distorções óticas, etc. As possibilidades criativas deste encontro ampliam ainda mais a sua potência quando pensamos nas performances concebidas exclusivamente para a câmera fotográfica.

É neste ponto que a fotografia ultrapassa, de maneira contundente, as fronteiras dos discursos – ontologicamente justificados com base na teoria do índice – que a classificam como simples registro e constatação de circunstâncias anteriores ou como ausência da subjetividade e da ação criadora humana, e passa a assumir um caráter intencionalmente performativo e artificial<sup>85</sup>. A dupla posição de realidade e de passado – o “isso foi”, definido por Barthes – cede espaço à compreensão de uma imagem fotográfica impregnada pela presença e pela encenação dos seus autores. Nestas condições pode-se dizer que temos uma fotografia com desejo de performance – ou performance com desejo de fotografia. Uma forma de expressão que supera os limites tradicionais e ontológicos das duas linguagens e já não é só uma, nem apenas outra, mas um caminho entre as duas, uma multiplicidade.

Como emergência dessa relação, a análise dos trabalhos de Rodrigo Braga mostrou-se capaz de abrigar as tensões envolvidas no problema abordado, ao passo que sua obra nos permite, simultaneamente, dilatar e atualizar as discussões acerca da performance e das imagens técnicas. A manifestação mais evidente da arte performática nas fotografias de Braga se dá através do uso do próprio corpo do artista em cena. Rodrigo planeja cada detalhe das ações corporais que desempenha e que são destinadas à existência única através das imagens. Seu percurso criativo vai muito além da concepção de fotografia como um registro e expande o processo fotográfico, passando a envolver uma infinidade de novos procedimentos, como a ampla pesquisa dos materiais orgânicos que compõem as suas fotos.

Sua presença nas imagens aciona o aspecto da encenação quando, aliada a estratégias de pós-processamento digital ou ao uso de máscaras no retrato fotográfico, elabora ficções de autotransformação em seres híbridos, entre o humano e o animal. Combinada à natureza crua dos elementos utilizados – pedras, plantas, sangue, vísceras e outros fragmentos de animais – a sua atuação alcança uma dimensão ritualística e

---

<sup>85</sup> Potencialidades que, na verdade, estiveram sempre disponíveis aos modos do fazer fotográfico e apenas não tinham o devido reconhecimento dentro dos discursos dominantes sobre o meio.

arrebata os sentidos dos espectadores, pois compartilha com eles a sensação carnal da dor, do prazer e da morte. Porém, conforme já ressaltamos, não é apenas através do corpo em cena que o trabalho de Braga encontra sua relação com a arte de performance. A performatividade toma lugar nos deslocamentos empreendidos pelo artista para construir fotografias em que exhibe realidades fabricadas por meio da intervenção sobre o ambiente.

Por tratar de um campo tão vasto de possibilidades, nossa pesquisa envolveu alguns momentos de deriva e escolhas sobre que direção seguir para abarcar de maneira mais completa e significativa a ampla rede de relações delineada em torno da fotografia e da performance. Sabemos, no entanto, que as discussões sobre o assunto não se esgotam nas páginas desta dissertação. Muito ao contrário, elas possuem inúmeros transbordamentos, como por exemplo, nos estudos sobre as intercessões entre as formas artísticas da fotografia, vídeo e outras mídias, associadas às linguagens do corpo – como evidencia o próprio trabalho de Braga, que transita de forma bastante fluida entre arte corporal, fotografia, vídeo e instalação.

A discussão pode ainda transcender a esfera da criação artística e se estender ao campo social de forma mais ampliada. O meio fotográfico tem permeado cada vez mais as relações sociais, funcionando, muitas vezes, como um dispositivo pelo qual experiências de mundo são produzidas. Desse modo performativo, a fotografia está presente na vida cotidiana – e muito marcadamente nas redes de interação virtual – como um mecanismo para criar encenações e comunicar valores subjetivos. É curioso observar como a arte absorve, desde as manifestações vanguardistas, estas vivências cotidianas, apoderando-se do banal e movendo-o para o centro das atuações artísticas. Marisa Flórido Cesar afirmou que os artistas são sismógrafos, pois antecipam as tensões que irão eclodir mais adiante como fenômenos sociais. Ao mesmo tempo eles se realimentam destas transformações para dar vida a suas estratégias representativas.

Diante do que foi exposto, podemos concluir que performance e fotografia – a despeito das visões ontológicas – guardaram sempre uma potência de complementariedade. A arte performática vem, ao longo do seu desenvolvimento, insistindo na imagem fotográfica como mecanismo de registro ou produção de significados para suas ações efêmeras, e a história da fotografia pode ser compreendida como a própria história das performances realizadas com e para a câmera fotográfica.

