



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

TATIANA MARIA DE AGUIAR TAVARES

**DO ÍNTIMO AO COMPARTILHADO: FOTOPERFORMANCE COMO MEIO DE
NARRATIVA POÉTICA**

FORTALEZA

2023

TATIANA MARIA DE AGUIAR TAVARES

DO ÍNTIMO AO COMPARTILHADO: FOTOPERFORMANCE COMO MEIO DE
NARRATIVA POÉTICA

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- T233i Tavares, Tatiana Maria de Aguiar.
Do íntimo ao compartilhado: fotoperformance como meio de narrativa poética / Tatiana Maria de Aguiar Tavares. – 2023.
95 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2023.
Orientação: Profa. Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim.
1. Fotoperformance. 2. Performance. 3. Fotografia. 4. Autobiografia. 5. Processo de criação. I. Título.
CDD 700
-

TATIANA MARIA DE AGUIAR TAVARES

DO ÍNTIMO AO COMPARTILHADO: FOTOPERFORMANCE COMO MEIO DE
NARRATIVA POÉTICA

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas.

Aprovada em: 21/06/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

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

Prof. Dr. Ronaldo Entler
Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa não se constrói sozinha. Para que pudesse ser realizada, contei com a ajuda de diversas pessoas.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim, que me apresentou alternativas quando o caminho parecia confuso.

Ao Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior, que iniciou as orientações e me indicou a bibliografia, permitindo o início da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ronaldo Entler que, na qualificação, indicou pontos interessantes para o prosseguimento da pesquisa.

A todos da minha família, que são o meu suporte.

E, especialmente, ao meu esposo, que foi o primeiro a me ouvir e me apoiar.

RESUMO

A fotografia e a *performance* eram tidas como categorias separadas que se uniam apenas para o ato do registro, mas desde a década de 1960 ambas vêm sendo palco de múltiplas experimentações conjuntas, sem que haja uma hierarquia entre as linguagens. Assim, o termo fotoperformance aparece e abarca um grande número de trabalhos realizados que até então não possuíam uma nomenclatura específica. Esta pesquisa se constitui de um estudo, que através do processo criativo unido à pesquisa bibliográfica, busca chegar a um entendimento sobre o que é fotoperformance. Aqui, serão apresentados cinco trabalhos fotoperformáticos, que partem de questões autobiográficas criadas a partir dessa compreensão.

Palavras-chave: fotoperformance; *performance*; fotografia; autobiografia; processo de criação.

ABSTRACT

Photography and performance were seen as separate categories that came together only for the act of recording, but since the 1960s both have been the stage for multiple joint experiments, with no hierarchy between the languages. Thus, the term photoperformance appears and covers a large number of works carried out that until then did not have a specific nomenclature. This research consists of a study, which through the creative process united with bibliographical research, seeks to reach an understanding of what photoperformance is. Here, five photoperformatic works will be presented, which depart from autobiographical questions, created from this understanding.

Keywords: photoperformance; performance; photography; autobiography; creation process.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	ESTUDOS TEÓRICOS E PROCESSO DE CRIAÇÃO	14
2.1	Sobre arte da <i>performance</i>, fotografia e fotoperformance	16
2.2	Francesca Woodman: uma referência	45
2.3	Ensaio fotoperfomáticos	51
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu através de novas experiências em meu próprio trabalho fotográfico a partir de 2019. Aos poucos, eu entendia que a minha produção poderia se encaixar naquilo que artistas diversos chamavam de fotoperformance. Participando de coletivas¹ na cidade de Fortaleza/Ceará e de cursos livres em fotografia, os caminhos pelos quais a minha fotografia poderia percorrer foram se expandindo.

2019 foi o ano que desenvolvi meu primeiro ensaio que, conscientemente, já designei como fotoperformance, intitulado *Rotina*. As questões autobiográficas foram o tema principal, tendo tratado, de forma mais específica, da minha dependência de remédios para combater a ansiedade e a depressão. Naquele período, algumas características recorrentes em meu processo de trabalho já se delineavam, tais como: 1) a estética da imagem em preto e branco; 2) a realização prévia de desenhos, como rascunhos, das poses a serem fotografadas; 3) o tipo de enquadramento das imagens (plano médio e plano fechado)²; 4) o tipo de figurinos usados (roupas com tons de preto ou branco para que houvesse uma maior harmonia com os demais elementos da imagem).

É com esse ensaio que eu também iniciei uma nova metodologia criativa, que é o uso regular da escrita. Comecei a desenvolver um diário pessoal, que mescla assuntos do cotidiano com reflexões a respeito de obras e processos artísticos. Retiro desse caderno temas que podem ser desenvolvidos nos meus trabalhos fotográficos, assim como é nele que acontece o início da produção artística.

Nas primeiras páginas escrevi sobre o ensaio *Rotina* e o processo de realização das fotografias, antes, durante e após sua produção. Essa forma de pensar a imagem, a partir da escrita e da produção de esboços, se repete com muita frequência.

¹ Escrevo coletivas, no feminino, por serem grupos formados apenas por artistas mulheres.

² PLANO MÉDIO (“MEDIUM SHOT”) – a câmera está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta. É um plano de POSICIONAMENTO e MOVIMENTAÇÃO. PLANO FECHADO (“CLOSE-UP”) – a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de INTIMIDADE e EXPRESSÃO. Retirado do site: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Refletindo, hoje, parece-me bastante lógico ter iniciado a escrita desse diário a partir do momento que escolho fotografar questões íntimas. A escrita livre me ajuda a parar um momento do dia e refletir sobre meu cotidiano e diversas outras questões das mais variadas ordens. Como eu poderia fotografar assuntos pessoais se eu não conseguisse me compreender minimamente? A escrita funciona para mim como essa porta de entrada para me conhecer, para desabafar, para não me deixar ser engolida pela correria do dia a dia.

Imagem 1: Rotina, 2019, fotografia, Tatiana Tavares.



Fonte: Arquivo pessoal.

Decidi trazer meu processo artístico para o mestrado, pois tenho o interesse de pensar conceitualmente sobre a fotoperformance e de desenvolver uma pesquisa acadêmica nesse campo. Por ser um debate recente, a fotoperformance é um termo ainda em construção e é um desafio escrever a respeito. Durante minha busca por bibliografia, encontrei diversos artistas que assumem suas obras na categoria fotoperformance. Apesar da produção artística ser consideravelmente extensa, identifiquei que não havia tantos textos ou materiais de estudos em língua portuguesa teorizando sobre o assunto. Compreendi que, ao invés de tentar encontrar uma resposta pronta, eu deveria desenvolver o meu entendimento acerca do tema. Sei que ainda há muito a ser explorado nesse campo e que esta pesquisa é apenas o início de um processo mais longo.

As poéticas contemporâneas se fazem cada vez mais variadas e sem fronteiras, o que nos permite caminhar por variados suportes, principalmente hibridizando as linguagens. Diversos movimentos já mesclavam as linguagens artísticas com o intuito de produzir novas formas de apresentar um trabalho para a audiência, aumentando a liberdade criativa do artista, como no caso das vanguardas europeias. Surgiram, também, vertentes ligadas a uma maior performatividade, na qual o corpo era parte constitutiva da obra. Por exemplo, Jackson Pollock e suas telas abstratas quebraram as relações arte-corpo-ação nos Estados Unidos na década de 1940.

A fotografia e a arte da *performance* eram tidas como categorias separadas que se uniam apenas para o ato do registro, mas desde a década de 1960 ambas vêm sendo palco de múltiplas experimentações conjuntas, sem que haja uma hierarquia entre as linguagens. Uma não tem maior importância do que a outra. Ao longo do tempo, a História da Arte foi definindo nomes e categorias para os novos meios que foram surgindo, assim, o termo fotoperformance aparece e abarca um grande número de trabalhos realizados que, até então, não possuíam uma nomenclatura específica.

Nesta pesquisa, será encontrada, portanto, a definição que desenvolvi, a partir do que eu compreendo que seja a fotoperformance, segundo minhas leituras e minha prática fotográfica. Algumas questões que nortearam esse processo foram: Como diferenciar um registro performativo de uma arte performativa? Como pensar uma fotoperformance? O que é a fotoperformance?

Para responder a essas perguntas, percebi que a pesquisa acadêmica contribuiria para a estruturação do meu pensamento teórico, para a tomada de consciência de minha produção prática e de sua fundamentação. Nessa trajetória, busquei dialogar com autores como RoseLee Goldberg, Renato Cohen, Jorge Glusberg e Marvin Carlson para compreender como a arte da *performance* se desenvolveu até se tornar um campo de larga experimentação. E amparei-me em autores como Cristina Freire, Ronaldo Entler, Regina Melin, Boris Kossoy, Juliet Hacking, Luciano Vinhosa, Charlotte Cotton, Arlindo Machado, Cristine Mello e Jéssica Lemos para estudar como a fotografia e a arte da *performance* se entrelaçaram.

A presente dissertação está dividida, portanto, em um primeiro momento de cunho teórico e em um segundo momento, no qual apresento meu processo de criação em fotoperformance. As temáticas que escolhi para a produção dos ensaios

que trago nessa dissertação tratam de questões íntimas. O cenário que aparece em grande parte das fotografias apresentadas, com exceção de um único ensaio, é a minha casa. Isso foi um reflexo do próprio período, já que boa parte das aulas da Pós-Graduação em Artes da UFC aconteceram de forma *on-line*, em função da pandemia de COVID-19.

Sempre fui muito influenciada pelo trabalho de Francesca Woodman, o que se tornou mais forte quando optei por assumir a produção de trabalhos de fotoperformance. A estética em preto e branco, o aparente clima de solidão, objetos escolhidos para compor a cena, o surreal presente em suas imagens. Esse universo imagético que se elaborou em seus trabalhos, é a forma que eu me inspirei e como eu gostaria que a mensagem das minhas fotografias fosse transmitida.

Assim, o objetivo geral da pesquisa foi construir ensaios fotoperformáticos na perspectiva autobiográfica, desenvolvendo juntamente com o processo prático criativo, reflexões acerca do que é a fotoperformance e a influência da artista Francesca Woodman no meu processo pessoal. Como objetivos específicos, o primeiro foi traçar um breve panorama histórico para melhor se compreender a arte da *performance* e seu encontro com a fotografia para desenvolver uma conceituação sobre o que é a fotoperformance. O segundo objetivo foi apresentar as imagens realizadas durante a pesquisa, refletindo sobre o meu percurso artístico.

É necessário que artistas estejam dentro da academia, escrevendo sobre suas poéticas e também desenvolvendo escritos sobre arte, teorizando e ampliando conceitos. Assim, ao invés de terceirizarmos a fala sobre nossos trabalhos, podemos produzir e refletir sobre o nosso próprio fazer. Acredito que a presente dissertação tem como importância ser mais um registro de pesquisa possível para estimular outros artistas-pesquisadores a discutirem sobre esta linguagem, contribuindo como material para futuras pesquisas. Diante disso, busco incentivar outros artistas a escreverem sobre seus processos e suas obras.



Imagem 2: É difícil procurar novas perspectivas, 2021
Tatiana Tavares

2 ESTUDOS TEÓRICOS E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Antes de apresentar as imagens que produzi, achei interessante para quem vier a ler este trabalho, que primeiro eu fizesse uma reflexão teórica acerca da fotoperformance. Sinto como se estivéssemos na sala da minha casa, dialogando sobre o assunto. Ter contato com a minha linha de raciocínio e com autores, obras, conceitos que escolhi como bibliografia talvez faça com que a visita possa se sentir à vontade.

Para conseguir fotografar e apresentar as imagens desenvolvidas nesta pesquisa, primeiro tive que me debruçar sobre o que eu entendo e defendo com o nome de fotoperformance. Tenho que admitir que esperava encontrar de maneira mais acessível bibliografias sobre o tema. Não encontrei em língua portuguesa um livro a respeito que pudesse me guiar, então fui em busca, majoritariamente, de leituras em arte da *performance* e fotografia, pois refleti que a partir desses dois campos artísticos eu encontraria, em algum lugar, o momento em que ambas se cruzariam.

Deparei-me com trabalhos de conclusão de curso, dissertações, artigos, o que me levou a entender que há muitas pessoas hoje pesquisando esse assunto. Em sua grande maioria, artistas também, fato com que me identifiquei. São muitas pessoas interessadas em discutir sobre esse conceito, pesquisas potentes e profissionais brasileiros com a preocupação de realizar um trabalho artístico concomitante ao acadêmico. Conversando com artistas-pesquisadoras de outros estados do país, através de grupos de estudos ou eventos acadêmicos de arte, percebi o quanto o assunto fotoperformance está sendo objeto de investigação atualmente.

Por haver muitos pontos de vista nessas variadas pesquisas que encontrei, reforço que não pretendo dizer o que é a fotoperformance, mas apresentar o meu entendimento sobre esse termo, pois, foi a partir desse prisma que o meu trabalho fotográfico foi desenvolvido.

“Estou me organizando melhor essa semana, já que estava dedicada apenas nas leituras das disciplinas do mestrado e nada a respeito da bibliografia da minha pesquisa. Não quero sentir que não estou dando conta. Não quero a síndrome do impostor. Como organizar tantas áreas que eu quero desenvolver e sentir de fato que está sendo desenvolvido?” Trecho do meu diário em 15/06/2021.

2.1 Sobre arte da *performance*, fotografia e fotoperformance

Os termos *performance* e arte da *performance* começaram a ser amplamente utilizados depois de 1970, dando nome a uma série de trabalhos experimentais que foram realizados nessa nova década. Esses dois termos, *performance* e arte da *performance*, podem ser comumente confundidos. Conforme Marcondes (2022)

A arte da *performance* é a arte que envolve o corpo. Coloca dentro de um enquadramento artístico o corpo como algo a ser visto por outros corpos. (...) Ao longo de toda a história, rituais, carnavais, procissões, esportes, são apenas alguns de vários exemplos onde um corpo se mostra em atividade para outro corpo. (...) Perceberemos que uma *performance* é um evento compartilhado entre corpos, que ocorre no tempo no qual algo acontece. É um acordo simbólico entre os seus participantes. Geralmente possui regras, etapas e convenções, criando uma experiência ou um saber comum entre aqueles que mostraram, aqueles que talvez participaram e aqueles que viram. (...) *Performances* acompanham a história do ser humano. (MARCONDES, Renan. Arte da *performance*: o que pode ser e como ver. Youtube, 22 de agosto. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=83LM-EzVqWk>. Acesso em 16 de abril. 2023)

Em português, o dicionário *Michaelis* traz algumas elucidações sobre o termo *performance*: 1) Ato ou processo de realizar algo; atuação, desempenho: O menino teve uma *performance* excelente na prova de natação; 2) Ato de representar um personagem em uma peça ou um filme: Sua *performance* como vilã estava fantástica; 3) Apresentação em que o artista tem total liberdade de criação e atuação, associando ideias, teatro, dança, música etc. 4) Uma apresentação pública de qualquer natureza: A primeira *performance* de nossa banda foi um verdadeiro fiasco; 5) Conjunto de fatores que determinam o desempenho de algo: As novas motocicletas apresentam alta *performance*.

Realizar *performance*, de acordo com Schechner (2006), também está relacionado a alguns significados, dependendo do lugar em que ela irá ocorrer. Nos negócios, esportes e sexo, estaria relacionada a ter sucesso, excelência. Nas artes é depositar esse êxito em um show, peça, etc. No cotidiano, se relaciona a exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem.

Há três conceitos recorrentes para Carlson (2010), quando se trata de *performance*. O primeiro envolve a exibição de habilidades, quando se apresenta alguma habilidade de virtose. A segunda está relacionada ao que Richard Schechner

rotula de “comportamento restaurado”³, no qual ele agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que as executa. Por exemplo, se uma ação no palco é idêntica à da vida real, no palco ela é considerada performada e fora do palco apenas realizada, uma ação comum, que não está sendo performada. O terceiro significado fala de sucesso em alguma atividade, como o alto desempenho de um carro.

Por mais que a *performance* seja um conceito essencialmente questionado, como cita Carlson (2010), o próprio autor menciona mais uma possibilidade de definição, retirado da Enciclopédia Internacional de Comunicações, desenvolvido pelo etnolinguista Richard Bauman.

De acordo com Bauman, toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. Um atleta, por exemplo, pode estar consciente de sua *performance*, comparando-a com um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como *performance* mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*. (CARLSON, 2010, p. 16)

Vemos que muitos praticantes hoje não baseiam seus trabalhos em personagens criados por terceiros, mas como comenta Carlson (2010), se pautam em seus próprios corpos, suas autobiografias, suas experiências. O corpo individual permanece no centro de tais apresentações, desde que a ênfase esteja no próprio ato e em como o corpo ou o *self* é articulado.

De acordo com Marcondes (2022), *performances* são modelos de comportamentos reconhecidos, repetidos e codificados culturalmente, seja dentro ou fora do campo das artes. Mas há uma diferença entre *performances* e a arte da *performance*.

Enquanto as *performances* acompanham a história da humanidade em seus ritos, festas, eventos públicos e celebrações, a arte da *performance* é muito mais recente e se situa no século XX. Quando se coloca um elemento vivo em uma obra de arte ou quando se nomeia como arte algo da vida, provavelmente estamos falando de arte da *performance*. Este elemento vivo, seja um corpo humano, um animal ou uma planta, cria relações inesperadas entre a obra de arte, o espaço e os observadores. Essa história da *performance*, muitos dizem, começam nos anos de 1960, quando diversos

³ Ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado.

artistas passam a misturar diversas linguagens artísticas em uma mesma obra e a inserir a imprevisibilidade da vida na obra de arte. Mas essa história tem raízes mais antigas, lá nas vanguardas artísticas do início do século XX, em experiências que também incluíam o corpo como um elemento de contestação e experimentação. (...) Essas obras de arte da *performance*, que incluem o corpo como elemento central, que compartilham a exibição e a ação desse corpo com o público, eram e ainda são muitas vezes chamadas de arte da *performance*. Mas, muitas vezes, chamadas apenas de *performance*. Algo que confunde bastante gente, já que a arte da *performance* é apenas uma das muitas formas possíveis de *performance*. (MARCONDES, Renan. Arte da *performance*: o que pode ser e como ver. Youtube, 22 de agosto. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=83LM-EzVqWk>. Acesso em: 16 de abril. 2023)

A arte *performance* é um campo complexo e em constante mudança, possuindo uma rede densa de interconexões com ideias desenvolvidas em outros campos. Carlson (2010) reforça temas como preocupações intelectuais, subjetividade, identidades contemporâneas, estruturas de poder, gênero, etnia. Tudo isso é um reflexo do mundo contemporâneo, um mundo autoconsciente, obcecado por simulações e teatralizações.

Durante toda a pesquisa, será utilizado a nomenclatura arte da *performance*, relacionando ao entendimento da *performance* no campo da arte, como foi comentado por Marcondes (2022).

A arte da *performance* passou a ser reconhecida como expressão artística independente entre as décadas de 1960 a 1970, sendo praticada em diferentes meios e formas. Nesse mesmo período, a Arte Conceitual – que abre mão do formalismo e dos objetos para se concentrar em ideias e conceitos – estava em exercício e em seu auge. Porém, antes de existir propriamente o termo arte da *performance*, já havia uma longa existência de artistas que utilizavam como forma de expressão para suas ideias o acontecimento ao vivo através de um agrupamento interdisciplinar de diferentes manifestações artísticas. Antes das décadas de 1960 a 1970 esse tipo de manifestação era colocado como segundo plano ou pelo menos não lhe era dada a devida importância, como por exemplo no período moderno. Para os artistas, demonstrações ao vivo tinham como interesse ser um meio de arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.

Como afirma Goldberg (2015), a arte da *performance* tornou-se um lugar de fomento na arte do século XX. Movimentos como o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc. realizaram experimentações, na sua maioria, ao vivo, envolvendo diversas linguagens artísticas ao mesmo tempo e, muitas vezes, causando

estranhamento no público. Esses encontros ou apresentações de práticas artísticas em grupo, eram o pontapé inicial dos movimentos de vanguarda do século XX.

Para exemplificar essa relação e entender o vínculo das vanguardas com a arte da *performance* contemporânea, alguns acontecimentos apontados por Goldberg (2015) foram selecionados para que possamos ter uma noção do que acontecia nesses períodos. Serão citados alguns movimentos no qual houve grandes fluxos de significação artística, criatividade e investigação.

