

POSSESSOS: FOTOGRAFIA E PERFORMANCE

Fabício Simões **Machado**¹ e Tatiana dos Santos **Duarte**²

A arte da performance por si só não quer dar conta de conceitos, de definições, seu território vai sempre além da dicotomia entre arte e vida, põe em ação representativa questões da vida ordinária, do cotidiano. O estudo desta linguagem artística para muitos é experimental, em sentido amplo, ela expõe e ressignifica as percepções, expressões e representações humanas. Os estudos recentes da história da performance, através das pesquisas de Roselee Goldberg (2006), colocam os próprios artistas na discussão sobre a arte e seus conceitos performáticos. Como os artistas pensam a experiência das ações através do cotidiano e como e onde colocam a potencial expressão de vida à serviço da representação de um sentido que poderíamos definir como artístico.

Conforme Goldberg (2006), a performance partiu de uma indignação dos artistas do movimento modernista (mais especificadamente dos surrealistas) em relação ao uso da arte enquanto produto comercializável. Tomando consciência de que o mercado corrompia a arte, os artistas começaram a escrever manifestos e a se posicionar com mais virulência fazendo da performance um elemento presente e importante nos atos que promoviam. Surrealistas, dadaístas, futuristas tornaram a performance uma ação artística e subversiva no movimento contra a arte vigente e começaram a expor seu próprio corpo como obra. Com isso, a performance se estabeleceu, definitivamente, como linguagem de arte.

Essas inquietações começaram a surgir com André Breton. Em seu texto “Surrealismo e Pintura”, de 1928, (Breton *apud* Goldberg, 2006: 8), ele questionou as percepções e ações incongruentes do meio artístico da época quando consideradas no contexto de um novo mundo que, no começo do século XX, velozmente se transformava. Com o movimento surrealista problematizando sua percepção e seu fazer artístico, surgiu a possibilidade do próprio artista poder utilizar no ato performático movimentos íntimos encenados, leituras, pintura de um quadro frente ao espectador, entre outras ações que conhecemos hoje como performance. Vários intelectuais ligados

¹ Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil.

² Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil.

ao movimento surrealista escreveram seus próprios textos, poemas e manifestos com as questões que vieram à tona através dos questionamentos de Breton.

Portanto, a performance surgiu como um movimento transgressor, como uma ação propulsora e criadora de conceitos do modernismo, se caracterizando fundamentalmente como “ato” subversivo e recriando novas perspectivas. Goldberg (2006) destaca que esses artistas exploraram suas ações performáticas em espaços como cafés, bares, teatros, esquinas de ruas e museus. O performer era a sua própria matéria de trabalho, sua tinta e tela em cena. As performances eram vistas nesses espaços como forma de criticar a tendência convencional e convencionada de fazer arte para as elites, oferecendo-se como meio de popularização do acesso à arte. Esses atos ganharam o nome de “performance art”, que, no início da década de 1960, passaram a ter como foco principal o processo e não a obra em si. Com isso, ficava estabelecido que o “fazer arte” – atos sem um valor material, não comercializáveis, impossíveis de serem comprados ou vendidos – era mais importante do que o “produto arte”.

O Surrealismo teve sua origem na França, entre as duas grandes guerras, mais especificamente em 1929, e se estruturou através do manifesto criado por André Breton. Neste documento teórico e literário, Breton vaticina o automatismo de ideias e a liberação do subconsciente enquanto método que se colocava como antagônico à uma perspectiva realista, dando assim origem às bases ontológicas do movimento. Desde o princípio arregimentou territórios nas artes em geral, onde cubistas, dadaístas, impressionistas e expressionistas também se puseram a criar obras relacionadas aos preceitos de Breton. Os escritores, artistas e poetas, assim como todo o arcabouço filosófico surrealista estava sedimentado nos conceitos da psicanálise de Sigmund Freud, que indicavam o uso da associação livre das ideias para liberar discursos e ações reprimidas pela presença determinante da moral, do hábito e da cultura no cerne da psique humana. Assim, criavam obras que privilegiavam o erotismo, os desejos reprimidos, a sensualidade, a violência e as paisagens oníricas de um mundo criado nas entrelinhas da alma (Goldberg, 2006).

