

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Juliana Medeiros Vasconcelos

**Semioses da Fotoperformance de Berna Reale
em Perspectiva Barthesiana**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

**São Paulo
2023**

Juliana Medeiros Vasconcelos

Semioses da Fotoperformance de Berna Reale
em Perspectiva Barthesiana

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob orientação da Prof.^a Dr.^a Leda Tenório da Motta.

São Paulo

2023

VASCONCELOS, Juliana.

Semioses da fotoperformance de Berna Reale em perspectiva barthesiana. Juliana Vasconcelos. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2023. 149 p.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Leda Tenório da Motta.

1 Semioses da Fotoperformance. 2 A arte contemporânea de Berna Reale. 3 Semiologia de Roland Barthes.

Juliana Medeiros Vasconcelos

Semioses da Fotoperformance de Berna Reale
em Perspectiva Barthesiana

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob orientação da Prof.^a Dr.^a Leda Tenório da Motta.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Leda Tenório da Motta (Orientadora)
Instituição: PUC-SP

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Instituição: UFF

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
Instituição: UFPA

Às Professoras Glafira Correa de Miranda Medeiros, Maria Amélia Peixoto Vasconcelos, Celeste Medeiros, Luciene Medeiros e Francisca Vasconcelos.

Ao tempo, aos que nele me inseriram, aos que nele eu inseri e aos bons que ele me trouxe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Geraldo; à minha mãe Chica; à minha outra mãe Eliana; ao meu comparsa Vinicius; às minhas crias Louis e Cecilia; à minha irmã Luty; à amiga e companheira Maria e a toda a minha irmandade afetiva – o tecido-família que a vida teceu e com o qual me cobriu –, por todo apoio, incentivo, acolhimento, lealdade, compreensão e amor.

À minha orientadora Leda Tenório da Motta, por sua imensa generosidade, incentivo, diálogo e pelo vasto conhecimento partilhado comigo ao longo desses anos.

À secretária Cida Bueno, por ter me auxiliado e me incentivado a persistir.

A todos os professores e professoras do COS que me teceram como Mestra, especialmente Christine Mello, Christine Greiner, Ana Claudia Mei Alves e Norval Baitello.

A todos os professores e professoras que eu tive ao longo da vida, especialmente Miguel Chikaoka, Rita Toledo Piza, Ronaldo Entler, João Guedes, Helouise Costa, Lívia Aquino, Georgia Quintas, Magnólia Costa, Fabiana Bruno, Eder Chiodetto e Anne Vals. Cada um deles me trouxe, de alguma maneira, até aqui.

Aos professores componentes das bancas de qualificação e defesa, Luciano Vinhosa e Orlando Maneschky, grandes referências e inspirações para mim, por terem aceitado o convite de integrarem este projeto e por suas valiosas contribuições.

Aos meus valentes colegas do mestrado – os “Capitães de Areia” –, que formaram um lindo e amoroso suporte mútuo ao longo desta intensa travessia acadêmica.

À única livraria da cidade em que vivo, Rara Books, por ser resistência na difusão do conhecimento laico e por ter me acolhido durante boa parte da escrita desta pesquisa.

Às profissionais de saúde mental Damiana Angrimani e Dr.^a Antonia Tonus, que me ajudaram a não desistir de mim ao longo destes últimos anos difíceis que atravessamos no país e no mundo.

Aos autores com os quais esta pesquisa dialogou durante esses três anos.

À única livraria da cidade em que vivo, Rara Books, por ser resistência na difusão do conhecimento laico e por ter me acolhido durante boa parte da escrita desta pesquisa.

À Marcia Dias, pela parceria que tanto contribuiu com o aprimoramento final deste trabalho.

Ao SUS.

Ao meu ecossistema.

Às minhas origens e ancestralidades.

People who know nothing about either science or art believe that they are two vastly different things, neither of which they understand at all. They think they're doing science a favor allowing it to be unimaginative, and they think they're promoting art if they stop people expecting it to be intelligent. [...] Nobody is entirely without knowledge, just as nobody is entirely without art.

(Bertolt Brecht)

Vasconcelos, Juliana Medeiros. **Semioses da fotoperformance de Berna Reale em perspectiva barthesiana**. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leda Tenório da Motta, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa volta-se a uma reflexão sobre os efeitos de sentido gerados pela prática da fotoperformance, tomada no plano do entrelaçamento histórico das duas artes aí agenciadas. Para tanto, elegeu-se a obra da artista brasileira contemporânea Berna Reale. Teoricamente, a dissertação assume a perspectiva dos conceitos de *punctum*, *studium*, paradoxo fotográfico e mito, tais como formulados em Roland Barthes e seus estudiosos. Por oportuno, contemplam-se também os trabalhos em torno da questão da *performance* arte e fotoperformance apresentados por Philip Auslander, em plano documental e teatral; e Luciano Vinhosa, no domínio da colagem, montagem e *mise-en-scène*. Mas na observância do contexto específico da produção artística em foco, maneja ainda subsidiariamente os conceitos de visualidade amazônica em Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel; conversão semiótica em João de Jesus Paes Loureiro; cultura capitalística em Félix Guattari e Suely Rolnik; e a relação entre periferia e imagens mediáticas multinacionalizadas em Gil Vieira Costa. O *corpus* analisado é formado por um recorte da obra de Berna Reale constituído por peças reunidas na exposição individual “While you laugh”, realizada na galeria Nara Roesler, na cidade de Nova York, em 2019, com curadoria da crítica de arte e pesquisadora Claudia Calirman. Somada ao reconhecimento da artista, a relevância da pesquisa prende-se à oportunidade de aplicar-se a sua produção perturbadora a indagação de Barthes sobre os limites entre codificação e semioclastia, construção mítica e dimensão da presença em fotografia.

Palavras-chave: fotografia; *performance* arte; fotoperformance; Roland Barthes; Berna Reale.

Vasconcelos, Juliana Medeiros. **Berna Reale's photoperformance semioses in barthesian perspective**. Academic dissertation advisor: Professor Leda Tenório da Motta, Ph.D., 2023.

ABSTRACT

This research focuses on a reflection on the effects of meaning generated by the practice of photoperformance, taken in terms of the historical intertwining of the two arts represented there. To this end, the work of contemporary Brazilian artist Berna Reale was elected. Theoretically, the dissertation takes the perspective of the concepts of punctum, studium, photographic paradox and myth, as formulated by Roland Barthes and his scholars. Appropriately, it also includes works on the issue of performance art and photoperformance presented by Philip Auslander, on a documentary and theatrical level; and Luciano Vinhosa, in the field of collage, montage and mise-en-scène. But in compliance with the specific context of the artistic production in focus, it also subsidiarily handles the concepts of Amazonian visuality in Orlando Maneschy and Marisa Mokarzel; semiotic conversion in João de Jesus Paes Loureiro; capitalistic culture in Félix Guattari and Suely Rolnik; and the relationship between periphery and multinationalized media images in Gil Vieira Costa. The analyzed corpus is made up of a section of Berna Reale's work consisting of pieces gathered in the solo exhibition "While you laugh", held at the Nara Roesler gallery, in New York City in 2019, curated by art critic and researcher Claudia Calirman. Added to the artist's recognition, the relevance of the research is linked to the opportunity to apply to her disturbing production Barthes' inquiry into the limits between codification and semiocasm, mythical construction and the dimension of presence in photography.