O Futurismo italiano na década de 1910, de acordo com Cohen (2002), foi considerado o início desse tipo de atividades e ideias organizadas. Em 1911, houve um manifesto sobre os dramaturgos futuristas onde estimulavam os artistas a realizarem uma forma de manifestação mais elaborada, o que hoje denominamos arte da *performance*. No Futurismo havia uma associação de artistas das mais diversas linguagens, o que resultava em *seratas*⁴ onde o público podia ver declamações, leitura de manifestos, pessoas vestidas com fantasias, instrumentos barulhentos de fabricação caseira, além de pinturas expostas em meio a todos esses acontecimentos. A proposta futurista era radicalizar os conceitos de arte, tanto na ideia quanto na prática, visto as propostas de peças teatrais de trinta segundos e as próprias *seratas* muitas vezes terminando em escândalos. O movimento causou grande repercussão, principalmente na França e na Rússia.

Em 5 de fevereiro de 1916, Hugo Ball e Emmy Hennings abriram o seu café-cabaré em Zurique, o Cabaré Voltaire. Era um espaço que tinha como objetivo ser um centro de entretenimento artístico. Consistia em ter, diariamente, apresentações de artistas convidados, através de *performances* e leitura de obras. Considerado o berço dos Dadaístas, no Cabaré Voltaire eram apresentadas obras variadas. Para eles, “a declamação e a arte da *performance* eram a chave para a redescoberta do prazer na arte.” (GOLDBERG, 2015, p. 48). Foi a partir das experimentações no Cabaré Voltaire, que foram desenvolvidas ideias utilizadas nas décadas seguintes. Em 1918, houve o Manifesto Dadaísta de Tristan Tzara, que influenciou alguns artistas franceses, como André Breton, que em 1924 escreveu o Manifesto Surrealista. Alguns eventos realizados por eles, em Paris, causaram escândalos e vários deles tinham a ideia de romper com modos tradicionais e refletir

⁴ Do italiano que significa sarau, festa, evento.

sobre novas maneiras de fazer arte. Um desses eventos ocorreu em 1921, com a visita de dez dadaístas à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris:

Inaugurando uma série de excursões pela cidade (a rigor, esta será a única a se cumprir). O grupo convida “seus amigos e seus adversários” para este evento que prometia reproduzir um típico passeio de turistas ou colegiais. É lógico que a verdadeira finalidade era a mesma de sempre, a de desmitificar atitudes. Umis cinquenta pessoas se juntam para a visita, que transcorre sob uma forte chuva. Breton e Tzara ficam provocando o público com discursos, Ribemont-Dessaignes se faz de guia – diante de cada coluna ou estátua ele lê um trecho, escolhido ao acaso, do *Dicionário Larousse*. Depois de uma hora e meia os espectadores começam a se dissipar. Recebem então pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos. Não será esta excursão de 1921 um típico *happening* dos anos sessenta? (GLUSBERG, 2013, p. 20)

O acontecimento acima é um exemplo de um fazer artístico não usual para a época. Em um período no qual os modos tradicionais de produzir arte giravam em torno da pintura, escultura, dança, teatro, literatura, entre outros meios já estabelecidos na academia. Uma excursão pela cidade não era vista como ação artística. Esse ato trouxe uma característica muito utilizada na arte contemporânea, que foi experienciar ações do cotidiano pelo viés da arte e o público como agente de construção da obra junto aos artistas.

O ano de 1924 foi marcado pela publicação do Manifesto Surrealista e teve como um dos pilares desse movimento o automatismo, que foi uma tentativa de expressar de forma oral, escrita ou de qualquer outra forma o verdadeiro funcionamento deste pensamento. A autora Goldberg (2015) ressalta a criação dos surrealistas do *ballet Relâche*⁵, que envolvia uma série de eventos simultâneos: Man Ray aparecia andando de um lado para o outro e parava para medir o chão, um bombeiro fumava cigarros passando a água de um balde a outro, uma mulher de vestido de baile saía da plateia seguida de homens usando fraque que começavam a se despír e por baixo usavam *collants*. Um grande fator utilizado pelos surrealistas em

⁵ A estreia foi marcada para 27 de novembro de 1924. Mas nessa noite o bailarino principal, Jean Borlin, ficou doente. Por isso, um cartaz com a palavra “*Rélâche*”, termo usado no meio teatral que significa “suspensão temporária das apresentações”, foi afixado às portas do Théâtre des Champs-Élysées, e o público achou que fosse mais um trote do dadá (devido aos conflitos dos dadaístas e surrealistas). Mas um espetáculo deslumbrante aguardava os que voltaram no dia 3 de dezembro. De início, assistiram a um breve prólogo cinematográfico que dava algumas dicas sobre o que viria a seguir. Depois, viram-se diante de uma enorme cortina de fundo com discos metálicos, cada um refletindo uma luz fortíssima. O prelúdio de Satie, adaptação de uma famosa canção estudantil “O vendedor de nabos”, logo levou o público a vociferar diante do coro escandaloso. A partir daí, gritos e gargalhadas acompanharam a orquestração afetadamente simples e o desenrolar do “balé” burlesco. (GOLDBERG, 2015, p. 80)

termos cênicos era o escândalo, lançando provocações contra as plateias. Não foram apenas em edifícios que as peças foram realizadas, mas também em caminhadas nas ruas e, por isso, identificamos uma relação com os futuros *happenings* que iriam acontecer nos anos de 1960.

Outro momento de intensa experimentação foram os criados pela Bauhaus, escola fundada em 1919 na Alemanha. Um dos objetivos da escola foi contribuir para uma qualidade de vida do ser humano, unindo arte e artesanato. Um dos professores da Bauhaus foi Oskar Schlemmer e seu Balé Triádico⁶, de 1922, teve bastante repercussão. Três bailarinos executavam doze coreografias, utilizando dezoito figurinos diferentes. Schlemmer buscava integrar, em uma só linguagem, a música, o figurino e a dança.

Com a Bauhaus fechada em 1933, o eixo do movimento da arte da *performance* deslocou-se da Europa para os Estados Unidos da América, em específico, na Carolina do Norte, no *Black Mountain College*, grande parte dos professores foram transferidos da Bauhaus e a instituição tinha por objetivo desenvolver a experimentação nas artes e de incorporar toda essa experiência europeia. Rapidamente, a instituição tornou-se o foco da vanguarda nacional e internacional, precursora da também arte da *performance*⁷. Artistas como John Cage e Merce Cunningham foram destaques. Foi a partir da escola que o eixo mudou para Nova Iorque, no qual o nome-conceito *happening* apareceu após as várias séries de espetáculos realizados. Cohen (2002) nos dá a tradução literal de *happening*, que é o acontecimento, ocorrência, evento. Podemos designar um espectro de outras manifestações e várias mídias, incluindo música, dança, artes visuais, entre outras.

É importante ser citado o *Untitled Event* (Evento sem Título), de 1952, proposta de John Cage para a fusão de cinco artes: teatro, poesia, pintura, dança e música. De acordo com Glusberg (2013), a intenção de Cage era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, que funcionasse como uma sexta linguagem. O artista aplicava as ideias que ele já experimentava na música, que era o acaso e a indeterminação, junto com o bailarino

⁶ No Balé Triádico os figurinos determinavam o modo como os bailarinos se moviam. Isso era uma operação bem radical: pensar que a veste determina o movimento. Havia também forte diálogo com o cenário, como se o corpo fosse mais uma peça do cenário. Uma relação corpo-objeto, homem-máquina. (Nota da Profa. Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim).

⁷ De acordo com Glusberg (2013), são os artistas que centram as suas investigações no corpo. Seja para exaltar suas qualidades plásticas, medindo sua resistência, sua energia, seus poderes gestuais e outras possibilidades.

Merce Cunningham. Além de Cage e Cunningham, outros artistas participaram do evento, como o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor, além dos poetas Mary Richards e Charles Olsen. Nenhum artista do evento recebeu instruções exatas sobre o que fazer ou como fazer, apenas Cage distribuiu “partituras” que indicavam momentos de ação, quietude e silêncio.

O espaço era retangular, mas foi preparado para que as cadeiras do público ficassem dispostas formando quatro triângulos, possibilitando que os participantes pudessem circular pelas diagonais e corredores abertos. Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto e, em seguida, executou uma composição com o uso do rádio. De cima de uma escada, Richards e Olsen leram versos e haviam quadros de Rauschenberg pendurados no teto enquanto se escutavam discos num velho gramofone e Tudor tocava um solo de piano. Ao mesmo tempo, Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro. Projeções de *slides* e filmes também faziam parte do evento.

Untitled Event (Evento sem Título), como aponta Glusberg (2013), mantinha ligações com as *seratas* futuristas e dadaístas, contudo, Cage foi o primeiro artista a coordenar um concerto, organizando um evento intermídia⁸. A repercussão do evento não se deu apenas nos Estados Unidos, mas também na Europa e no Japão. Grande parte dos críticos, teóricos, historiadores consideram esse evento como uma fonte geradora da produção artística dos anos de 1960 e 1970.

Sendo a trajetória da arte da *performance* marcada por esse caráter de constante mutação, nos Estados Unidos a *Action Painting* de Jackson Pollock nas décadas de 1940 e 1950 também foi uma das precursoras da arte da *performance*, demonstrando que a relação arte-corpo-ação estava caminhando para novas relações.

Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua

⁸ É um termo cunhado em meados dos anos 1960 por Dick Higgins, um dos fundadores do Grupo Fluxus, para caracterizar o que ele chamava de “obra intermídia”, ou seja, obras de arte que se construía na interseção de dois ou mais meios. Na contemporaneidade o termo é utilizado para designar a dinâmica de conexões entre ambientes midiáticos diversificados na Internet, constituindo espaços transmidiáticos dos quais emergem novos formatos de comunicação. (Retirado do *site*: <https://artsandculture.google.com/entity/m01q4cx?hl=pt>)

interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. O fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não uso de temas dramáticos, o não uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos. (COHEN, 2002, p. 44)

A *Action Painting* foi uma adaptação da técnica de *collage*, técnica que já havia sido utilizada por outros movimentos de vanguarda, como os cubistas, dadaístas e surrealistas e envolvia uma colagem de imagens. Após a *Action Painting* uma outra técnica, a *assemblage*⁹ (encaixes), passou a ser usada por diversos artistas, como por exemplo, Allan Kaprow, que vinha da corrente do Expressionismo Abstrato. De acordo com Glusberg (2013), a *assemblage* era uma técnica de pintura composta de materiais não tradicionais, podendo ser considerada uma forma mais elaborada da *collage*.

No Japão, o grupo Gutai, também contribuiu no campo da arte da *performance*. Eles desenvolveram propostas de *live art*¹⁰. A artista Atsuko Tanaka realizou ações corporais com vestidos feito de lâmpadas e Saburo Murakami perpassou filas de telas de papel¹¹. Para Kaprow, a *live art* era o que faltava em alguns *environments*, causando nele próprias reflexões a respeito da participação dos espectadores desses eventos. Progressivamente, durante 1957 e 1958, ele decidiu dar mais responsabilidades ao público, até chegar ao *happening*, cujo início foi marcado por sua obra *18 Happenings in 6 Parts*, no ano de 1959, na Reuben Gallery em Nova Iorque.

⁹ O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo.

¹⁰ Lois Keidan, co-fundadora e diretora da Live Art Development Agency, explica: "Live Art constitui-se essencialmente de obras artísticas temporárias que cobrem diversas áreas e discursos, envolvendo, de alguma maneira, corpo, espaço e tempo." (Retirado do *site*: <https://bitly.com/hqhYEP>)

Na Inglaterra, o conceito surgiu na década de 1980 como um termo estratégico para englobar em editais públicos, curadoria e programas de fomento à arte, trabalhos que não pertenciam às linguagens artísticas já institucionalizadas: como dança, teatro ou artes visuais. Numa tentativa de acolher a produção de arte que estava sendo produzida no Reino Unido, mas que não recebia apreciação dos curadores e diretores artísticos, e que ainda se ressentia de visibilidade, o termo foi "criado" (firmado) como um guarda-chuva conceitual. (Retirado do *site*: <https://bitly.com/qMHzn>)

¹¹ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://superficialdosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/>

Outro grupo de artistas que também deram a sua contribuição para a história da arte da *performance* foram os Accionistas de Viena. Por volta de 1962, eles começaram a desenvolver e sistematizar o que entendemos como *body art*. Glusberg (2013) cita que as ações desse grupo utilizavam temas como a violência e o sadomasoquismo. Para alguns deles, a ação performática era como uma forma de libertar a energia reprimida através de atos de purificação e redenção do sofrimento. Dor ritualizada, esforço físico e concentração levaram o corpo além dos limites. Valie Export e Peter Weibel, que colaboraram em projetos junto com os Accionistas de Viena, desenvolveram uma série de *performances* na rua, como o trabalho *From the underdog file*, de 1969. Nesta cena, Valie Export passeava nas ruas de Viena com Peter Weibel amarrado por uma coleira, de quatro, como um cachorro.

A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se frequentemente ao *happening* e *performance*. Não se trata de produzir novas representações sobre o corpo - encontráveis no decorrer de toda a história da arte -, mas de tomar o corpo do artista como suporte para realizar intervenções, de modo geral, associadas à violência, à dor e ao esforço físico. (...) O sangue, o suor, o esperma, a saliva e outros fluidos corpóreos mobilizados nos trabalhos interpelam a materialidade do corpo, que se apresenta como suporte para cenas e gestos que tomam por vezes a forma de rituais e sacrifícios. Tatuagens, ferimentos, atos repetidos, deformações, escarificações, travestimentos são feitos ora em local privado (e divulgados por meio de filmes ou fotografias), ora em público, o que indica o caráter frequentemente teatral da arte do corpo. Bruce Nauman (1941) exprime o espírito motivador dos trabalhos, quando afirma, em 1970: "Quero usar o meu corpo como material e manipulá-lo". (Retirado do site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>)

Assim como o *happening*, o termo *body art* agregou diversas tendências e o que ligava todas elas eram suas propostas de desfeticizar o corpo humano. A ideia era utilizar como objeto aquele que, geralmente, é usado como instrumento.

Observando os movimentos, nomenclaturas e obras de algumas partes do mundo exemplificados de forma breve nas páginas anteriores, percebemos que a arte da *performance* é uma arte de fronteira que vai escapar de delimitações. O século XX foi um meio indeterminado e repleto de variáveis, nas quais diversos artistas inconformados com as limitações estabelecidas passaram a fazer múltiplas experimentações. Assim, a história da arte da *performance* teve uma base anárquica e, com isso, torna-se difícil uma definição exata ou um simples reducionismo de considerá-la apenas uma ação ao vivo.

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, *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, 2015, p. prefácio IX)

Apesar de muito complexa e ampla a discussão, entendemos que o estereótipo desse formato único (ação ao vivo, com um público, tempo e espaço específico definido) está longe de ser uma verdade absoluta. Os desdobramentos contidos dentro do campo da arte da *performance* são múltiplos, e sempre que tentamos enquadrar em uma categoria, ela desliza.

Mesmo com sua base anárquica e o deslizamento de rótulos e definições, Cohen (2002) afirma o lugar da arte da *performance* como uma expressão cênica¹². O autor nos mostra como exemplo que o fato de um quadro ser exibido para uma plateia não a caracteriza como tal, mas alguém pintando esse quadro ao vivo, já a caracteriza. A conceitualização de expressão cênica, originalmente aplicada no teatro, fala que o atuante não precisa ser apenas um humano, um ator. Pode ser um boneco, animal, objeto ou qualquer outra forma abstrata. O texto pode ser verbal, imagético ou indicial.

A função do espaço e do tempo é própria da arte da *performance*, já que para que possamos defini-la, algo deverá acontecer em determinado local e instante. Também, essa relação pode ser compreendida de forma mais ampla, entendendo espaço como qualquer lugar que estejam os atuantes e espectadores. A determinação de tempo segue essa noção ampliada, com a existência de espetáculos como, por exemplo, doze ou vinte e quatro horas de duração.

A questão da hibridez da linguagem é discutida por Cohen (2002), já que para alguns artistas e teóricos ela estaria mais próxima das artes plásticas por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. Um fato que apoia essa ideia é que conceitos e práticas da arte da *performance* resultaram de trabalhos de artistas plásticos, como Andy Warhol, Grupo Fluxus, Allan Kaprow, só para citar alguns exemplos. Assim, Cohen (2002) a coloca na interface das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que possui características de ambas.

¹² Conceituação de Jacó Guinsburg, citado por Renato Cohen, a respeito de encenação: a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência.

A década de 1960 foi marcada por várias correntes artísticas, como artes visuais (foco na pintura e escultura), dança, música experimental, teatro de vanguarda, juntamente com a evolução da mídia e da tecnologia moderna. Combinadas, passaram a oferecer uma mistura variada de atividades artísticas, enfatizando muitas vezes a presença física, efeitos e ações, testando também os limites da arte e da vida. Esses artistas também rejeitavam a unidade e a coerência da arte tradicional, da narrativa.

Quando na década de 1970 a arte da *performance* começou a ser reconhecida como uma linguagem própria, uma grande variedade de material secundário¹³ surgiu. Foram criados estudos e resenhas de trabalhos individuais e gerais, na tentativa de a colocar dentro da cultura contemporânea e de uma tradição histórica, como cita Carlson (2010), apesar da sua natureza permissiva, aberta, com variáveis.

Com as mais diversas experimentações ao longo do tempo, os artistas passaram a se preocupar em como deixar registradas suas ações, aproximar algo imaterial de um objeto material. Mesmo que não fosse substituir a ação presencial, a documentação ajudaria a guardar a memória do acontecimento e daria suporte às discussões que poderiam surgir posteriormente. Vídeos, desenhos, textos, fotografias, entre outros meios, eram utilizados para este fim.

A importância dos registros para que possamos estudar esse campo se faz necessário, já que muitas vezes se pesquisa um trabalho em arte da *performance*, que não se presenciou. O que resta são fotos, relatos, descrições, que servem de alguma documentação, mesmo que não se tenha um contato real com esses espetáculos.

Artistas produziram e continuaram a produzir discos, *storyboards* de peças, manifestações, exposições, obras, vídeos, fotografias, entre outros materiais, que possibilitam ao público que não tenha entrado em contato com o acontecimento ao vivo tenha referências da ação. O brasileiro Renan Marcondes¹⁴ é um artista que atua dessa forma em alguns de seus trabalhos.

¹³ Materiais secundários são aqueles que não são considerados partes integrantes de uma obra, como por exemplo, as fotografias que serviam apenas como registros.

¹⁴ Artista e pesquisador da arte da *performance* e suas articulações com dança e teatro. É doutor em Artes da cena pela Universidade de São Paulo, com estágio na Justus Liebig Universität em Giessen (Alemanha). Sua formação inclui graduação e mestrado em Artes Visuais e especialização em História da Arte. Para conhecer o artista: <https://www.renanmarcondes.com/>.

Nesse sentido, a fotografia começa a exercer um papel importante dentro dos projetos conceituais, sendo utilizada em diversas propostas artísticas, como aponta Freire (1999). Em cada proposta há uma intenção e motivação para que o ato do registro seja feito.

O registro de uma arte da *performance* não substituiu a experiência do público diante do ato ao vivo, já que a recepção é muito diferente. Nesses materiais que servem de documentação, a aquisição da imagem funcionará a título de informação. Como exemplo de acessar a arte da *performance* através de registros, podemos citar obras de Marina Abramovic, como *Rhythm 0*¹⁵ (1974), que sobreviveu ao tempo graças a relatos escritos, textos e fotos.

A fotografia passou a ser utilizada de outras maneiras e não apenas em projetos que envolviam a arte da *performance*. Na arte contemporânea, ela também participou de movimentos importantes na questão dos registros e como parte do processo de criação da obra. Trabalhos de *Environmental Art* ou *Land Art*¹⁶ são exemplos da inserção da fotografia em favor de uma certa permanência e divulgação da obra, já que, geralmente, são realizados em lugares de difícil acesso ao público. As obras pertencentes a esse gênero marcaram a década de 1970 devido à reprodução das imagens. *Spiral Jetty*¹⁷ (1970) de Robert Smithson é um exemplo.

Apesar de ser visto *in loco* por muito poucos, tornou-se um ícone da arte para os anos de 1970, através de sua imagem fotográfica reproduzida à exaustão. Inúmeros outros artistas também trabalham desde esse período em escalas, dimensões e localizações que supõem, de saída, o registro fotográfico. [...] A foto é testemunha da existência do trabalho e sua operação se confunde com o mesmo. (FREIRE, 1999, p. 95)

A forma mais utilizada de capturar a imagem foi a aérea, sendo a mesma tanto uma testemunha do trabalho quanto elemento integrante do projeto, parte de sua elaboração. Entler (2017) pondera que mesmo que essas imagens tivessem o

¹⁵ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>

¹⁶ É um movimento artístico que surgiu nos Estados Unidos e no Reino Unido entre as décadas de 1960 e 1970. Expandindo as fronteiras tanto do espaço físico da arte quanto dos materiais utilizados, artistas passaram a criar obras ao ar livre se utilizando, frequentemente, dos próprios elementos naturais – como água, terra ou vegetação. A transitoriedade das obras e o fato de estarem expostas aos elementos da natureza e a falta de manutenção faz com que muito da *land art* possa ser conhecido apenas por fotografias ou vídeos. (Retirado do *site*: <https://www.sp-arte.com/editorial/land-art-vista-de-cima/>) Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

¹⁷ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-spiral-jetty-1972/>

objetivo de apenas registrar a obra, logo começaram a aparecer nas paredes das galerias e nas coleções de arte, não ficando submetidas apenas aos relatos de produção, mas, algumas vezes, eram valorizadas e certificadas como obras.

