

Universidade Federal de Minas Gerais

Jairo dos Santos Pereira

Truques, tramoias e trapagens:  
Sobre o regime do real e a prática da  
contradição.

Belo Horizonte

2013

Jairo dos Santos Pereira

# Truques, tramoias e trapações: Sobre o regime do real e a prática da contradição.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em artes visuais, na habilitação de Desenho.

Orientadora: Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2013

Dedico essas linhas que mal se sustentam a minha orientadora Piti ao professor Rodrigo Borges, ao meu camarada Gladstone e minha companheira Xádia.

E o que parecia  
impossível aconteceu.

*De ouvido*

*di vi*

*di do*

*entre*

*o*

*ver*

*&*

*o*

*vidro*

*du vi do*

( Paulo Leminsk “Caprichos e Relaxos” )



### Resumo

Esta elaboração textual tem como objetivo, colocar em evidência, através de práticas de produção de imagens, os estatutos e condições que regem a produção e percepção da realidade experienciada como real representado, pensando a prática artística como maneira para se investigar e produzir rotas de fuga, para o que está dado como experiência visível.

Palavras-chave: Fotografia, fatuografia, performance, performance.

### Resumen

Esta elaboración textual aspira a poner en evidencia a través de las prácticas de producción de imágenes, los estatutos y las condiciones aplicables a la producción y la percepción de la realidad experimentada como real representado y pensar la práctica artística como una forma de investigar y producir las vías de evacuación, para lo que se da como experiencia visible.

## SUMÁRIO

1. Como descrever um percurso? .....	7
2. Truques: fotografia, e duas estratégias para não ver. ....	9
3.1 Trapaças: a <i>fatuografia</i> .....	17
3.2 a primeira imagem.....	19
3.3 uma <i>fatuografia</i> para Bas Jan Ader.....	22
3.4 Uma outra <i>fatuografia</i> .....	26
4. tramoias: performance/perfomação ou a arte do desempenho.....	30
4.1 Jiri Kovanda.....	35
4.2 Bas Jan Ader.....	39
4.3 Algumas performances e outros indícios.....	43
5. Bibliografia.....	50

## 1. COMO DESCREVER UM PERCURSO?

*“Nos oitenta mundos da minha volta ao dia há portos, hotéis e camas para os cronópios, e além disso citar é citar-se, não sou o único a dizê-lo e a fazê-lo, com a diferença de que os pedantes citam porque fica bem, e os cronópios porque são terrivelmente egoístas e querem açambarcar os seus amigos, tal como eu a Lester, Man Ray e todos os que se seguirão, Robert Lebel, por exemplo, que descreve este livro na perfeição quando diz: «tudo aquilo que vê nesta divisão, ou melhor, neste armazém, foi deixado pelos inquilinos anteriores; por conseguinte, não verá grande coisa que me pertença, mas eu prefiro estes instrumentos do acaso. adversidade da sua natureza impede-me de me limitar a uma reflexão unilateral, e neste laboratório, cujos recursos submeto a um inventário sistemático e, bem entendido, em sentido contrário ao natural, a minha imaginação expõe-se menos ao risco de marcar passo.»Eu teria precisado de mais palavras, de certeza.”*

CORTAZAR<sup>1</sup>

Pode-se elencar as galerias e salas de espera por onde se passou ou simplesmente notar e relembrar o caminho, mas aqui preferi fazer um exercício tomando como bula o livro de Cortázar, *A volta ao mundo em oitenta dias*, mas uma bula desorientada, em que tomei as vezes doses de mais de uma substância e por isso me faltaram outras. Em um dia, oitenta mundos possíveis, pois a cada impressão se volta à antiga biblioteca para a recorrer a palavras e imagens de um imaginário que pertence a outros e ao mesmo tempo nos pertence.

Por isso a imagem se revelou essencial para se reinventar começos e práticas, reformular estatutos, sobrepô-los, ajuntá-los, fazer deles e das categorias lugares possíveis e maleáveis, passíveis de falência e destruição, permissíveis a fabulações e ignoransas.

Assim começaremos do começo, não daquele começo que é o princípio da imagem para chafurdarmos em sua ontologia, mas de um dos muitos dos começos a que a imagem se prestou a ser reelaborada para mudar não somente o campo e a função de suas práticas e sentidos da representação, mas seu afeto, a maneira pela qual é formulada e embasa a percepção de cada sujeito envolto na cultura e historicidade que são próprias ao que chamaremos regime do real, praticado e tornado predicado da fotografia. A partir desta normatização do ver a que a fotografia se prestou seria possível a partir dela detectar a falência desse regime estruturante de verdades visuais e os possíveis procedimentos para sedimentarmos nela suas crises e suscitar no mesmo lugar em que se afirmam discursos analíticos e objetificadores do ver e da construção da experiência através desses sentidos.

---

<sup>1</sup> CORTAZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos*. Cidade: editora, ano. p.

Truques, tramoias e trapaças, o primeiro foi nominado por Sergei Eisentein mas descoberto por acaso por Georges Méliès, serviu primeiro a mágica, a condição de reger a percepção a fim de enganar os sentidos, para depois servir ao mesmo propósito, mas para construir sentido a partir do real representado. O segundo são todas as roldanas, e equipamentos que se escondem por de traz das cortinas de um palco e regem todos efeitos cênicos e dramáticos não produzidos pelos atores mas por equipamentos, objetos, corpos mecânicos controláveis em função de um sentido. E por último aquilo que se faz para passar a perna em alguém, convence-lo.

Pensando então que toda e qualquer prática de produção de imagens envolve essas três práticas e as realidades mediadas e inauguradas por seu espectar<sup>2</sup> também são regidos por esses conceitos como categorias práticas. Arrisquemos e ponhamos a prova não somente as imagens produzidas mas também a capacidade de suas práticas para evidenciarem os mecanismos de construção e normatização do que é percebido e colocado para nós como verdade experienciável ou como experiências de verdade, experiências reais. Para, em fim, pensarmos a prática artística e seus fazeres como mecanismos de dar a ver a contradição pelo operar constante de contradições postas em qualquer sistema de representação e no próprio regime do real.

---

<sup>2</sup>Segundo lissovsky, a ação de expectar – que é muito mais do que o simples esperar – é um estado denso em experiência porque é produzido pela expectativa do eminente instante fotográfico. Esse expectar integra aquela que a duração “perdida” novamente ao instantâneo fotográfico.

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar : origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2008

## 2. Truques: fotografía, e duas estratégias para não ver.

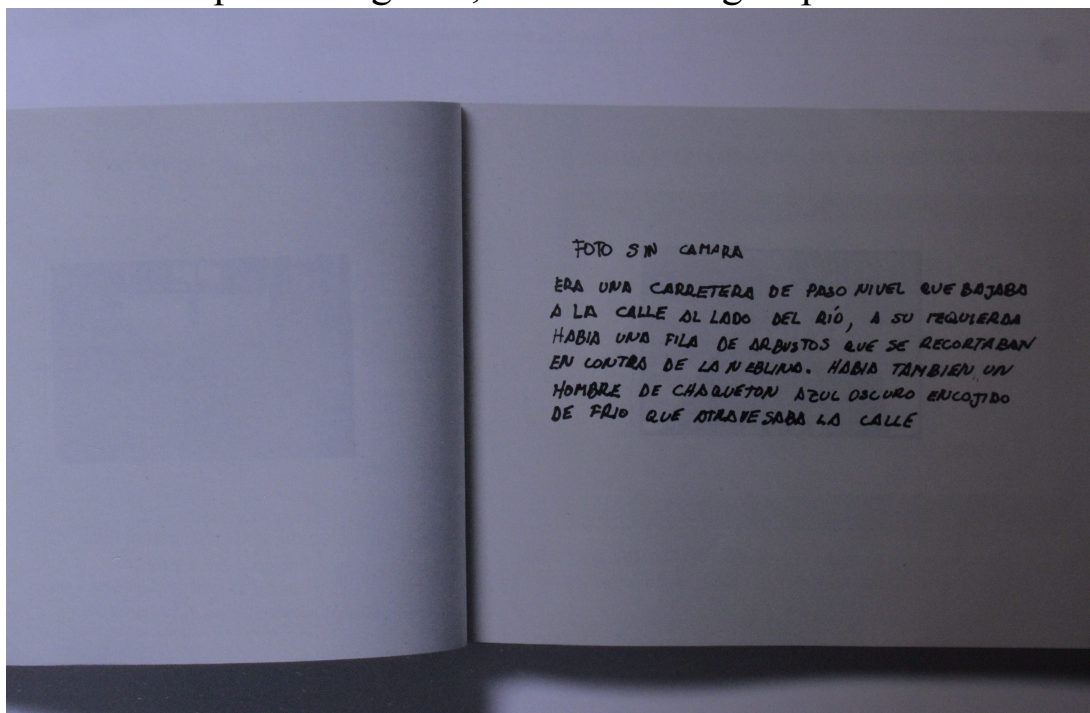


FIG.1 - Mauricio Valenzuela, e Claudio Bertoni. Ediciones económicas de la fotografía chilena. 29 de abril 1983.

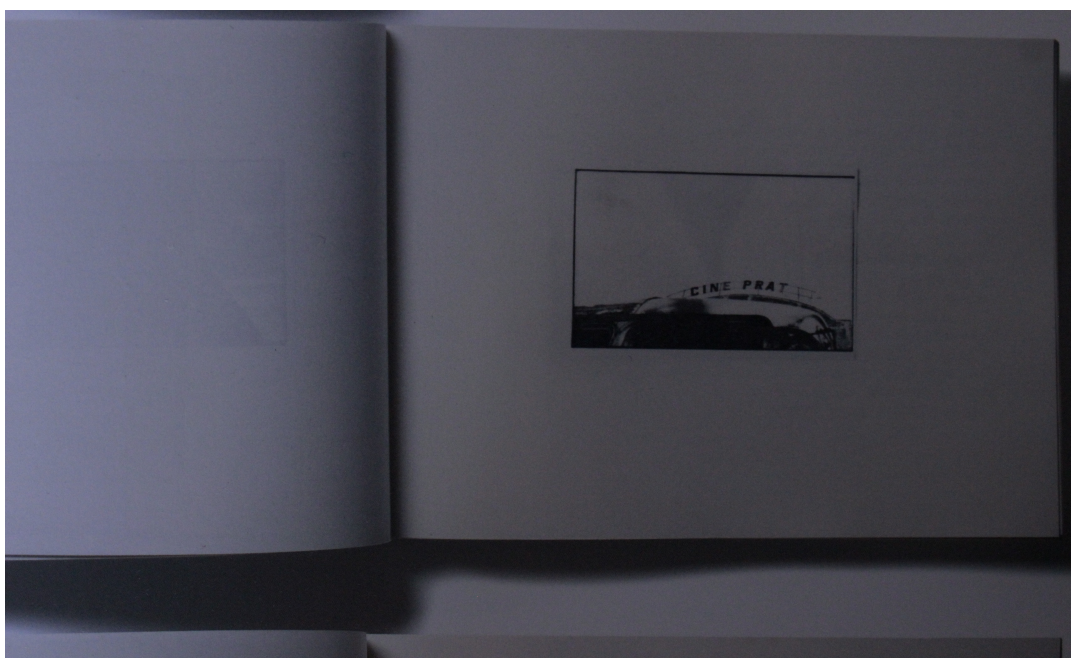


FIG.2 - Mauricio Valenzuela, e Claudio Bertoni. Ediciones económicas de la fotografía chilena. 29 de abril 1983.