Keywords: photography; performance art; photoperformance; Roland Barthes; Berna Reale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem fotográfica de Étienne-Jules Marey (Título: Human Locomotion Chronophotography Composite, 1886)	30
Figura 2 – Reprodução da pintura de Giacomo Balla (Título: Espansione dinâmica + velocità, 1913).....	30
Figura 3 – Imagem da página 13 do livro “A arte da performance”, de RoseLee Goldberg (2006) (Título: Legendas das ilustrações sem crédito de imagem fotográfica n. 17).....	32
Figura 4 – Imagem da página 95 do livro “A arte da performance”, de RoseLee Goldberg (2006) (Título: Legendas das ilustrações com crédito de imagem fotográfica n. 91).....	33
Figura 5 – Imagem da página 78 do livro “Performance como linguagem”, de Renato Cohen (2007) (Título: Legendas da ilustração sem crédito de imagem fotográfica).....	34
Figura 6 – Registro fotográfico documental (autoria desconhecida) (Título: Ação Performática Experiência n. 03, de Flávio de Carvalho, 1956).....	45
Figura 7 – Fragmento de contato fotográfico de Hans Namuth (Título: Action Painting, 1951)	46
Figura 8 – Fotoperformance de Yves Klein, em colaboração estética com Harry Shunk e John Kender (Título: Salto no vazio, 1960)	48
Figura 9 – Imagem fotográfica documental da obra de Lenora de Barros (Título: Fogo no Olho, 1999)	52
Figura 10 – Imagem fotográfica do crachá de perita criminal.....	73
Figura 11 – Imagem fotográfica de Bernadete Reale.....	73
Figura 12 – Performance pública/Fotoperformance de Berna Reale (Título: Ordinário, 2013)	74
Figura 13 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Palomo, 2013).....	75
Figura 14 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Habitus, 2015).....	75
Figura 15 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Sobremesa, 2018).....	76
Figura 16 – Performance pública/Fotoperformance de Berna Reale (Título: Camuflagem, 2018).....	76
Figura 17 – Performance pública/Fotoperformance de Berna Reale (Título: Quando todos calam, 2009)	78
Figura 18 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019).....	84
Figura 19 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019).....	84
Figura 20 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019).....	85
Figura 21 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019).....	85
Figura 22 – Still de vídeo da série Bi (Título: Bi massa, 2018)	87
Figura 23 – Obra da série Bi Título: Seus moldes não me servem, 2019)	88
Figura 24 – Obra da série Bi (Título: Todos olham para os gatos, 2019).....	88
Figura 25 – Obra da série Bi (Título: É pesado, 2019)	89
Figura 26 – Obra da série Bi (Título: Eu ajoelho e você reza, 2019).....	89
Figura 27 – Frame de vídeo da série Bi (Título: Se toque, 2019).....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PERFORMANCE ARTE E IMAGEM TÉCNICA EM FRICÇÃO	23
1.1 As primeiras relações entre fotografia e <i>performance</i> arte	26
1.2 O registro fotográfico em <i>performance</i>	42
1.3 Fotoperformance nas artes contemporâneas	46
2 FOTOPERFORMANCE EM PERSPECTIVA BARTHESIANA	51
2.1 Aspectos observáveis em práticas fotoperformáticas	51
2.2 <i>Studium, Punctum</i> e Mito	55
2.3 O paradoxo fotoperformático	65
3 SEMIOSES NAS FOTOPERFORMANCES DE BERNA REALE	71
3.1 Berna Reale em contexto	72
3.2 Estudo anatômico de um estilo: o <i>corpus</i>	81
3.2.1 Isotopias	81
3.2.2 A exposição <i>While you laugh: Berna Reale</i>	83
3.2.3 A série <i>Bl</i>	86
3.2.4 Análise formal dos elementos do <i>corpus</i>	91
3.3 Perspectiva barthesiana	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	113
ANEXO A - Iconografia citada	118
ANEXO B - Iconografia em possível aproximação	131
ANEXO C - Texto curatorial da exposição “While You Laugh”	146

INTRODUÇÃO

O sismo

[...] algo se perdeu, algo se quebrou, está se quebrando [...]

(*Americanos*. Caetano Veloso)

Em algum momento de 2013, durante um projeto concebido para uma das disciplinas que eu cursava na Pós-graduação em Fotografia, me vi despida, sentada no colo da minha mãe, Francisca Vasconcelos – que estava atravessando o tratamento contra um câncer – diante de uma câmera fotográfica. Estávamos sentadas em um estúdio fotográfico de fundo infinito branco, com nossos corpos figurando no espaço em uma posição que fazia alusão à pintura *Madonna col bambino* (1478), de Leonardo Da Vinci (1452-1519). Lembro-me que minha mãe estava com o cabelo muito ralo por causa da quimioterapia, usava uma roupa de cores semelhantes ao seu tom de pele e um par de botinas com estampa de onça (as quais eu pedi que não descalçasse pois, de alguma maneira, aquele elemento-surpresa fazia um profundo sentido para a arquitetura daquele instante). No avesso da objetiva, estava o olhar do fotógrafo e amigo pessoal Júlio Tavares e, ao lado do aparato, estava a diretora visual e minha irmã, Luty Vasconcelos.

Na época, eu não sabia nomear com mais precisão o que estava acontecendo, mas naquele momento, eu percebi que nosso desenrolar de ações e gestos não era apenas um retrato ou uma *performance* que seria documentada, ou um autorretrato dirigido. Entendi que, de alguma maneira, tratava-se de um fenômeno que transbordava essas fronteiras formais – tradicionalmente costumeiras nas artes modernas – e expandia a minha percepção a respeito daquele fazer corpóreo-imagético que eu estava tecendo com aquelas pessoas. Ali, naquele instante, eu me vi intrigada com a questão: é possível apreender e definir este tipo de prática que emerge desta fricção abrasada entre *performance* arte e fotografia?

Lembro-me que meu repertório de conhecimento era aprofundado no campo da fotografia – desde os 12 anos de idade, eu vinha coletando práticas, saberes e conhecimentos em oficinas livres na Associação Fotoativa, em Belém do Pará; em São Paulo, na formação técnica da Escola Panamericana de Artes; na graduação em Cinema e na pós-graduação em Fotografia e Práticas Contemporâneas, pela

Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) –, mas o meu repertório de conhecimentos do campo da *performance* arte era superficial e restrito a um pensamento formalista (o qual, eu viria a saber ao longo deste mestrado, vinha fenecendo já há algumas décadas), de que *performance* arte deveria ser apreendida e legitimada somente de acordo com os parâmetros estabelecidos a partir das práticas ocorridas entre as décadas de 1950 e 1970 no ocidente – ações presenciais, com público presente, diante de toda a imprevisibilidade e espontaneidade situacional etc. –, como era observado nas ações performáticas propostas por Allan Kaprow, John Cage, Grupo Fluxos, Helio Oiticica, Lygia Pape, Joseph Beuys e todos os nomes que foram alçados à condição de constelação-referência para os navegantes incipientes neste campo. Eu desconhecia o repertório da área do conhecimento sobre este fazer artístico e em mim só ecoava a inquietação das perguntas e dos achismos que assombram solenemente os ignorantes quando estes despertam sua curiosidade a respeito do que faz deles ignorantes.

O tempo seguiu escoando e por vezes eu me via novamente insistindo naquele tipo de investigação e prática artística. Eu queria saber o que era exatamente aquilo que eu e tantas outras pessoas vínhamos fazendo. Era um movimento legítimo? Uma “tendência”? Uma reprodução fetichizada da *performance* arte? Ainda poderia ser compreendido enquanto *performance* arte? Esta crescente inquietação terminou por desaguar meus anseios no mar (abissal) da pesquisa formal em artes.

Hoje, depois de atravessar a pesquisa que ora apresento como resultado dos anos de estudos no mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), posso dizer que aquela ação artística de 2013 tratava-se de um ato performático direcionado para um dispositivo fotográfico, ao qual – por parte de estudiosos, críticos, curadores e artistas –, atribui-se, entre outras possibilidades, a denominação Fotoperformance.

Então convido os leitores – que neste instante emprestam sua alma a estas palavras ao lê-las –, a seguirem adiante por estas páginas que abrigam uma narrativa acadêmica traçada entre pensamentos do semiólogo francês Roland Barthes sobre os regimes de sentido das imagens técnicas mediadas; e imagens de ações performáticas da artista multimídia amazônica Berna Reale.

A presença

Fotoperformance é o tema principal deste estudo. São muitas as possíveis definições para esta prática em emancipação, mas aqui será compreendido como tal o ato performático que tenha sido concebido para ser realizado diante de uma câmera de fotografia e/ou de vídeo (Melim, 2008), com ou sem a presença de um público.

A *performance* arte inicia e atravessa o século XX como uma forma de expressão de caráter primordialmente político. Suas primeiras manifestações artísticas encontram-se nos movimentos vanguardistas europeus futuristas, dadaístas e surrealistas (Goldberg, 2006). As décadas seguintes testemunharam desdobramentos variados de movimentos artísticos, já espalhados sobre o globo, que seguiram lançando mão da arte da *performance* como forma de discurso político, principalmente contra a própria lógica vigente das artes. Desdobraram-se também as primeiras discussões críticas, curatoriais e teóricas acerca da conceituação, terminologia e definição deste meio de expressão. Como aponta José Mário Peixoto Santos (2008), foram, e ainda são, inúmeras as divergências sobre seus aspectos, linguagens, características e categorizações, e hoje, passados 100 anos de suas primeiras aparições no contexto das artes modernas, ainda há muito para se discutir sobre este tema e suas problemáticas.