Durante as décadas de 1960 a 1980 vemos a fotografia sendo bastante experimentada, mas é na década de 1990 que observamos um crescimento exponencial do uso de tecnologias atreladas à arte, fruto do próprio período histórico no qual a internet, publicidade, moda, televisão se encontravam e se misturavam. Nessa sociedade cada vez mais conectada, transmitir imagens e sons em tempo real, serviu como um dos estímulos dessa contínua transição entre arte da *performance* ao vivo e mídia gravada.

A partir dos anos de 1990, Melin (2008) afirma que estudos críticos começaram a reavaliar a noção de arte da *performance* nas artes visuais, devido às possibilidades de ampliações que o termo comporta. Ações sem audiência em espaços públicos ou íntimos, registrados em fotos e vídeos, assim como reapresentações de trabalhos de arte das performances históricas, realizadas entre as décadas de 1960 e 1970, a partir de materiais e documentos como filmes, fotografia, textos, etc. passaram a ser aderidas a proposições artísticas e curatoriais.

Enquanto alguns artistas se utilizavam de câmeras para filmar ou fotografar os seus trabalhos de arte da *performance* com o intuito de deixar o ato registrado/documentado, outros começaram a utilizar essa tecnologia pensando em ações voltadas para ela. *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*¹⁸ (1967-68) de Bruce Nauman, *Face off*¹⁹ (1972) de Vito Acconci e *I am making art*²⁰ (1971) de John Baldessari, são exemplos que se colocavam em frente à câmera em seus ateliês, sem nenhum público, como exemplifica Melin (2008). Mesmo que não houvesse uma intenção clara de videoperformance nessas ações, já havia ali um embrião de sublinhar o processo como obra, o registro como extensão de suas investigações.

No Brasil, também tivemos, no início dos anos de 1970, a utilização do vídeo para registrar ações direcionadas para a câmera, como no caso de Letícia Parente bordando a sola do seu pé em *Marca Registrada* (1975) e Regina Silveira com a série de gestos em *A arte de desenhar* (1975). Isso reforçou que uma das

¹⁸ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=FNv93sjnh5s>

¹⁹ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://www.vdb.org/titles/face>

²⁰ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=MOF3qhM6vIA>

características que reunia os trabalhos desenvolvidos em vídeos e fotografias, dentro ou fora do Brasil ou não, em vídeos e fotografias, era o ato exercido diante da câmera, onde o corpo é a matéria artística.

A americana Carolee Schneemann, com o seu trabalho *Eye Body*²¹ (1963), faz uma sequência de imagens fotográficas utilizando seu corpo e seu ateliê como superfície pictórica. Uma ação também sem audiência, que pode ser considerada mais uma das precursoras da fotoperformance.

A relação da arte da performance e da fotografia é citada por Entler (2017), quando fala a respeito do artigo “*Presence’ in absentia*” da historiadora Amélia Jones. A historiadora reflete sobre as *performances*²², que assistiu nas décadas de 1960 e 1970, quando era ainda criança e sua posterior observação desses mesmos trabalhos, muitos anos depois, através de documentos. Por mais que não consigam substituir a experiência do momento presente da ação, os registros possuem a vantagem do tempo, analisando o corpo em cena visto de uma perspectiva posterior. Essa análise pode ter vantagens que só o tempo traz. “É difícil identificar padrões históricos quando se está inserido neles. Nós ‘inventamos’ esses padrões retrospectivamente, reorganizando o passado em uma imagem manuseável.”, refere Jones (1997, p. 12, *apud* ENTLER, 2017, p. 8). Inventar não significa recompor o sentido que tinha no passado, mas partir desse resíduo para testar as potencialidades da arte da *performance*.

A arte da *performance* e da fotografia vão desenvolvendo uma relação ao longo dos anos através de múltiplas investigações. De um lado temos a arte da *performance* que desliza e não se encaixa em conceitos fechados e do outro temos a fotografia que, durante muito tempo, foi taxada de “testemunho da verdade”, sendo aceita e utilizada como se fosse uma prova definitiva dos fatos. Kossoy (2002) fala da própria natureza físicoquímica e eletrônica de registrar aspectos selecionados do real. Como esses registros se assemelham aos fatos, muito cedo a fotografia ganhou elevado *status* de credibilidade, proporcionando continuamente fragmentos visuais que apresentam as diversas atividades do ser humano e de sua ação sobre si próprios e a natureza.

²¹ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://www.moma.org/collection/works/200141>.

²² Aqui uso o termo *performance*, pois é o modo como Amélia Jones denomina os trabalhos que assistiu.

Diferentes ideologias utilizaram e ainda utilizam a fotografia como um forte instrumento para a veiculação de ideias, desembocando em uma manipulação da opinião pública, principalmente com a ajuda dos avanços tecnológicos, que permitiram a multiplicação em massa de imagens através de meios de informação e divulgação. Essa manipulação está diretamente relacionada à credibilidade que as imagens possuem junto à massa. Há um grande poder de construir discursos e narrativas que não são necessariamente verdadeiras.

Independentemente dos conteúdos, as imagens devem ser consideradas sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Também não se esgotam em si mesmas, são o ponto de partida para tentarmos desvendar o passado, nos mostrando um fragmento, seja das coisas, pessoas, fatos, congelados num dado momento de sua existência. Não podem ser aceitas de imediato como espelhos fiéis dos fatos, assim como as demais fontes de informações. Kossoy (2002) reforça que elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, além de possuírem elementos constitutivos próprios.

Para que exista materialmente no mundo, a fotografia terá: um assunto que é o objeto do registro, a tecnologia que viabiliza tecnicamente o registro e o fotógrafo (motivado por razões pessoais ou profissionais que idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico). A ação também irá ocorrer num espaço e tempo específicos, que o autor chama de coordenadas de situação. Implícitos no documento fotográfico, espaço e tempo subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, etc.

Existem dois tipos de componentes que se encontram inseparáveis: componentes de ordem material (recursos ópticos, técnicos, químicos ou eletrônicos) e os componentes de ordem imaterial (mentais e culturais). Para Kossoy (2002), os componentes de ordem imaterial se sobrepõem hierarquicamente aos de ordem material, mas juntos se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo do seu complexo processo de criação.

Existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final. O assunto, tal como se acha representado na imagem fotográfica, resulta de uma sucessão de escolhas; é fruto de um somatório de seleções de diferentes naturezas – idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo – seleções essas que ocorrem concomitantemente

e que interagem entre si, determinando o caráter da representação. Tais opções sejam isoladamente, sejam no seu conjunto, obedecem à concepção e conformam a construção da imagem. (KOSSOY, 2002, p. 27)

Algumas etapas inerentes ao processo descrito na citação acima e que se confundem com a própria prática, são: seleção do próprio assunto, de equipamentos, do enquadramento do assunto (composição), do momento em que se realiza a imagem, de materiais e produtos (se for em laboratório) e de possibilidades (interferências/manipulações diretas na imagem ou em partes dela).

É interessante também dialogar a respeito das realidades da fotografia, que Kossoy (2002) trata dos conceitos de primeira e segunda realidades. A primeira realidade é o próprio passado, a realidade do assunto em si, a sua história particular independentemente da representação. “Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente.”, relata Kossoy (2002, p. 36). A segunda realidade é a do assunto representado, o que está dentro dos limites bidimensionais da imagem fotográfica, independentemente do suporte. É a realidade do documento, referência sempre de um passado inacessível. “O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente.”, menciona Kossoy (2002, p. 37). Esse aspecto visível à realidade exterior da imagem, comum a todas as fotografias, se constitui em sua segunda realidade.

Essa transposição de realidades faz parte da fotografia, já que há a transposição da realidade visual do assunto selecionado no contexto da vida (primeira realidade) para a realidade da representação (segunda realidade). Como afirma Kossoy (2002), não corresponde necessariamente a uma verdade histórica, e sim apenas no registro expressivo da aparência. São múltiplas as realidades da fotografia, já que existem múltiplas interpretações e leituras que cada receptor faz dela em algum momento.

O processo de construção da representação é a produção propriamente dita da obra por parte de fotógrafo e o processo de construção da interpretação do público. Ele é realizado de acordo com a intenção do artista, junto com sua cultura, estética, ideologia, enfim, sua visão particular de mundo. Isso nos apresenta que toda essa credibilidade atribuída à fotografia, documento fiel, não é verdadeira, visto que a imagem é resultado de um somatório de escolhas, de montagens. Por mais que tenha

uma conexão entre fotografia e seu referente, há um filtro cultural, estético, técnico entre eles, fazendo com que a representação seja uma recriação do mundo físico ou imaginado. Sendo assim, o assunto apresentado na imagem é um novo real, interpretado e idealizado. Estamos diante do que é chamado de segunda realidade.

A materialização da imagem através do processo de criação não é o último estágio do processo de construção de representação. Há uma continuação dessa produção, que é a editoração da imagem. Podem ser alterações das mais diversas, podendo obter como resultado um documento totalmente novo e até gerar uma diferente compreensão dos fatos, passando a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade. Com os *softwares* este trabalho tornou-se ainda mais fácil. Retoques, eliminação ou introdução de elementos em cena, alteração de tonalidades, entre outros artifícios, são parte do que é possível manipular na editoração.

No processo de constituição da interpretação, a recepção da imagem vai ser elaborada no imaginário dos receptores, de acordo com seus repertórios culturais, conhecimentos, ideologias, estéticas, interesses, vivências. Por terem uma natureza polissêmica, elas permitem uma leitura plural, variando as opiniões a partir do ponto de vista de quem as aprecia. É por conta desse repertório particular que trazemos nossas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos, o que muito pode dizer a respeito do nosso comportamento diante do que vemos.

A imagem fotográfica é uma representação do processo de criação de quem a produz e as suas possibilidades de interferência. Sempre houve manipulações de alguma forma. A fotografia encenada, como é o caso de “Autorretrato de um homem afogado (1840), de Hippolyte Bayard, talvez seja a mais antiga imagem a mostrar o potencial da fotografia de subverter o papel documental que tantas vezes lhe é atribuído.”, destaca Hacking (2012, p. 522).

Ir na contramão do uso da fotografia com fins científicos ou de registros da sociedade e desenvolver imagens com pessoas atuando em frente a uma câmera, criando retratos surreais ou admitidamente ficcionais, há tempos começou a ser uma ação na produção artística. Podemos citar o Pictorialismo, movimento de vanguarda que buscava aplicar os princípios das Belas-Artes na fotografia, em meados da década de 1850 até 1910. Foi um movimento que já no século XIX apontava para uma fotografia performática.

Dentre as características encontradas nas fotografias pictorialistas, podemos destacar: espaço narrativo e de ficção, arte da interpretação (não apenas restituir o real), uso da profundidade de campo, temas da literatura, conteúdos bíblicos e greco-romanos como conteúdo. Também havia a manipulação das imagens à mão para alteração de granulação e tons, fazendo com que essa aproximação plástica com a pintura trouxesse um caráter mais artístico.

Uma das fotógrafas de maior destaque do movimento pictorialista é Julia Margaret Cameron. Foi criticada em sua época por haver “erros técnicos” em seu trabalho, mas esses mesmos erros, são considerados para outros a sua originalidade.

Cameron utilizava tempos de exposição longos e efeitos de desfocamento para evitar o excesso de detalhes inerentes à fotografia – que muitos consideravam impedir que a mídia fosse aceita como uma das belas-artes, por ser gerada por um aparelho mecânico, e não por uma decisão consciente do artista. Alguns críticos a consideravam desleixada por permitir a presença em suas fotos de acidentes como impressões digitais e resíduos químicos. (HACKING, 2012, p.127)

Estudando sobre os pictorialistas, percebi que a fotografia no século XIX possui algo além de apenas registrar aquilo que se vê. O artista se colocando diante da câmera, gerando questionamentos sobre a própria linguagem é um exemplo no qual podemos ver traços do que hoje é considerado a arte da *performance*.

As artes performativas, na sua mais simples definição, são aquelas que um artista executa a obra diante do público, como pode ser visto na música, no teatro, na dança, etc. A obra existe em sua materialidade apenas enquanto ocorre o gesto de execução do artista. Essa definição, muitas vezes, foi usada como atributo da sua particularidade, contrapondo-se às artes visuais, que possuem uma materialidade mais estável. Desse modo, parece existir entre essas duas linguagens uma incompatibilidade ontológica, exatamente entre o que parece ser a qualidade essencial e específica de cada uma. Entler (2017) fala que de um lado teremos uma arte centrada na duração de um gesto e na valorização do caráter transitório. Do outro teremos uma arte tradicionalmente voltada ao instante e ao desejo de tornar permanente esse instante.

O cinema e o vídeo também não deixaram de gerar tensões semelhantes porque inserem igualmente essas ações singulares no circuito da reprodutibilidade técnica. Mas, por serem capazes de representar mais claramente a duração da performance, acabaram por construir com ela um diálogo mais assumido e assertivo. Nunca pudemos falar de uma poética da fotoperformance com a mesma segurança que se pôde propor a videoperformance. (ENTLER, 2017, p. 2)

Devemos pensar essa tradicionalmente voltada ao instante, visto que quando nos aproximamos do processo criativo de um fotógrafo podemos observar mais de perto a composição de uma imagem, notamos que há um estudo por trás do resultado final. A imagem não é realizada apenas levando em consideração uma fração do tempo, mas há uma construção, uma preparação anterior a esse momento. Cada vez mais a produção fotográfica tem consciência do seu processo. Há todo um preparo consciente de pesquisa, ensaios, além de pensar a circulação e as materialidades que podem assumir em um espaço expositivo.

Outro caráter vinculado à fotografia foi da sua imparcialidade. Desde seu surgimento houve essa vinculação, mas questionar essa característica é importante também para pensarmos o ato de registrar/fotografar ações efêmeras. Uma imagem não é inocente, há nela objetivo. O modo como as ações são registradas são intencionais e refletem a maneira como a narrativa será contada. Vinhosa (2014) nos lembra do artigo *La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock* (2000) de Rosalind Krauss, no qual ela se pergunta se a percepção da crítica em relação à presença do corpo no método de pintura de Jackson Pollock, a *Action Painting*, teria sido também em consequência do ensaio fotográfico que Hans Namuth realizou do artista em seu ateliê um ano mais cedo, em 1951, em pleno processo de produção de suas pinturas.

Há uma certa tendência de se considerar a fotografia um documento neutro, mas devemos lembrar que “as imagens são capazes de construir seu próprio texto. (...) essas fotos vão muito além de um simples registro. Elas seriam capazes de sustentar um discurso autônomo, contribuindo, assim, para a compreensão da obra de Pollock.”, detalha Vinhosa (2014, p. 2877). As fotografias realizadas por Hans Namuth contribuíram para que o público em geral da época tivesse uma compreensão melhor da técnica e da performatividade de Pollock ao desenvolver suas pinturas.

Uma obra que abre espaço para o questionamento da crença da fotografia como registro imparcial, é a obra de Yves Klein, com o seu *Salto no vazio*²³ (1962). Em uma página de jornal, Klein publica uma imagem feita a partir de uma montagem fotográfica, onde ele aparece pulando de braços abertos em direção à calçada. Os dois trabalhos citados, *Eye Body* (1963) e *Salto no vazio* (1962), produzidos em um espaço de tempo bem próximo, nos levam a perceber como os artistas já começavam a se apropriar da câmera fotográfica para o uso artístico e não apenas como objeto coadjuvante de um processo.

De acordo com Philip Auslander, citado por Entler (2017), há duas categorias distintas no papel que a fotografia pode exercer na arte da *performance*: uma “documental”, que é exatamente o registro tradicional do acontecimento diante de um público e outra mais “teatral”, quando a ação é construída especificamente para a fotografia. Além do *Salto no Vazio*, de Klein, podemos citar os trabalhos de Cindy Sherman, Gregory Crewdson e Nikki Lee como pertencentes à categoria “teatral”.

Sendo uma linguagem recente, se comparada a outras, como a pintura, a fotoperformance passa por muita discussão e reflexão. Vinhosa (2014), observando momentos experimentais, propõe três modos técnicos mais recorrentes de como essa linguagem se apresenta ou já se apresentou ao público: colagem, montagem e *mise-en-scène*²⁴. As três técnicas podem aparecer separadas ou individualizadas e todas têm seu fim como ponto em comum “produção da imagem como suporte artístico privilegiado, conferindo-lhe autonomia discursiva, a ação pensada para esse fim específico.”, defende Vinhosa (2014, p. 2882).

A colagem é um processo de composição que associa imagens e materiais de naturezas diferentes, que, unindo-se, formam uma nova composição. Muito usada nas vanguardas europeias como Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. Na fotografia, também, encontra lugar a partir de manipulações de negativos em laboratório e em processos de intervenções direto na imagem. Com a tecnologia atual, essas manipulações também podem ocorrer através de *softwares*, como o *Photoshop*. Na

²³ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/desventuras/yves-klein-o-homem-que-transformou-o-nada-em-arte.phtml>

²⁴ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou posicionamento de uma cena. O *mise-en-scène* também está relacionado com a direção ou a produção de um filme ou peça de teatro. Também pode ser considerado *mise-en-scène* tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc.

categoria de colagem, a ênfase se mantém na presença do corpo do artista. Um exemplo de colagem é a do artista Yves Klein com o seu *Salto no vazio* (1962).

A segunda categoria é a montagem, inspirada em técnicas do cinema, no sentido de ser uma disposição de imagens em uma ordem espaço-temporal lógica. Pode haver combinações dessas imagens com legendas, com textos conceituais ou descritivos, induzindo a certas narrativas. O texto pode ajudar a apresentar ao espectador os princípios da ação original e além dele, pode-se ainda incluir outros objetos, como plantas-baixa, vestígios do trabalho, etc. A junção das imagens com a escrita e objetos diversos criam novas recombinações que dão origem a um novo trabalho, diferente do sentido da arte da *performance* em si. Podemos identificar uma montagem a partir do que Robert Smithson chamou de *non-site*²⁵.

A *mise-en-scène* é considerada pelo autor como “talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de fotoperformance.”, informa Vinhosa (2014, p. 2883) são as ações pensadas para a câmera. Há uma encenação performática trabalhada para obter uma imagem visualmente potente e com expressão. Dotada de eficácia emblemática, a ênfase deve estar em conseguir produzir uma única foto impactante e sintética conceitualmente. De acordo com a proposta do *performer*, ele pode se apresentar diante da câmera de corpo inteiro, com ângulos e recortes fotográficos que valorizam e enfatizam certas expressões ou para mostrar algum detalhe. O objetivo sempre será

criar uma imagem penetrante e potente, identificada talvez com aquilo que Benjamin qualificou de imagem tátil, aquela capaz de provocar reações físicas e psíquicas imediatas. Uma imagem inesquecível e pontiaguda, perturbadora de nossos hábitos! Com efeito, as fotografias são realizadas com grande apuro técnico que permitirá sua reprodução e ampliação. Guardando em si a informação otimizada para o armazenamento digital, suas cópias poderão transitar com desembaraço pelos mais variados circuitos como revistas, livros, páginas da web, por exemplo, sem perder qualidade. (VINHOSA, 2014, p. 2884)

²⁵ Em 1968, Robert Smithson realizou um importante grupo de trabalhos que ele chamou coletivamente de Nonsites. Esta série apresenta estruturas semelhantes a lixeiras nas quais o artista depositou pedras, areia, concreto quebrado e outros elementos que ele coletou em vários locais de Nova Jersey. Acompanhando essas esculturas, Smithson pendurou nas paredes da galeria fotografias que ele havia tirado nos mesmos locais do Garden State, bem como fragmentos de mapas que poderiam levar outras pessoas a esses lugares. O trabalho pode ser visto no *link* a seguir. (Retirado do *site*: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>)

A fotógrafa Cindy Sherman é um exemplo de fotoperformance dentro da categoria *mise-en-scène*. Diversos trabalhos, como a série *Retratos Históricos*²⁶ (1988-1990), possui toda uma ação direcionada para a câmera. Todas as fotoperformances desenvolvidas por mim se encaixam no que Vinhosa (2014) classifica de *mise-en-scène*. As fotografias desta pesquisa foram pensadas com antecedência, através de rabiscos e escritas, em como melhor iria comunicar a ideia a ser desenvolvida.