### *Foto sin cámara*

*“Era una carretera de paso nivel que bajaba a la calle al lado del río, a su izquierda había una fila de arbustos que se recortaban en otra de la neblina. Había también un hombre de chaquetón azul oscuro de frío que atravesaba la calle.”*

Mauricio Valenzuela, e Claudio Bertoni. Ediciones económicas de la fotografía chilena. 29 de abril 1983.

### *Foto sem filme*

*“Tentarei focar seu rosto que era como uma amêndoa, com seus polos horizontais um pouco inclinados, talvez; atrás, a fumaça a nevoa e homens olhando o fogo. Meu filme tinha acabado. Não devo ver tanta televisão.”*

Mauricio Valenzuela e Claudio Bertoni. Ediciones económicas de la fotografía chilena 29 de abril 1983.

Fazer uma fotografia sem a câmera ou sem os aparatos técnicos que a realizam como meio para obtenção de imagens é deixar claro que toda a fotografia, sua história e seus equipamentos, existem não somente como dispositivos funcionais, mas como aparelhos discursivos que fazem com que a realidade seja observada como tal e concluída em uma imagem fotográfica. Nega-lo é mais do que não produzir imagens, é colocar em evidência, que tanto o mecanismo tecnológico quanto a razão operada por trás da câmera são construções discursivas confirmadoras de uma clarividência procedente de arranjos históricos, políticos e ideológicos. Por outro lado o que significa esperar imagens fotográficas sem tê-las materialmente ou sem se deparar com a promessa de verossimilhança após o clique da câmera ?

Para além do observador que opera a câmera existem os observadores da fotografia que envoltos em uma mesma sintaxe observam essas imagens e validam os discursos ali apresentados, esse observador vê agora somente o contorno discursivo de toda e qualquer fotografia, e mais objetivamente uma única narrativa descrita, a daquele que observou o mundo e o faria representação por esse meio.

As não imagens de Valenzuela, que fazem parte das “edições econômicas de fotografia chilena”, uma tentativa editorial de veiculação de imagens ( que se contrapunha a outros regimes de circulação de imagens fotográficas como os jornais, revistas ilustradas ou

as exposições de imagens impressas em centros de arte ), são ainda em seu gesto anti fotográfico, fotografias verossimilhantes ao objeto da história deste meio de representação. Trazem desnudas a narrativa que sob um regime dialético construiu e foi construída no forjar das descobertas de técnicas e funções da fotografia. Em uma operação que nos dirige a dúvidas e indicações próximas às apontadas nas fotografias de Valenzuela, o filósofo francês Jaques Rancière no início de seu livro “ “O destino das imagens” problematiza os discursos que pensaram em uma natureza do meios de veiculação de imagens como uma diferença entre imagens produzidas pelos mesmos, evidenciando a contradição existente na proposição de Régis Debray em que as diferentes naturezas das imagens cinematográficas e televisivas formulariam as distinções das imagens produzidas neles e na condição de seu espectador. Jaques Rancière coloca em evidência que os dispositivos de construção de imagens são dispositivos discursivos e com isso a diferença entre suas imagens e o espetar das mesmas são relativas as narrativas formuladas a partir delas e das forças ideológicas que as enredam. Aproximar aqui Valenzuela, e Rancière fá-nos aproximar a fotografia enquanto técnica e imagem do que Foucault descreveu como dispositivo.

“Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.”<sup>3</sup>

Estas relações de forças que normatizaram tanto o observador quanto o observado são o regime operado por um dispositivo que se tornou hegemônico com e a partir da fotografia que é o regime da realidade representada como realidade experienciada.

O percurso da fotografia pelo século dezenove e vinte foi marcado por seu uso, seu atrelamento descritivo da realidade. De Niépce aos dias de hoje ela tem sido usada como essa presentificação não do que é visto mas do que é “real”, como um senso atribuído a

---

<sup>3</sup> AGAMBEM, Giorgio O que é o contemporâneo? E outros ensaios, Chapecó SC, Argos, 2008

realidade, mas tomado como o testemunho da mesma.

Esse caminho ou ~~sua~~ pequena história, não são devedores somente de sua invenção, mas também de uma preparação prévia que elaborou a fotografia como a fiel representação do real, condicionante do espectador e o observador que a realiza, concretizou a proposição renascentista e sua perspectiva, e também a representação analítica que tem como característica a dominação do objeto de representação, uma dominação positivista, o controle e fixação do objeto representado à pequena placa de metal ou ao papel fotográfico, ou ainda às plataformas informacionais eletrônicas e nesta história conservam em si o que foi elaborado como o princípio e o fato inaugural da fotografia, que a fez ser chamada de “lápiz da natureza” ou “o olho da história”. E como um olho, descrito na literatura médica como órgão vinculado ao sentido da visão, a fotografia foi construída, naturalizando a realidade representada. Mas essa construção precede seu invento e duas imagens/ narrações nos direcionam a isso: o apartamento do olho do corpo e a objetivação das imagens formadas nele. A câmara escura, que como Jonathan Crary indica

é o que Gilles Deleuze chama de assemblage, algo que é simultânea e inseparavelmente uma montagem como máquina e como enunciação, um objeto sobre o qual se diz algo e, ao mesmo tempo, um objeto que se usa. É um lugar em que uma formação discursiva se cruza com as práticas materiais.<sup>4</sup>

É o olho animal introduzido por Descartes no orifício que faz passar a luz que é projetada no anteparo dentro da câmara escura donde aparece a imagem.

A câmara escura reincide incessantemente na literatura ocidental como metáfora para a observação, esta condição a fez ser muito mais que um mecanismo ou aparelho, construiu para ela este aparato discursivo em que o ver estaria apartado do restante do corpo como um olho ciclópico racionalizante de estímulos que tocam a retina. E esta exclusividade do olho como mediador de experiências sensíveis que está anunciada no Descartes criado por Paulo Leminski em seu livro *Catatau*, romance-ideia, que embarcou na Caravana de Mauricio de Nassau e chegou ao Brasil, o que a mim é uma boa maneira de perceber algumas características do pensamento cartesiano.

Onde estava com a cabeça, até me vir tudo nela? A coisa arruína o olho, não volta mais a forma antiga, quantos vidros e lentes vai querer entre si e os seres? Um corpo

---

<sup>4</sup> CRARY, Jonathan; *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012. pág 37



é muito osso para um olho que quer crescer sem mãos para o confundir.<sup>5</sup>

As metáforas e narrativas para a câmera fotográfica, já estavam prontas antes de sua invenção, pois o espectador e as realidades experienciadas por ele já ocorriam dirigidas por um regime do real representado como real experienciado.

Assim como as fotografias de Valenzuela, permitem chegar ao aparato discursivo da fotografia, o trabalho *Mettre ses propres yeux à l'envers*, 1970, de Giuseppe Penone, nos mostra a discursividade presente nas imagens quando vistas e experienciadas pelo aparelho óptico humano, Penone confecciona lentes de contato que em sua superfície convexa tem uma camada espelhada, não são lentes corretoras de doenças oftálmicas como a miopia ou astigmatismo, são lentes evidenciadoras do olho transformado em dispositivo e do algo experienciável como visível convertido em discurso de realização, daquilo que torna algo real, construído no ocidente e atribuído a este sentido. A lente espelhada reflete a tudo que o observador mira e ao mesmo tempo cega quem a utiliza, um não ver - vendo, como aquele não fotografar - fotografando, que por uma contraposição evidencia seus aparatos, e faz sobrepor neles sentidos atribuídos ao mesmo.

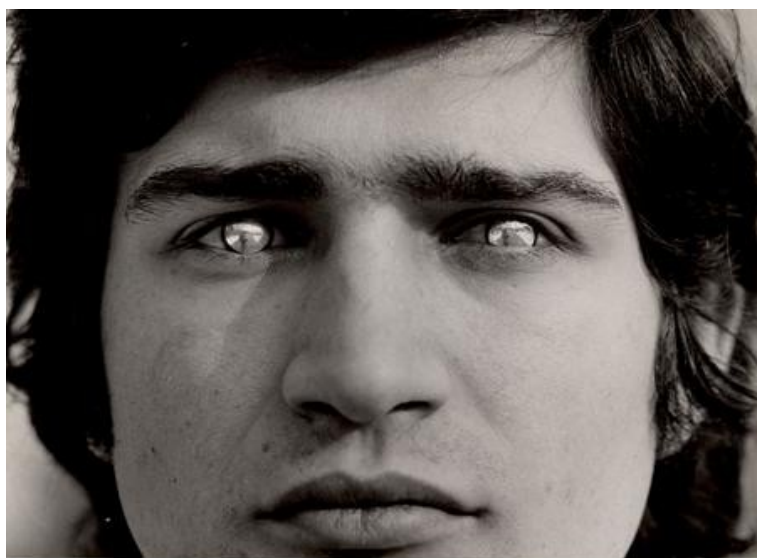


FIG. 3 Giuseppe Penone *Mettre ses propres yeux à l'envers*, 1970

Fonte: Arte Povera, Edited by Carolyn Christov-Bakargiev , 2001

Na sobreposição de Penone podemos perceber a naturalização da realidade como o o que é visível, antes de pensarmos na imagem fotográfica como aquilo que produziu a ilusão daquele automatismo natural, experimentado quando vemos uma fotografia de jornal, recapitulam-se, ao ver o trabalho de Penone os discursos que já haviam forjado antes da

---

<sup>5</sup> LEMINSKI, Paulo; Catatau um romance-ideia, Rio de Janeiro, Iluminuras, 2010

fotografia o real como realidade representada.

Realizadora deste olhar e da experiência visível, a fotografia ganhou no século de sua invenção a propriedade de autonomização do olhar como legado e a produção de verdades visuais como condição de suas imagens. O que condicionou suas histórias e práticas para operações narrativas documentais., em que aquilo que pertencia às construções ficcionais era repudiado por grupos de puristas, a exemplo o fotógrafo americano da segunda metade do século XX, Albert Bisbee citado por Joan Fontcuberta em seu livro *O beijo de Judas*, apontava no daguerreótipo vantagens predicando esta técnica como detentora de uma grande capacidade de

... certeza e magnitude ao mesmo tempo em que afirma que as faculdades humanas resultam ao seu lado absolutamente incompetentes... Daí que cenas do maior interesse possam ser transcritas e legadas à posteridade exatamente tal como são, e não como poderiam parecer segundo a imaginação do poeta ou do pintor... Os próprios objetos se Delineiam e o resultado é verdade e exatidão<sup>6</sup>.

e tal afirmação foi seguida na história da fotografia da expulsão da manipulação e alteração, após a execução da foto, do reino de suas práticas. Mas diante do processo de formulação do olhar e do real experimentado com a fotografia e evidenciado por Penone, e da discursividade quase jurídica sobre a veracidade do ~~algo~~ representado na imagem fotográfica desvendado por Valenzuela, podemos então pensar neste dispositivo de produção de imagens como um meio capaz de operar ou reproduzir discursos relativos a experiências a partir do real.