Sobreposto a este cenário vasto, plural e lodoso, emerge uma outra discussão tão ou mais complexa: as relações estabelecidas entre *performance* arte e as imagens técnicas – fotografia, videografia, mídias digitais etc. Em um primeiro momento, as imagens técnicas eram lidas no campo da *performance* arte apenas como documentação dos acontecimentos performáticos que tinham como pressupostos a efemeridade, a ausência de suporte-objeto e a presença do corpo humano como suporte. Tais premissas tinham como base o intuito de subverter os contextos políticos, históricos, econômicos e/ou sociais, estabelecidos – como o período do pós-guerra nos anos 1920, na Europa, ou o cenário mercantil das artes nos anos 1960, nos EUA. À medida que a imagem tecnicamente mediada passou a se difundir, proliferar, democratizar e estabelecer novas possibilidades de expressão e linguagens, a já multidisciplinar arte da *performance*, aos poucos, passa a integrar as imagens técnicas como linguagem, culminando no cenário contemporâneo, no qual uma expressiva parte das produções artísticas performáticas são concebidas para que sejam realizadas para uma câmera. Tal fenômeno vem se desenvolvendo e

expandindo como modo de expressão autônoma (Vinhosa, 2014), especialmente após a Pandemia da Covid 19, que levou tantos a relacionarem-se durante meses quase que exclusivamente através de aparatos videográficos.

Este projeto de pesquisa situa-se neste cenário atual da prática da fotoperformance, no qual *performance* arte e imagem técnica geram um novo campo global de expressão, investigação artística, produção de conhecimento e de efeitos de sentido.

Para observar este campo e algumas de suas possíveis abrangências semiológicas, esta pesquisa toma como objeto obras da artista contemporânea brasileira Berna Reale (Belém/PA, 1965), *performer* cuja produção alcança projeções, premiações e reconhecimentos em renomadas instituições de arte, galerias, bienais, editais e premiações nacionais e internacionais. A artista soma numerosas realizações em *performance* e fotoperformance nos últimos 13 anos, e é um dos mais relevantes nomes entre artistas brasileiros contemporâneos. Berna tem a violência como eixo central de suas pesquisas, investigações e realizações estéticas e suas obras mais recentes “abordam vítimas desprivilegiadas e Marginalizadas da violência generalizada na vida cotidiana, seja física ou psicológica” (Calirman, 2019, p. 10).

O cenário

No percurso da pesquisa notou-se a ausência de pesquisas que tratassem do objeto fotoperformance observando a linha tênue dos limites entre codificação e semioclastia, construção mítica e dimensão da presença em fotografia. Esta perspectiva surge no mestrado em Comunicação e Semiótica, a partir do meu contato com os estudos e pesquisas de Leda Tenório da Motta sobre Roland Barthes.

No início do percurso deste projeto, o fator motivador era a reflexão crítica sobre a relação formalista entre imagem e *performance* arte, porém, ao longo do levantamento do estado da arte referente a esta discussão, notou-se que ela já se encontra em franco andamento nas produções científicas em comunicação e artes, como pode ser observado na pesquisa “Corpo, imagem e performatividade na fotografia: um estudo sobre a linguagem da performance”, de Jessica Oliveira Lemos (2019). Trata-se de uma dissertação de mestrado em Artes da Cena, orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Rocco Gasperi e coorientada pela Prof.^a Dr.^a Maria Clara Ferrer, na Universidade Federal de São João del-Rei, em 2019. O estudo “investiga a

fotoperformance como uma linguagem de expressão autônoma” e defende que ela “acontece quando o ato performativo é realizado unicamente para a fotografia e através dela [...]” (Lemos, 2019, p. 6). Entretanto, os artigos e dissertações produzidas partem, em sua maioria, de uma perspectiva que mantém o foco em análise histórica da hibridização entre *performance* e fotografia, ou mesmo na análise destes campos sincretizados em suas linguagens. As publicações sobre as relações entre fotografia e *performance* arte já constituem uma vasta área de pesquisa que vem se estabelecendo desde o fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Já as publicações sobre fotoperformance enquanto expressão multidisciplinar autônoma nas artes contemporâneas ainda são parcas, concentram-se na reflexão sobre os sincretismos de linguagem observados e/ou em estudos de casos específicos. Uma produção que tem sido referência para vários estudos é o artigo “Fotoperformance - Passos Titubeantes de uma Linguagem em Emancipação”, de Luciano Vinhosa, professor da Universidade Federal Fluminense, apresentado no 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, em 2014. O artigo “apresenta o escopo de uma pesquisa sobre fotoperformance – seus precedentes históricos, seu desenvolvimento e, finalmente, as diferentes modalidades que a constituem e a estruturam como linguagem artística singular [...]” (Vinhosa, 2014, local 2876).

Quanto ao levantamento de pesquisas e publicações sobre fotoperformance, semiótica e semiologia, as incidências são quase inexistentes, não há incidência de publicação relativa a este campo em perspectiva barthesiana. A publicação que se apresentou mais próxima do projeto aqui proposto foi a dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, de autoria de Ricardo Reichardt, sob o título “Experimentações da fotografia contemporânea das redes da criação de Rodrigo Braga, Nino Cais e Berna Reale”. Projeto orientado pela Prof.^a Dr.^a Cecilia Almeida Salles e defendido em 2016. Reichardt analisa a presença da fotografia na prática artística e no processo criativo da artista Berna Reale, a partir de uma perspectiva da semiótica peirceana. O foco da pesquisa é a relação entre subjetividade e o modo de fazer na prática artística dos artistas que compõem o *corpus* da pesquisa (Reichardt, 2016).

A questão

A arte da performance surge no século XX, com o intuito de desestabilizar as estruturas institucionais e mercantis das artes modernas. Práticas reconhecidas que, pouco a pouco, foram se estabelecendo como um campo autônomo de expressão, baseado na performatividade do corpo presente. Entretanto, um gênero em artes não precisa e nem deve permanecer restrito às suas caracterizações primeiras. À medida que os tempos avançam e os conceitos de corpo e presença expandem-se para novas possíveis compreensões sógnicas, a arte da *performance* também se expande e se liberta para novas experimentações. Um dos tantos aspectos observados é seu jogo de relações com as imagens intermediadas por dispositivos fotográficos e videográficos. Observa-se, pois, um hibridismo cada vez maior, que inicia em caráter de registro documental e culmina na fotoperformance como prática autônoma e emancipada nas artes contemporâneas, com características cada vez mais marcadas e estabelecidas em termos de linguagem: lentes, enquadramento, iluminação, indumentária, gestualidade, cenografia, ritmo etc.

Nota-se também uma nítida diferença entre a arte da *performance* presencial, na qual o desenrolar da situação performática se dá à proporção que o ato performático encontra o público e, então, nesse jogo vivo de interações, a narrativa se dá; e a arte da fotoperformance, na qual uma narrativa é preconcebida e produzida com controle plástico, estético e narrativo do *performer* para, nesse momento, seu resultado imagético direcionado encontrar o público no espaço expositivo. Essas imagens produzidas não são meras documentações de um ato performático, mas sim o resultado de um processo altamente complexo desenvolvido para a câmera. É nessa mudança de intenção que surge a fenda para o problema de pesquisa em torno do qual este projeto foi desenvolvido: seria este processo de concepção, idealização, controle e direcionamento do aspecto visual e audível da *performance* uma construção da *performance* arte na esfera da mitologia barthesiana, na qual “o espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões” (Barthes, 2010, p. 16)? O problema deste projeto de pesquisa emerge quando o conceito de fotoperformance é pensado a partir da teoria de significação da semiologia barthesiana (Barthes, 2010): a fotoperformance seria um signo na esfera da codificação imagética ou seria um signo na esfera da semioclastia em

performance? O desejo de arquitetar imagens pungentes (*punctum*) termina por gerar imagens de efeito (*studium*) ou mesmo conotações mitológicas?

A relevância desta pesquisa está no fato de que ela debruça-se sobre uma área de produção de conhecimento em Comunicação e Artes – a fotoperformance – que vem alcançando cada vez mais importância e destaque no atual contexto social, político e cultural das artes, além de estar em pleno desenvolvimento e em franca expansão de práticas, circulação, pesquisa e fomento nas disciplinas ligadas à história da arte, artes contemporâneas, crítica de arte, curadoria, mercado de artes, artes do corpo, artes visuais, arte e tecnologia, fotografia, antropologia, antropologia da imagem, comunicação e semiótica. É pertinente dar sequência a uma pesquisa que visa refletir sobre o impacto comunicacional de uma nova linguagem que vem transformando consideravelmente o cenário das artes nas últimas décadas, seja nas práticas de artistas reconhecidos ou em início de carreira que lançam mão da fotoperformance para a construção de discursos direcionados a questões plurais: corpo, identidade, forma, gênero, raça, política, ecologia, etnologia, economia etc. Visa-se contribuir para uma possível nova perspectiva crítica, que dê contorno ao fenômeno de expansão, influência - ou mesmo de “contaminação” – desta forma de expressão que impacta cada vez mais os modos de concepção e realização de produções culturais em grandes instituições, galerias de arte e programas de fomento às artes, sejam estes públicos ou privados.