Corroborando com a ideia de *mise-en-scène* proposta por Vinhosa (2014), esse conceito se assemelha ao que Cotton (2010) chama de fotografia de quadros (*tableau photography*) ou de quadros-vivos (*tableau-vivant photography*²⁷), na qual podemos observar que as imagens possuem o uso da narrativa de alguma história, fazendo referências óbvias a fábulas, contos de fadas, lendas urbanas e mitos modernos já incorporados no inconsciente coletivo. Em algumas fotografias, a descrição não é tão óbvia e seu significado irá depender da bagagem do observador, suas próprias narrativas e conteúdos psicológicos.

A fotografia de quadro-vivo tem influência da pintura figurativa do século XIX e ambas as técnicas, fotografia e pintura, juntas “demonstram uma mesma compreensão de como uma cena pode ser coreografada para o espectador de maneira que este possa reconhecer que uma história está sendo contada.”, narra Cotton (2010, p. 49) Assim como fala Vinhosa (2014), a narrativa irá se concentrar em uma única imagem. Mesmo que a fotografia pertença a um ensaio ou alguma sequência, ela deve ser capaz de em uma única tomada conter toda a narrativa.

Esse estilo de fotografia remete também aos pictorialistas, que foram anteriormente citados, onde há uma encenação para a câmera aos moldes da gestualidade pictórica, influência de alguns movimentos artísticos, como os Pré-Rafaelitas.

Jeff Wall é um artista canadense que se destaca em suas fotografias de quadro-vivo. Cotton (2010) observa que fica evidente quanto o fotógrafo possui uma compreensão de como compor uma imagem. Ele descreve seus trabalhos dividindo-os em duas grandes áreas.

²⁶ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://dasartes.com.br/materias/cindy-sherman/>.

²⁷ Esse termo é referente a uma expressão francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra preexistente ou inédita. Sua origem é do século XIX, com base na fotografia, onde figurantes trajados posavam como se tratasse de uma pintura. Retirado do *site*: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-tableau-vivant>.

Uma tem um estilo ornamentado em que a natureza artificial da fotografia se torna óbvia por meio do caráter fantástico das histórias que conta. Desde meados dos anos 80, ele tem recorrido muitas vezes à manipulação digital para criar esse efeito. A outra área é a montagem cênica de um evento que parece muito mais corriqueiro, como uma cena a que casualmente lançamos um rápido olhar. (COTTON, 2010, p. 50)

Um exemplo de fotografia que tem a aparência da captura de um momento simples, mas que possui toda uma estruturação anterior da cena, é a obra *Transeunte*²⁸, de 1996. Já uma obra que deixa mais explícita essa estrutura cenográfica é *Insônia*²⁹, de 1994, onde podemos fazer um paralelo com a pintura renascentista, já que dela Wall aplica os ângulos e os objetos da cena para orientar a nossa compreensão da ação e da narrativa.

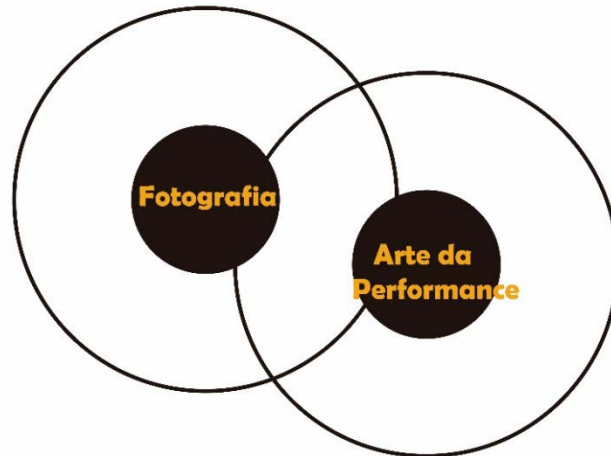
Em *Insônia*, 1994, temos várias pistas que nos levam a percorrer a imagem e a interpretar o que poderia ter acontecido anteriormente até chegar no momento fotografado. “Os movimentos do homem pela pequena cozinha, sentindo-se desassossegado, insatisfeito e por fim resignado a se deitar de qualquer jeito no chão, desesperado para cair no sono.”, esclarece Cotton (2010, p. 51) A autora ainda afirma que há ausência de detalhes aconchegantes e isso pode ser um reflexo do estilo de vida desse homem e de seu estado insone, além de parecer uma cena teatral com a vista pela perspectiva do palco. Essa cena é bastante estilizada e pode funcionar como alegoria de uma perturbação psicológica.

Sendo a fotoperformance um campo formado através da intervenção de dois outros, podemos citar Machado (2010) que discute sobre as relações contemporâneas na arte, permeadas cada vez mais por processos de interseções, transações e diálogos. O autor utiliza o termo convergência que nos ajuda a visualizar esses movimentos de aproximações entre campos artísticos.

²⁸ O trabalho pode ser visto no *link*: <http://landeira-educablog.blogspot.com/2011/02/fotografia-e-narrativas-era-uma-vez.html>.

²⁹ O trabalho pode ser visto no *link*: <https://lyndakuitphotographycn.wordpress.com/2016/01/20/research-point-jeff-wall-insomnia-1994/>.

Imagem 3: Esquema visual 1, 2020, Tatiana Tavares.



Fonte: Feito pela autora a partir da referência do livro *Arte e mídia*.

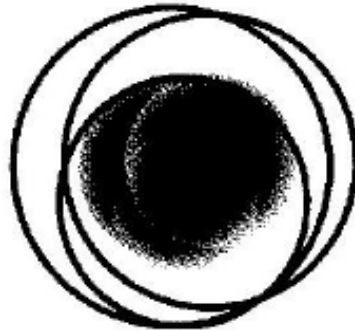
Utilizando a fotografia e a arte da *performance* como adaptação dos exemplos de convergência apresentados pelo autor, podemos pensar que entre elas há uma zona de interpenetração, dando origem a novas linguagens. Imaginando cada campo específico como um círculo e o seu centro como um “núcleo duro”, onde se localizam os conceitos e práticas específicas, quanto mais nos aproximarmos das bordas e das zonas de intersecção, mais haverá contaminações e dificuldade de identificar as características como próprias apenas de um lado. As bordas são fluidas e as diferenças aí não são evidentes.

Na prática, é impossível delimitar com exatidão o campo abrangido por um meio de comunicação ou forma de cultura, pois as suas bordas são imprecisas e se confundem com outros campos. Melhor seria imaginar que os círculos que definem cada meio interceptam, nas proximidades de suas bordas, os círculos definidores de outros meios, com maior ou menor grau de penetração, segundo o grau de vizinhança ou parentesco entre eles. (MACHADO, 2010, p. 58)

Indo além, o autor aprofunda a ideia da convergência, como forma de melhor expressar as hibridizações. No meio de cada “núcleo duro” há conflitos, fazendo com que surjam tendências e movimentos antagônicos. Círculo e núcleo não são estáticos, vivem em permanente expansão, o que ocasiona a ampliação das zonas de intersecção com outros círculos. Quando a ampliação fica muito grande, as intersecções não ficam restritas apenas às bordas, mas também aos núcleos. Esse é o ponto de ruptura, já que o elemento mais denso, onde se localizam os conceitos e

práticas específicas começa a se confundir com outros. Um novo patamar é alcançado: o momento da convergência dos meios.

Imagem 4: Esquema visual 2, 2010, Arlindo Machado.



Fonte: Imagem retirada do livro *Arte e Mídia*.

Hoje, com os diversos modos de produção e dos suportes de expressão, fica difícil pensar os meios de forma isolada e independente. A arte da *performance* e a fotografia como círculos e seus “núcleos duros”, se convergem, dando origem a uma nova forma de manifestação artística, a fotoperformance. A junção de campos diversos, para criar outros universos foi se tornando cada vez mais comum e os meios eletrônicos não ficam de fora. Mello (2008) utiliza o termo “extremidades” das artes eletrônicas, isto é, os pontos de contaminação, dissolução e de simbiose com outros campos. Em específico, sua pesquisa trata do diálogo entre o vídeo e as artes visuais, analisando a experiência do vídeo no campo da arte contemporânea. Mesmo que a autora trate do vídeo e a minha pesquisa de um outro tipo de câmera (fotográfica/celular), sua análise sobre o diálogo entre as linguagens pode servir também para o entendimento da fotoperformance.

“A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem.”, justifica Mello (2008, p. 137). Dessa forma, as estratégias criativas podem partir de uma problemática que vem do contexto videográfico e se associam a outros campos artísticos. Nessas contaminações, há uma ampliação dos diálogos entre vídeo e outras linguagens em busca de construir um discurso dialético. “Nelas, o código videográfico não se dispersa, nem se dilui em outros códigos, mas, ao contrário, ele possui o poder de afetar e contaminar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo.”, relata Mello (2008, p. 137). O vídeo soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como na videoperformance, videodança, videoinstalação, etc). A

extremidade do vídeo, nesse caso, se refere à sua expansão como dispositivo e também à sua ampliação no espaço sensório.

Na década de 1970, no Brasil, tivemos muitas práticas performáticas captadas em tempo real e criadas especialmente para o meio videográfico, como o já citado trabalho *Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente. Mello (2008) fala do contexto de censura que, devido à ditadura militar, acaba por levar vários trabalhos performáticos a serem realizados em caráter privado, isolados do espaço público, o que era totalmente o oposto do que acontecia no mundo. A arte da *performance* e a *body art*, em outros países, podiam ser vistas comumente em espaços abertos. Assim, os trabalhos de artistas brasileiros acabaram sendo documentados pela câmera do vídeo.

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos de 1970 no âmbito da arte conceitual, não podem ser consideradas meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144)

De acordo com Mello (2008), esses procedimentos marcam, no campo da arte, a criação de uma relação entre corpo e máquina, que, ao mesmo tempo, são contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados. Esses comentários da autora podem ser utilizados ao se falar de fotoperformance, já que em ambos os casos, videoperformance ou fotoperformance, há o diálogo entre a linguagem do corpo e a linguagem da câmera.

Na presente pesquisa, compreende-se que a fotoperformance só acontece quando a performatividade é voltada exclusivamente para a câmera, sendo o objeto final uma fotografia ou um ensaio fotográfico. É a partir da fotografia, quando elas são expostas, que o público terá contato com o ato performático. Isso a diferencia de um registro, que tem por objetivo documentar uma arte da *performance*.

Para Lemos (2019), a fotoperformance possui uma narrativa que por si só seja expressiva, potente e independente de um evento anterior para que uma relação com o receptor seja construída. Ela “acontece quando o ato performativo é realizado unicamente para a fotografia e através dela, ou seja, a ação se transforma em obra

de arte por meio de uma imagem fotográfica.”, discorre Lemos (2019, p. 25). Mesmo que possua público no momento da ação, aí não se encontra a fotoperformance. Ao final, é com a obra fotográfica que o público irá se relacionar. Ela é o elemento central. Também corroboro com o entendimento da autora em afirmar que a imagem fotográfica é capaz de sustentar um discurso independente e de expressão própria.

Para Dubois (2012), a fotografia serviu primeiro para as práticas de atuação do gesto do artista, uma forma de documento, registro, reprodução, de arquivagem. A foto ou o filme eram secundários. A importância residindo no próprio ato artístico, na atuação do corpo, no ritual diante dos espectadores. Vários artistas consideravam esses materiais como um desvio do sentido principal do trabalho, que deveria se desenvolver por completo no momento do ato, sem qualquer exterioridade.

Uma característica da fotografia contemporânea, assim como afirma Cotton (2010), é a estratégia ou acontecimento elaborado pelo fotógrafo para realizar a foto. Embora ainda existam os fotógrafos mais tradicionais, que esperam o momento decisivo³⁰ tão disseminado por Cartier-Bresson, o ato artístico central consiste em direcionar um evento especialmente para a câmera. “Essa abordagem significa que o ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada.”, comenta Cotton (2010, p. 21). O planejamento da ideia é o início do trabalho.

A concepção de uma imagem performada, para Simão (2018), veio substituir na prática fotográfica a ideia de instante decisivo. Essa noção firma o entendimento da fotografia sendo pensada como o resultado de situações preconcebidas e calculadas, indo contra a noção de instantâneos e de tomadas espontâneas. Faço um adendo ao que o autor fala, já que no meu caso ainda há espaço para o espontâneo dentro do meu trabalho. Quando tiro as ideias do papel, saindo do campo teórico e indo para a prática, novas percepções também são trabalhadas, por mais que estejam partindo de uma situação controlada.

É a partir de teóricos, artistas e movimentos citados aqui que o entendimento de fotoperformance foi sendo construído. Ao longo dos meses, as

³⁰ Como saber quando pressionar o obturador de sua câmera? Como você sabe quando precisa tirar uma fotografia? Como você decide que este é o momento certo? É isso que o fotógrafo francês Henri Cartier Bresson chamava de Momento Decisivo. Esse momento de posição perfeita da pessoa que está sendo fotografada em relação à posição perfeita do fotógrafo que tira a foto. Tudo tem que se encaixar perfeitamente. (Retirado do site: <https://photochannel.com.br/cartier-bresson-explica-em-video-o-momento-decisivo-na-fotografia/>).

imagens foram sendo realizadas também com base nesse entendimento, em um movimento entre a busca por bibliografia e o processo criativo. Artes da *performance* e fotografia juntas criando uma nova forma de desenvolver um trabalho ou uma nova categoria. Não há uma hierarquia na qual uma linguagem seja superior e outra que seja inferior. Ambas têm sua importância para que esse novo termo fotoperformance tenha surgido. Com a produção desta pesquisa, pude compreender que a fotoperformance possui uma ação voltada para a câmera e é isso que a diferencia de registrar/documentar uma arte da *performance*. É o ato performático junto com o ato fotográfico que irá resultar no trabalho. A fotografia é a obra final.

Registrar uma arte da *performance* é comum e acontece em praticamente todos os trabalhos dessa linguagem, onde alguém irá fotografar, filmar ou documentar a obra para que o artista utilize esse material em momentos diversos. Seja em seu *site*, portfólio, artigos científicos, participações em edital. Mas, isso não é fotoperformance. A intencionalidade do gesto para a câmera é o principal ponto que a caracteriza. A fotografia, seja em sequência ou foto única, é o que o público terá contato. A fruição da obra ocorrerá no diálogo com a fotografia realizada e não durante a ação performática.

Poder fazer da minha prática artística objeto de estudo foi uma oportunidade não apenas de conceitualizar um termo, mas de descobrir sobre meu próprio processo criativo. À medida que eu fui desenvolvendo um raciocínio a respeito da arte da *performance* na relação com a fotografia, também fui melhor compreendendo como se dá a minha poética. Todas as etapas do meu processo criativo são necessárias e constroem o trabalho.

“O trabalho da Francesca me toca. Tudo é incrível e eu queria que ela soubesse disso. Eu também li que ela não era uma pessoa triste ou infeliz (que é o estereótipo que quem sofre suicídio carrega.) Amigos a retratam como uma pessoa feliz, mas que teve dificuldades. E são essas dificuldades descritas, pelo menos as que chegam a nós, é que a tornam tão humana, sensível, longe desse artista-gênio inacessível.” Trecho do meu diário em 06/06/2020.

2.2 Francesca Woodman: uma referência

Uma das artistas que eu mais admiro e teve grande influência no meu trabalho em fotoperformance é a norte-americana Francesca Woodman. Ter uma parte da minha dissertação dedicada a ela é por conta da contribuição imagética que seu trabalho reverberou nas fotografias que realizei para esta pesquisa. Outro motivo é por acreditar que suas imagens também sejam em fotoperformance, por mais que eu não tenha conseguido nenhum relato da artista relacionando suas fotografias com o campo da arte da *performance*.

Imagem 5: Self-deceit 1, 1978, Francesa Woodman.



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html

Nascida no final da década de 1950, veio a falecer precocemente em 1981, aos vinte e dois anos. Apesar do seu trabalho na arte ter um período curto de execução, estima-se que Woodman tenha produzido mais de oitocentas fotografias. Infelizmente, suas fotografias começaram a ser reconhecidas somente anos após sua morte, quando exposições individuais começaram a ser realizadas. A fotógrafa serve de inspiração para muitas artistas até hoje, como também para fotógrafas já consolidadas no mundo da arte, a exemplos de Sophie Calle e Cindy Sherman.

Francesca começou a fotografar aos treze anos, quando ganhou uma câmera de seu pai. Vindo de uma família de artistas, sua mãe sendo ceramista e escultora e seu pai pintor e fotógrafo, cresceu em um ambiente onde havia grande valorização da arte e, sendo assim, teve suporte da sua família para trilhar esse caminho. A sua primeira fotografia é um autorretrato intitulado *Autorretrato aos treze anos*³¹, de 1972. Essa imagem já é permeada por características que seguiram em seus trabalhos posteriores, como a sua própria presença e o uso de longa exposição de luz³². O próprio título reforça a ideia de autobiografia e, também, percebemos que ela segura o cabo do controle da câmera, mostrando que ela é objeto retratado e autora da foto ao mesmo tempo.

Grande parte de seu trabalho é composto por autorretratos, e mesmo que em algumas imagens ela tenha fotografado as suas amigas, elas possuem as mesmas características físicas de Francesca, o que até pode nos confundir achando que ainda se tratam de autorretratos. Talvez sejam representações dela própria?

Trazendo ao público reflexões acerca das suas produções, muito pode ser falado das imagens de Woodman. Brandão e Araújo (2018) destacam a importância de que Woodman é a figura central de seus trabalhos, o que vai na contramão de boa parte da história da arte, um lugar que foi e é construído majoritariamente em um campo dominado pelo olhar masculino. Basta olharmos quem são considerados os grandes artistas e como a mulher foi representada durante os diferentes movimentos artísticos.

A mulher e seu corpo foram, ao longo dos anos, interpretados de diferentes perspectivas, sendo, de modo geral, através de imagens produzidas por homens. São corpos submissos, sem voz e à mercê de padrões vigentes em cada período. É uma história do que é ser mulher contada de forma tortuosa por homens. Com suas fotografias, Woodman lança um outro olhar sobre esse corpo. Para as autoras Brandão e Araújo (2018), as imagens produzidas por Woodman estão alinhadas a

³¹ A fotografia pode ser vista no *link*: <https://fotora.com.ar/fotos-famosas-autorretrato-a-los-13-anos/>.

³² Permite a visualização do movimento das coisas de uma forma que o olho humano não consegue sozinho. As fotos com longa exposição são possíveis através do controle do obturador. O obturador é um dos componentes da câmera fotográfica, e fica a cargo dele controlar o tempo de entrada de luz. Pense que ele funciona como uma cortina que abre e fecha para registrar o clique. A velocidade com que essa cortina é aberta e fechada influencia na quantidade de luz que a foto registra. Com ele aberto por mais tempo, é possível registrar o caminho da luz no ar, das águas de um rio, de pessoas caminhando, etc. Para mais informações, acessar o *site*: <https://www.vilacriativa.com.br/blog/fotografia-em-longa-exposicao/>.

discussões acerca da autonomia do corpo, e, quando as reivindica para si, tem o poder de escolher como esse corpo será representado em sua própria obra, dando-lhe voz.

Nos Estados Unidos, a década de 1970 foi um período onde houve vários debates que contestaram o *status quo* da sociedade, o que reverberou nos trabalhos artísticos. Muitas artistas se influenciaram pelo feminismo vigente na época, e mesmo não podendo afirmar que Francesca Woodman fosse feminista, pois ela nunca fez essa afirmação, seus trabalhos possuem temáticas que são pertinentes e fazem essa aproximação com as discussões características do movimento.

O próprio corpo nu presente nas imagens não está ali para ser associado a alguma fetichização: “a artista se despe para desvelar algo interno, tornando visível simbolicamente o âmago do ser, numa proposta de escrita autobiográfica.”, opinam Brandão; Araújo (2018, p. 52) Nas fotografias de Francesca o corpo está ali sendo parte de uma construção simbólica do discurso.

E assim, através de uma escrita visual em fragmentos, Francesca elabora uma narrativa “arejada”, uma crônica visual narrativa na qual a potência de sua voz interior repercute, abrindo espaços para que os espectadores preencham as lacunas. Na multiplicidade de significados possíveis esse espaço autobiográfico criativo e estético reverbera em cada um, aguçando os olhares sobre uma pessoa ordinária, comum, e seus mais íntimos questionamentos. (BRANDÃO; ARAÚJO, 2018, p. 53)

Nas suas imagens, podemos ver as relações que Woodman estabelece consigo e com o espaço e a imagem dela, que aparece disforme em muitas fotografias, traz diversas reflexões em torno do corpo da mulher.