Uma quebra de paradigmas neste momento histórico também foram os *ready-made*, que colocaram em jogo, dentre outras coisas, o próprio fazer artístico e provocaram discussão sobre a propriedade do artista em relação à obra. Em suas primeiras experiências com os *ready-made* em 1914, Duchamp propôs ao museu a exposição de um suporte para garrafas que levaria sua assinatura assim como as demais

obras. A curadoria do museu lhe concedeu o direito de expor tão somente porque, na época, ele já era um artista de certo renome. Três anos mais tarde, em 1917, Duchamp refez a experiência com seu hoje famoso mictório invertido. Porém, desta vez, assinou com o pseudônimo de R. Mutt e a obra, além de ser rejeitada pela curadoria, foi considerada imoral. Neste momento, Duchamp teve a prova empírica de sua teoria: o artista é a arte, por isso pouco importa o que ele expõe desde que já tenha seu nome consagrado no meio artístico (Wood, 2002: 11-12).

A performance então seria uma maneira de dar vida às ideias dos artistas, conceituando e problematizando seus conflitos, sem lhes constranger por qualquer paradigma até então institucionalizado. O processo em arte podia ser uma demonstração ou uma ação do artista, que ressignifica o cotidiano e transforma em arte a experiência do ato. Eis um exemplo que pode dar um entendimento mais abrangente de performance que expõe o cotidiano em uma perspectiva artística: a performance “*Museum of Fetishized Identities*”, do artista Guillermo Gómez Peña³, em 2008. Neste trabalho, Guillermo transforma o ato cotidiano de cortar alimentos com uma tesoura em performance-vídeo, utilizando a ferramenta em seu próprio corpo e assumindo o risco do corte. Dentre os principais agenciamentos que Josette Féral⁴ retira desta performance, destaca-se que o performer vem a ultrapassar seus limites (ou um padrão limitador imposto pelo hábito), trazendo os verbos performativos que ecoam na execução, no fazer, na ação. “A performance, no sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão do que era considerado arte nas décadas de 70 e 80” (Féral, 2009: 199). Féral contextualiza que a performance adota o espaço da verdade e transita por signos onde o espectador, conforme seu conhecimento e sensibilidade estética, absorve o que assiste. Esses códigos conduzem o espectador a desconstruir conceitos e assumir outros. Féral define com a expressão “migrando de referência” esta expansão das fronteiras da cena que permite que as linguagens se mesquem, dilatando os sentidos de quem observa a performance. O teatro performativo remete, por sua vez, à noção de que o teatro pode usar a performance arte como ferramenta conceitual para o fenômeno teatral, utilizando seus elementos fundamentais para compor um teatro contemporâneo, potencializando inclusive a conexão entre arte, dança, vídeo, fotografia, em uma nova configuração de sentidos.

³ Guillermo Gómez-Peña: artista da performance estética experimental, ativista, Mexicano erradicado nos Estados Unidos da América.

⁴ Professora no Departamento Dramático da Universidade de Québec em Montreal, foi presidente da Federação Internacional da Pesquisa Teatral (IFTR).

Com a intenção de contribuir com este amplo diálogo entre a performance e outras linguagens na contemporaneidade, nasce o ensaio fotográfico *Possessos*. Se a fotografia, através da sua potencialidade documental, inseriu-se, desde a década de sessenta, no *ethos* da ação performática, oferecendo-lhe não apenas um registro, mas uma nova perspectiva estética, o que poderia a performance oferecer à fotografia, à imaginação contemplativa de determinado fotógrafo?