O objetivo geral deste trabalho centrou-se em refletir criticamente sobre a prática contemporânea da fotoperformance a partir da perspectiva dos conceitos de *punctum*, *studium*, mito, paradoxo fotográfico e semioclastia, trazidos à luz por Roland Barthes, a fim de contribuir para a produção de conhecimento acadêmico a respeito deste tema. Trata-se de um campo em crescente expansão cujos aspectos envolvem o panorama atual das artes contemporâneas e suas pesquisas no Brasil e no mundo, atribuindo novas maneiras de conceber o tempo, o espaço, o corpo, a presença, a gestualidade, a imagem, o espaço expositivo, o circuito cultural e o mercado das artes. Pensar sobre este fazer artístico partindo da perspectiva da obra “Mitologias” de Barthes, é pensar sobre a “inteligência ideal das coisas” que rege este fazer e que o transforma em um modo de significação e em um sistema de comunicação, haja vista que “o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere” (Barthes, 2010, p. 199).

Os objetivos específicos foram levantados visando-se à observação das articulações dos conceitos barthesianos nas fotoperformances de Berna Reale; dos modos de presença do corpo performático na produção artística da *performer*; dos efeitos de sentido gerados pelas imagens mediadas utilizadas pela artista.

Outro aspecto que justifica a necessidade de estudos como o que aqui se apresenta, é a escolha do *corpus* composto por obras de uma artista mulher, latino-americana, brasileira e amazônica. A história da arte foi inscrita primordialmente como a história de práticas artísticas exercidas e consagradas por homens brancos do hemisfério norte global. É necessário que projetos com perspectivas decoloniais obtenham maior apoio da comunidade científica e alcancem mais lugares de produção de conhecimento, debates, publicações e circulação.

O *corpus*

O *corpus* desta pesquisa são obras da série “Bi”, que compõem a exposição individual “While you laugh”, da artista Berna Reale, realizada pela Galeria Nara Roesler na cidade de Nova York, em 2019, com curadoria de Claudia Calirman.

Berna Reale é *performer* e artista multimídia, nascida em 1965 na cidade de Belém do Pará, lugar onde sempre residiu. Seu trabalho tem como principal temática a questão das violências políticas e socioestruturais no Brasil contemporâneo, abordando os corpos físicos e gestualidades das vítimas marginalizadas da violência – física ou psicológica – ou mesmo os corpos e gestos de seus algozes. O motivo da escolha do *corpus* se dá em virtude da relevância da produção desta artista no cenário das artes contemporâneas em *performance* e fotoperformance; do reconhecimento da artista no circuito nacional e internacional das artes; bem como da atualidade e relevância das discussões que suas obras suscitam no campo sociopolítico.

As principais obras que compõem este *corpus* são:

Quatro fotografias realizadas em estúdio com cenografia e iluminação artificial, impressas em grande formato (100 x 150 cm) no papel de algodão e metacrilato, datadas do ano de 2019, intituladas “Seus moldes não me servem”, “Todos olham para os gatos”, “É pesado”, “Eu ajoelho e você reza”.

Um videoclipe editado a partir do registro videográfico de uma *performance* em espaço público, realizada no centro da cidade de Belém, com edição de 2 minutos e 55 segundos de duração, em cores, formato digital, de 2018, intitulado “Bi massa”, com trilha sonora composta e performada por Berna Reale.

Um vídeo de animação gráfica digital em 2D, com 1 minuto e 56 segundos de duração, em cores, de 2019, intitulado “Se toque”, com trilha sonora composta e performada por Berna Reale.

A escolha deste recorte se deu em virtude de se tratar de uma exposição de *performance* arte cujas obras são exclusivamente expostas através de imagens mediadas por dispositivos e aparatos técnicos. O corpo físico da *performer* não se faz presente na exposição, porém, em cada categoria - fotografia, vídeo e animação – este corpo fez-se presente de modos distintos diante da câmera fotográfica, no instante da captura de sua imagem. O único corpo presente na galeria é o corpo significativo plasmado nas superfícies bidimensionais dependuradas nas paredes do espaço expositivo com suas imagens míticas construídas. Estas imagens estáticas e em movimento são o resultado de uma escolha articulada e deliberada da artista, para a construção de um olhar e de uma determinada perspectiva para sua narrativa em *performance*. Este é o ponto central a ser observado neste estudo: a construção articulada em *performance* dentro do sistema semiológico barthesiano, por meio do uso deliberado de imagens técnicas e suas linguagens, a fim de tecer uma narrativa imagética premeditada, geradora de efeitos de sentido mais direcionados e controlados, em um campo das artes originalmente entendido primordialmente como “cênico e anárquico” (Cohen, 2002, p. 28).

Fundamentação teórica e metodologia

Roland Barthes escreveu sobre a fotografia documental, a fotografia de família, a fotografia de arte e sobre as imagens técnicas midiáticas, entre outros tantos escritos sobre imagens. É interessante pensar que o campo da fotoperformance é capaz de comportar todas estas discussões, haja vista que não há limites para a experimentação artística neste campo e observa-se ao redor do globo a produção de obras de fotoperformance que contemplam todos os possíveis usos das imagens técnicas, em articulação com o corpo.

O livro *Mitologias*, originalmente lançado em Paris pela editora Seuil em 1957, foi escrito por Roland Barthes entre 1964 e 1956. É uma publicação dividida em duas partes: a primeira reúne um conjunto de 53 análises críticas ideológicas sobre variadas peças produzidas por agentes culturais daquele período; e a segunda parte comporta o desenvolvimento teórico do autor acerca da análise semiológica do mito, cuja

finalidade é “revelar em detalhe a mitificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal” (Barthes, 2010).

A obra inicia com um texto intitulado “O mundo do *catch*”. Nele, desenrola-se uma análise crítica, precisa e didática sobre o que viria a ser, na prática, uma construção eficaz do mito, para Barthes, que em primeiro plano afirma que o *catch* não é um esporte, mas sim um espetáculo cuja virtude “é a de ser um espetáculo excessivo” (2010, p. 15). Ao longo do texto, o autor traça um paralelo entre o boxe e o *catch*, e seus apontamentos foram justamente o que me levaram a refletir sobre possíveis paralelos críticos entre a *performance* arte e a arte da fotoperformance.

Para Barthes, há entre o boxe e o *catch* – e para a presente investigação: há entre performances e determinadas fotoperformances concebidas para a câmera – diferenças entre: o desenrolar de um sofrimento, no primeiro caso, e a representação da dor, no segundo; uma prática de franco combate, e uma prática “falseada” para a câmera; um público que acompanha o desenrolar de uma narrativa, e um público que “adere espontaneamente à natureza espetacular do combate”; um interesse pelo que se crê, e um interesse pelo que se vê; interesse pelo “progresso de um destino” e a “espera da imagem momentânea de certas paixões”; um lutador que tem a função de lutar e um lutador que tem a função de executar gestos premeditados; a paixão em si e a imagem da paixão; um público com o desejo de testemunhar um *pathos* real e um público com o desejo de apreciar uma iconografia; o desenrolar de fatos imprevisíveis, e signos claros que não podem transparecer sua intenção de clareza; originalidade devido aos gestos e acontecimentos desencadeados, e originalidade devido aos elementos de construção da articulação do espetáculo; uma finalidade que exige um estado de presença disponível e desprovido de certezas, e uma finalidade que exige uma certa previsibilidade de efeitos de sentido; uma instância do “real”, e a inteligibilidade do “real”.

Foi refletindo sobre os itens desta cascata comparativa que escoo ao longo de “O mundo do *catch*”, que teve início a possível relação entre o espetáculo do *catch* e as fotoperformances encenadas para a câmera que me causavam uma certa inquietação.

Para tratar do tema da fotoperformance em perspectiva barthesiana encontra-se aqui a cartografia de um percurso metodológico que tem início em um panorama da relação entre imagem técnica e *performance* arte, observando as gêneses da fricção entre estes campos, bem como os desdobramentos observados

historicamente a partir dos seus aspectos de inscrição mútua e indissociável. As palavras de Walter Benjamin sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica e de André Rouillé, a respeito da capacidade da fotografia de fundar mundos, são evocadas para fundamentar a cartografia desta relação ontológica. Em seguida, vem a campo as abordagens de Philip Auslander e Luciano Vinhosa para estabelecer os parâmetros das práticas de registro e fotoperformance utilizadas para balizar a presente pesquisa.