Dentre outras autoras que pesquisam as obras da fotógrafa, Gallo (2015) acredita que Woodman usava suas próprias vivências como ponto de partida para realizar as suas fotografias. Sua história de vida era tema transposto para sua arte. Tendo seu cunho autobiográfico, não podemos afirmar que todas as imagens falam exatamente de si. Até o momento desta pesquisa, não foi encontrado nada explícito, nenhum documento que comprove suas imagens como temáticas autobiográficas. Porém, tendo contato com suas obras, com a subjetividade e simbologia que carrega, concordo com o pensamento de Gallo (2015).

Vivendo em um período de grandes transformações no mundo, tanto político, econômico e social, seus trabalhos questionam posicionamentos que vão além de sua vida pessoal, como certos padrões ditos femininos. Apesar de não estar ligada abertamente a algum movimento político, o conjunto do seu trabalho é

politicado, pois dá grande visibilidade às questões ligadas à mulher. Em suas imagens há um forte discurso até hoje.

Por seu trabalho ser composto de imagens do seu próprio corpo, também gera questionamentos ligados à sexualidade, ao gênero e às representações do feminino. É notável como as fotografias de Woodman são permeadas de simbologia. Corpos e objetos ganham significados particulares dentro daquela atmosfera imagética, pois suas imagens não tratam de uma representação da “realidade”, mas de uma verdade que a artista nos apresenta, configurando-se como discursos. Podemos perceber que seus trabalhos são ações performáticas voltadas para a câmera, onde corpo e objetos se ligam.

Algumas características centrais no trabalho de Woodman são analisadas por Bernstein (2015). A autora cita três questões interessantes a serem observadas, sendo a primeira delas a afirmação da aproximação do trabalho de Woodman com a *performance*, tendo o uso do corpo como matéria e superfície de trabalho. Corpo, este, que coloca questões de investigações a respeito de sexualidade, gênero, representação do feminino e a própria história da arte como uma narrativa falocêntrica. A segunda questão seria que mesmo com o frequente uso de seu corpo ou de modelos (que comumente são confundidas com a artista) em suas fotografias, há uma resistência à identidade: seus protagonistas são sujeitos indeterminados, instáveis, com rostos encobertos ou mascarados total ou parcialmente. A terceira questão se dá ao uso frequente da técnica da longa exposição de luz, presente desde o seu primeiro trabalho, e introduzindo a preocupação com a relação ao tempo-espaço que perpassa suas obras.

As imagens de Francesca Woodman influenciam muito o meu trabalho e, em especial, as fotoperformances que apresento aqui. Sua estética em preto e branco, com texturas aparentes, foi uma das escolhas que também decidi fazer para trazer uma única identidade estética. Percebi que suas fotografias foram realizadas em momentos, anos, lugares, diferentes, mas que possuíam uma ligação estética. Há uma unicidade em seu trabalho, principalmente por conta dos elementos presentes nas imagens. O preto e branco reforçam as texturas e formas, mas também criam, na minha opinião, um reforço de elevar a aura presente nas imagens para algo etéreo, surreal, fantasioso, de sonho.

As suas fotografias repercutem no meu trabalho também pelo uso de simbologias, em especial o uso de objetos que reforçam o caráter simbólico da

mensagem que quero transmitir. Há muito do não dito, abrindo margem para o espectador mergulhar naquele universo e interpretar do seu modo ou sonhar junto.

O fato dela ser a artista que se autorrepresentava, que manteve esse controle de como queria que sua imagem fosse representada é um dos aspectos que mais me fascina em sua obra. Uma mulher produtora de imagem, da sua imagem. Sempre me parece uma novidade ter contato com o seu trabalho, como se houvesse algo novo para contemplar ou para descobrir a cada visita.

Em várias fotografias de Woodman podemos notar o uso de espelhos, criando também um duplo de sua imagem. O espaço da casa também é muito presente em suas obras. Mesmo que não seja necessariamente o seu espaço de morada, comumente vemos cômodos como plano de fundo das suas fotografias. Por mais que minha motivação para fotografar a minha casa não sejam as mesmas motivações de Woodman, assim como o uso que ambas fazemos dos espelhos, acredito que, de alguma forma, certas simbologias, objetos, materiais, que são presentes em suas obras, ficaram no meu imaginário. Referências que em um primeiro momento não notei de forma direta, mas precisei de um pouco de reflexão para perceber que sua influência estava ainda mais presente do que eu imaginava.

As fotoperformances apresentadas são o resultado desse curto e ao mesmo tempo longo processo imersivo de criação. Dialogando com a referência artística e com a teoria, selecionei assuntos que eu iria falar, até mesmo abrindo mão de obras no meio do caminho, o que gerou o presente resultado imagético. São cinco trabalhos diferentes, que se conectam através de alguns pontos. Seja através das cores, dos objetos ou de mim, propositalmente foram criados alguns laços para que uma unidade fosse alcançada e entendida como um conjunto de trabalhos desenvolvidos para a pesquisa.

“As fotografias que compõem os ensaios da pesquisa de mestrado mesclam vários sentimentos pelos quais eu estava/estou sentindo. Mais do que falar de algo que já ocorreu ou relatar alguma passagem, resolvi utilizar “sentimentos autobiográficos”. Sentimentos, sensações, pensamentos, questões, que de alguma forma aparecem, desaparecem e reaparecem constantemente. (...) As coisas foram se desenhando para esse formato e optei por deixar fluir.” Trecho do meu diário em 20/05/2022.

2.3 Ensaios fotoperformáticos

Decidi que as imagens autorais a serem compartilhadas nesta pesquisa deveriam ser realizadas dentro desse período da pós-graduação, como fruto das minhas leituras, discussões, vivência nesses dois anos. Assim como precisei mergulhar em um referencial teórico que eu não tinha, decidi fotografar nesse período, entre leituras e escritas. Não fazia sentido resgatar imagens anteriores, já que eu estava buscando o meu conceito de fotoperformance.

Por mais que eu pudesse até fazer relação com outros ensaios, como citei anteriormente, alguns fatores me levaram a criar novas imagens. Já que ingressei em uma linha de pesquisa que envolve processo de criação, tive vontade de experimentar tudo desde o início. Hoje, compreendo que foi uma das minhas melhores escolhas, já que ao olhar para o que produzi, consigo lembrar das vivências e situações durante esses dois anos que foram muito à flor da pele.

Eu já tinha consciência que tudo iria se entrelaçar: leituras, escritas, rabiscos, altos e baixos de um processo criativo. Só que a teoria se provou muito diferente da prática e tive que remodelar diversas vezes o cronograma para que pudesse estar dentro das minhas possibilidades. Todavia, o que ele não previu é que alguns tropeços e pausas são necessárias enquanto o mundo vai acontecendo. Consegui, nesses meses, caminhar ou correr de vez em quando.

Quando eu pensava em utilizar temáticas autobiográficas como tema central da produção, imaginava que iria trabalhar com questões mais antigas. Eu não esperava que os temas que iriam surgir eram tão próximos e vívidos, que transpassavam e remexiam nesse momento do próprio fazer da pesquisa. Isso se deu de forma muito natural e sincera.

Fazer este curto apanhado é importante para que se tenha um pouco da ideia dos meus sentimentos, angústias, expectativas, que envolveram as imagens. Não consigo escrever tudo o que as envolve. Entre o que eu escrevo e não escrevo, cabe a quem olhar meu trabalho também dialogar e refletir coisas diversas, quem sabe dando interpretações outras que são bem-vindas.

Os ensaios seguem a seguinte numeração:

Imagem 6: Autocuidado diário, 2022.

Imagem 7: Porque pesa ser mulher, 2022.

Imagens 8 a 10: É difícil procurar novas perspectivas, 2021.

Imagens 11 e 12: O delicado também pode machucar, 2021.

Imagem 13: A chuva formou espelhos d'água, 2022.

Autocuidado diário, 2022.



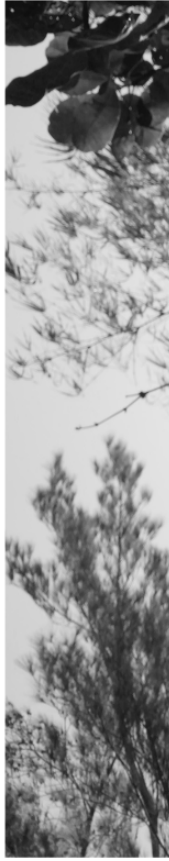


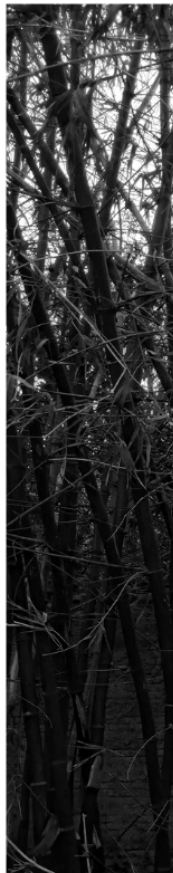
Porque pesa ser mulher, 2022.





É difícil procurar novas perspectivas, 2021.







O delicado também pode machucar, 2021.





A chuva formou espelhos d'água, 2022.



O hábito da escrita, desenhar, rabiscar, experimentar, faz parte do meu cotidiano. Não como uma obrigação diária, mas como desabafo e espaço para criar livremente. Gosto muito de ver os cadernos sendo usados, a estética gasta me empolga. Ocupar as folhas com textos e texturas diferentes de forma despreocupada, sem ter que prestar contas com alguém é um dos movimentos mais libertadores que experimentei nesses últimos anos. O cansaço do cotidiano me afasta desse ato e vez por outra aproxima. Surgiu essa vontade de criar de forma mais analógica e foi rápido perceber que logo essas escritas diárias ecoaram, também, nas temáticas das minhas fotografias.

Ao voltar às páginas apenas para ler, é muito interessante notar como diversas vezes fiquei escrevendo, por dias, o mesmo assunto de formas diferentes. Às vezes, até por meses, mesmo misturando outros temas, algum comentário retornava. O que não é de se espantar é que são esses assuntos martelados, reescritos, desenhados, que acabam sendo escolhidos como eixos dos meus trabalhos. Enquanto pesquisadora em arte, em que o meu fazer está sendo objeto de estudo, ter produzido esses cadernos antes, durante e após o processo de desenvolvimento das fotografias é ter em mãos um conteúdo rico sobre o processo criativo.

Chamo meus cadernos de diário. Não de caderno de artista, *sketchbook* ou outros nomes que podem soar mais interessantes. A palavra diário me traz uma memória afetiva da infância na qual eu tive muitos deles, que infelizmente se perderam por aí. Até aqueles com cadeados para proteger os segredos, que de tão fracos, qualquer um com um pouco mais de força poderia ler o conteúdo.

Não posso dizer que me sinto confortável em apresentar o conteúdo dos meus diários. Eles não são feitos para serem exibidos. Trago na pesquisa recortes que consigo mostrar, que fazem sentido e são parte do processo. Voltei ao hábito da utilização do diário em 2019, coincidentemente o ano em que escolhi a fotoperformance como objeto de estudo e prática artística. Eu tinha consciência que nesse diário haveria um *mix* de assuntos: escrita sobre meu cotidiano, mas também trataria de projetos fotográficos, ideias para novos trabalhos, reflexões sobre o que eu já havia produzido. O primeiro diário é bem misturado e até certo ponto confuso. Hoje em dia, já tenho, de forma mais organizada, cadernos diferentes para fins distintos.

De fato, foi em 2019 que comecei a ter mais consciência do meu processo criativo. Havia uma necessidade de visualizar melhor como eu desenvolvia meus projetos. Entendo, com muita facilidade hoje, que eles saem do papel para a câmera.

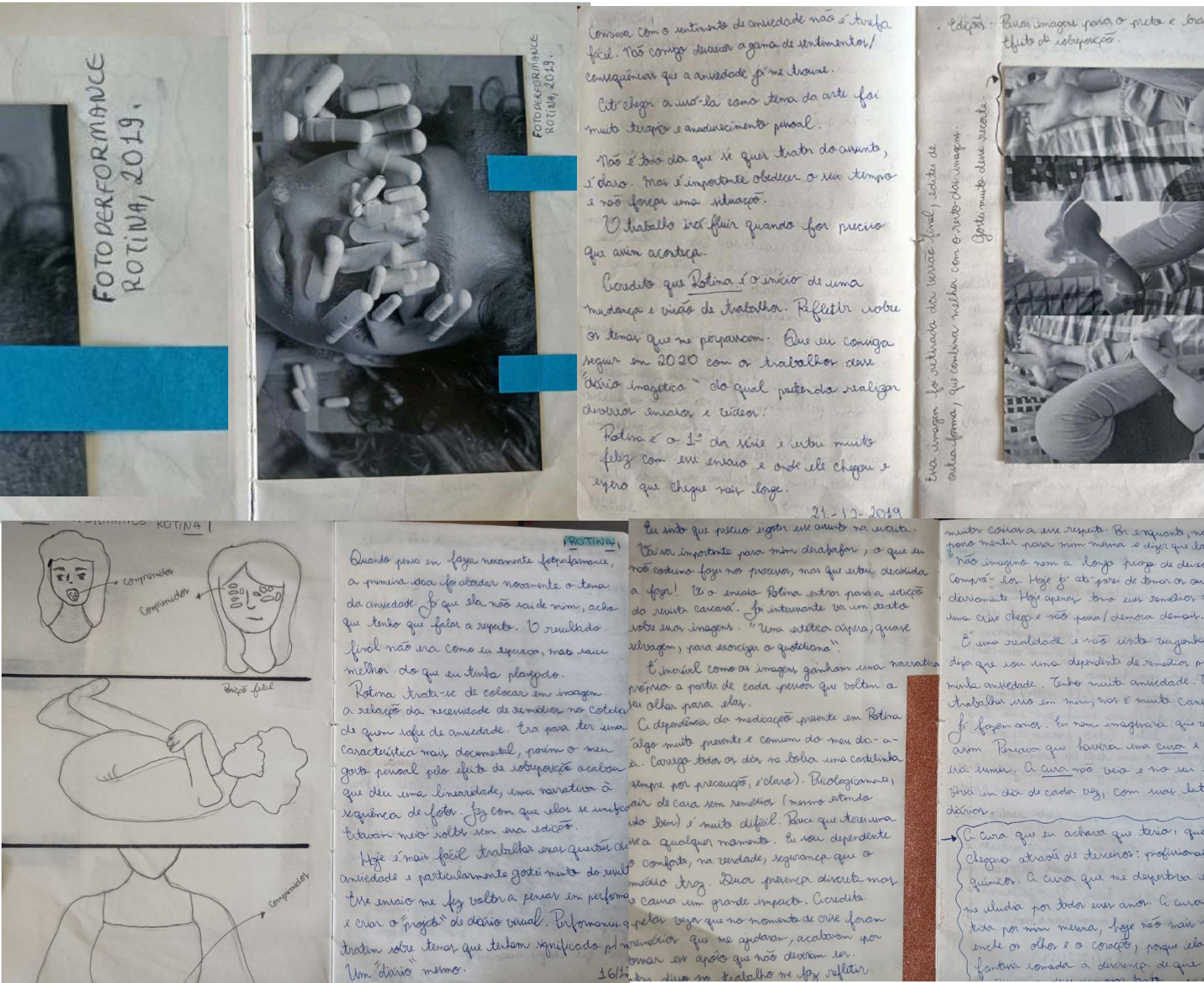
O primeiro assunto abordado assim que comecei a usar o diário fala do ensaio que apresentei na introdução desta pesquisa, *Rotina*. Nessas primeiras reflexões, já havia desejos de fazer o que estou fazendo hoje: abordar questões autobiográficas. O trecho abaixo é retirado da imagem que virá a seguir e mostra de forma simples essa vontade:

Conviver com o sentimento de ansiedade não é tarefa fácil. Não consigo descrever a gama de sentimentos/consequências que a ansiedade já me trouxe. Até chegar a usá-la como tema na arte foi muita terapia e amadurecimento pessoal. Não é todo dia que se quer tratar do assunto, é claro. Mas é importante obedecer ao seu tempo e não forçar uma situação. O trabalho irá fluir quando for preciso que assim aconteça. Acredito que *Rotina* seja o início de uma mudança de visão de trabalhos. Refletir sobre os temas que me perpassam. (Trecho do meu diário em 21/12/2019.)

Como pode ser lido na imagem a seguir, eu já intitulava este trabalho como uma fotoperformance e a partir dele comecei a criar esse caminho de estudos e práticas fotográficas que me fizeram chegar até o mestrado. Fotoperformance, até então, era uma palavra nova para mim. Parecia um termo que contemplava o que eu produzia e era interessante ter um suporte teórico de uma categoria.

Em um primeiro momento, a escrita surgiu de maneira consciente e também como uma necessidade criativa. Hoje, compreendo-a como início da minha metodologia de trabalho, seja em imagens desenvolvidas para esta pesquisa ou não.

Imagem 14: Páginas do diário, 2019, Tatiana Tavares.



Fonte: Arquivo pessoal.

Procurando algum suporte bibliográfico que pudesse entrelaçar esse início metodológico que consiste em autobiografia e escrita dentro da criação artística, cheguei ao que Foucault (2004) denomina “a escrita de si”, que faz parte de uma série de estudos sobre “as artes de si mesmo”. Por mais que o texto não fale da criação artística e que trate da cultura greco-romana, o que é dialogado pelo autor faz muito sentido no meu processo, assim me apropriei do termo “escrita de si”.

“É preciso ler, dizia Sêneca, mas também escrever.”, argumenta Foucault (2004, p. 146). A escrita, seja para si, seja para o outro, tem um papel fundamental na arte de viver.

(...) a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *áskeis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é a operadora da transformação da verdade em *éthos*. (FOUCAULT, 2004, p. 147)

A escrita *etopoiética* vai ser demonstrada por Foucault (2004) através dos *hupomnemata* e a correspondência. Os *hupomnemata* eram uma reunião das coisas que eram lidas, ouvidas ou pensadas, servindo para uma posterior releitura e meditação. Também serviam como material para redação de tratados sistemáticos sobre algum tema em específico. Não eram apenas um suporte para a memória, sua utilidade estava na execução de poderem ser lidos, relidos, meditados, conversados consigo mesmo e com os outros, etc. Um material para se ter sempre em mãos e arquivados na alma. Não devem ser considerados um diário, não são uma narrativa de si mesmo, mas uma constituição de si. Buscam captar o já dito.

O papel da escrita é constituir um “corpo”. Não como um corpo de doutrina, mas “o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas.”, declara Foucault (2004, p. 152).

A correspondência também irá permitir o exercício pessoal.

A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe. Nessa dupla função a correspondência está bem próxima dos *hupomnemata*, e sua forma muitas vezes se assemelha a eles. (FOUCAULT, 2004, p. 153)

Durante o texto, Foucault (2004) apresenta algumas cartas que Sêneca envia a diferentes pessoas. A carta que envia para aconselhar Lucilius, serve como

uma espécie de treino e preparação caso ele mesmo passe por uma eventualidade parecida. Em suas palavras, “quem ensina se instrui”. A correspondência constitui também uma sensação de quase presença física do remetente ao seu destinatário, uma exposição de si, de fazer aparecer seu rosto perto do outro. “É ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.”, pondera Foucault (2004, p. 156).