Seria possível deste modo requerer deste dispositivo uma outra história ou genealogia? Na pequena história da fotografia esboçada por Benjamim o invento corria um risco, que transformaria uma construção emancipadora em um simples objeto de consumo que a conduziria a regimes, que não serviriam a partilha de um mundo por imagens nem a qualidade de democratização da representação, ou que serviria à construção daquela “coisa artificial, de fabricado” vislumbrada por Brecht servindo então para à experimentação e o aprendizado e não para simples reprodução da realidade então como partilhar imaginários ?

A fotografia foi inventada diversas vezes, Niépce, Daguerre, Talbot, Hercule Florence, Hippolyte Bayard descobriram técnicas semelhantes de fixar sobre placas de metal as imagens produzidas pela câmara obscura, mas o século XIX agrupou diversos discursos que conduziram a produção da objetividade da observação e do observador, o que transforma

---

<sup>6</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas*, Fotografía y Verdad; Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1997

a fotografia não em consequência ou causa desses discursos, mas em um componente técnico, estético e político que mais que realizar a perspectiva renascentista em imagens fidedignas aos objetos, cenas e sujeitos representados, também formulou a subjetividade embasada no realismo e “verdade” produzida por essas imagens, que não estão apartadas desses mecanismos, mas que no entorno delas também foram criados aparatos econômicos sociais e políticos.

Numa passagem técnicas do observador, de Crary, Deleuze é citado para exemplificar de que a técnica funda relações mais profundas do que simplesmente a de uma espécie de fetichismo... Na passagem Deleuze afirma que: *uma sociedade se define por seus amalgamas, não por suas ferramentas[...]. As ferramentas só existem em relação às combinações que possibilitam ou as tornam possíveis*<sup>7</sup>.

Então porque não reivindicar uma outra genealogia para este dispositivo? E que isto sirva a uma reconfiguração das relações de força que seriam determinantes para suas funções e historicidade. Qual origem e qual invenção da fotografia me é necessária? Então com toda arbitrariedade escolho a de Hippolyte Bayard, e mais especificamente a de uma imagem produzida por esse autor, aquela em que encena o seu suicídio, e usa do mesmo discurso de produção de “verdades visuais” que alicerça a técnica que havia inventado, para corrompe-la, modificar seu uso e criar uma brecha para que tramoias, truques e trapanças fossem possíveis através das imagens da verdade, e um conteúdo narrativo e fabular revelasse as tramas de construção discursiva do meio e das imagens de uma representação exata da realidade.

Quero evocar Bayard como quem pede uma outra origem para um meio de representação, e que implique na origem do mesmo uma dialética permeável as suas funções, metáforas e histórias. Aproximando assim a fotografia de outro recurso estético descrito e examinado por Walter Benjamin: a narrativa, a qual à mesma maneira da fotografia fora utilizada como forma de comunicação. Mas uma comunicação que “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Para Benjamin o ato de narrar mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime a narrativa como marca do narrador, como a mão do oleiro na argila e no vaso.”

Não vou requerer aqui uma experiência de autoria para a fotografia, mas o não

---

<sup>7</sup> CRARY, Jonathan; Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012

interesse do verídico, visto que a verdade fotográfica e a realidade visível representada por ela fora construída, mas a fabulação mediante a experiência de inserir e retirar do e no real formulações imagéticas, que operem seus discursos e as muitas realidades construídas e que tenham no espectral e na produção de imagens suas formulações discursivas. E se para isso precisássemos de um outro nome para essa técnica, inventemos-o e a chamemos de “fatuografia”.

### 3. Trapaças: A fatuografia

#### 3.1 A primeira imagem

Mas, atençom, quando engulades o fraudulento jantar e impedes os dentes no miolo desse corpo branco e flarinha contemplade a sua behemotnte preessência porque já noéxiste. Finiche! Só umha fatuografia dumha cena possada<sup>8</sup>.

Recolhidos na fatougrafia ( fadograph), registro inconsciente, imagens do que já foi dispõem-se ao poder da imaginação. Esteja a fotografia ligada à morte, visto que imobiliza, sendo constituída da materialidade precária das coisas que passam ( fade), participa da vida. No tempo de Agapemônidas ( os filhos dos ágapes, as refeições comuns das primeiras comunidades cristãs), HCE comparecia como iguaria para a coesão do todo. Imprensado entre as capas do livro, lembra latas de sardinha que viaja ao acaso para ser consumida não se sabe onde. O ágape mudou de natureza sem perder nada de sua força agregadora. É fatuografia porque flui, mas como tal alicerça o que ainda não é. Ainda que Finniche, Finn será sempre Finnegan. Ele sustenta e alicerça o mundo de ficção que se desdobra em geografia, imagens do passado, ciclos vitais, desenvolvimento urbano, manuscritos, lendas, linguagem. O gigante é a força que anima o universo.<sup>9</sup>

Recolhidos em uma fatuografia estão as imagens estabelecidas por James Joyce em *Finnegans Wake*, a representação “imagética” de qualquer coisa nesses escritos sem fim ou começo, que observam a humanidade com o sonho e notificam a sua recorrência histórica, o seu sem fim começo, como em um palimpsesto, em que as imagens, personagens e narrativa são o rastro de sua invenção, e da construção de sua linguagem, só podem se dar em uma fatuografia.

Então o que fazer com isso? Frente ao mundo que não é essa Dublin de recomeços e cruzamentos temporais e por não estarmos assentados sobre os ombros de um gigante? Qual de meus cumes e geografias seriam possíveis de avivar pela imagem, e serem reencontrados para que se pudesse exemplificar suas sobreposições temporais.

Recriar o mundo a partir de sua invenção ou de todas as invenções possíveis que se acumulam nele, recapitular suas fabulações nas imagens, e em fatuografias, representar o caminho fabular de uma imagem. Fazer possível que a temporalidade própria a essas imagens e criada por elas sejam vistas e que esperar seja experienciar uma temporalidade inventada,

---

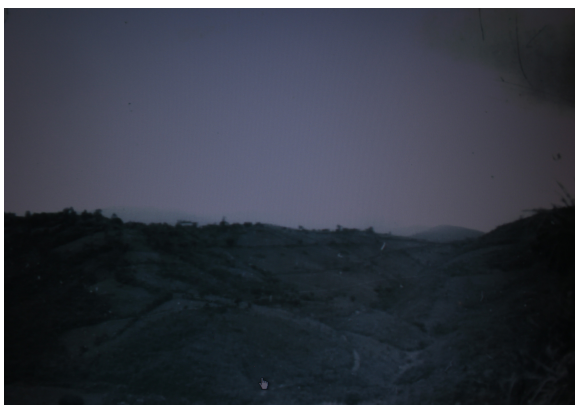
<sup>8</sup> JOYCE, James, *Finnegans Wake* / Finnicus Revém, Cotia, Ateliê Editorial, 2004

<sup>9</sup> JOYCE, James, *Finnegans Wake* / Finnicus Revém, Cotia, Ateliê Editorial, 2004

mas não revelada, pois esta não estava presente ali.

Por isso precisamos cruzar estatutos, somar aquele que edificou o discurso fotográfico como construtor de verdades ou algo que teria a capacidade de ser em si a representação do real, com o estatuto que Benjamin projeta sobre as imagens da arte ou o que chamou de imagem dialética que inaugura na imagem uma temporalidade própria, e sobrepõe essa a temporalidade prescrita no tempo corrente. Entre a invenção e outras paragens moram as lacunas, e nelas aquelas de não perceber, que associam e dissociam mundos de sentido e de não saber.

Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente<sup>10</sup>.



---

<sup>10</sup>Georges\_Didi\_Huberman\_Cuando\_las\_imagenes\_tocan\_lo\_real.pdf



FIG.4 Imagens do arquivo público mineiro

E se Sarkovsk<sup>11</sup> havia elaborado um léxico para a execução do fazer da fotografia e seu perceber, elaboremos aqui um outro para perceber/fazer fatuografias.

### 3.2 Uma Fatuografia:

Em janeiro de 2012 retornei a minha cidade, minha primeira habitação e onde conheci as imagens e suas primeiras funções, e iniciei uma pesquisa para recolher essas representações fotográficas das pessoas que moravam em Pedra Negra lugar onde fora construída uma represa, e que fora inundado pela água.

Da cidade de minha lembrança não me recordo da maioria de suas vistas e miradas. Não memorei as piscinas vazias das casas abandonadas da vila dos engenheiros, não me lembro de seus verões em estado de fotografia, perdidos, familiares e ensolarados. Se a fotografia como encomenda Barthes se entrelaça com quem a especta, percebe-la em instantes nos quais são notáveis cruzamentos temporais revelados no ver da imagem, pelo reconhecimento mútuo das realidades afetadas ou de algo atribuído a ela, imagem e sujeito que à vê, estas imagens que recordo não tem *punctum*, ou este se perdeu em meio as invenções refeitas no caminho de ver e de lembrar. E aquilo que fazia com que me reconhecesse nas imagens feitas obedece uma ordem contrária àquela que é de apagar os rastros os quais me reportam para o que me vincula a esse lugar fotografado.

Para Roland *Barthes*:

---

<sup>11</sup> SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966

el punctum de una fotografía es ese azar que, en ella, nos afecta (pero que también nos resulta tocante, hiriente)[...] El punctum nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen.<sup>12</sup>”

Estas imagens e as fotografias do antigo cemitério de vagões ao caminho do arquipélago\* não me dizem nada, pois estranhamente eu nunca visitei estes lugares, a visita enquanto expedição, essa forma de conhecer lugares própria da modernidade, essa de explorar terras “desabitadas” como se agora em seu instante elas fossem ocupadas pela presença deste que é novo ali. Se assim é a visita, então não as visitei e as fotografias que já mais velho fiz de minhas localidades me servem para não lembra-las. E para não reconhecer-me nelas.

Em cada imagem feita está o rastro do esquecimento, o objeto ou sujeito fotografado que permanecem como imagens seguem se esquecendo deles mesmos, e a fotografia vai se perdendo em seu instante fabular, que toma como memória as outras fotografias e se esquecem do sujeito da imagem, o operário comum da rede ferroviária brasileira em pé, trajado com roupas simples apontando o novo mundo, os pescadores que levantam o bagre recém pescado, já não estão mais ali, deram lugar ao peso da água.

O submerso estava ali tão presente, quanto a própria memória do ato, a água invadindo todas as localidades e espaços, durante dias a água de um dilúvio programado e anunciado por um estrondo do fechamento das comportas acompanhou o pensamento de todos os camponeses da região. Toda aquela água e o espaço que ela ocuparia foi dando lugar as memórias, a todas as memórias possíveis de todos os instantes vividos ali, na soleira de um mundo inaugurado. Com o tempo não se lembravam mais do instante em que as águas invadiram suas casas e terras e somente daquilo que havia ocorrido antes da inundação, o dilúvio os fizera esquecer do próprio dilúvio, como se na enxurrada somente as recordações e o mundo porvir fossem possíveis.