O percurso adentra, por conseguinte, em Roland Barthes a partir da leitura de “A câmara clara”, “A mensagem fotográfica” e dois textos de sua obra “Mitologias”, sendo estes: “O mundo do *catch*” e “Fotos-choque”. Em diálogo com Barthes, os entendimentos de Boris Kossoy sobre realidades e ficções na trama fotográfica e de Leda Tenório da Motta, a respeito da fotografia de arte em Barthes, são tomados como referência para o aprofundamento das questões levantadas acerca da fotoperformance e seus possíveis efeitos de sentido.

Finalmente, é introduzida neste contexto a atuação da artista Berna Reale, tendo como referência João de Jesus Paes Loureiro, Marisa Mokarzel, Orlando Maneschy e Gil Vieira Costa, teóricos e estudiosos das visualidades amazônicas.

O percurso metodológico culmina na articulação entre as obras da artista Berna Reale; fragmentos do texto curatorial de Claudia Calirman para a exposição *While you laugh*; fragmentos de entrevistas com Reale publicadas em periódicos nacionais e internacionais; e os conceitos de Roland Barthes, observando os modos de presença do corpo signifiante na série “Bi”.

Para dar corpo a este trajeto, esta dissertação foi estruturada em três capítulos:

O primeiro, *Performance arte e imagem técnica em fricção*, versa sobre as primeiras relações entre fotografia e *performance arte*, o registro fotográfico em *performance* e a fotoperformance nas artes contemporâneas.

O segundo capítulo, *Fotoperformance em perspectiva barthesiana*, dedica-se a estabelecer os aspectos observáveis em práticas fotoperformáticas, os conceitos barthesianos de *studium*, *punctum*, mito e paradoxo fotoperformático.

O terceiro capítulo, *Semioses nas fotoperformances de Berna Reale*, trata da introdução da artista Berna Reale, sua trajetória no cenário das artes contemporâneas, bem como o contexto no qual a artista encontra-se em termos geográficos sociais e políticos; levanta analiticamente as isotopias do estilo da artista, versa sobre a exposição “*While you laugh*”; também analisa formalmente a série “Bi”

levando em consideração os efeitos de sentido gerados pelos modos de presença do corpo significante na referida série, sendo o corpo significante presente-ausente no espaço público, diante da câmera, na imagem mediada e, por fim, na animação gráfica. Em síntese, articula possíveis relações entre a prática da fotoperformance de Berna Reale e construção da imagem em perspectiva barthesiana.

Antes de virar a página

Antes de adentrar o percurso, eu só gostaria de deixar registrado nesta introdução que esta pesquisa teve início em 2020, durante a pandemia da Covid 19, quando nada sabíamos sobre os rumos que a vida tomaria ou mesmo se sairíamos com vida. Portanto, peço que antes de virar esta página, um breve instante seja tomado para que não sejam esquecidas as vidas que foram interrompidas diariamente no Brasil e no restante do mundo, enquanto as palavras que se seguem começaram a ser escritas.

Esta foi a maneira que encontrei de me manter minimamente sã e ancorada diante das perdas e do trauma: assistindo às aulas remotas do COS, encontrando companhia nas leituras que ora fundamentam este trabalho, buscando sentido para a vida por meio da pesquisa e encontrando propósito na escrita.

A travessia foi espessa demais e muitos ficaram pelo caminho. O corpo desta dissertação não deixa de ser um memorial que foi erguido e está contido nesse tempo.

1 PERFORMANCE ARTE E IMAGEM TÉCNICA EM FRICÇÃO

[...] na maioria dos casos, a fotografia em si não é nada mais que a reprodução da imagem de integração que o grupo quer dar de si mesmo.

(Bourdieu apud Krauss, 2012, p. 62)

A *performance* arte remonta ao início do século XX, tendo suas primeiras manifestações em eventos promovidos por integrantes dos movimentos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas das vanguardas europeias (Goldberg, 2006, p. VIII).

Os corpos dos artistas, suas gestualidades, suas vozes e indumentárias eram as mídias para a expressão dos discursos que eles propunham para a fundação de novas possibilidades perceptivas, subjetivas, ideológicas e políticas. Nesse período inaugural, ainda não havia uma consciência por parte desses artistas acerca do conceito de *performance arte*. Foi somente na segunda metade do século XX que se iniciaram as discussões críticas, curatoriais e teóricas acerca da conceituação, terminologia e definição deste meio de expressão.

As primeiras realizações destas manifestações, que anos mais tarde viriam a ser entendidas como os primórdios da *performance arte*, eram encontros em forma de sarau, os quais tinham lugar em espaços públicos – como a rua, teatros e casas noturnas – e eram articulados por grupos de artistas – pintores, poetas, escritores, dançarinos, atores etc. A Itália foi um dos primeiros palcos para tais acontecimentos com as *seratas* futuristas nas duas primeiras décadas dos anos 1900, bem como a Rússia com as manifestações dos pintores e poetas construtivistas nos primeiros anos da década de 1910. Este tipo de manifestação cultural foi ganhando espaço na Suíça, com a fundação do Cabaret Voltaire, no ano de 1916, na cidade de Zurique, local que sediou os primeiros eventos do movimento dadaísta. As duas décadas seguintes viriam a testemunhar desdobramentos de variados movimentos artísticos que lançaram mão da arte da *performance* como forma de discurso – Dadaísmo na França e Bauhaus na Alemanha, por exemplo.

Os integrantes desses movimentos articulavam-se e valiam-se de pensamentos ideológicos subversivos e disruptivos em relação às culturas políticas, sociais e artísticas vigentes. Reuniam-se para coletivamente manifestarem suas

produções intelectuais e estéticas disruptivas, a fim de propor maneiras de perceber novas realidades para aqueles tempos críticos, resultantes das transformações ocorridas em virtude dos adventos implementados pela nova era moderna, advinda das transformações e impactos gerados pela segunda revolução industrial, iniciada em meados do século anterior.

Como observa Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935-1936)”: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Benjamin, 2012, p. 183).

As décadas anteriores foram decisivas para que houvesse uma grande mudança nos cenários econômico, social, urbanístico e político nos grandes centros europeus. O século XIX recém-instaurou um período de desenvolvimento tecnológico sem precedentes, estabelecendo uma aceleração dos tempos de produção industrial, de deslocamento entre cidades, de circulação de informações etc., impulsionados pelo capitalismo industrial. Com o surgimento de novas tecnologias, inaugurou-se a intensa produção em massa de bens de consumo e a expansão do comércio, o que viria a alterar drasticamente a realidade das sociedades europeias.

Um dos significativos acontecimentos desse período foi a popularização da fotografia. A nova invenção – datada de meados da década de 1830, em distintas descobertas relativamente concomitantes em diferentes lugares do globo¹, porém desenvolvida comercialmente a partir do formato desenvolvido por Louis Daguerre, na França, em 1839 – permitia, pela primeira vez na história, a captura de imagens de forma rápida e precisa, o que impactou profundamente a sociedade e a cultura, transformando o modo como o mundo era percebido.

A fotografia tornou-se uma forma de documentar a vida cotidiana nas cidades; as grandes transformações urbanas nas metrópoles; de registrar acontecimentos considerados relevantes em termos históricos; de documentar objetos de estudos científicos catalogados nas áreas da biologia e medicina; entre tantos outros usos que dela foram feitos. Mas retornando à questão da *performance e registro documental*, é fundamental destacar, antes, um aspecto de transformação social causado por este advento revolucionário: a fotografia, que contribuiu para a expansão da imprensa e do

¹ Inclusive em território brasileiro, na atual cidade de Campinas, a partir das pesquisas fotoquímicas do artista e pesquisador francês Hercule Florence, o qual cunhou pioneiramente o termo “photographie”, em 1833 (Kossoy, 2012, p. 448).

jornalismo, com o surgimento dos jornais ilustrados que se utilizavam de imagens para contar histórias e informar o público sobre eventos e acontecimentos considerados importantes pela ideologia vigente do período.

No livro “Fotografia e Sociedade” (1995), a autora Gisèle Freund² relata os acontecimentos históricos e reflexos sociais referentes à introdução do uso da fotografia pela imprensa. De acordo com Freund, em 1876, foi publicado o primeiro jornal com uma fotografia estampada, e somente a partir do ano de 1904, na Inglaterra, é desenvolvida uma tecnologia capaz de produzir em larga escala uma publicação inteiramente ilustrada com fotografias, trata-se do periódico “Daily Mirror”.

Para a sociedade exposta ao jornal com suas “imagens-espelho”³, tem início o poder da narrativa das imagens que documentam fatos e, por serem mediadas por um dispositivo técnico, são inicialmente tidas como legítimos atestados de uma “verdade”. Elas carregam de poder de veracidade as narrativas dos acontecimentos daquele período, acatados como relevantes. Essa herança cognitiva e cultural da fotografia acabou sendo arrastada pelo senso comum ao longo de quase todo o século XX, impregnando também as imagens técnicas dela derivadas.