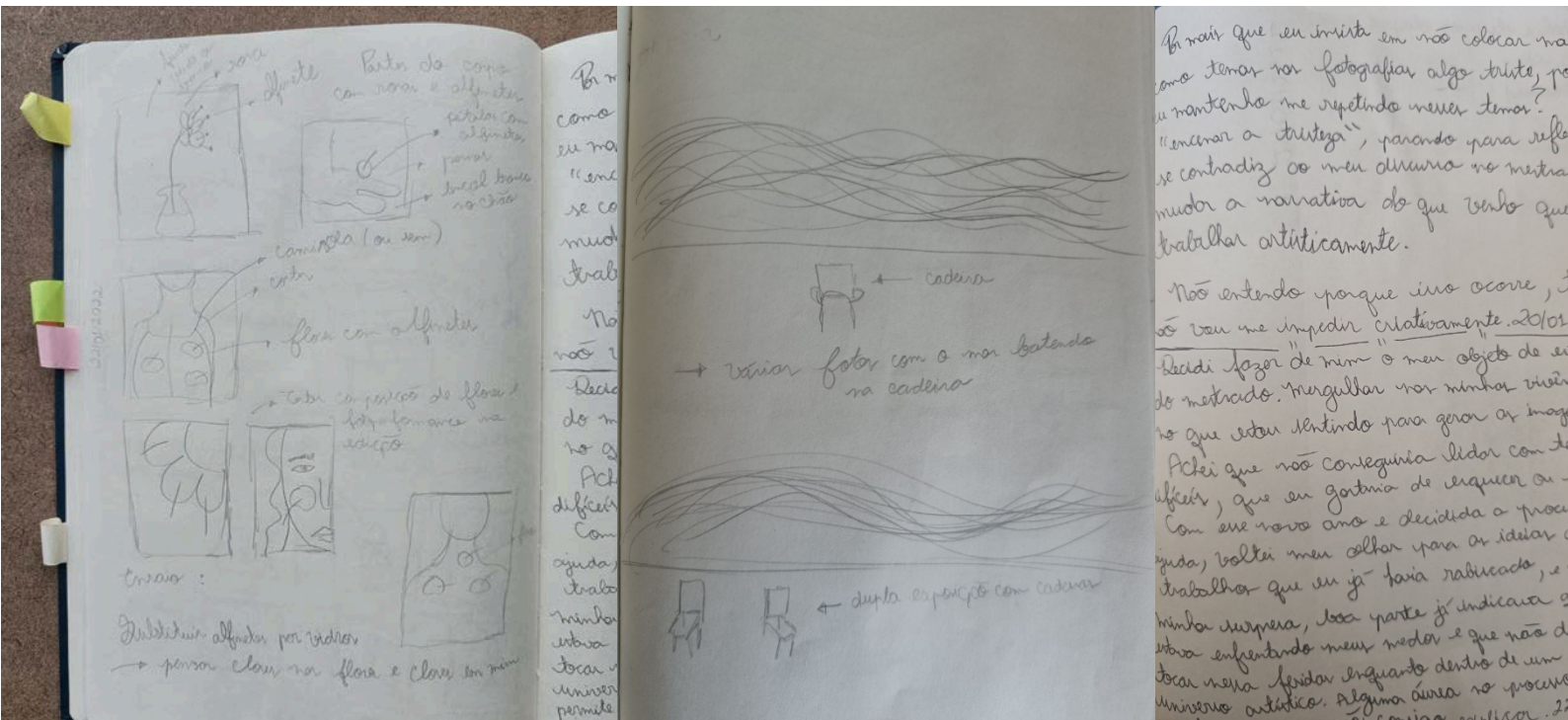
Independente da forma escolhida, *hupomnemata* ou correspondência, em ambas encontramos a escrita como método profundo de reflexão sobre si. Nos meus escritos, parto de situações do cotidiano, questões que me afligem psicologicamente, tomadas de decisões e desabafos. Esse diálogo íntimo, quando reverbera no papel e ganha materialidade, parece ocupar um outro lugar. Saindo do campo das ideias e ocupando espaço no papel, uma outra relação se constrói. Do gesto de escrever, aos atos de ler e reler, as páginas vão sendo preenchidas e começam a conversar entre si. Quanto mais escrevo, menos me sinto sozinha.

São desses escritos que os temas das fotoperformances surgem. Percebo a escrita como um método de reflexão sobre mim mesma que culmina no início do processo de criação de uma imagem. Para mim, esse momento é muito importante, pois me traz consciência do assunto que quero tratar, como um autoconhecimento artístico.

Após esse primeiro momento de escrita, na qual algum tema se torna alvo do meu interesse, começo a rabiscar ideias de como desenvolver essas possíveis imagens. Uso a palavra rabisco, porque ao selecionar um tema, começo a desenhar, de forma livre e despreocupada, o ambiente no qual irá ser realizada a fotoperformance. Esses desenhos não têm a mínima intenção de ter algum apuro estético. Ele serve apenas como um guia, algo que sai da minha mente para ganhar o papel e organizar as minhas ideias.

Abaixo está a imagem de um desses rabiscos no qual acabei não desenvolvendo o ensaio, o que é muito comum de acontecer. Muitas ideias que surgem vejo depois que não tem sentido ou são remodeladas. Também podem ficar apenas no desenho.

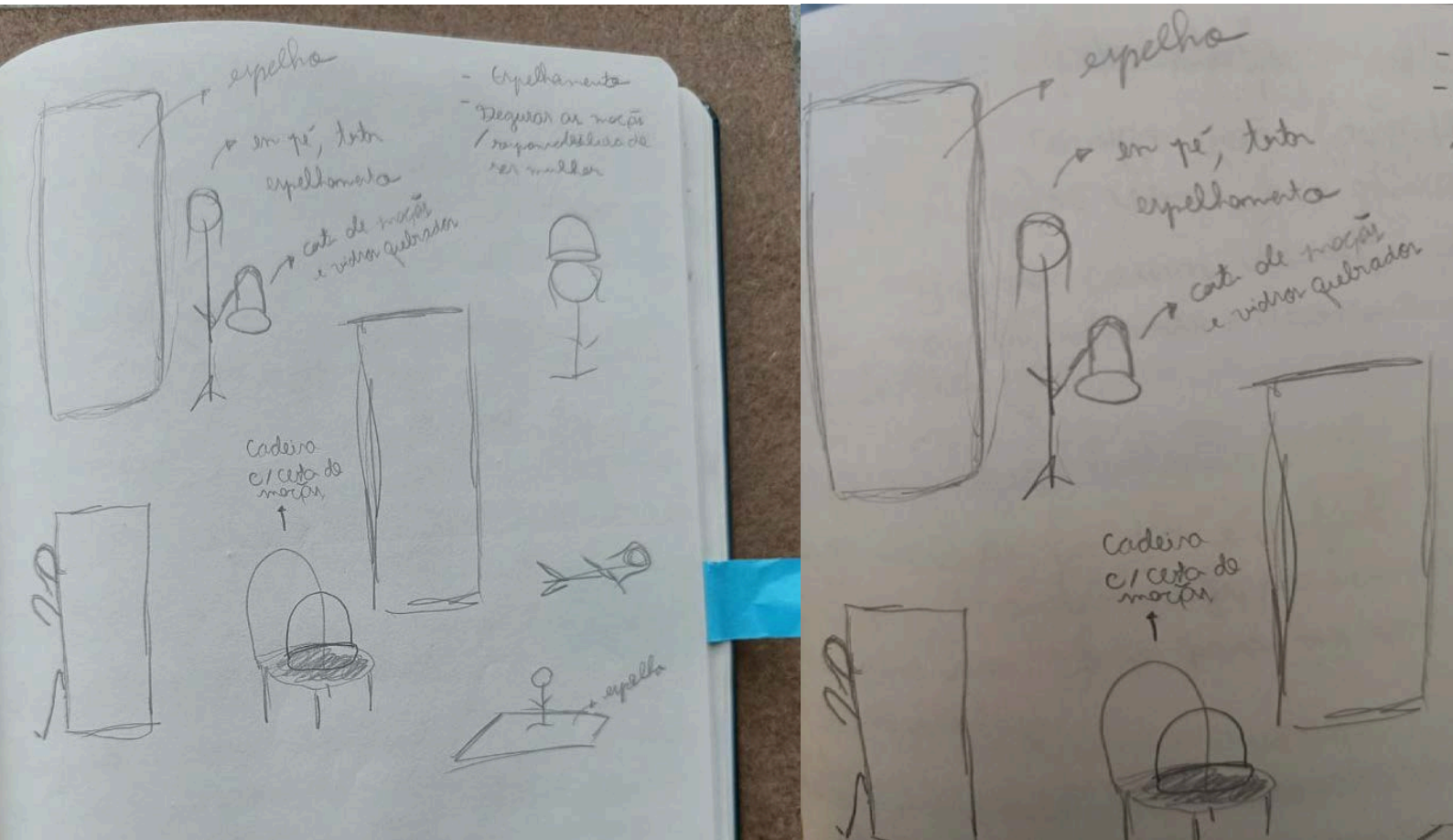
Imagem 15: Páginas do diário, 2022, Tatiana Tavares.



Fonte: Arquivo pessoal.

Já na página a seguir, o conteúdo mostrado foi para o desenvolvimento da foperformance "Porque pesa ser mulher", que é um dos ensaios desenvolvidos na pesquisa.

Imagem 16: Página do diário, 2022, Tatiana Tavares.



Fonte: Arquivo pessoal.

Além dos desenhos (que dessa vez foram bonequinhos de palito), esses rabiscos contemplam orientações escritas a respeito da forma que as fotos serão desenvolvidas. No geral, gosto de fazer anotações que vão desde posicionamento do corpo, ângulos, orientação da câmera, figurino, objetos, local até frases ou palavras que trazem algo conceitual. Busco anotar o máximo de informações possíveis, daquilo que considero essencial para desenvolver a ideia. No caso da imagem 16, as anotações são: a palavra-chave “espelhamento”, a frase “responsabilidade de ser mulher”, assim como as indicações de objetos (espelho, cesta e maçãs) e poses (em pé segurando uma cesta; atrás do espelho, segurando uma cesta acima da cabeça; uma cadeira com uma cesta de maçãs).

Desenhos e orientações escritas servem para criar todo um ambiente de certa forma controlado. Não que a espontaneidade e as experimentações não aconteçam, mas é como se a imagem já fosse criada na minha mente, rabiscada no

papel, para depois existir digitalmente, após o clique. Esse momento de desenvolvimento no papel, serve para refletir e organizar tudo o que é preciso para que as imagens aconteçam. Reforço que isso não serve para fazer do processo criativo algo estanque, que não possa ser alterado no momento de fotografar. É parte do percurso, espaço para pensar as possibilidades e concretizar o trabalho.

É nesse momento que organizo todo o material que é preciso para fotografar. No caso do trabalho *“Porque pesa ser mulher”*, além dos objetos e poses mencionadas, também decido a roupa com a qual irei ser fotografada (vestido xadrez vermelho com branco) e o local escolhido (corredor da minha casa). Pensar nesses elementos é importante, pois dependendo do tipo de editoração na imagem que desejo fazer, a escolha dos objetos será diferente. As fotografias realizadas nesta pesquisa são todas em preto e branco. Assim, todo o figurino, objetos, parede, chão, paisagem, foram escolhidos na intenção de que suas texturas pudessem ser esteticamente interessantes dentro de uma composição fotográfica. Imaginar como as texturas dos lugares e das coisas podem se destacar nessa paleta de cor mais restrita é um dos critérios de decisão. Também acredito que o preto e branco trazem alusão a algo onírico, distanciando do colorido da realidade e criando uma atmosfera de fuga do cotidiano para reforçar o contexto mais surreal das fotografias.

A influência estética de Francesca Woodman é algo que perpassa as minhas fotografias, mas algumas tomadas de decisões tiveram muito haver com o contexto social do período. Ingressei no mestrado em 2021, ainda em meio à pandemia da COVID-19, o que fez com que quase todas as minhas aulas acontecessem de forma *on-line*. Ficar em casa também afetou o processo criativo, já que foi um dos fatores reforçadores para não fazer ensaios fora do ambiente doméstico. Minha mente já tencionava a pensar trabalhos no espaço da minha casa e quanto mais eu refletia a respeito das questões autobiográficas, mais fazia todo sentido que as fotos fossem feitas longe dos olhos do mundo e voltadas para meu ambiente familiar. É um ambiente de conforto, proteção. Apenas um único ensaio foi realizado fora de casa, que é o *“É difícil procurar novas perspectivas”*. O próprio nome do ensaio dá a pista sobre estar em um novo cenário, até sair da zona de conforto. Assim, substituo as paredes da minha casa pela paisagem de natureza.

Os figurinos foram escolhidos a partir do seguinte critério: que fizessem um contraponto ao cenário, sendo um elemento que também se destacasse na composição ou que harmonizasse com a imagem final, principalmente por conta de

que essas imagens seriam em preto e branco. A textura das roupas também foi fator de escolha. Por exemplo: a textura da camisola em meio à textura de plantas, traz um equilíbrio de superfícies diferentes dentro de um mesmo espaço.

Após ter o ensaio fotografado, gosto de me distanciar um pouco, o que me aproxima, muitas vezes, da escrita novamente. Por mais que já houvesse algo na escrita que serviu de impulso para fazer imagens, escrever após fotografar é uma outra ação, que vem acumulada da experiência de performar, de se colocar em frente à lente.

Assim, a minha metodologia criativa se organiza da seguinte maneira: escrever, rabiscar, selecionar materiais, fotografar, editar, realizar a editoração, voltar a escrever, finalizar a escolha e sequência das fotos. Essa seria uma sequência mais “organizada”, mas ela não é sempre assim. É mais um zigue-zague do que uma linha reta. Posso escrever durante qualquer parte do processo, por exemplo. Tudo irá depender do ensaio em questão. Algumas vezes, essa sequência é mais enxuta, outras vezes mais longa.

Apesar de conseguir reconhecer que a minha metodologia para o desenvolvimento das imagens ocorrem assim desde 2019, alguns detalhes importantes se modificaram a partir do meu ingresso no mestrado. O modo como passei a fotografar foi uma das mudanças mais significativas e libertadoras de colocar em prática a certeza que a imagem fotográfica não é apenas sobre o equipamento, mas muito sobre quem o opera.

Imagem 17: Eu e o dispositivo, 2022, Tatiana Tavares.



Fonte: Arquivo pessoal.

Foi graças a essa mudança na maneira de fotografar que consegui realizar as imagens. Antes, eu fotografava apenas com uma Nikon D5200 e, apesar de não ser uma câmera grande e ser bem leve em comparação a outras câmeras, ela me gerava um bloqueio criativo. Não sei ao certo quando isso começou, mas, a partir do meu ingresso na pós-graduação, eu não conseguia mais realizar imagens com aquela câmera.

Fazia alguns anos que eu não usava a câmera em modo manual³³ e sim no automático, já que o resultado final que eu buscava tinha o foco na composição da imagem, na editoração e na performatividade. Eu já não controlava tecnicamente o aparelho em si (ajustar abertura, velocidade, ISO, etc.). Talvez esse seja um dos motivos que me fizeram mudar de rumo e partir para a fotografia com o celular.

³³ Quando você coloca sua câmera no modo manual, você vai ter o controle total da sua câmera e vai começar a ajustar manualmente todos as funções, como a abertura, velocidade e o ISO.

Comecei de forma despretensiosa a utilizar o celular a partir de uma disciplina do próprio PPGARTES/UFC. Como não precisei montar um equipamento e foi fácil e discreto posicionar o celular, o bloqueio que eu estava tendo ao fotografar foi passando.

Eu costumo não demorar tanto no ato de fotografar e isso se dá pelo tempo que passo na parte de pré-produção (escrita, rabisco, seleção de objetos e figurino, local). Geralmente, como chego com a ideia previamente organizada, o momento de fotografar é consideravelmente rápido.

Todas as fotoperformances apresentadas foram fotografadas com o meu celular Huawei P Smart 2019³⁴. Não é por fotografar com o celular que a quantidade de fotografias aumentou. No momento do clique novas ideias surgem, como novos ângulos, recortes. A quantidade de imagens geradas se assemelha ao que era gerada anteriormente com a Nikon D5200, já que uma preocupação minha é que quanto mais imagens forem produzidas, mais difícil será a próxima etapa, a edição.

A edição das imagens, que é a seleção das fotografias que irão compor o trabalho, deve ser feita com tranquilidade. Faço inicialmente uma seleção daquelas que acredito que dialogam melhor entre si para levar à última etapa. Costumo selecionar um número maior de fotografias para ter opções de composição, ou seja, não são todas selecionadas nesse momento que de fato irão compor a obra final.

A editoração é a última etapa para a construção da fotoperformance e todas as minhas fotografias passam por esse momento. Entendo como editoração as tentativas de manipulação da imagem até chegar no melhor resultado para aquele ensaio. Por isso, tenho cuidado para não clicar exageradamente, pois gerar um fluxo grande de imagens no celular é fácil. Quanto mais imagens forem geradas, maior terá que ser o momento de edição. Às vezes, ter mais paciência na hora do clique é mais

³⁴ O Huawei P Smart 2019 é um *smartphone* Android de bom nível, ótimo para fotos, que pode satisfazer até o mais exigente dos usuários. Tem uma enorme tela Touchscreen de 6.21 polegadas com uma resolução de 2340x1080 pixel. Sobre as características deste Huawei P Smart 2019 na verdade não falta nada. Começando pelo LTE 4G que permite a transferência de dados e excelente navegação na internet, além de conectividade Wi-fi e GPS. Tem também leitor multimídia, rádio, videoconferência e *bluetooth*. Enfatizamos a boa memória interna de 64 GB com a possibilidade de expansão. O Huawei P Smart 2019 é um produto com poucos concorrentes em termos de multimídia graças à câmera de 13 *megapixels* que permite ao Huawei P Smart 2019 tirar fotos fantásticas com uma resolução de 4163x3122 *pixels* e gravar vídeos em alta definição (Full HD) com uma resolução de 1920x1080 pixels. Muito fino, 8 milímetros, o que torna o Huawei P Smart 2019 realmente interessante. Para mais informações: <https://www.tudocelular.com/Huawei/fichas-tecnicas/n5060/Huawei-P-Smart-2019.html>.

eficaz do que fotografar ansiosamente e acumular imagens em grande quantidade e repetidas.

Especificamente nas fotografias desta pesquisa, as mudanças que ocorreram na editoração após a seleção das imagens foram primeiramente em relação à cor. Optei por todas as imagens serem em preto e branco, pois daria uma coesão entre os diferentes ensaios. A escolha desse tipo de alteração na foto também foi pensada porque a cor, como é um dos elementos visuais, é mais um dado a ser interpretado. Minimizando a quantidade de cor para as tonalidades de preto, branco e cinza, acredito que podemos nos focar nos outros elementos visuais, como as linhas, formas e texturas.

Em alguns ensaios, também utilizei o efeito de espelhamento, e em outras fiz recortes nas imagens. Tudo relacionado à editoração foi feito no *Photoshop*.

É nesse momento que estudo quantas fotografias terão cada fotoperformance. Essa é uma informação que só consigo decidir após selecionar as imagens que mais me agradam, passar pelo processo de manipulação de imagem e novamente passar por uma seleção, ao ver todas as fotografias em conjunto.

Essa última parte é tão importante quanto as outras, pois modificar a imagem é trazer novos significados, ou no meu caso, reforçar significados e ideias. As possibilidades imagéticas que softwares de edição são capazes de proporcionar, como o *Photoshop*, são muito amplas e mostram que o trabalho criativo não termina com o clique. Nas fotoperformances apresentadas foram feitos ajustes de cor, já que originalmente as imagens são coloridas, e transformei todas em preto e branco. Também foram feitos pequenos ajustes de luz e sombra. A montagem das fotografias também foi desenvolvida pensando na orientação da página, ou seja, na vertical.

A ideia de colocar todos os ensaios em preto e branco foi para trazer uma ligação estética entre eles. Já havia algumas diferenças nas imagens, como cenário, figurino e temática, então busquei elementos que pudessem criar uma harmonia visual e que fossem compreendidos como sendo parte de um conjunto que conversa entre si. Fazendo um contraponto com questões autobiográficas, imageticamente gostaria que a sensação transmitida fosse de irrealidade, de fantasia. Talvez seja a forma que consigo encarar as questões tratadas, afastando-as do que seria considerado próximo de uma vivência cotidiana. Cada ensaio é como um portal para outra dimensão espelhada.

O uso do preto e branco feito na editoração é uma das características que unem esses diferentes ensaios, mas algumas outras características e objetos irão se repetir, seja em todos ou em alguns. Objetos que aparecem em mais de um ensaio são: espelhos/cacos de espelhos, maçãs, a presença de um corpo feminino, cômodos da casa, elementos da natureza. A escolha dos objetos se deu de forma a pensar que eu faria imagens mais minimalistas, ou melhor, que não haveria muitos objetos no enquadramento. Refleti, então, quais objetos poderiam me ajudar a contar a minha narrativa, que fossem simples, mas com significado. Apenas um único objeto aparece em todas as fotorperformances, sem exceção: são os espelhos/cacos de espelhos, que trazem uma unidade estética, mas também conceitual.

Dentre os muitos significados que o espelho, *speculum*, adquiriu ao longo dos tempos, notamos que ele é valorado como um símbolo de coisas elevadas nas mais diferentes culturas. Para os indo-budistas, por exemplo, o espelho é símbolo da sabedoria e do conhecimento; para a tradição nipônica é símbolo da verdade e da pureza perfeita da alma; para os chineses, é o reflexo do espelho que está relacionado à verdade e também ao sábio em não atividade. E o que dizer dos Xamãs, para quem os espelhos funcionavam como amuletos que adornavam suas vestes porque se acreditava que refletiam as ações dos homens e também porque eram uma proteção contra os dardos dos espíritos maus em suas viagens espirituais? Na tradição grega, por sua vez, o espelho é metáfora para a alma; tanto em Platão quanto em Plotino, a alma é o espelho perfeito. Assim, é preciso atentar para o fato de que não só o espelho foi fonte de inspiração para sábios, filósofos, teólogos e mitólogos, mas o seu reflexo também. O espelhamento suscita, de modo inevitável, duplo, o dúbio, o multifacetado, o eu e o outro, o ser e o não ser. (SILVA, 2009, p. 50)

Trazer para a imagem um objeto com tantos significados e que fizesse relação com os assuntos abordados, surgiu primeiro de forma espontânea, ao testar na câmera o efeito visual causado pelos espelhos nas fotografias. Aos poucos foi se tornando uma escolha consciente, já que o espelho poderia ser uma metáfora que me ajudaria a contar a narrativa escolhida dos temas autobiográficos em questão. Também o espelho seria esse elo visual, um objeto que estaria presente em todos os ensaios.