. . . há um mundo, há oitenta mundos por dia”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> FONTCUBERTA, Joan; El beso de Judas, Fotografía y Verdad; Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1997

\* O arquipélago que me referi ha pouco é o que apareceu após a construção da represa de Furnas no Rio Grande. Antes ali ficavam as localidades de minha infância. De baixo da água barrenta estão as memórias da vila do Macaia, Pedra Negra e arredores



A represa de Furnas e a Usina do funil começaram a ser construídas em 2002, e suas comportas, que fechariam um trecho do Rio Grande, foram ativadas em 2006. Durante um ano as terras das imediações de Ijaci, Bom Sucesso e arredores se tornariam um grande lago, por debaixo da água restariam os escombros e ruínas de todos os povos perdidos e submersos e dos dilúvios ocorridos:

Esta potência tentou, toda unida, escravizar com uma só ofensiva toda a vossa região, a nossa e também todos os locais aquém do estreito. Foi nessa altura, ó Sólon, que, pela valentia e pela força, se revelou a todos os homens o poderio da vossa cidade, pois sobrepôs-se a todos em coragem e nas artes da guerra, quando liderou o exército grego e, depois, quando foi deixada à sua própria mercê, por força da desistência dos outros povos e correu riscos extremos. Mas veio a erigir o monumento da vitória ao dominar quem nos atacava; impediu que escravizassem, entre outros, quem nunca tinha sido escravizado, bem como todos os que habitavam aquém das Colunas de Hércules, e libertou-os a todos sem qualquer reserva. Posteriormente, por causa de um sismo incomensurável e de um dilúvio que sobreveio num só dia e numa noite terríveis<sup>49</sup>, toda a vossa classe guerreira foi de uma só vez engolida pela terra, e a ilha da Atlântida desapareceu da mesma maneira, afundada no mar. É por isso que nesse local o oceano é intransitável e imperscrutável, em virtude da lama que aí existe em grande quantidade e da pouca profundidade provocada pela ilha que submergiu<sup>14</sup>.

E as águas prevaleceram excessivamente sobre a terra; e todos os altos montes que havia debaixo de todo o céu, foram cobertos. Quinze côvados acima prevaleceram as águas; e os montes foram cobertos.  
E expirou toda a carne que se movia sobre a terra, tanto de ave como de gado e de feras, e de todo o réptil que se arrasta sobre a terra, e todo o homem.

Tudo o que tinha fôlego de espírito de vida em suas narinas, tudo o que havia em terra seca, morreu.  
Assim foi destruído todo o ser vivente que havia sobre a face da terra, desde o homem até ao animal, até ao réptil, e até à ave dos céus; e foram extintos da terra; e ficou somente Noé, e os que com ele estavam na arca.<sup>15</sup>

E daqui de cima a fotografia e a represa tem uma coisa em comum: por debaixo de sua camada espelhada e brilhante moram memórias não lembradas e experiências inventadas.

Ver as coisas até o fundo...  
Mas e se as coisas não tiverem fundo?

---

<sup>13</sup> ( CORTAZAR, Júlio; A volta ao dia em oitenta mundos, Cavalo de Ferro, 2009 Pag13 )

<sup>14</sup> ( PLATÃO; Timeu-Críticas, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos pág 89)

<sup>15</sup> (Bíblia; Gênesis 7,19;26)

Ah, que bela é a superfície!  
Talvez a superfície seja a essência  
E o mais que a superfície seja o mais que tudo  
E o mais que tudo não é nada  
Ó face do mundo, só tu, de todas as faces,  
És a própria alma que reletes<sup>16</sup>

Espectar a represa e a fotografia tem uma natureza semelhante, suas superfícies revelam e esquecem: as missas na igrejinha, o menino em pose de formatura de colégio, o soldado recém reformado, as mulheres enfileiradas em um mosaico de maternalidades, e as paredes escavadas de barro de adobe. Todas as invenções são possíveis nestas duas instancias. Todas as repúblicas, e organizações políticas e sociais, elas não se reduzem ao que são mais ao que podemos ver ao observá-las. Dois lugares limiares entre o as realidades e suas ficções. E não são o que se depositamos de nós nessas imagens mas como elas se dão conta de um inconsciente ótico do qual falava Benjamin em sua Pequena história da fotografia, esse inconsciente é fabular e vai para além das possibilidades de uma câmera de revelar detalhes ou de fazer surgir coisas ocultas (como no filme *Blow up* de Michelangelo Antonioni), faz com que as coisas se associem como imagens, e aqui reservo algo de peculiar na leitura deste texto de Benjamin: se se formula um inconsciente ótico, também se formula seu sistema e as imagens deixam de se prestar a um sistema de recordações ou a indiciar experiências e se dão a um regime de significação por imagens, e através de imagens, que revelam outras imagens. Aqui a fabulação está posta como procedimento de feitura e observação de qualquer imagem tanto daquelas que refazem um pacto com a realidade ou com o discurso de verdade, quanto das outras que dão a claro a evidencia de sua construção fabular.

### 3.3 Uma Fatuografia para Bas Jan Ader

“Em busca do miraculoso”

As circunstâncias do desaparecimento de Ader são as seguintes: Em 9 de julho de 1975, ele partiu de Cabo Cod, Massachusetts, em um veleiro de 12 pés, 6 polegadas. Seu destino era Falmouth, Inglaterra, em uma viagem solo que ele projetou levar 67 dias um recorde para a menor embarcação a cruzar o Atlântico. Três semanas em viagem, o contato de rádio de Ader foi quebrado, e não havia mais sinais de ele até que o casco vazio de sua embarcação foi descoberto na costa da Irlanda no abril seguinte. Seu corpo nunca foi

---

<sup>16</sup> ( PESSOA Fernando. Alvaro de Campos: Livro de Versos, Rio de Janeiro, Editorial Estampa, 1997

encontrado.

A façanha transatlântica da Ader fora concebida como a segunda parte de uma trilogia intitulada *In Search of the Miraculous*, 1975. A primeira parte foi realizada no Claire Copley Gallery, em Los Angeles, onde um pequeno coro com acompanhamento de piano cantou canções de marinheiro. O terceiro foi planejado para um museu na Holanda.

Alguns indícios aparentes, como a cópia de *O Estranho*, última viagem de Donald Crowhurst, encontrado no armário de faculdade de Ader, parecia apontar para uma farsa ou intenção duvidosa. a descoberta do texto que faz um relato não-ficcional da tentativa de um marinheiro de realizar uma viagem sem paradas, solitária, ao redor do globo e sua eventual perda de sanidade e vida no mar coloca para a ação uma imagem narrativa prévia e como nesta ação tudo são indícios e restos esse também é um artifício narrativo possível. E assim como que quando se encontra uma prova para perceber a imagem que condiciona e se apresenta aparente na representação imagética gerada tanto pela narração do sumiço de Ader quanto por aquela proveniente dos poucos registros imagéticos desta ação e possível contactar uma base narrativa para a formação das imagens enredadas.

O evento está aqui como a imagem do mesmo, a fabulação gerada por um evento construído e provado com a realidade, e pela mesma realidade ele refaz seus enredos e acontecimentos. A volta para a terra natal a bordo de um barco diferente daquele que o havia deixado na América, o novo continente, e pela ação fabular que é a do expectador frente, não mais as imagens mais aos vestígios desse imaginário gerado, a narrativa como Benjamin expõe se concretiza como uma ocorrência profano, contrário a qualquer grande história promovida pelas imagens a narração se concretiza no quotidiano e é aí que forma imagens, e por elas o espectador é conduzido a mover-se frente aos restos de imagens gerados, e aos poucos relatos restantes de um naufrágio. Por isso é possível aqui remeter-nos não ao quadro de Theodore Gericault, mas uma representação, uma imagem/descrição do naufrágio da embarcação *Medusa*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> JUNIOR, Maximiliano Lemos; *Naufrágios célebres*, Lisboa, EXPO, 1997

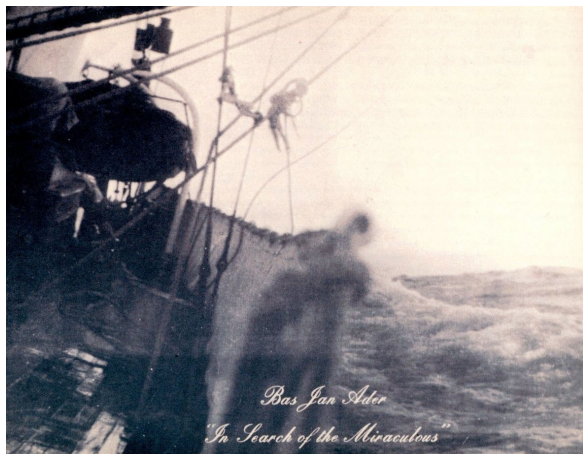


FIG.5 : Em busca do miraculoso, Bas jan Ader

Fonte: Recolhidos de livros que já não sei quais são

Num momento, a *Medusa* começou a mover-se de uma maneira sensível; estava quase a nado e na maré alta apenas a popa batia em terra; mas na noite de 4 para 5 o céu escureceu, levantou-se o vento, o mar engrossou, e a fragata foi cada vez mais agitada. «Começou, diz o Sr. Correard, a dar frequentes culapadas que se multiplicavam, aumentando de violência. A cada instante, esperávamos vê-la despedaçar-se; a consternação tornou-se de novo geral, e adquirimos em breve a certeza cruel de que a embarcação estava irremediavelmente perdida. Rebentou pelo meio da noite; a quilha partiu-se em duas partes, o leme desmontou-se e apenas ficou preso à popa pelas

efeito de um aríete horizontal que, impelido com violência pelas vagas, feria a golpes repetidos a popa do navio. Assim, uma parte do soalho da câmara do comandante estava levantada; a água entrava de uma maneira espantosa. Dentro em pouco, aos perigos do mar vieram juntar-se as primeiras ameaças do perigo das paixões despertadas pelo desespero e livres de todo o freio pelo sentimento imperioso da conservação pessoal. Pelas onze horas, rebentou uma



### 3.4 Uma outra fatuografia:



FIG.6: Da série Campo aberto



FIG. 7: Da série campo aberto



FIG.8 Da série Campo aberto

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.  
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.<sup>18</sup>

A cidade é aqui o mesmo município da distancia, a cada passo a frente aquela que resido fica para longe em um longe inalcançável, e as vistas do mundo daqui não me parecem nada se não lembranças ou todas aquelas cidades inventadas que ainda cabem nessa municipalidade. Não sei ao certo qual conjunção uso para me referir a ela se é lá ou aqui, daí que os personagens que criei ainda são encontrados nesse lugar (ou lugares), e é possível que

---

<sup>18</sup> PESSOA, Fernando; Álvaro de Campos Ficções do interlúdio, Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1998



se veja o traço, o rastro de suas invenções a caminho do cemitério, ou da vila.