Para os espíritos mais críticos alinhados com a atmosfera de seu tempo, restou nítida a questão da manipulação das informações e da opinião pública, passando a ser tão necessária quanto urgente a reflexão acerca do conceito de realidade. Esses pontos, somados a todo o contexto moderno já mencionado, passaram a impregnar os pensamentos e as práticas de artistas do começo do século XX. Se de um lado, havia os entusiastas que buscavam na fotografia novas possibilidades visuais para as artes formais clássicas – como foi o caso dos pictorialistas que buscavam alcançar o reconhecimento da fotografia enquanto uma possível arte de padrão acadêmico referente à pintura – do outro lado, estavam os que viam na inédita tecnologia e em toda a revolução industrial daquele período, a possibilidade de investigar uma nova estética coerente com a originalidade da forma dinâmica da vida moderna e, conseqüentemente, os impactos que esta efervescência causava, transformando as realidades e suas possíveis novas percepções.

² Fotógrafa e socióloga judia nascida em Berlim, que estabeleceu na França após a 2ª Guerra Mundial como fotógrafa da agência Magnum e como autora de livros sobre fotografia a partir da sociologia.

³ Observe-se a palavra mirror no título do jornal “Daily Mirror”, cujo significado é “espelho”.

1.1 As primeiras relações entre fotografia e *performance* arte

Assim, a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível). 'Tornar visível, e não apenas apresentar ou reproduzir o que é visível' (Paul Klee), tal foi a ambição conjunta da arte moderna, e isso desde o estágio documental da fotografia (Rouillé, 2009, p. 36).

No campo da *performance* arte, a fotografia, a princípio, não foi empregada como linguagem, mas como instrumento de registro dos integrantes dos acontecimentos modernistas que incluíam atos performáticos em sua programação, tais como as *seratas* futuristas das décadas de 1900 e 1910, iniciadas na Itália e difundidas posteriormente para os demais países da Europa e Estados Unidos (Goldberg, 2006, p. 3).

Um aspecto desse período de gênese da *performance* arte é relevante para esta pesquisa: a maneira como os pintores futuristas italianos passaram a compreender suas ações artísticas enquanto *performance* (Goldberg, 2006, p. 3).

Segundo André Rouillé⁴, em seu livro "A Fotografia entre documento e arte contemporânea" (2009, p. 34):

Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribuiu a relação que, havia vários séculos, existia entre imagem, o real e o corpo do artista. [...] O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens.

Nesse momento histórico, observa-se um importante deslocamento do eixo perceptivo do significado das ações dos artistas futuristas italianos. Antes, eles consideravam a pintura estática como o foco principal de sua prática artística. No entanto, a partir dos manifestos futuristas de 1910 e 1911, passaram a valorizar a dinâmica de seus gestos como o aspecto mais importante de sua prática. Ou seja, eles começaram a ver o gesto como uma imagem capaz de provocar intensos efeitos no público, em contraste com a pintura estática.

⁴ Professor de Artes na Universidade Paris VIII, especialista em Fotografia, redator-chefe da revista La Recherche Photographique e diretor do site de arte contemporânea paris-art.com

Sob sua perspectiva, um novo produtor de imagens, no caso, o fotógrafo, passa a integrar estes acontecimentos artísticos, documentando – em imagem estática, *a priori* – os acontecimentos efêmeros desenrolados em eventos que enalteciam justamente a velocidade e o dinamismo trazidos pelas recentes mudanças tecnológicas, dentre as quais, o próprio advento da fotografia, entendida por Rouillé como “a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais” (2009, p. 30).

Da pintura-imagem ao gesto-imagem, registrado em imagem fotográfica borrada, surgiu uma nova pintura-imagem dinâmica, resultando na fricção entre imagens estáticas e efêmeras, apreensíveis e inapreensíveis. Nesse contexto, emergiram as primeiras manifestações do que, décadas mais tarde, seria reconhecido como performance arte.

No texto “The performativity of performance documentation”, Philip Auslander⁵ (2006) relativiza a compreensão de que a relação entre fotografia documental e *performance* seja de caráter ontológico. Entretanto, o autor parte da premissa de uma aproximação entre ambas as linguagens, apoiado em uma ideia de acesso a uma suposta realidade da *performance* por meio da imagem fotográfica enquanto referente. Ele afirma que apesar de parecer óbvia essa relação, na verdade deriva de uma concepção ideológica genérica acerca da fotografia de que seu caráter documental seja um meio para acessar a realidade da *performance*:

A ideia de uma fotografia documental como meio de se acessar a realidade da *performance* deriva da ideologia geral da fotografia, como descreveu Helen Gilbert, interpretando Roland Barthes e Don Slater: ‘Através de seu realismo trivial, a fotografia cria a ilusão de uma correspondência tão exata entre o significante e o significado que parece ser um exemplo perfeito da ‘mensagem sem código’ de Barthes (*apud* Auslander, 2013).

E se o caráter ontológico da relação entre fotografia e *performance* tiver sido estabelecido justamente pela impossibilidade técnica da fotografia, naquele período, de apresentar uma imagem estática das artes dinâmicas – dança, teatro, o gestual da pintura etc.?

⁵ Professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Geórgia.

Em resposta, segundo Rouillé (2009, p. 36):

Nesse quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto. Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência.

Em “A arte da performance – do futurismo ao presente”, de RoseLee Goldberg⁶ (2006), é possível notar que as primeiras imagens referentes ao início do movimento futurista são desenhos, pinturas e gravuras. As imagens fotográficas que figuram na publicação e documentam as duas primeiras décadas do século XX são sempre posadas. Era um procedimento padrão para que fosse possível extrair uma imagem realista nítida e documentar os acontecimentos de então. Sabe-se que para realizar uma fotografia naquele período era necessário um maior tempo de exposição da superfície emulsionada para que fosse possível efetuar um “decalque” fidedigno da figura postada diante da câmera. É importante perguntar se as imagens que “fracassaram” em sua função de documento, por conta da imagem borrada da tentativa de apreensão do movimento, não foram justamente as que fizeram com que o dinamismo do movimento pudesse, enfim, ser notado e, conseqüentemente, passasse a ser o objeto central da percepção dinâmica inaugurada plasticamente pelo futurismo.

André Rouillé (2009, p. 28) afirma:

O declínio do valor documental das imagens libera, na ‘fotografia-expressão’, alguns dos aspectos rejeitados pela ‘fotografia-documento’: a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o outro e o dialogismo. A relação com o mundo, a questão da verdade, os critérios formais e os usos mudam. Através da ‘fotografia-expressão’, outras posturas, outros usos, outras formas outros procedimentos, outros territórios, até então marginalizados ou proibidos, emergem ou desenvolvem-se.

Sabe-se que o que o autor chama de “fotografia-expressão” ainda não era uma realidade no período. A linguagem fotográfica engatinhava tentando imitar a pintura, aprendendo a lidar com seu estatuto de documento e padecendo com suas limitações

⁶ Historiadora e crítica de arte, professora na Universidade de Nova York, diretora e curadora do festival Performa em Nova York e articulista da Revista Artforum.

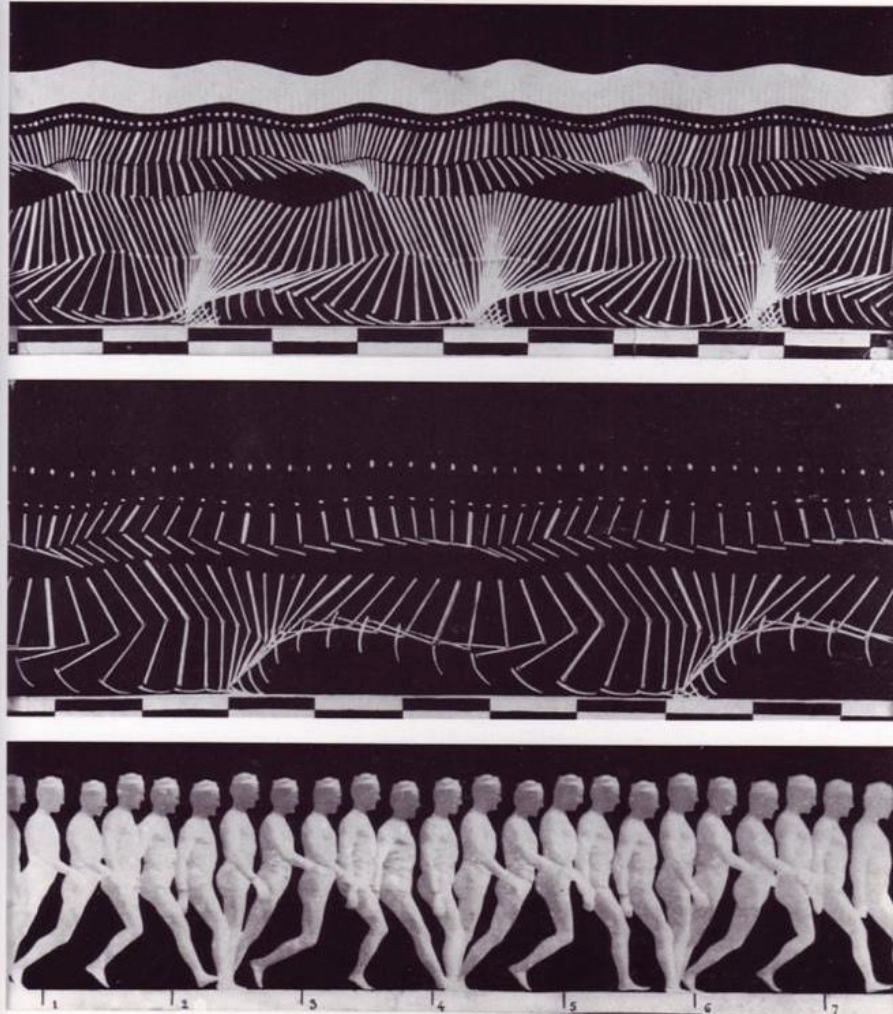
técnicas. Entretanto, para os artistas visionários do período, tais aspectos rejeitados pela “fotografia-documento” eram justamente o que lhes possibilitava uma nova percepção e, assim, o surgimento de uma visualidade do mundo.