A primeira fotorperformance que apresento se chama *Autocuidado diário*. É composta por trinta e duas fotografias em preto e branco. Algumas estão recortadas, outras espelhadas e várias se repetem para criar o padrão visual final. No centro da imagem, há seis autorretratos, sendo que metade é um espelhamento. Em torno desses autorretratos, encontram-se flores, lençol e cacos de espelhos.

Apesar de serem seis autorretratos, a minha imagem aparece nove vezes. Seguro um caco de espelho e em cada um deles meu rosto é refletido. Trazer meu rosto para perto de mim, lidar com meu duplo, trazer à cabeça e ao peito. Esse ato de me trazer para perto, mesmo que seja uma imagem refletida por um objeto cortante, me traz à memória o quanto foi preciso dentro do processo de desenvolvimento da pesquisa, lidar com meus altos e baixos. Muitas vezes, ultrapassei os meus limites, não respeitei os momentos que eu deveria ter ido mais devagar.

Esse primeiro ensaio dialoga com meu próprio processo de busca de autocuidado, que foi primordial para que a pesquisa se desenvolvesse. Aprendi na prática, que eu precisava fazer algumas pausas para descansar e ter força para continuar meus estudos. A cada pausa, um enorme sentimento de culpa também parava comigo.

Minha imagem pequena, que seguro em mãos e trago comigo, é uma forma de lembrar que não devo esquecer de mim. Não me negligenciar. Em volta da minha imagem, nessa espécie de mosaico, a textura do lençol busca trazer leveza, apesar dos cacos de espelhos escondidos entre as flores. São nos detalhes, em me observar em pequenas atitudes do dia, que fui novamente me reconhecendo e compreendendo meu limite.

Não posso dizer que encontrei esse balanço ideal, de como desenvolver um trabalho sem me sobrecarregar. Mas, posso dizer que tenho uma relação com muito mais qualidade, me afastando cada vez mais do sentimento de culpa.

Durante esse período do mestrado, muitas coisas aconteceram na minha vida pessoal, o que obviamente implicava em impactar a minha escrita, minhas leituras. Seria impossível que não impactasse também o que seriam esses temas autobiográficos nas fotoperformances. O interesse por utilizar os assuntos que perpassam a minha vida é por achar que eles são o mais sincero tema que posso falar no momento. A autobiografia também abre margem para explorar temas de forma micro, mas que podem se expandir para o macro.

Ao se falar em autobiografia, Flores (2005) lembra que esse conceito nos surge muito ligado ao universo da literatura, ao texto escrito e tendo como uma característica marcante a autorreflexividade. Isso se dá devido a ser um autor que se escreve, colocando para si a tarefa de contar a sua história de vida.

Sobre os significados que o termo pode comportar, o autor Lejeune (2008), comenta que:

A palavra “autobiografia” foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas mesmo assim diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio.” Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato³⁵ proposto por ele. (LEJEUNE, 2008, p. 53)

O autor ainda cita Vapereau com seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), na qual Vapereau reforça o último sentido da citação acima sobre autobiografia “(...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc, cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.”, narra Lejeune (2008, p. 53).

Com essas definições, Vapereau abre o leque sobre o termo para que não se limite ao achar que autobiografia deve necessariamente conter os fatos, tal como foram ocorridos e deixar de lado qualquer desvio que indique uma fantasia, algo criado. As memórias, segundo ele, é que são as formas de escritas que estão mais ligadas a narrar de forma mais verídica.

Em um discurso que se assemelha aos apresentados por Lejeune e Vapereau, Flores (2005) comenta que o autor pode assumir um contrato com os leitores para revelar a verdade, não ficcionar ou inventar. Mas, por outro lado, um texto autobiográfico é marcado por uma incompletude que o atinge, já que a vida o excede sempre. Primeiro, “porque é condição da própria escrita, mesmo que seja o último gesto do seu autor. Em segundo, porque a escrita fixa o que, por princípio, é um fluxo contínuo, movente e multifacetado.”, discorre Flores (2005, p. 4). Como estabelece Lacan, o sujeito é sempre falho e a autobiografia é “um texto simultaneamente sempre demasiado fechado, no que afirma e fixa, e provisório, resultante, como outro qualquer texto ou prática, de um contexto presente de um ser sempre situado.”, explica Flores (2005, p. 4).

³⁵ Philippe Lejeune (2008) fala sobre o termo “contrato” ou “pacto”:

“Mas o termo “contrato” sugere que se trata de regras explícitas, fixas e reconhecíveis de comum acordo pelos autores e leitores: no cartório, as duas partes assinam o mesmo contrato, na mesma hora. Em literatura, é completamente diferente. Valéry dizia que todo julgamento que estabelece uma relação a três entre produtor, obra e consumidor é ilusório, já que essas três instâncias nunca participam ao mesmo tempo de uma mesma experiência. Talvez a autobiografia (seja ela literária ou não) brinque justamente de criar essa “ilusão” e funcione primeiramente como um ato de comunicação. (LEJEUNE, 2008, p. 56)

“Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiográfico incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes.”. (LEJEUNE, 2008, p. 57)

Para Lejeune (2008), o sucesso da palavra “autobiografia” reside na tensão entre esses dois sentidos, na ambiguidade ou indecisão do termo, no novo espaço de leitura e interpretação e nas novas estratégias de escrita.

Além de uma forma de ter domínio do contar sobre a própria vida, outra vertente possível da autobiografia citada por Flores (2005) é o autoconhecimento. Nesse sentido, se torna igualmente uma ficcionalização do sujeito sobre si próprio, se pensarmos que no momento em que nos autodescobrimos, procuramos resolver a ambiguidade existente entre o acesso privilegiado que temos de nós mesmos e um desconhecimento total sobre como somos aos olhos dos outros. Esse desdobramento do sujeito só é possível se assumirmos imaginariamente/fingir estar no lugar do outro. A extraordinária importância da fotografia para as práticas do retrato é como a escrita, uma forma de fixação.

Diversos artistas usam a autobiografia em seus trabalhos pelo viés citado por Vapereau, utilizando fatos vivenciados, mas com diversas camadas para construir uma imagem ou uma fotoperformance. O real como matéria de trabalho, mas com liberdade de ser ressignificado pelo artista. A definição de “real” dentro da imagem fotográfica, de acordo com Lemos (2019), é efêmera, já que a todo momento ela se modifica.

O artista no momento da criação da fotoperformance tem a possibilidade de explorar ao máximo as recriações desse real. Isso porque, ao fotografar, camadas que partem do imaginário do fotógrafo sobre o sujeito fotografado são inseridas no processo criativo. Muitos artistas inclusive, ousam nessas maneiras de recriar a si mesmo em fotografia. (...) os imaginários que se cruzam frente à fotografia, estão continuamente em confronto ao mesmo tempo que se completam. Estes imaginários seriam formados por aquele que eu penso ser, o que eu quero que eles acreditem que eu sou, aquele que o fotógrafo pensa que sou e aquele que ele usa para expor a sua arte. (...) O processo fotográfico da fotoperformance se instala entre esses limites de realidades e ficções, em jogos de poses e aparências que quebram a com a normalidade cotidiana. Trata-se de realidades imersas em construções ficcionais. (LEMOS, 2019, p. 46 e 47)

Nossa memória está suscetível a alterar o que lembramos e até mesmo modificar completamente o ocorrido³⁶. Percebo, também, que em todas as fotoperformances apresentadas, resgatei da memória aquilo que eu gostaria de

³⁶ Vários sites falam a respeito desse assunto, como no *link* a seguir:
<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2019/05/02/nossa-memoria-e-tao-confiavel-quanto-pensamos.htm>.

retratar ou aquilo que eu conseguiria relatar. Não são todos os assuntos que consigo compartilhar.

Ao acessarmos vias mais profundas, a nossa imaginação pode trabalhar distorcendo e reinventando as lembranças, como afirma Lopes (2010), reforçando a ideia de que lembrar não é sinônimo de fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Imaginar, ampliar, omitir, estão associados à memória, bem como distorcer faz parte de seu mecanismo, já que nossa imaginação acrescenta ou retira fatos.

As sensações que reverberam na corporalidade do *performer* tornam o seu trabalho um sinalizador da subjetividade de seu tempo, criando uma ponte entre a memória pessoal e ficcional. Desta forma, tento mostrar como a memória pode ser uma ferramenta não apenas importante para a formação, para o treinamento e para o processo criativo do performer, mas instauradora de uma linguagem singular, um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo. (LOPES, 2010, p. 139)

Entender o corpo do *performer* enquanto espaço da memória é uma questão elucidada por Lopes (2010) ao tratar das criações de narrativas com a linguagem corporal, que significam reunir diversos fatos sobrepostos da memória, mas que perpassam em direções diversas. O corpo será não só o espaço da memória, mas também o lugar onde os sentidos se constituem diante do público. Esse espaço “é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do *performer* na razão direta da sua exterioridade.”, menciona Lopes (2010, p. 137).

Eu acredito que para as fotoperformances desenvolvidas nesta pesquisa eu “estiquei a minha autobiografia”, que significa partir de um assunto em específico vivido por mim e registrado no meu diário ou de algo que estava muito intenso durante o processo de mestrado e fazer uso de estratégias para criar imagetivamente. Como são assuntos difíceis de serem acessados por mim, procuro caminhar por um lado mais lúdico, fantasioso, não deixando explícito o assunto retratado, fugindo do literal. Assim, eu me sinto mais confortável em trabalhar a minha autobiografia, esticando também os significados prováveis dessas imagens.

Ao “esticar a minha autobiografia”, percorro as referências artísticas que me cercam, como a artista Francesca Woodman. Posso usar de simbologias, textos literários, criar uma atmosfera de sonho. Brinco com meu reflexo, com cacôs de

espelhos, com maçãs. Permito-me construir e reconstruir a minha história através do meu ponto de vista e compartilho aquilo que desejo que seja compartilhado.

A segunda fotoperformance chama-se “*Porque pesa ser mulher*”. Não é uma interrogação, mas uma afirmação. Não tenho como deixar de abordar a questão de gênero dentro do meu trabalho, mesmo que seja a partir de uma visão muito individual, tal como em *Autocuidado diário*, que falo sobre essa necessidade de cuidar de si através da minha experiência. Por mais que essas temáticas possam partir para uma abordagem mais ampla, envolvendo outras pessoas e discussões, para dar origem às imagens, parte de experiências minhas desde o ingresso no Programa de Pós-graduação em Artes da UFC.

Faz anos que percebo o peso que é ser mulher e artista na cena cearense, que é a que eu conheço. Mesmo com toda a singularidade existente em nós mulheres, infelizmente percebi em alguns discursos alguns pontos em comum. Participando de grupos ou coletivas³⁷ de artistas na cidade, algumas frustrações que surgiam em meio aos desabafos, também me contemplavam.

Muitas mulheres que hoje se denominam artistas, demoraram muito para ter coragem de falar isso em voz alta, acreditar de fato que produz arte. Outras, até hoje, percebo que relutam para se intitularem de artista. É participando desses grupos que entendo que as diversas coisas pela qual eu sinto, outras mulheres também passam por algo similar. Durante muito tempo não consegui falar que era artista. “Você é fotógrafa? Trabalha com isso ou é um *hobby*?”, eu nunca sabia explicar.

Sou arte-educadora e não fotógrafa que trabalha em eventos, jornais, revistas, etc. Utilizo a fotografia como um dos assuntos que podem ser desenvolvidos em sala de aula. Se não trabalho diretamente com fotografia e nem considero um *hobby*, como explicar? Parecia que afirmar “sou artista” era muito pretensioso da minha parte.

Um termo ficou mais em alta recentemente, pelo menos para mim, é a síndrome da impostora³⁸. Conhecer essa nomenclatura fez muito sentido para

³⁷ Escrita no feminino por serem espaços apenas de mulheres.

³⁸ É uma desordem psicológica que, apesar de não ser classificada como doença mental, é bastante estudada. Os sintomas apresentados costumam ser os mesmos sintomas que são encontrados em outros transtornos como depressão, ansiedade e baixa autoestima, por exemplo. Os principais sinais e sintomas são: necessidade de se esforçar demais, autossabotagem, adiar tarefas, medo de se expor, comparação com os outros, querer agradar a todos. Para mais informações, acessar o *site*: <https://www.tuasaude.com/sindrome-do-impostor/>.

entender que esses pensamentos que eu e outras mulheres compartilhamos não era apenas uma dificuldade mútua, mas algo muito acima de nós. Estudos comprovam que essa síndrome é mais comum em mulheres do que em homens.

Desde que nascem, as mulheres precisam sempre provar o seu valor, pois em meio à sociedade machista em que ainda estamos inseridos, elas não são valorizadas academicamente, profissionalmente e socialmente como os homens, pois foram criadas para desempenhar. A autoestima e sensação de inferioridade crescem junto delas e é preciso uma boa transformação interna para que esses sentimentos a abandonem. Quando elas conseguem realizar seus objetivos, as frases machistas que ouviram a vida inteira de que não são capazes, ou que um homem faria o trabalho melhor do que ela ou que era melhor ela ficar em casa com os filhos, voltam à tona. (Escrito por Juliana Sonsin. Retirado do site: <https://bityli.com/PkIbFVHP>)

Somos frutos de uma sociedade machista, patriarcal, marcada pela opressão, inferiorização e objetificação da mulher. Todas nós já sofremos em algum nível algo que acabou por impactar nessa falta de confiança de achar que ser artista não é algo que nos pertença. Eu sou uma mulher cisgênero e branca e isso me coloca também em uma situação de privilégio frente a outras mulheres que sofrem ainda mais em um país permeado pelo racismo.

As desigualdades são maiores para as mulheres que somam 'preconceitos e opressões'. São, portanto, mais danosas às mulheres trans, negras, indígenas, lésbicas, bissexuais, pansexuais e assim por diante (...) Uma mulher branca tem mais privilégios na nossa sociedade que uma mulher negra, por exemplo. As opressões se somam e isso acaba refletindo de forma diferente em um ou outro grupo de mulheres. Pensar sobre mulheres é pensar sobre os mais variados sistemas de opressão que se relacionam com grupos dentro da 'categoria mulher'. (Escrito por Maria Beatriz Melero. Retirado do site: <https://www.minhavidade.com.br/materias/materia-21811>)

Pensando nessas questões que o meu trabalho surge. A afirmação presente no título é para reforçar o quanto eu tive de fazer um trabalho interno para poder me afirmar enquanto uma mulher artista. São 16 fotografias, na qual apareço ao lado de um espelho e segurando uma cesta de maçãs. A escolha dessa fruta, em específico, tem a ver com as simbologias que ela carrega, como liberdade, conhecimento e feminilidade. Carregar essa cesta enquanto pareço encontrar uma saída nesse novo caminho que o espelho oferece. Como uma rota de fuga ou como em *Alice através do espelho*, ir de encontro ao País das Maravilhas.

São nessas rotas de fuga que novos pontos de vista podem ser adquiridos, mas nem sempre é tão fácil ter a sensibilidade de procurar respostas em outras

direções. “*É difícil procurar novas perspectivas*” é a terceira fotoperformance e a única que não foi fotografada na minha casa. Todos os outros ensaios foram feitos em cômodos diferentes de onde eu moro, apenas essa foi fotografada em um sítio, na minha mesma cidade. São doze fotografias, também em preto e branco, distribuídas aos pares com um recorte de imagem ao centro. Se contar com essas imagens recortadas que dividem os pares, totalizam dezoito fotografias.

Nas fotoperformances, todos os elementos integrantes da imagem final foram pensados, desde o processo de escrita e desenho. Assim como o cenário, os figurinos foram escolhidos de modo a combinar com a textura presente no lugar e com o efeito que poderia trazer na editoração. A camisola da imagem faz o contraponto da delicadeza presente na transparência, na renda e no tipo de tecido, com o cenário mais árido, com os galhos e tijolos. O trabalho em questão dialoga com os dois anteriores, na qual reflito a respeito dos caminhos percorridos durante a pesquisa e a minha urgência de repensar novas rotas para não desistir. Ele trata dessa importância de olhar por outras perspectivas. É o único que possui um cenário fora da minha casa e também contrasta com o cenário de natureza, ao invés dos cômodos de uma estrutura de cimento.

Apontar pedaços de espelhos em direções diversas, procurar como uma lupa. É necessário manter a mente disposta a encontrar outras portas, outros ambientes, sair de casa ou do seu lugar de conforto de vez em quando. O fato de todas as fotografias terem a minha imagem nelas é também uma forma de sair do meu lugar de conforto, já que eu, durante muito tempo, optei por fotografar outras pessoas. A autorrepresentação é um desafio.

Se autorrepresentar não é algo novo no mundo da arte, e isso diz muito dessa (talvez) obsessão que possuímos por marcar a nossa imagem em algum suporte. Lejeune (2008) lança perguntas como: “Que interesse especial pode haver em olhar um autorretrato?” e “E quais são as artes, ou os meios de comunicação, que permitem uma autorrepresentação da arte ou do artista?”. Essas são ótimas perguntas para que nós, enquanto produtoras de autorretratos, possamos refletir para compreender o interesse pelo nosso objeto de estudo. Para o autor, por exemplo, o autorretrato fotográfico é muito mais inventivo que a forma pictórica. Na sua concepção, “como não podemos nos ver, ficamos mais livres para nos imaginar, nos encenar e até brincar com a etiqueta para chamar qualquer coisa, por metáfora, de autorretrato.”, alega Lejeune (2008, p. 246).

De acordo com Flores (2005), um dos aspectos contemporâneos da fotografia, em especial no campo artístico, é o abandono da concepção de fotografia enquanto testemunha da realidade. Ela passa a ser compreendida como a realidade da imagem, da própria representação. O ponto de vista além de subjetivo também é político e cultural. “Cada imagem esconde outra. Não há a imagem pura produzida pelo olhar de um autor. Este olhar, antes concebido como a verdadeira fonte da imagem da realidade, passa a ser visto como um produto social.”, refere Flores (2005, p. 49). É um olhar histórico e ideológico. “O que é um autor?” passa também a se tornar uma questão.

Algumas fotografias não foram clicadas por mim, como é o caso de “*Porque pesa ser mulher*”, “*É difícil procurar novas perspectivas*” e “*O delicado também pode machucar*”. Todas elas foram pensadas e dirigidas por mim, tendo uma outra pessoa para fazer o clique. Todas sob o meu controle, mas por um motivo técnico eu não consegui realizar esse clique. Mesmo tendo outras pessoas realizando essa função, considero que eu sou a autora de todas as imagens.

Desde o início foi importante, para mim, estar no controle das minhas produções, já que são temas sensíveis e tão pessoais. Foi um trabalho que repensei diversas vezes, que mudei a edição final, descartei fotografias. Acho imprescindível que artistas mulheres possam ter cada vez mais posse de como os corpos femininos são representados na arte. Foram longos anos de história da humanidade que retratavam corpos femininos estereotipados, idealizados e submissos. É muito potente quando mulheres reivindicam o seu lugar de produtoras de imagem e o assunto é o corpo feminino.

Desejo que nós mulheres possamos ter em mãos o controle da nossa representação, dos nossos corpos, ideologias. Muitos ambientes artísticos ainda refletem a desproporcionalidade a respeito da quantidade de artistas mulheres ocupando os espaços³⁹.

³⁹ “Tratemos de estatística. Dos 90 autorretratos contemporâneos expostos na *Galleria degli Uffizi*, 86 representam homens e quatro, mulheres. O que é um claro progresso, pois no corredor *Vasari* não me lembro de ter visto mulheres (mas passamos rápido...) apuremos a análise. (...) Por enquanto, posso classificar os gêneros em função do sexo do modelo: praticamente sempre masculino no autorretrato; masculino ou feminino no retrato (50% de cada); praticamente sempre feminino no nu. Aliás, o único dos 90 autorretratistas que se representa (nu) é uma mulher. Há sim um homem que tentou, mas parou no meio do caminho: Mario Fallani está de torso nu, de calças, um pé calçado e outro não, com o sapato na mão.”. (LEJEUNE, 2008, p. 249)

A quarta fotoperformance chama-se “*O delicado também pode machucar*”. Possui um total de oito fotografias, sendo quatro em plano médio e quatro em plano fechado. Novamente, maçãs e cacos de espelho são partes integrantes da imagem. Em volta de mim apenas a parede branca e o chão cinza, além da cadeira em que estou sentada. Em todas as fotografias houve um cuidado com o que aparece ao fundo, com o cenário. Optei por deixar poucos elementos em volta, para dar um foco maior ao que eu performo diante da câmera. A única em que isso muda, onde mais elementos tomam conta do espaço, é a anteriormente apresentada, “*É difícil procurar novas perspectivas*”, por conta da escolha de ser ao ar livre, em um sítio. Mesmo assim, foram realizadas no mesmo lugar para evitar que outros cenários entrassem na cena.