Nas memórias não se tem idades e sim tamanhos, de cima dos trilhos da FCA, ferrovia centro atlântica, ainda não vejo a torre da igreja do cemitério, por lá, e isso escutei ou fiquei sabendo pela boca dos outros, existem imagens.

A descrição pode falhar: “São santos mal acabados, avermelhados pela poeira do garimpo de um ouro que nunca existiu nestas redondezas” “ são nossa senhoras mal feitas, de cara desfigurada, feias e vermelhas” não cheguei a ver os santos, mas o tempo nesta terra que vou me lembrando em palavras é vermelho e denso, como os lençóis que eram lavados e colocados pra secar “no tempo”, no varal do terreiro fora da casa, lugar de minhas brincadeiras de fantasmas e onde encenávamos as condenações dos prisioneiros depois de brincar de pega ladrão, e em instantes os panos brancos se avermelhavam, e balançavam no ar pelo soluços de vento que neles batiam, seu avermelhado era tênue, singelo, mas não eram postos na cama com essa cor, eles eram relavados e deixados brancos de novo como se fosse pra receber novamente o vermelho e o tempo. Os santos não chegaram a ser brancos, mais estavam em contato com a brisa muito antes dos lençóis, então imagino que sua candura foi profanada pela memória, pelo tempo contado, e a cada vez que me descreviam essas imagens elas se avermelhavam até que virassem blocos monolíticos de terra, memória e tempo. Como os santos a cidade também era tingida, e qualquer imagem feita dela teria de respeitar sua tonalidade.

Uma fatuografia, aquela em que o apresentado seja a evidencia discursiva de seu meio, uma amostragem das relações de força contidas nas imagens e no observar/executar das mesmas. Em tempos e lugares que não sejam clarividentes mas perceptíveis, escolher por perceber e não por ver, perceber os mecanismos operados tanto na construção da imagem quanto na construção de seu espectar, em que o fabular seja o gesto dessa percepção, seu mecanismo de investigação, o seu experienciar, pois assim é possível perceber a fabulação inerente as verdades construídas e operadas por imagens e discursos. Olhemos com os olhos da invenção, os quais, sem revelar ou mostrar cochicham sobre os mecanismos de seu fazer e seu afetar.

Adiante nos depararemos com outra maneira de elaboração na produção de discursos, que também utiliza-se do regime do real como dispositivo: a performance. E as relações que esta firma com a produção de imagens, mesmo que esta tenha sido elaborada

historicamente como essencialmente não tendo imagens como produtos de seus procedimentos.

#### 4. Trapaças: performance/performance ou a arte do desempenho

A performance enquanto categoria artística não mais existe como prática de arte autônoma. Não chegou a um fim do modo como se costuma anunciar nas teorias pós-modernas para a arte, mas sim perdeu para os dias de hoje sua condição de arte de vanguarda pela ausência programática daquilo que lhe conferia identidade, ou seja, a relação de proximidade com a materialidade intrínseca das artes plásticas. A performance, como topos ligado à história da arte moderna e contemporânea, teve salvaguardada sua posição de especificidade por preservar particularidades enquanto procedimento crítico quando desenvolvia relações de aproximação com a pintura, a escultura, etc. Já com o teatro a performance tem tanto a sua base estrutural primeira, bem como o agente de seu ocaso na contemporaneidade e é sobre essa relação de proximidade e contradição que queremos nos deter adiante. Pode se dizer que sempre foi deixada à relação com as outras artes, conforme descritas acima, o ponto de inflexão e de identificação principal de suas particularidades como categoria artística, bem como, para a condição de sua realização como arte de vanguarda e de relevância para a teoria da arte no século vinte.

A performance então seria o lugar da união de todos os modos de fazer arte? Queremos aqui demonstrar que não. A performance de arte como categoria preservava as porções de cada uma das outras artes sob uma relação de contradição permanente e irresoluta entre forma e conteúdo, assim como todas as vanguardas artísticas do século vinte apresentavam suas contradições particulares; em comum com as outras artes da vanguarda a performance apresentava também semelhanças de método para construção de discurso, estando a origem da performance de arte ligada à busca de novas soluções formais para a tentativa de superar tanto o tradicionalismo formalista moderno, assim como a dificuldade de rompimento dos limites de representação que estes mesmos meios tradicionais impunham ao discurso artístico.

Seria possível demonstrar a relação de proximidade entre o que se convencionou

denominar performance e as tradições da arte teatral, relação esta, estabelecida como estruturante dos desdobramentos da arte performática desde os primeiros questionamentos realizados pelos futuristas italianos, chegando às proposições mais atuais.

No teatro sintético evocado por Marinetti, que afirma o surgimento de “um teatro italiano jovem, com uma mistura sério-cômica-grotesca, de personagens irreais em ambientes reais, com simultaneidade e interpretação de tempo e espaço” encontramos um primeiro momento destacável na história, em que práticas distintas como artes visuais e teatro, bem como ações circenses e influências de apresentações burlescas de cabarés são postas em contato, objetivando trazer a arte para mais próximo das realizações comuns da vida. Os futuristas querem com isso preparar “o terreno para a introdução da performance, declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação de uma estética a todas as esferas da cultura”.

Essa mesma imbricação de propriedades tomadas ao teatro e às artes plásticas em geral, se dá em diversos outros movimentos de vanguarda europeus que se seguiriam aos feitos dos integrantes do grupo futurista. É válido fazer uma observação sobre as encenações realizadas pelos integrantes da escola Bauhaus que criavam todo um ambiente apropriado à colocação em funcionamento das ideias promovidas na instituição com as apresentações realizadas entre os alunos da escola, que tomavam como ponto de partida um construtivismo rigoroso, com apropriação de elementos formais abstratos, como uso de cores e formas simples para a concepção de personagens, que adotavam também uma ordem de movimentação simplificada – entendidas como gestualidade abstrata. Nesse contexto a Bauhaus dava prosseguimento ao que entendemos ser a característica mais própria da arte performática durante seu período modernista, que seria: a dependência da ação do executor da proposta em relação à rede de objetos com os quais a mesma ação é composta.

A partir daí é possível perceber que o próprio teatro europeu de tendência vanguardista vai também tomar para si em muitas das situações essa mesma questão problematizadora, que surge na relação de aproximação entre corpo e objeto, onde o ator interage com os elementos cenográficos não mais pela dualidade compositiva entendida como figura e fundo, mas visando a colocar em circuito a condição do corpo do ator como parte de um todo que é composto pelo cenário e pelo encenador, chegando a situações em que o ator contracena com objetos do cenário, ou mesmo até à transformação do ator em um

desempenhador de funções mecânicas – tornar o ator objeto –, como nos treinamentos corporais desenvolvidos enquanto técnica de encenação como os propostos por Meyerhold, denominados biomecânicos, prática em que o autor constituía

um sistema de treino do ator baseado em dezesseis “études”, ou exercícios que ajudavam o ator a desenvolver as habilidades necessárias ao movimento cênico, como por exemplo, a mover-se dentro de um quadrado, um círculo, ou um triângulo<sup>19</sup>.

Meyerhold vai também buscar na modernização dos meios de produção industriais inspiração para compor novos métodos de realização teatral, trazendo do taylorismo enquanto método de organização de trabalho aplicado nas indústrias mais avançadas da Europa e também Estados Unidos, a possibilidade de refinar as técnicas de atuação dos atores em seu teatro. Dinamização e produção de situações em “ritmo industrial” seria em suas proposições a tônica a ser seguida pelo trabalho teatral.

Esse movimento dialético dado entre o teatro e a performance gera uma dissolução ainda maior dos limites perceptíveis entre os dois meios – artes plásticas e teatro – ainda no período das vanguardas históricas, quando uma maior intensidade na realização de proposições visando a desconstruir as estruturas tradicionais das artes plásticas são postas em contato com ações cênicas, ao mesmo tempo em que encenações teatrais influenciadas pelas formas compositivas da pintura, escultura e instalações, são observadas nos trabalhos de autores do teatro como *Rudolf Laban*, Maurice Maeterlinck e posteriormente com muita propriedade no trabalho do encenador *Tadeusz Kantor*, que propunha ações diretamente ligadas à interrelação do corpo do ator com materiais compositivos/contidos no cenário.

Ao separar a performance de arte da encenação teatral destacamos que a primeira só é detectável enquanto prática autônoma, se observarmos a predominância da relação dual e invariável na composição de um evento de performance pela dialética entre sujeito e objeto. Muito apropriado seria tratar tal ideia a partir das categorias de sujeito e objeto conforme as mesmas são elaboradas pelo materialismo dialético, com ênfase especial no seu desenvolvimento pela teoria marxista. Pode-se dizer que tomada por esse ponto de vista, a permanência na história da performance artística, da dualidade sujeito e objeto, vai revelar ao

---

<sup>19</sup> GOLDBERG, Roselee; *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*, São Paulo, Martins Fontes, 1997

longo do tempo uma característica das novas propostas das “artes de tempo real”, que é a de assumir como temática central a crítica social à modernidade, buscando com essa crítica evidenciar um mundo que passa a dar valor cada vez maior à técnica e que faz o corpo humano deixar de ser o centro de estruturação especulativa metafísica no ocidente, para ser considerado objetivamente como mais um elemento do mundo. Um elemento que pode ser estruturado pelo desenvolvimento de novos recursos tecnológicos.

Na literatura de Kafka, quando do estranhamento do mundo dado em seus personagens; no teatro do absurdo beckettiano, com a perda da lógica enunciativa, que também denota uma relação de estranhamento; e no teatro artaudiano de corpos em convulsão, estão presentes os elementos chave que ligam as práticas artísticas mais progressistas naquele momento – período entre guerras e imediato pós-segunda guerra – com o contexto histórico em que estão postos. Neste momento os limites entre performance de arte e teatro estão mais uma vez perdidos. Só posteriormente os artistas norte americanos farão a retomada dos métodos de produção de performance artística, dando forma mais efetiva aos princípios fundadores da performance como categoria de arte de vanguarda, por meio da reorganização de um conjunto de práticas representativas.

Podemos citar os artistas formados nos cursos do Black Mountain College a partir da segunda metade dos anos 1950 (Cage, Kaprow, [Robert Rauschenberg](#), Jim Dine, e outros), que darão início a uma série de realizações que travam diálogo direto com a história da arte moderna, e principalmente com os desdobramentos dessa nos Estados Unidos. Num momento posterior encontramos essas mesmas questões desdobradas nos trabalhos de Bruce Naumann, Dan Graham, Chris Burden, etc. Na obra de todos esses artistas surge uma relação com a “objetividade” da arte como fator predominante para a realização de performances, haja vista as ações de Nauman, tais como manipulando a barra T, andando sobre um quadrado marcado no chão, ações repetitivas produzidas com objetos, até chegando à crucificação sobre um carro realizada por Burden e questões sobre os dispositivos de registro e transmissão de imagens empreendidos por Dan Graham.