Mediante este contexto, é válido pensar na relação ontológica entre fotografia e *performance* arte no sentido apontado por André Rouillé, que vai na contramão da lógica referencial que encadeia as percepções partindo da coisa fotografada à imagem, pois segundo o autor, “o procedimento antirrepresentativo (que vai da imagem à coisa) tenta não sacrificar as imagens em função dos referentes, e de reconhecer a capacidade das fotografias de inventar mundos” (2009, p. 72).

Rouillé rememora as atividades do fisiologista da locomoção Étienne-Jules Marey, iniciadas em 1882, na cidade de Paris. Os primeiros estudos realizados com humanos e animais resultaram em registros confusos, por causa dos rastros deixados nas imagens, causados pela velocidade dos movimentos estudados. Baseado na observação destes resultados, o fisiologista passa a cobrir os corpos dos modelos com tinta preta e acopla aos membros superiores e inferiores estreitas faixas de metal brilhante. O resultado são imagens abstratas nas quais “os membros e as articulações se reduzem a trações e pontos brancos sobre fundo preto” (Rouillé, 2009, p. 7).

Aproximando as imagens de 1886, de Marey (Figura 1), e de 1913, de Giacomo Balla (Figura 2) – um dos pintores que aderiram ao movimento futurista encabeçado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, é possível observar na pintura a reprodução de um mundo inventado pela fotografia: o da visibilidade do movimento dinâmico. Esta nova possibilidade de mundo redireciona os perceptos rumo a uma nova maneira de compreender o próprio corpo do artista no espaço. Em 1911, o escritor italiano Ardengo Soffici (*apud* Goldberg, 2006, p. 4) afirma que “o espectador [deve] viver no centro da ação reproduzida pela pintura” e segundo RoseLee Goldberg (2006, p. 4), “era esse preceito para a pintura futurista que também justificava as atividades dos pintores como performers”.

Figura 1 – Imagem fotográfica de Étienne-Jules Marey (Título: Human Locomotion Chronophotography Composite, 1886)



Fonte: Research_Gate (2016).

Figura 2 – Reprodução da pintura de Giacomo Balla (Título: Espansione dinàmica + velocità, 1913)



Fonte: Google Arts&Culture (s.d.)

Georges Didi-Huberman em sua obra “A imagem queima” (2018, p. 39), sugere que a observação das imagens que compõem a História seja norteadas pelo conceito warburgiano de orientação no pensamento da história:

O que significa, então, orientar-se no pensamento da história? Aqui, Warburg não hesita em pôr em prática uma paradoxal ‘regra para orientar o espírito’ que Walter Benjamin expressará, mais tarde, em duas fórmulas admiráveis: não somente ‘a história da arte é uma história de profecias’, sobretudo políticas, mas também corresponde ao historiador em geral abordar seu objeto – a história como devir das coisas, dos seres, das sociedades – ‘a contrapelo’ ou ‘no sentido contrário ao pelo demasiadamente reluzente’ da história-narração, essa disciplina desde muito tempo alienada a suas próprias normas de composição literária e memorativa.

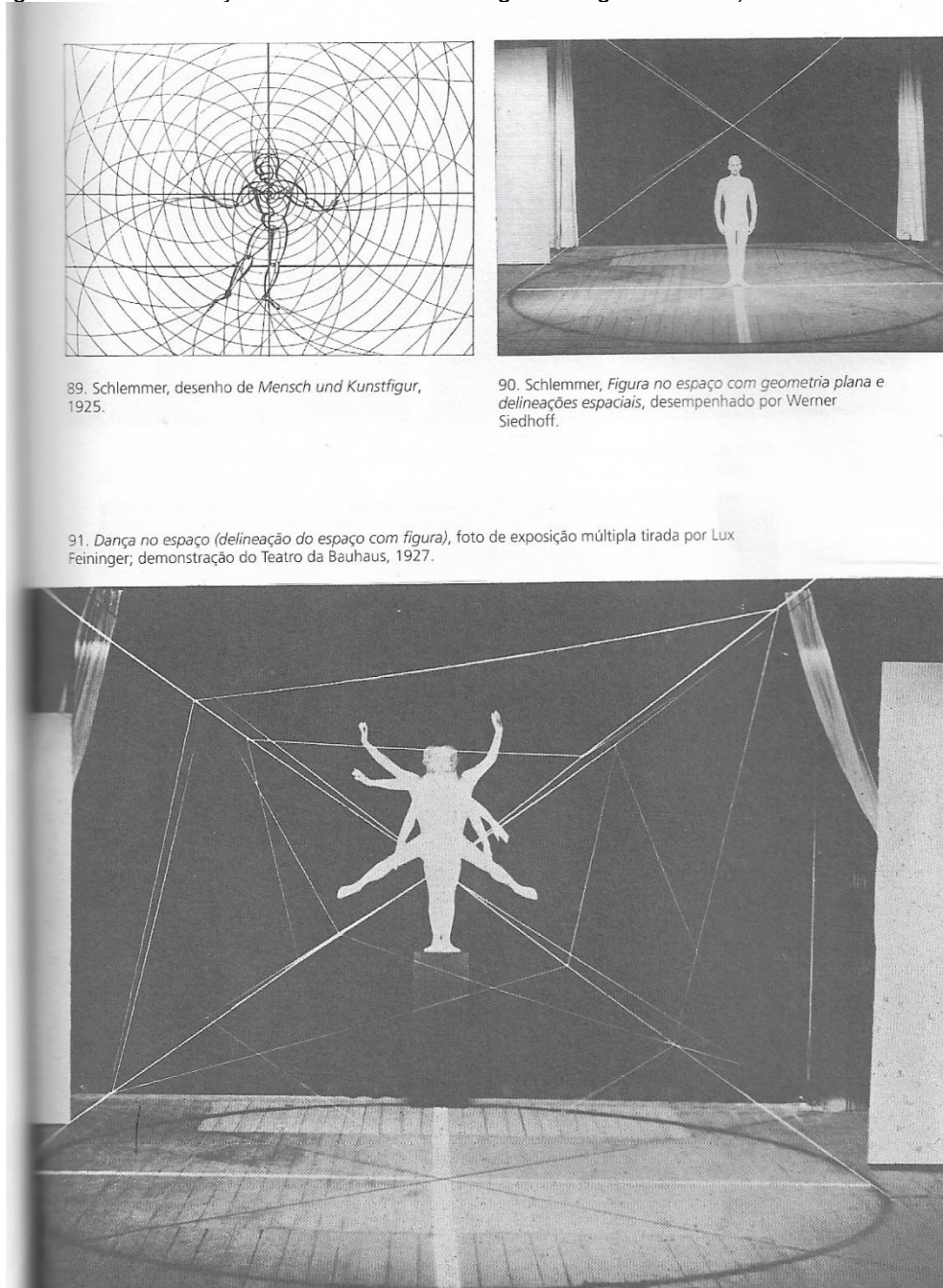
Partindo desta premissa – de escovar a história a contrapelo – é interessante observar que a publicação mais referida em estudos da história da *performance* arte é a de RoseLee Goldberg (2006), que em sua quase totalidade de legendas, refere-se às imagens fotográficas ali dispostas como signos que se referem diretamente à *performance* ilustrada, e não à sua condição de objeto documental.