Obviamente o diálogo entre estas duas linguagens é prolífico e a importância do registro fotográfico de performances é inegável na história da arte da segunda metade do século XX. A confiança mútua que necessariamente precisa existir entre o performer e o fotógrafo, devido à linha tênue de subjetividade que perpassa um trabalho conjunto desta ordem, já possibilitou parcerias duradouras entre artistas das duas linguagens, como por exemplo a harmoniosa relação de décadas entre a performer Gina Pane e a fotógrafa Françoise Masson. O registro de uma performance filtrado pelo olhar sempre subjetivo de um fotógrafo pode ser desastroso se não revelar com exatidão a intenção e a intensidade da ação performática. Entretanto, a fotografia dará novo corpo, uma outra dimensão de objeto estético à efemeridade da performance proporcionando-lhe não apenas a extensão temporal que lhe caracteriza, mas também deslocando-a no espaço que transcende a cena e chega ao olho do espectador futuro em museus, galerias, etc. Cristina Freire assim define o que mencionamos acima no artigo intitulado *Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea*:

São sinais que algo se passou, e em sua quase efemeridade permanecem como testemunhos de processos em fotografias, livros, filmes e vídeos. Nas fotografias e filmes de ações e performances, a obra de arte mistura-se com sua documentação desafiando assim o fetichismo do objeto, afeito às expectativas do mercado e a ideia aceita e naturalizada do que seja obra de arte (Freire, 2004: 32).

Não há dúvida de que se trata de uma questão complexa, é muito difícil definir com precisão a fronteira que separa ou amalgama as duas linguagens. Outro autor que pode nos ajudar a entender a diferença entre a documentação fotográfica de uma performance e a fotografia dita performática é Philip Auslander. No artigo intitulado *A performatividade da documentação da performance*, Auslander (2006) nos oferece um novo e interessante ponto de vista: para ele a fotografia documental de uma performance é um registro através do qual a performance pode ser “revivida”, reconstituída. Desta forma, a fotografia cria a ilusão que lhe é própria, se considerada

enquanto documento histrico, ao se apresentar como uma ponte que nos coloca em relao direta com a prpria realidade, com a ao temporal que foi apresentada pelo performer. Ainda segundo Auslander (2006), uma outra perspectiva desta relao entre fotografia e performance se da quando a fotografia e o nico meio utilizado pelo performer para uma auto-representao. Neste sentido, ja no ha mais uma ao efmera que transcende o registro fotografico, mas que so se “realiza” atravs da documentao fotografica. Neste outro vies, a fotografia e causa e consequencia, elemento fundamental na constituio da obra, o performer aponta a camera para si e oferece significancia conceitual e estetica a ao que nasce tao somente para o olho da camera. Como exemplo mais evidente deste tipo de performance fotografico-teatral temos a obra da norte-americana Cindy Sherman, que ao longo da sua consagrada carreira se traveste em infinitas personas exclusivamente moldadas para o escrutnio da camera fotografica. Suas series abordam questoes de genero em uma perspectiva bastante sofisticada, desde a posicao da mulher nos filmes classicos de Hitchcock e Godard em seu primeiro trabalho autoral ainda na decada de 70, ate estereotipos femininos da sociedade de consumo, performances e auto-representacoes que caracterizam seus trabalhos mais recentes. Nenhuma nuance da imagem atribuida a mulher na contemporaneidade escapa ao olhar desta artista que trabalha a fotografia em grande formato e com absoluta precisao tecnica. Sherman e mundialmente conhecida como uma das maiores fotografas de todos os tempos, poucos se referem a ela como uma extraordinaria performer, muito embora o equilibrio entre estas duas linguagens elevadas a um alto grau de excelencia seja sua maior virtude enquanto artista.