Essas ações têm na arte moderna um campo de problematização e de influência direta, começando pelos happenings de Kaprow e Rauschenberg, a música de Cage, as encenações de artistas minimalistas, performances em vídeo de Nauman, as esculturas vivenciais de Dan Graham e voltando à Europa, as ações de Yves Klein, dos artistas da arte

Povera e uma infinidade de outras realizações que podem ser todas agrupadas como proposições performáticas, com a permanência do elemento síntese da arte de performance conhecida até aquele momento, que seria a objetividade, ou seja, a permanência da presença de dois elementos na produção do evento: o agente da ação e um dispositivo objetificado para elaboração de diálogo.

Após todos esses desdobramentos da performance de arte promovidos no contexto das vanguardas tardias, não seria mais possível identificar as diferenças entre as proposições mais relevantes registradas pela história da arte e o próprio teatro. Assim, teríamos que considerar que a partir do pós-modernismo o fim das utopias estéticas da arte levaram a própria performance de arte a se perder na multiplicidade midiática, assim como outras categorias artísticas o fizeram. Curioso é notar que nas descrições do que se convencionou nomear por teatro pós-moderno eram elencadas uma série de elementos que até então pertencera somente às proposições dos artistas performáticos, tendo na obra de Tadeusz Kantor um exemplo claro dessa tendência. Para Hans-Thies Lehmann:

O artista plástico Kantor, cujo trabalho teatral teve início com performances e happenings provocativos contra autoridades governamentais, revela uma intenção que é reencontrada em muitas formas de teatro pós-dramático: revalorizar as coisas e os elementos materiais do que acontece no palco em geral. Madeira, ferro, pano, livros, roupas e objetos inusitados ganham uma notável qualidade tátil e uma intensidade cuja procedência não é fácil de explicar. Um fator essencial aqui é a sensibilidade do artista Kantor para aquilo que ele designou como o “objeto miserável” ou a “realidade de mais baixo nível”<sup>20</sup>.

Assim, o teatro pós-moderno, ou pós-dramático como prefere Lehmann, torna-se o ponto chave para a identificação do que gostaríamos que fosse entendido como fim da performance de arte para a arte contemporânea. Para este autor,

[...] está evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático – ainda mais quando nos anos 1980 se verifica tendência inversa, de teatralização da arte performática<sup>21</sup>.

Queremos dizer que não há mais porque designar de modo distinto teatro e performance já que não haveria mais qualquer distinção entre suas práticas, Hans-Thies

---

<sup>20</sup> LEHMANN, Hans-Thies; Teatro pós – Dramático, São Paulo, Cosac Naif, 2011. Pg 120

<sup>21</sup> LEHMANN, Hans-Thies; Teatro pós – Dramático, São Paulo, Cosac Naif, 2011. Pg. 223 (Lehmann)

Lehmann ao definir os pressupostos que caracterizariam o teatro pós-dramático vai mais longe na definição do fim dos limites entre performance e teatro ao dizer que:

O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porem com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visual-arquitetônicos; formas pararrituais como a celebração (não raro profundamente negra) do corpo, da presença; a ostentação enfática ou monumental<sup>22</sup>.

O que diversos outros teóricos da performance buscaram enfatizar em período correlato ao de Lehmann não foge em momento algum às características descritas no trecho acima. As abordagens antropológicas, sociológicas, culturalistas que estes novos teóricos passam a propor tiram da performance o predicado arte para conferir-lhe a condição de atos performáticos que não adotariam qualquer princípio regulador, como até então existira para a performance artística.

Nossa colocação da superação da performance de arte pelas encenações teatrais buscaram até aqui definir tanto as condições para que o nome performance fosse aplicado de forma apropriada a um determinado modo de fazer contido na história, bem como deixar aberta a possibilidade para introduzir o que gostaríamos de chamar de performance, ou “arte de desempenho”. Para tanto, achamos conveniente ilustrar como tais definições se aplicam a uma prática de arte, e para isso elencamos os trabalhos de dois artistas – Jirí Kovanda e Bas Jan Ader –, para ajudar a esclarecer o que queremos abordar a frente.

#### 4.1 Jiri Kovanda



22

115(Lehmann)

amático, São Paulo, Cosac Naif, 2011. Pg



FIG .9 : Jiri Kovanda: série de ações



*“I arranged to meet a few friends... we were standing in a small group on the square, talking... suddenly, I started running; I raced across the square and disappeared into Melantrich Street...”*

O que é perceptível na performance ou como percebe-la? Para o artista tcheco Jirí Kovanda o ínfimo, o mínimo e corriqueiro é não somente o lugar de percebe-la mas também o locus de sua execução. Kovanda que desde a década de setenta executa suas ações em espaços públicos, utiliza-se dos gestos e acontecimentos cotidianos como códigos para suas performances. Em experimentos como “Contact” de 1973, onde Kovanda chocava-se com os passantes em uma rua de Praga, ou nas duas ações “XXX”, uma de 1976 e outra de 1978, nas quais, na primeira, Kovanda convida alguns amigos para se encontrar em uma praça e depois de alguns instantes sai correndo e some pela rua Melantrich; e, ou, na segunda, quando Kovanda espera um telefonema de quem quer que seja e propõe só sair de seu assento caso o aparelho tocasse; cria-se um léxico sigiloso, que contém gestos corriqueiros e não notáveis.

Kovanda apenas repete num determinado contexto gestos banais, que só são evidenciados por sua exceção quando postos como imagem pela fotografia, sendo essa condição de “ação em imagem” o que confere o caráter de performance das ações de Kovanda e dá à imagem das performances o lugar fundamental para sua ocorrência.

Tanto os procedimentos sociais padrão que são repetidos por Kovanda, como suas formas de registro são a maneira de dar a ver suas ações, em um primeiro momento sua movimentação está oculta entre os inúmeros procedimentos comuns que são realizados da mesma maneira que os dele, mas os de Kovanda são revelados quando o mesmo em uma economia sintética de fotografias de suas ações dá a ver algumas imagens com breves textos descritivos da ação realizada. A condição do acontecimento aqui se transfere de lugar, deixa de ser o cotidiano ou o espaço elencado nele pelo artista e passa a ser a fotografia, a performance não tem como forma um registro, mas tem como índice uma imagem dela mesma, que aos poucos transforma-se em indício de uma ação que ocorreu e sua ocorrência volta-se para imagem.

São fotografias em pares e descritivas, mostrando os instantes em que Kovanda caminha de um ponto a outro numa paisagem com um punhado de água na mão retirado de um rio e, na segunda imagem, mostrando o momento em que o artista despeja essa mesma

água em um trecho do rio mais a frente.

Essa ação tem seu registro apenas em duas fotografias, diferente dos excessivos registros que hoje cobrem a maioria das performances. Nelas Kovanda se utiliza do intervalo narrativo mínimo dado pelas duas imagens e também de algumas pequenas frases objetivas que descrevem sinteticamente os procedimentos executados, fazendo com que nessa economia de meios a ação deixe de se referenciar nela mesma e passe a ter como referente a fotografia que sobra.

O reconhecimento da ação performática ocorre no trabalho de Kovanda não mais como descritivo ou com status documental, mas como uma imagem, autônoma, que se perpetua como a própria ação que vai sendo a todo tempo executada. A fotografia vai aos poucos desconstruindo-se como rastro do acontecimento e passa a ser um manual de execução do ato, ela deixa o referente real e se projeta para um tempo de refazimento da ação.

Ao performar para fazer imagem Kovanda dá ao dispositivo fotográfico o lugar de uma câmera furtiva que toma algumas imagens da ação de Kovanda, o aparato fotográfico que havia para Benjamin inaugurado um inconsciente óptico que nos faria perceber nuances e promoveria uma análise da realidade está aqui submetido a alguém que dirige as nuances capturadas, Kovanda não encena para a câmera mas repete a performance, a câmera que em toda a história da fotografia capturara cenas furtivas como nas fotografias de Bresson ou Robert Frank, essa mesma fotografia que desejou tomar imagens sem que o sujeito da imagem se percebesse fotografado e também criou poses e regras a serem repetidas performadas a cada fotografia, agora se posta em seu inverso, não é a ação que será registrada mas o registro que será conduzido por ela pois antes mesmo da documentação as imagens já existem para essas performances.

#### 4.2 Bas Jan Ader

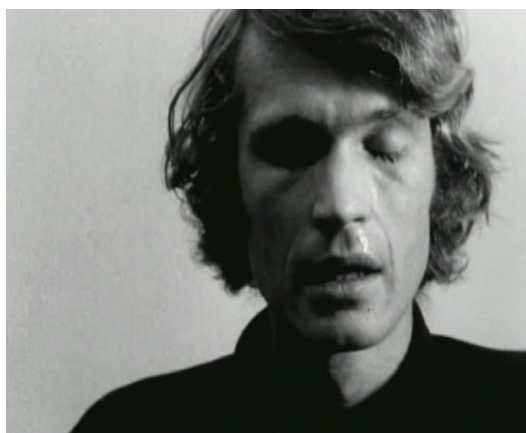
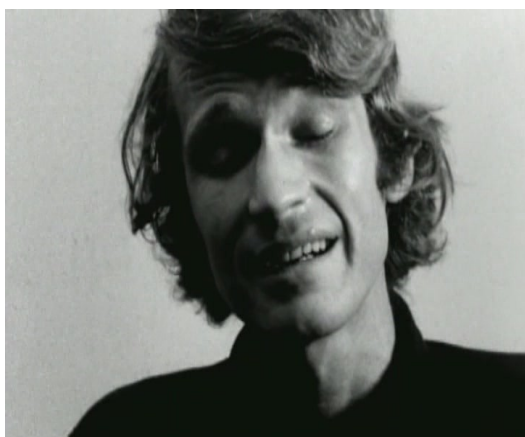
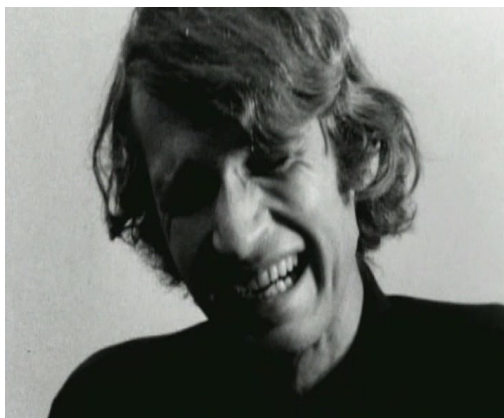


FIG.10: I'm too sad to tell you

Font: <http://ubu.com/>

Bas Jan Ader está trancado em uma sala, sentado em uma banqueta de frente para uma câmera, que registra seu choro incessante e induzido. Durante aproximadamente quinze minutos ele encara a câmera com um choro comedido expresso entre a tristeza de um pranto sôfrego e expressões de alegrias libertadoras, seu choro não cumpre nem um papel dramático, nem uma encenação de suas vontades ou ocorrências subjetivas, está no mesmo lugar em que Bérghson colocou o riso, e o abala. As feições confusas de alegria e tristeza próximas a câmera em um primeiro momento nós faz aproximar de uma expressão autêntica e sublime do espírito, ilustrado por Bérghson com a expressão oposta ao choro: o riso, mas logo depois se opõe a esta condição e toda sua estética da vida de que o riso seria a demais libertador e sublimaria o espírito o fazendo transcender no entendimento do próprio instante, passamos do choro evidente e não encenado, pra o choro copioso das carpideiras. Ader performa o choro fazendo deste a própria contradição amostrada, o choro puro e simplesmente, sem significados evocados ou sentenças propostas, recolhendo a este momento uma história subterrânea das expressões faciais dos retratos, dos instantes em lágrimas do cinema hollywoodiano, que colocou essa ação física como ápice de suas resoluções dramáticas e clímax de seus roteiros, aparece também ali as vozes de minorias filmadas durante as guerras ou massacres. Mas é só o choro de expressões confusas e contraditórias que está amostrado ali. O objeto do trabalho não é o vídeo, nem as relevâncias de seu procedimento técnico é por hora o instante performado e a narrativa estranha a ele. A performance é a superfície de uma obra sem profundidade. Não que esta não comova os espectadores ou não tenha relevância, mas a narrativa operada pela ação não está no planos de fundo nem na inexistência de uma *mise-en-scène*, mas sim numa *mise-en-vue*, no dar a ver.