## REFERÊNCIAS

- AB'SÁBER, Tales, ANDUJAR, Claudia. Claro enigma. In **Revista Zum**, n. 2. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2012.
- ANDRADE, Jonathas. **Amor e felicidade**. 2007. Disponível em: <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/amor-e-felicidade>>
- AUSLANDER, Philip. **A Performatividade da Documentação de Performance**. e-Revista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, ISSN: 2316-8102, nov. 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>>
- \_\_\_\_\_. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Londres: Routledge, 2008.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer - palavras e ação**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BAKER, Simon. **Performing for the camera**. Londres: Tate Publishing, 2016.
- BARRIO, Artur. **Manifesto**. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: <[http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto\\_31.html](http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html)>
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. **A arte, exercício de crueldade**. São Paulo: Revista Usina, 11 ed., 2014. Traduzido por Pollyana Quintella. Disponível em: <<https://revistausina.com/2014/10/15/a-arte-exercicio-de-crueldade/>>
- \_\_\_\_\_. A noção de Despesa. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- BATCHEN, Geoffrey. **Arder em Deseos: La concepción de La fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Each Wild Idea: writing photography history**. Londres: The MIT Press, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean; CALLE, Sophie. **Suite vénitienne - Please follow me**. Seattle: Bay Press, 1988.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAGA, Rodrigo. **Desejo Eremita**. 2009. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/574095/2009-por-Rodrigo-Braga-Desejo-eremita.pdf>>.

\_\_\_\_\_. **Dos bastidores de um auto-retrato.** 2005. Disponível em:  
<<http://files.cargocollective.com/574095/2005-por-Rodrigo-Braga-Dos-bastidores-resumo.pdf>>.

\_\_\_\_\_. **Entrevista para o OlhaVê.** 2008. Disponível em:  
<<http://olhave.com.br/2008/03/entrevistando/>>

BRAGA, Rodrigo, HERKENHOFF, Paulo. **Ciclos Alterados.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

BURDEN, Chris. **Entrevista para a Folha de São Paulo.** 2009. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200907.htm>>

BURGIN, Victor. **The End of Art Theory: criticism and postmodernity.** Nova Jersey: Humanities Press International, 1986.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. **Artur Barrio.** Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica.** Campinas: 2002. Disponível em:  
[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:\\_anti-obra\\_de\\_Helio\\_Oiticica](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica)

CESAR, Marisa Flórido. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia Contaminada. *In. Arte Internacional Brasileira.* São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

\_\_\_\_\_. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas 1964-74.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DARRIBA, Paula. **Flávio de Carvalho: o corpo em experiência.** Rio de Janeiro: 2010.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia Volume 4.** São Paulo: Editora 34, 1997.

DIEGO, Juan Albarran. **Del fotoconceptualismo al fototableau: Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

DINIZ, Clarissa. **Mastigação e empoderamento**. 2007. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/574095/2007-por-Clarissa-Diniz-Hiato.pdf>>

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012. 14 ed.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **Rodrigo Braga num sentido extra-moral**. Icônica, 2011. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/rodrigo-braga-num-sentido-extra-moral/>>

ENTLER, Ronaldo. Entre olhares diretos e pensamentos obtusos. In: FATORELLI, Antônio, CARVALHO, Victa, PIMENTEL, Leandro. **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico**. Uberlândia: ArtCultura, v.10, n. 16, p. 19-32, jan./jun, 2008.

\_\_\_\_\_. **Disfarce e identidade: O corpo travestido**. Anais eletrônicos do XXII encontro estadual de história da ANPUH. São Paulo, 2014. Disponível em <[http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1405360254\\_ARQUIVO\\_AnnateresaFabris1.pdf](http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1405360254_ARQUIVO_AnnateresaFabris1.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNANDES JR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**. Revista FACOM – FAAP, São Paulo, No 16 - 2o semestre de 2006.

FINEMAN, Mia. **Faking it: Manipulated Photography Before Photoshop**. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 2012.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FURLANETO, Audrey. **O Tempo e a Arte de Rodrigo Braga**. 2013. Disponível em:<<http://oglobo.globo.com/cultura/o-tempo-a-arte-de-rodrigo-braga-9603350>>.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

IRVERSEN, Margaret. *Following Pieces on Performative Photography*. In **Photography Theory**. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

JONES, Amelia. **Presença “In Absentia”: a experiência da performance como documentação**. e-Revista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, ISSN: 2316-8102, set. 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/presenca-in-absentia/>>

KRAUSS, Rosalind. **Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 1**. In October, vol. 3, Cambridge, 1977, pp. 68-81.

\_\_\_\_\_. **Notes on the index: Seventies Art in America, Part 2**. In October, vol. 4, Cambridge, 1977, pp. 58-67.

LISSOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar: Origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem In **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.

MORESCHI, Marcelo. **Autodocumentação, arquivo e experiência: o fundo Flávio de carvalho/CEDAE**. Revista Interfaces, CLA/UFRJ, ano 18, n. 17, 2012, pp. 24-49.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: Politics of performance**. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

RANGEL, Daniel. **Agricultura da imagem - Rodrigo Braga**. Catálogo da exposição realizada no Sesc Belenzinho. São Paulo, 2014.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. 1996. Disponível em: <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANZ, Cláudia Linhares. **O território sem distâncias das imagens contemporâneas e a teimosia dos estados fotográficos**. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/o-territorio-sem-distancias-das-imagens-contemporaneas-e-a-teimosia-dos-estados-fotograficos/>>

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance?** Revista O Percevejo, ano II, n. 12, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Unirio, Rio de Janeiro, 2003, pp. 25-50.

\_\_\_\_\_. **Performance Studies: an introduction**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2013.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

TAYLOR, Diane. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **O Processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.