A serie “Possessos”, obra de Fabrcio Simoes Machado, um dos autores deste texto, perpassa estas questoes, mas se configura como um ensaio fotografico onde o fotografo no tem nenhum compromisso com qualquer documentao, nem se confunde com o performer, pelo contrario, mantem com este uma relao mitica. Foi com o intuito de configurar uma mitologia muito particular que o processo de realizao das fotos se desenvolveu desde maio de 2013. A genesse provem da vivencia no meio teatral, do convivio muitas vezes diario com arquetipos dionisiacos, com transfiguracoes animicas e corporais, com metamorfoses sutis que confundem pessoa e persona e formam um novo ser, um ser unico e inesgotavel, um mito. Desta constatacao e desta constelacao de seres efmeros e imaginados partiu o fotografo para reivindicar a importancia da reverencia que suas lentes poderiam oferecer. No apenas o registro de

uma performance já estabelecida, de um rito coletivo com suas especificidades demarcadas pelo tempo e pelo espaço da sala de espetáculos, mas uma outra aventura estética, determinada pela provocação do fotógrafo e pelas prerrogativas próprias da fotografia. Um novo e inusitado cenário traz à cada imagem esta perspectiva épica, deslocada para o tempo sem tempo da fotografia, apropriada ao desenho de um Olimpo heterodoxo que passa a acolher cada personagem unicamente na geometria perene de uma foto. O espaço escolhido aleatoriamente propicia um distanciamento completo entre o que o performer estabeleceu enquanto espaço de ação e este outro universo possível engendrado pelo fotógrafo. Assim, esta nova dimensão espacial e conceitual proporciona ao performer novas possibilidades de constituição do seu personagem, em um jogo que estabelece consigo ante o olhar de um único espectador em processo conjunto de criação.

O ensaio “Possessos” é, em síntese afetiva, uma homenagem àqueles que desde o começo da aventura humana na terra representam a única realidade que podemos evocar: a realidade de uma eterna representação. Como bem afirmam os hindus no drama universal da sua cosmogonia, tudo é teatro, todas as formas nos chegam nos braços de *Maya*, a percepção que podemos ter do mundo e de nós mesmos é uma invenção perpétua, uma confluência de forças impalpáveis, uma dinâmica de sonhos, teatro. Desde o ritual da caça dos povos primitivos ao convívio nas sociedades modernas, tudo perpassa a capacidade humana de perceber e agir sobre a matéria, de inventar um universo de símbolos e de transformar-se em outra *persona*, de apresentar-se aos olhos do público, do outro, sem revelar o “obsceno”, o que está aquém e além da cena: a intimidade, o mistério, o segredo, a primeira pele. Tudo é teatro, por isso nos interessa os possessos, os filhos de Dionísio, demônios que vivem na fronteira entre dois mundos e que encontram no riso, no drama, na tragédia, na representação da ausência de si mesmos a dor e a delícia de uma outra realidade sempre possível. Este ensaio é uma reverência a eles: atores, bailarinos, performers, os mediadores, os xamãs atravessados de luz e sombra que proporcionam a nós, espectadores, a experiência de algo que, ao mesmo tempo, nos constitui e nos transcende. A intenção de criar uma mitologia particular e apresentar poeticamente esta coexistência profunda e necessária que acompanha o homem desde os primórdios gerou esta série de retratos, estas poses épicas, lembrando o que disse Roland Barthes:

A foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a

objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte. (Barthes, 2014: 21)

Estamos no reino da fotografia, do que permanece, a performance é a vida em processo espontâneo e infinito de criação, as personas se confundem, nascem e morrem ante o olhar de um único espectador-criador com o objetivo de uma imagem definitiva, uma imagem engendrada pela máquina que jamais deixará de ser o que tudo é, teatro.

Referências

- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **Journal of Performance an Art (PAJ)**, v. 28, n.3, 2006, p. 1-10.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70 Lda, 2014.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo: ECA/USP, n. 8, p. 197- 210, 2008.
- FREIRE, Cristina. Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea. In: SANTOS, Alexandre. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- GOLDBERG, Roselee. **Arte da Performance do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Museum of Fetishized Identities**. Disponível em: <<http://www.pochanostra.com/youtube/>> . Acesso em: 25 maio 2014.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido 22 de janeiro 2019
Aprovado 11 de fevereiro 2019

Série Possessos [2017]

(Crédito: Fabrício Simões Machado)