Estamos diante de uma imagem de paralaxe. Ader amostra o choro e nos faz mover, mudar de orientação com relação a ação, rele-la incessantemente a cada imagem similar evocada no consenso deste espectador, a *mise-en-vue* é refeita, pois ao performar a ação confirma o que é, o ser da ação é seu acontecimento, a ocorrência de um discurso no tempo do evento.

O evento se repete, o vídeo está em looping! Agora a performance ganha consciência de seu aparato de registro, a ação está sendo feita para a câmera, e por isso seu interlocutor se transporta para a memória da técnica do equipamento, usando o plano que enquadra a face filmada para descrever os subjetivismos de ações emotivas, transformadas em

signos de sua linguagem, o agente Bas Jan Ader performa e a câmera encena, a mesma maneira que um ator tem seus códigos para a representação a câmera também os tem, planos e tomadas são articulados em prol de uma narrativa, mas sempre delegamos ao ator a encenação e nunca a câmera que refaz gestos munidos de significado, que redirecionam e reformulam os sentidos do que é filmado. E pela ação da câmera fixa e que repete um gesto cinematográfico esta dado um contra performar do aparato.



FIG 11: Fall 1, Bas Jan Ader; Fonte: <http://ubu.com/>



FIG 12: Bas Jan Ader “Broken Fall (Organic)”

Fonte: <http://ubu.com/>

Esta consciência que Ader confere a câmera, como objeto narrativo faz com que seus recursos sejam atributos da imagem da performance. Em “Broken Fall (Organic)” Ader dependurado em uma árvore despenca num riacho e a câmera como um contracenante captura toda ação e ali na imagem Sísifo o herói dos absurdos como o denominava Albert Camus aparece, é revelado não do subterrâneo da ação, mas a partir deste jogo de cena: câmera/mecanismo ação/imagem, a queda é repetida várias. A pedra empurrada repetidamente para o cume da montanha é o castigo de Sísifo por ter enganado os deuses, o castigo de Ader é a gravidade; ela é seu suplício mas também a condição de sua imagem e movimento, a realização de um trabalho eterno, Ader, então afasta com isso todas os sinais de uma encenação, repete o enunciado newtoniano, uma repetição que se mostra como um simples recorte do princípio banal e pertencente a todos os movimentos. Mas a queda também nós remete a Buster Keaton com seu personagem atrapalhado que repetidamente cai e faz do

desajeito a condição do ator em cena,. Keaton em *One week* despenca várias vezes do telhado enquanto constrói sua casa, não faria sentido se o ato banal e corriqueiro de um colono do norte construindo uma casa se tornasse a imagem de uma epopeia cinematográfica, então as quedas e atropelos durante a construção ganham o lugar do enredo na cena, e é de maneira análoga que em *Fall 1*, Bas Jan Ader cai do telhado de sua casa em Los Angeles, o ator usa assim a queda como condição para seu movimento na cena. E por esta relação é notável que Ader se pretende a fazer cinema e a condição então de seu “personagem” ou de seu indivíduo como atuante em cena é também aquela descrita por Benjamin e percebida por Pirandello:

Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho” e Pirandello afirmando “ O ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substancia, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio... A câmara representa com a sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmera.”<sup>23</sup>

E parafraseando Benjamin mas trocando os rumos de sua argumentação: *Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora. O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo. Nisso, essa arte é a antítese da pantomima.* É claro que Benjamin não quis dizer o que estamos propondo que ele diga com suas próprias palavras, mas esses excertos são importantes para marcar que o que Ader inflexiona em suas cenas de queda é a condição da representação e esta está regida por uma investigação do meio cinematográfico elaborando claramente que o que condiciona a performance é a modificação do observador perante o objeto, para quem a ação é a imagem.

#### **4.3 Algumas performances e outros indícios**

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter; *Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987



Por isso nesse entrecruzar de estatutos, desde aqueles que formularam as regras e condições para a encenação teatral, passando pelas reformulações propostas nas vanguardas até a revisão da condição do ator no cinema, que elaboraram as significações do que é visto e presenciado, até as reformulações propostas nas estruturas da performance sobre a relação entre sujeito e objeto da ação, podemos formular uma outra objeção e as condições para o que chamamos de performance.

Se a ação parte sumariamente de uma negação da teatralidade, ela necessita daquele mesmo regime do real representado como real experienciado, requerido pela fotografia, para se validar enquanto uma ação no tempo do evento.

E sobre esse regime podemos elaborar algumas variações possíveis. Pensar a performance ou “arte do desempenho” como essa que persegue uma reelaboração do real, pois evidencia os estatutos de sua própria legitimação e legibilidade enquanto experiência visível, apresentado e intermediado por imagens que introjetam em seu experienciar uma falência especulativa, da mesma maneira que as imagens reincidentem sobre uma experiência de ação no tempo e deixam o caráter de resíduo formal de um acontecimento para tornarem-se sua própria ocorrência em imagens e a partir das imagens como foi possível notar nos trabalhos de Jiri Kovanda e Bas Jan Ader.

E por essas enunciação a performance não ocorre como simulação, mas como uma reincidentência de um real formulado, que evidencia suas estruturas de elaboração, sobre o real experienciado. Nas formulações de Jean Baudrillard sobre as estruturas dos simulacros e sua sobreposição no real, o autor coloca “ o que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa” e o que essas obras de Kovanda e Ader, que partem justamente dos sentidos e normatizações que regulam a realidade, enquanto real representado, são essa paralaxe esse mover-se em relação ao objeto que modifica o próprio objeto, pois este sempre se tornara visível pelas imagens que o elaboram e o precedem.

Partindo desses pressupostos e dessas elaborações como seria possível praticar o que estamos denominando como performance?





FIG. 13 : Nós que nos amávamos tanto



FIG. 14: Nós que nos amávamos tanto

Fonte: Catálogo Terra Una V.e.r: encontro de arte viva 2010

Teci em minha barba um ninho de passarinho como esses que se encontram em áreas de cerrado presas a árvores secas, são ninhos de um pássaro chamado popularmente de João garrancho ou guacho, depois caminhei até uma várzea donde crescia um capim amarelado, localizei nos morros ao seu redor um ponto de vista e a partir dele tracei um plano e localizei nele um ponto de fuga, caminhei até este ponto, ali ficaria até que um passarinho da mesma espécie, daquele que confecciona estes ninhos entremeados de gravetos, capins e linhas semelhantes a crinas de cavalo, pousasse em minha barba e ali morasse.

A ação é regida por um bucolismo, como aquele de Casimiro de Abreu ao descrever a sua infância e as terras perdidas em um passado impossível e distinto do tempo em que o escritor vive, e tem o mesmo título de um filme de Ettore Scola “Nós que nos amávamos tanto” , que conta a vida de três amigos, que participaram da resistência anti fascista na Itália, após o fim da guerra, que diz ao mesmo tempo da melancolia tortuosa que viver o tempo presente a luz de um passado de crueldades e dores sofridas, e da impossibilidade de se seguir sendo o mesmo depois de tal experiência. Essa ação tem como objeto perseguir uma imagem descrita nos termos acima de reencontro do homem e da natureza e dessas coisas que dizem os românticos sobre um idílio possível em um futuro passado, realizando essas caracterizações de um instante fabular, tornando essas enunciações possíveis em uma imagem, presenciada no momento de sua ocorrência como coisa real e visível , conduzindo o real para que a prática de uma figura mitológica, como um fauno harmonioso, fosse realizável. Mas por trás desse enredo ou dessa discursividade exercida mora a falência dela mesma. A ação teve quinze horas de duração, permaneci estático, sem comer ou falar e seguindo a risca os estatutos das performances de resistência corporal, que punham a prova limites físicos e buscavam esses estados de alteração de percepção e consequentemente a modificação do sentido produzido por esses, praticados tanto nos enunciados para encenação do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski, que centrava sobre o corpo do ator e seu controle a peça fundamental da encenação, quanto nas performances de Marina Abramovich em que a duração ampliada modificava o sentido e a percepção da ação proposta. Mas toda essa construção aos poucos se torna hedionda, inútil frente a imagem que já confirma a realização daquela figura enquanto ocorrência real, e é aqui que a performance se apresenta, sobreposta a presentificação deste ser enquanto imagem da efetivação de seu enunciado, estava o fracasso de que nenhum pássaro pousaria ali e que tudo não passava de uma farsa realizada apresentada.

A sobreposição de enunciados que utilizam daquilo que descrevi como um regime

do real para se tornarem ações e ocorrências e não imagens, passam a se relacionar a partir de imagens e como imagem. Um entrecruzamento das imagens preexistentes do reencontro entre homem e natureza junto a sua confirmação em uma ação somados a falência inerente ao próprio acontecimento e o fracasso de seus objetivos, evidenciam que tanto natureza quanto o real já estavam culturalizados, tornados distantes de uma ação ou possibilidade pelo simples fato de nos mediar com elas por imagens e um léxico já formulado por elas. A realidade da ação é falida mesmo que essa não seja encenada e sim realizada. Pois o objeto da performance é a imagem e é por ela que o sujeito se intermedia e se relaciona com sua percepção.



FIG. 15: Série de Papais noéis coletados da internet.

Fonte: <http://analuiza.zip.net>

Outra ocorrência do que chamamos de performance me foi possível em um trabalho, e aqui esse nome cabe pois estava exercendo uma função específica, remunerada e com finalidade, que realizo nos finais de ano nas duas semanas que antecedem o natal. Exerço a função de Papai Noel no Shopping popular Uai, localizado nas imediações da rodoviária de Belo Horizonte. Sentado em uma poltrona ao lado da árvore de natal e de uma cenário montado, escuto os desejos das crianças, e sou fotografado ao lado delas por seus pais ou acompanhantes. Em minha caracterização não uso nada posticho como barba ou perucas de cabelos brancos, embranqueço minha barba e cabelos com descolorante e me visto com as roupas deste ícone ocidental. O trabalho não tem nenhum registro com finalidade expositiva ou artística, não é um ação performática documentada ou um trabalho de encenação teatral. De

novo como em “Nós que nos amávamos tanto” realize uma figura fantástica, fantasiosa, nutrida pelo fetiche, pelo desejo e vontade de ser real.