“*O delicado também pode machucar*” foi realizado na garagem da minha casa. São dois grupos de quatro imagens, sendo uma mais distantes e uma mais próxima, lado a lado. A temática presente foi pensada no quanto pequenos acontecimentos do dia a dia podem se somar e se tornar algo grande. Problemas que não resolvemos, sentimentos que não são trabalhados da forma devida, situações de desconforto que não enfrentamos, enfim, tudo aquilo que me foi acumulando e que, em algum momento, explode.

Colocar na arte essas questões que perpassam a minha história é um grande desafio, ao mesmo tempo que me ajuda a tornar tudo isso mais fácil. Falar a respeito de minhas dúvidas e fragilidades abriu uma porta de autoaceitação que eu não esperava. Primeiro, porque ao revisitar o assunto ele pode se tornar mais leve para mim. Segundo, porque ao compartilhar com outras pessoas as minhas experiências e ouvir de volta outras experiências, me senti menos solitária.

A pele macia da maçã é cortada através dos cacos de espelhos que chegam por diversos lugares. A maçã portando, agora, pequenos objetos cortantes é levada à boca, e ainda serve de alimento. É preciso ter cuidado para saber os lugares que podem ser mordidos. Qualquer descuido pode ser o preço de uma língua cortada. Manter-me em silêncio, não expressar opinião em demasia para não soar agressiva ou causar algum tipo de incômodo é um sentimento que carrego faz algum tempo. Como um mecanismo de autocontrole após vivenciar algumas questões, principalmente em ambientes de trabalho. Não consigo ficar em um espaço sem me expressar, mas percebo que já fui mais incisiva nas minhas colocações. Hoje, estou

em busca de um equilíbrio entre me manter firme naquilo que acredito e também manter a minha paz.

Para representar essa busca por caminhos que ainda não percorri, novas rotas que trazem equilíbrio, a quinta fotoperformance “*A chuva formou espelhos d’água*”, é constituída por oito fotografias, algumas espelhadas e outras não. Formando no chão três linhas na vertical, a ideia é fazer alusão a diferentes caminhos (ou pontes) de espelhos. Diferente dos outros ensaios, nesse o meu rosto não fica tão visível. Apareço ao centro da imagem como se estivesse caminhando em uma dessas pontes, mas ao mesmo tempo apareço em outras quatro extremidades.

Era um dia de chuva, mas no momento captado pelo celular, a chuva dava uma trégua. Na imagem, o chão aparece molhado e não dá para perceber que o espelho estava também. As fotografias deveriam refletir o céu azul com suas nuvens bem desenhadas, mas por conta do tempo nublado, apenas uma grande luz branca pode ser vista, cortada pelos fios de energia e internet e um pedaço do telhado.

O espelho, com sua moldura branca, destaca-se no chão escuro, o que deixa ainda mais marcado o desenho geométrico desses retângulos distorcidos pela perspectiva. Algumas pessoas passavam na calçada nesse momento e não sei se elas acharam engraçado uma pessoa fotografando nessa situação: chuva, espelho no chão, em pé com um guarda-chuva na mão.

Essa foi a última fotoperformance a ser fotografada e escolhida para finalizar a apresentação do meu trabalho artístico. Achei que seria simbólico escolher exatamente essa que fala de caminhos (ou pontes).

Do ângulo que optei por fotografar, não conseguimos visualizar onde estamos, assim não entendemos o que seria o início ou o final. Observa-se que todas as extremidades são iguais e estão sempre ocupadas, mudando apenas quem está lá: eu ou o guarda-chuva. Três caminhos (ou pontes) em paralelo e estou, ao mesmo tempo, em todos e nunca sozinha, estou sempre com algo em mãos. Indo de um lado para o outro, procurando as melhores vias para conseguir chegar no meu objetivo.

Foram meses nessa caminhada e as minhas escolhas me fizeram chegar aqui. As tomadas de decisões, os conselhos que resolvi ouvir, as paradas que precisei fazer e os avanços que também tive. Sei que eu poderia ter tido outros resultados se eu tivesse andado por outras rotas, mas tenho a convicção que fiz o que me foi possível.

Aprendi o quanto uma pesquisa de mestrado possui altos e baixos, sendo muito importante se manter bem durante o processo para aproveitar o passeio e não apenas ter o resultado final. Passei todo esse tempo submersa no meu objeto, na minha poética, indo atrás de informações que poderiam me ajudar. É um momento solitário, por mais que apareça, por vez ou outra, alguém que dialogue com o que você faz. Encontrar maneiras de criar ligações entre você, seu trabalho e outras pessoas, é também encontrar caminhos (ou pontes) que te levam para outros lugares, expandindo a mente para que você possa sair um pouco do eixo e percorra lugares que você não conhecia.

A escrita da pesquisa foi demorada e, entre frustrações e alegrias, busquei aproveitar a experiência. Isso ajudou muito no meu amadurecimento enquanto artista, entendo melhor a lidar com o tempo de cada trabalho. A pesquisa também não finaliza por ela mesma, percebo que ainda estou no início e tenho muita coisa a desenvolver. Hoje, enquanto escrevo, também é um dia com chuva. É domingo e está nublado e silencioso. Lembrei do dia dessas imagens. Achei interessante a coincidência.

“Fiz algumas mudanças no desenvolvimento da pesquisa do mestrado. Desisti de algumas ideias, acrescentei outras. Estou mais empolgada com esses reajustes, pois sinto que irá ficar bem melhor o resultado. Às vezes precisamos que alguém olhe o nosso trabalho durante o processo e nos dê um feedback. Como ficamos muito imersos no trabalho, muitas vezes não conseguimos perceber o óbvio. (...) Sinto que estou ficando bem mais tranquila em relação à pesquisa depois de algumas tomadas de decisões. Repensei alguns ensaios e algumas estruturas. Acredito que vai ficar uma obra mais coesa e que a mensagem será melhor entendida.” Trecho do meu diário em 20/02/2022.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Performance e fotografia possuem um longo caminho de experimentações e usos diversos na história da arte e nesse longo caminho, suas trajetórias se cruzam. A fotografia, para Lemos (2019), foi capaz de ampliar o campo artístico, de se pensar e fazer arte, mesmo com uma mediação tecnológica e sem um fazer artesanal predominante. A inserção da fotografia em galerias e museus pode ter sido um fator para o surgimento de uma arte tecnológica, descentralizando o fazer artesanal.

Se o advento da fotografia provocou um choque entre os artistas, não foi por receio de uma concorrência direta, pois ela não tinha condição de suplantar a pintura, mas por abrir a possibilidade de um outro funcionamento da arte. Pela primeira vez, sem dúvida, e em benefício da máquina, uma imagem rompia com o lento e minucioso trabalho a mão: o artesanato cedia o passo à indústria. Pela primeira vez, o contato físico não mais se fazia entre artista e tela, mas, fora disso, entre uma coisa e uma superfície fotossensível. O que a fotografia ameaça é a fabricação manual e artesanal da imagem, em prol da seleção, do registro químico. Enquanto, tradicionalmente, como o próprio Marcel Duchamp assinala, “a palavra ‘arte’ significa fazer e, por pouco, fazer com as mãos”, a fotografia cria condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar. (ROUILLÉ, 2009, p. 295-296, apud LEMOS, 2019, p. 39)

A arte, de acordo com o autor, esteve muito ligada ao fazer manual e artesanal e depois o dispositivo técnico passou a fazer parte dos novos meios de criação de obras. Com o passar do tempo, vemos o advento de novas mídias, o que gerou a criação de obras utilizando essas novas tecnologias, assim como também ampliou os recursos e possibilidades de registro das informações perceptivas emitidas pelas e pelos artistas. Fotografia, vídeo, cinema, gravação de som, entre outros, passaram a ser tanto uma categoria própria dentro do campo da arte como trabalharam de forma híbrida com outros campos, como com a *performance*.

A *performance* encontrou na câmera, além do registro de seus atos, as possibilidades de manipulação da imagem eletrônica (editoração). Pensar um trabalho performático voltado não apenas para a ação ao vivo, mas criar uma obra exclusivamente para ser desenvolvida com o uso desse instrumento.

Quando decidi pesquisar a respeito da fotografia, *performance* e fotoperformance, entrei em contato com o trabalho de muitas artistas. Eu também queria desenvolver minhas obras em fotoperformance, mas algumas questões me

surgiram durante o processo: como diferenciar um registro performativo de uma arte performativa? Como pensar uma fotoperformance? O que é a fotoperformance?

A busca por respostas a essas perguntas foi um entrelaçado de bibliografia com o fazer artístico. Ao mesmo tempo em que lia os autores e autoras, estava em meio ao meu processo artístico e performando diante da câmera. Foram essas minhas experiências enquanto mestranda que me levaram a um entendimento sobre as questões acima.

Fotografar uma *performance* é registrar, documentar, aquele ato que está acontecendo ao vivo. A fotografia não tem relação artística com o que está acontecendo, o *performer* não depende da câmera para que sua *performance* aconteça. Seu corpo, o espaço ou outros elementos de cena fazem parte da sua obra, assim como os espectadores que ali assistem/participam. O trabalho artístico que está sendo apresentado é a obra. Por mais que a fotógrafa crie um conceito para captar em imagens o ato apresentado, pensando com muito cuidado toda a composição para que dialogue com o propósito da *performance*, ainda assim será um registro e não fotoperformance. O intuito continua sendo a apresentação ao vivo, com o público presente. A fotografia servirá para outros objetivos, como para ser usada no portfólio da artista, veiculação nas mídias, material para pesquisa, recordação daquele momento, entre outros.

Sabemos que, hoje, a imagem é muito importante para artistas de todos os campos da arte: circo, dança, teatro, literatura, pintura, desenho, música, enfim, até as áreas com seu viés mais comercial e que trabalham com criação artística, como ilustração ou *design*. Muitos artistas e profissionais da área criativa precisam ter uma presença *on-line*, como portfólio, redes sociais, *sites*, etc, para divulgarem seus trabalhos, venderem obras, cursos e outros serviços. Não podemos, principalmente no campo da *performance*, confundir uma foto considerada boa⁴⁰ com uma fotoperformance.

A fotoperformance tem uma outra finalidade. O próprio nome, junção de duas linguagens artísticas, já nos dá uma ideia. A obra de arte, nesse caso, não é o acontecimento ao vivo, muito menos o registro desse acontecimento. Aqui, a obra final será uma fotografia, ou seja, o espectador terá contato com uma imagem (ou um ensaio) realizado a partir de um ato performático. Sendo uma fotografia ou um

⁴⁰ Uma foto considerada boa seria o que costumeiramente as pessoas caracterizam como tal: boa resolução e a composição da fotografia um pouco mais elaborada.

conjunto de imagens, deve haver uma preparação para desenvolver um trabalho em fotoperformance. O que primeiro deve ser compreendido é que a ação performática será pensada para a câmera. Assim como em uma ação presencial os elementos são distribuídos dentro de um espaço que segue um conceito, na performatividade exercida para a câmera todos os elementos envolvidos também devem ser pensados dentro do conceito performativo e de uma composição fotográfica.

Se a obra final será fotográfica é essencial que se estude como serão distribuídos os elementos no espaço, bem como a própria pessoa a performar enquadramento⁴¹, cor, luz e sombra. Esse apuro com qualidades que vêm da linguagem fotográfica é justamente para que possamos criar uma imagem potente. Esses são os fatores que ajudarão a transmitir ao espectador o conceito estabelecido. Se a imagem é o que vai ser entregue ao público, deve haver um cuidado não apenas em realizar o ato performático para a câmera, mas *como* será realizado. O *como* talvez seja o ponto primordial da questão, já que o que será visto são imagens congeladas, momentos específicos. Por exemplo: se for uma foto única, qual será o melhor enquadramento? Se for um ensaio, como criar a sequência que melhor dialogue entre si? Essas duas perguntas são apenas dois pequenos exemplos de outras que devem ser levadas em consideração.

A fotoperformance leva em consideração elementos da linguagem visual para que o conceito dessa imagem seja expresso. Foi no decorrer da pesquisa que fui formando esse entendimento, pois pude, através do meu trabalho com a *performance* e fotografia, perceber como estava se dando o desenvolvimento das minhas fotoperformances. As leituras me deram um embasamento teórico que foi fundamental, mas desenvolver o meu processo criativo foi necessário para conseguir chegar a essa compreensão. Produzir minhas fotografias, colocar em prática os conceitos coletados de tantos lugares, me fez ter uma visão mais ampla e poder refletir de forma mais profunda sobre o assunto.

Produzir um trabalho artístico dentro de um espaço acadêmico também me fez ter uma atenção especial ao meu processo de criação, percebendo as etapas e como cada uma delas é importante e se cruzam. Poder ler, escrever e experimentar sobre o assunto, tornou o meu modo de fazer pesquisa mais dinâmico, já que pude

⁴¹ O enquadramento depende de três elementos: o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo. Mais informações em: <https://bityli.com/h4MWI>.

entrelaçar os momentos. Estou mais consciente do meu processo, de como a obra vai sendo construída.

Foi com essa pesquisa que consegui também entender o que eu chamo de pesquisa autobiográfica. Mantenho meu diário desde 2019, em uma escrita livre e que não tinha a pretensão de servir como um objeto artístico ou relacionado a qualquer trabalho artístico. Mas, notei que desde o início dessa escrita eu já o relacionava a trabalhos artísticos, seja comentando sobre alguma obra que eu havia feito ou sobre alguma temática que eu gostaria de tratar de forma artística. Não é que a escrita seja feita com o intuito artístico, mas é essa escrita despretensiosa, que fala abertamente de qualquer assunto que eu esteja passando pelo momento, que acaba sendo conteúdo artístico. Eu achava que as temáticas das imagens poderiam ser assuntos mais distantes, mas notei que foram temas que dialogavam exatamente com o que estava acontecendo no momento de reflexões do período. Pensar em autobiografia no meu trabalho se tornou uma forma de autorreflexão, de me conhecer melhor e de forma mais verdadeira.

As questões autobiográficas citadas não se esgotam nos trabalhos apresentados, até porque muitos desses assuntos não são apenas questões individuais, fazem parte da sociedade, em especial no que se refere às mulheres. Reafirmo que não pretendo falar pelas mulheres ou por qualquer outro grupo, parto de uma visão muito particular.

Para chegar nesses entendimentos, foi preciso seguir o que eu propus como objetivo geral e objetivos específicos. O objetivo geral da pesquisa foi construir ensaios fotoperfomáticos na perspectiva autobiográfica, desenvolvendo juntamente com o processo prático criativo, reflexões acerca do que é a fotoperformance e a influência da artista Francesca Woodman no meu processo pessoal. Como objetivos específicos, o primeiro foi traçar um breve panorama histórico para melhor se compreender a arte da *performance* e seu encontro com a fotografia para desenvolver uma conceituação sobre o que é a fotoperformance. O segundo objetivo foi apresentar as imagens realizadas durante a pesquisa, refletindo sobre o meu percurso artístico.

Nessa minha primeira grande inserção nos estudos da fotoperformance, optei por objetivos aparentemente mais simples. Foi aqui que tive contato com várias leituras pela primeira vez e senti a necessidade de ir com mais calma para criar um alicerce para pesquisas futuras. Estudar fotografia é um universo e a arte da *performance* é também todo um outro universo. Há autores, teorias, linhas de

pensamentos que se encontram e se desencontram, e eu tive que escolher por onde iria também desenvolver a minha linha de pensamento dentro desses universos. Chegar à fotoperformance foi resultado dessas escolhas.

Espero que essa pesquisa possa servir de inspiração para outros artistas que estão experimentando a fotoperformance, que estão começando a construir seus trabalhos assim como eu estou. Reuni aqui um embasamento teórico, esperando que seja um espaço a ser consultado para aqueles que buscam um entendimento de como se deu esse caminho da fotoperformance na arte. Minhas reflexões a respeito do que é esse campo, a partir do meu ponto de vista, influenciaram a minha produção, mas acredito ser uma via possível de diálogo para pesquisadores que também estão investigando essa linguagem.

A criação artística é uma metodologia desenvolvida de forma muito particular, mas conhecer práticas desenvolvidas por outras pessoas pode nos estimular a criar a nossa. Defendo que arte é trabalho e desejo que eu tenha conseguido deixar isso evidente nessa minha escrita.

Podemos ter nossas inspirações, epifanias, mas eu acredito na arte enquanto esforço diário de experimentar, escrever, estudar, refletir. É uma insistência. Concordo que “(...) é bastante difundido este pensamento: arte sim, arte como obra de circunstância e de gosto, mas não arte como engajamento de trabalho.”, enuncia Ostrower (2014, p. 31) Esse fala de Fayga Ostrower, na qual ela afirma a respeito de como a atividade artística é considerada uma atividade, sobretudo criativa e de que a noção de criatividade é desconexa da ideia de trabalho. O criativo associado a ser solto, livre e isento de compromisso de trabalho. “Na lógica de tal pensamento, porém, o fazer que não fosse “livre” careceria de criatividade, passaria a ser um fazer não criativo. O trabalho em si seria não criador.”, esclarece Ostrower (2014, p. 31). Ao apresentar o meu processo criativo, espero ter deixado evidente o quanto de esforço é empregado no antes, durante e após a execução das fotoperformances.

Quero desenvolver, cada vez mais, a minha poética. Insistindo na arte enquanto espaço de conhecimento acadêmico, espaço de criação artística, de trabalho, de comunicação, de liberdade, de expressão e tantas outras coisas que ela pode ser.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, C. M M.; ARAÚJO, T. B. Francesca Woodman e a fotografia como escrita de si. *In: XI IABA BRAZIL 2018: secret lives: hiding, revealing, belongin.* Vitória, ES: Departamento de Letras, Arte e Cultura. Universidade Federal São João Del-Rei.
- CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.
- COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 14. ed. Série Ofício de Arte e Forma. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- ENTLER, R. Fotografia além do instante, a *performance* além do efêmero. *In: GATTI, F.; GONÇALVES, R. G. de C. (org). A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação.* Bahia: Editora EDUFBA, 2017.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. *In: MOTTA, M. B. (org). Ética, Sexualidade, Política.* Coleção ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FLORES, T. M. **Fotografia, auto-retrato e autobiografia.** Comunicação Pública [Online], v.1 n. 2 | 2005, posto *on-line* no dia 16 novembro 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cp/9123>. Acesso em: 21 out. 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.9123>.
- FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu.** São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1999.
- GALLO, M. D. **Francesca Woodan e o lugar de onde eu me olho.** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal da Paraíba. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2015.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- HACKING, J. **Tudo sobre Fotografia.** Rio de Janeiro, RJ: GMT Editores Ltda. 2012.
- KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, B. A performance da memória. **Sala Preta**, [s. i.], v. 9, p. 135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 7 nov. 2022.

LEMOS, J. **Corpo, imagem e performatividade na fotografia**: um estudo sobre a linguagem da fotoperformance. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rocco de Gasperi. Coorientadora: Maria Clara Ferrer. 2019. 106 p. Dissertação (Mestrado) – Teatro, Universidade de São João del-Rey, 2019.

MELIM, R. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARCONDES, R. **Arte da performance**: o que pode ser e como ver. Youtube, 22 de agosto. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=83LM-EzVqWk>. Acesso em 16 abr. 2023.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCHECHNER, R. A. **O que é performance?** em Performance studies: na introducción, second edition. New York & London: Routledge, 2006. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative Commons, classe 3, 2011.

SILVA, L. L. O espelho de Machado e os espelhamentos de Magritte. *In: A Palo Seco*: Escritos de Filosofia e Literatura. Grupo de Estudos de Filosofia e Literatura, Universidade Federal de Sergipe. v.1, n.1 (2009) -. Aracaju: UFS, CECH, 2009.

SIMÃO, L. V. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 4, n. 6, p. 137–151, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i6.12119. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12119>. Acesso em: 7 nov. 2022.

VINHOSA, L. **Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação**. 3º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos” 15 a 19 de setembro de 2014. – Belo Horizonte - MG. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.