Ali repito uma pergunta que me inquieta desde a infância: Papai Noel existe?, essa dúvida infantil passa por estágios conservando sua sentença original. Quando novos afirmamos a existência do “bom velhinho” e já na adolescência a afirmação transforma-se em uma interrogação. Não é a dúvida sobre a existência de um mito capitalista que me incomoda, mas a simples ocorrência desta pergunta e sua forma. Esse questionamento, juntamente com a feiticismo da mercadoria característica do sistema de capital, que a muito tenta desritualizar o natal para transforma-lo em uma festividade de consumo e aos poucos foi substituindo o imaginário cristão (mesmo este não sendo um lugar de valores anti capitalistas) é o que realiza a existência desta figura. Mesmo que os adultos saibam de sua não existência, em uma determinada época do ano, este ser que encarna todos os desejos e práticas de consumo, passa a existir. E sua existência se dá no limiar da imagem e de sua ocorrência neste real culturalizado. É sua existência que realiza esse paradigma de impossibilidade do real. Sobre sua figura estão todos os filmes hollywoodianos sobre o natal, todas as campanhas publicitárias, o vermelho de sua roupa, os slogans e de uma cultura que se sustenta em seus ícones que sustentam em si a perversidade de todo um sistema capitalista. Mas ele/eu tem sua existência confirmada nas fantasias infantis.

Sua ocorrência no real é a personificação de todo o capital desde o apagamento das diferenças sociais até à invisibilidade do trabalho no consumo e na produção. Em sua fábrica o senhor de barba e cabelos brancos como que em um passe de mágica produz brinquedos para todas as crianças do mundo, sem distingui-las o sádico senhor de vestes vermelhas lê as cartas enviadas pelas infâncias de todo o mundo e presenteia a cada uma de acordo com seu bom comportamento. Neste ser estão encarnadas todas as ficções morais e éticas do capitalismo, meritocracia, apagamento das relações sociais de trabalho, divisão do trabalho, etc. Ele encarna sua perversão sistêmica, e a realiza enquanto imagem.

Sua existência ou minha existência durante o natal, vão constituindo a possibilidade da performance não somente enquanto prática artística mas também como prática social, essa fissura no real pela sobreposição de enunciados que são dispositivos (que encarnam as relações de força, de poder em uma sociedade) vão surgindo a partir e pela imagem. E não é muito difícil notar que somente após a confirmação deste regime do real por dispositivos como a fotografia, que seria possível a prática da performance. Então queimem o Papai Noel! Ou façam incidir sobre ele a dicotomia que ele realiza em si. Para evidenciar ao

mesmo tempo a prática e a realização desse regime do real enquanto uma experiência normativa do mundo.

Papai Noel foi enforcado ontem à tarde nas grades da Catedral de Dijon e queimado publicamente em seu átrio. Essa execução espetacular se realizou na presença de várias centenas de internos de orfanatos. Ela contou com o aval do clero que condenara Papai Noel como usurpador e herege. Ele foi acusado de paganizar a festa de Natal e de se instalar como um intruso, ocupando um espaço cada vez maior. Censuram-no, sobretudo, por ter-se introduzido em todas as escolas públicas, de onde o presépio foi meticulosamente banido.<sup>24</sup>

Claude Levi-Strauss faz num livro uma arqueologia do surgimento e das implicações desse ícone ocidental sobre o significado do natal na cultura capitalista. Estão também as imagens que precedem a criação desta ícone, para lembrar-nos aqui que a prática da performance nas imagens não estão ligadas somente a sua prática social e seus sentidos na contemporaneidade mas existem nelas também relações históricas que dirigem e formulam o discurso destas enquanto dispositivos.

Essas ações que aqui coloco como prática de minha pesquisa sobre as imagens e sua ocorrência enquanto acontecimento, nos indicam um caminho para pensar as imagens em uma sociedade de consumo, que parte da verdade enunciada e criada por imagens e a partir de imagens para a instituição de seu regime do real, tornando a realidade construída em seus marcos e processos hegemônica e praticável por todos, mesmo que esta prática implique na morte e supressão de existência e indivíduos. Crianças do mundo enforcuem o Papai Noel !

---

<sup>24</sup> LEVI -STRAUSS, Claude; O suplício do papai noel, São Paulo, Cosac Naif, 2008



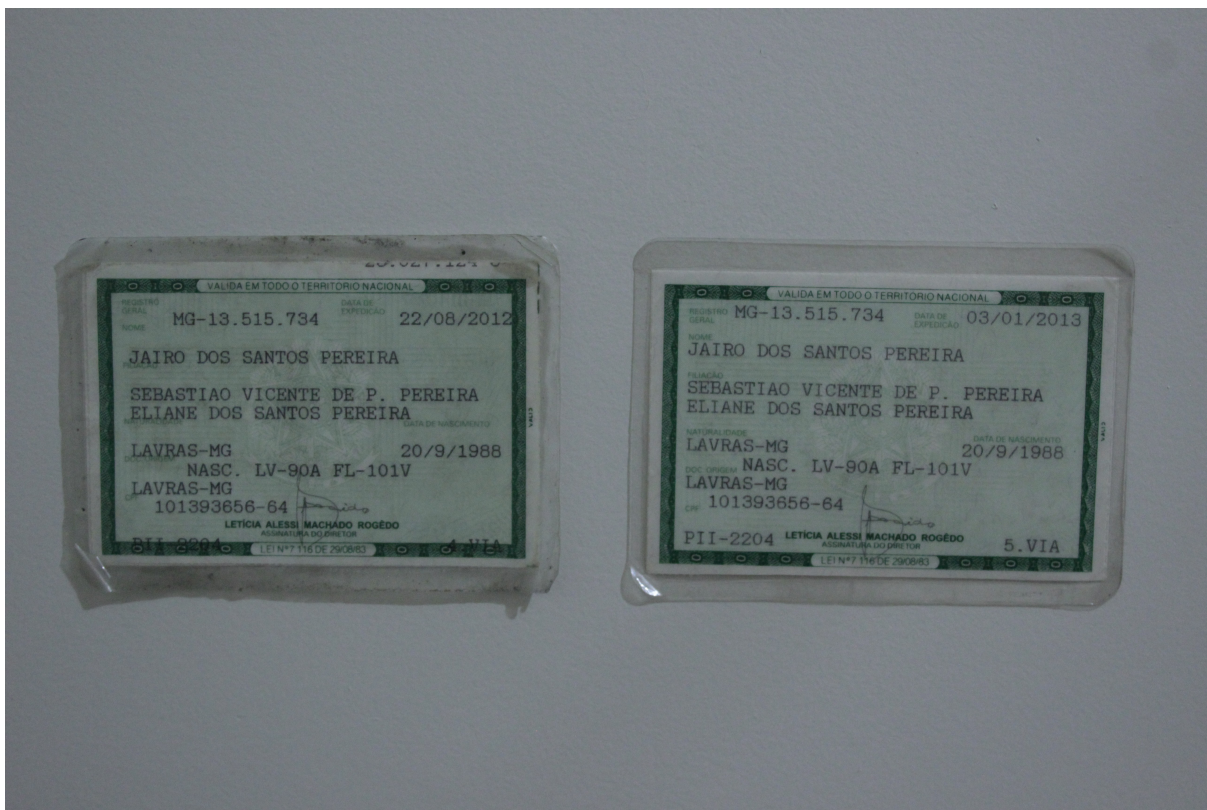


FIG 16: O suplício do papai noel

Fonte: Acervo Pessoal

## Bibliografia:

CRARY, Jonathan; Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX, Contraponto, Rio de Janeiro, 2012

FONTCUBERTA, Joan; El beso de Judas, Fotografía y Verdad; Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1997

FONTCUBERTA, Joan; Estética fotográfica una selección de textos; Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003

BENJAMIN, Walter Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e historia da cultura; São Paulo : Brasiliense, 1985.

PESSOA, Fernando. Álvaro de Campos: Livro de Versos . Lisboa: Estampa, 1993.

CORTÁZAR, Júlio . A volta ao dia em oitenta mundos, Lisboa, Cavalo de Ferro editores, 2009

KOSSOY, Boris, Realidades e Ficções na trama fotográfica. Cotia, Ateliê Editorial, 2000

JOYCE, James, Finnegans Wake / Finnicus Revém, Cotia, Ateliê Editorial, 2004

LEMINSKI, Paulo. Catatau: um romance-ideia. São Paulo, Iluminuras, 2011

FABRIS, Annateresa, Fotografia: usos e funções no século XIX, São Paulo Edusp, 1991

SAMMLUNG, Goetz. Arte povera from the Goetz Collection, München :Sammlung Goetz, 2001.

FERNANDEZ Horacio. Fotolivros latino-americanos, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

BARTHES, Roland, A câmara clara: notas sobre a fotografia, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BÜRGER, Peter, Teoria da vanguarda, São paulo, Cosaj Naif, 2012

PAVESE, Cesare, Diálogos com Leucó, São paulo, Cosaj Naif, 2011

GROYS, Boris, Política de la inmortalidad, Buenos Aires, Katz Editores, 2008

PICAZO, Gloria/ RIBALTA, Jorge, Indiferencia y singularidad, Barcelona , Gustavo Gili, SA, 2003

AGAMBEN, Giorgio, Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental,

Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007

HARISON, Charles/ FRASCINA, Francis/ PERRY, Gill, Primitivismo, Cubismo, Abstração Começo do sec XX, São Paulo, Cosac Naif, 1998

HARISON, Charles/ FRASCINA, Francis/WOOD, Paul/ HARRIS, Jonathan, Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta, São Paulo, Cosac Naif, 1998

HARISON, Charles/ FRASCINA, Francis/BLAKE, Nigel/ GARB, Tamar/ FER, Briony, Modernidade e Modernismo A pintura francesa no século XIX, São Paulo, Cosac Naif, 1998

STILES, Kristine /SELZ, Peter, Theories and Documents of contemporary art A sourcebook of Arts' Writings, Los Angeles, Stiles and Selz, 1996

ORAMAS, Luis Pérez – Catálogo da exposição Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2012

VILELA, Yolanda , Lacan, o escrito ,a imagem, Belo Horizonte, Autentica, 2012

LEHMANN, Hans-Thies; Teatro pós – Dramático, São Paulo, Cosac Naif, 2011

GOLDBERG, Roselee; A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente, São Paulo, Martins Fontes, 1997

SIEGFRIED, Kracauer, O ornamento da massa: ensaios, São Paulo, Cosac Naif, 2009

LEVI -STRAUSS, Claude; O suplício do papai noel, São Paulo, Cosac Naif, 2008

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar : origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2008

HUBERMAN, Georges, Didi, Cuando \_las \_imagenes \_tocan \_lo \_real.pdf

<http://www.macba.es/uploads/20080408/>

FRANÇA, Julia Lessa, Manual para normalização de publicações técnico-científicas, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007