Praticamente não há nas legendas os termos como “fotografia” ou “registro documental”. As legendas indicam exclusivamente os títulos das obras performáticas e aos autores das *performances*, jamais referindo-se aos autores das imagens documentais em si, exceto quando a imagem é extraída de uma obra do campo das artes visuais ou que tenha sido realizada por algum artista integrante de algum período da história da *performance* arte.

A obra de Goldenberg, na edição da Editora Martins Fontes em 2006, traz em destaque em sua contracapa, logo abaixo do nome da autora, a informação de que a publicação conta com a presença de 186 ilustrações históricas. Na última página da brochura, há uma lista com os devidos créditos das ilustrações, dentre as quais, 65 créditos a imagens fotográficas indicando o nome do autor e/ou a origem do arquivo e créditos dos proprietários dos direitos patrimoniais.

Nas legendas das ilustrações, ao longo do livro, todas as imagens apresentadas enquanto documentos históricos recebem os termos referentes às suas categorias – cartaz, gravura, ilustração, desenho, projeto, maquete etc. – exceto quando se trata de uma imagem fotográfica (Figura 3). Das 65 imagens creditadas, apenas cinco legendas citam o fato de que a ilustração é uma imagem fotográfica e/ou documental (Figura 4).

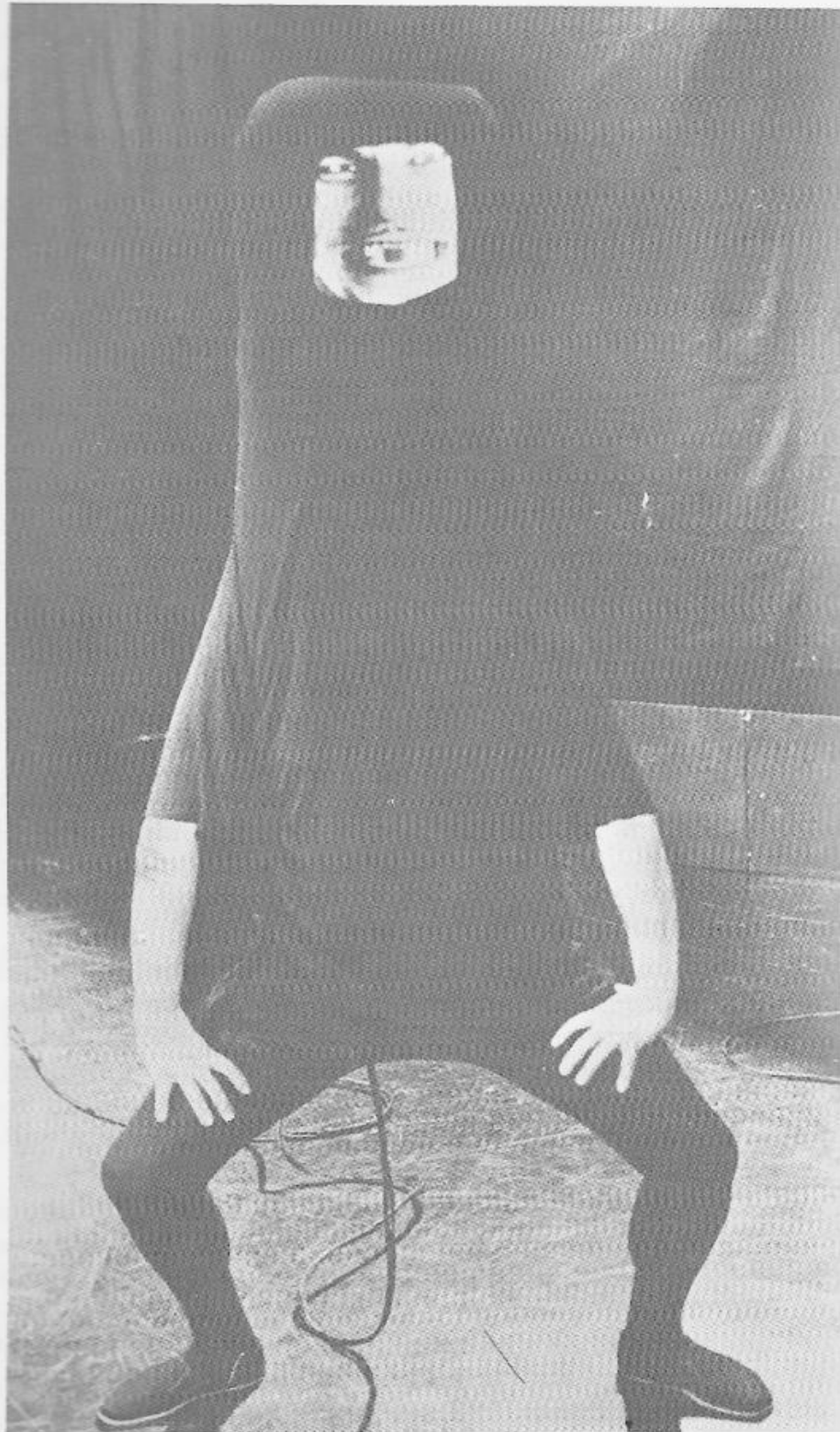
Figura 4 – Imagem da página 95 do livro “A arte da *performance*”, de RoseLee Goldberg (2006) (Título: Legendas das ilustrações com crédito de imagem fotográfica n. 91)



Fonte: Goldberg (2006, p. 95). Imagem digitalizada da publicação impressa.

O mesmo fenômeno é observado em outra publicação de peso nos estudos da *performance* arte no Brasil, a obra “*Performance como linguagem*”, de Renato Cohen, reimpressa em 2007 pela editora Perspectiva. Do mesmo modo, as legendas das imagens indicam diretamente os seus objetos, não havendo crédito referente às imagens fotográficas enquanto objeto em si (Figura 5) e, neste caso, nem mesmo posteriormente em seção específica na publicação.

Figura 5 – Imagem da página 78 do livro “Performance como linguagem”, de Renato Cohen (2007)
(Título: Legendas da ilustração sem crédito de imagem fotográfica)



A Videocriatura de Otavio Donasci.

Fonte: Cohen (2007, p. 78). Imagem digitalizada da publicação impressa.

Este pequeno, porém, emblemático, punhado de publicações “clássicas” sobre história da *performance* arte, evidenciam o apontamento de Helen Gilbert, que Philip Auslander reitera, no contexto da fotoperformance, a respeito da recorrente presunção de que a relação entre fotografia documental e *performance* arte seja ontológica: “O ‘sentido da fotografia como não sendo correto apenas sob o ponto de vista de representação, mas ontologicamente ligado ao mundo real permite que seja tratada como uma peça do mundo real, como uma substituta para ele” (Auslander, 2013).

Na perspectiva de estudiosos das artes cênicas e artes do corpo, a fotografia documental parece ser percebida enquanto ferramenta que serve à *performance* no sentido de documentar práticas artísticas efêmeras, enquanto na perspectiva de estudiosos das artes plásticas e artes visuais, surge a observação das imagens técnicas mediadas por dispositivos fotográficos como fundadoras de novas percepções e, conseqüentemente, novas formas de expressão nas artes, possibilitando o surgimento da *performance* arte entre elas.

O cenário trata-se de um encontro de águas que aparentemente correm paralelamente em sentidos opostos, mas à medida que o tempo se aprofunda e as pesquisas se desdobram em novas percepções, encontram pontos interessantes de intersecção em que, por fim, se encontram e se mesclam. É o que pode ser observado, por exemplo, no artigo “Visualizações – o corpo e as artes visuais”, de Yves Michaud⁷ (in Corbin, Courtine e Vigarello, 2009).

O artigo aborda a relação entre corpo e artes visuais modernas e contemporâneas do século XX e subdivide-se em quatro seções: a primeira seção sob o título “O peso dos dispositivos técnicos”, e sua subseção 1, “A mutação fotográfica”; a segunda, “Corpo mecanizado, corpo desfigurado, corpo de beleza”; a terceira “O corpo meio, o corpo obra”; e a quarta, “Conclusão: A alma que se tornou corpo e a vida sem a vida”.

A seguir, observam-se trechos selecionados do artigo de Michaud que vêm ao encontro do pensamento que está sendo desenvolvido neste estudo, em seu primeiro capítulo, ainda a respeito da possível relação ontológica entre imagens técnicas e *performance* arte, tendo como ponto de partida a influência de tais imagens para a

⁷ Professor de Filosofia na Universidade de Rouen; membro do Instituto Universitário da França; e ex-diretor da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris.

invenção do sujeito moderno que terá na performance arte o sintoma expresso – o reflexo – de sua circunstância crítica social, política, burocrática e psíquica.

Michaud inicia a primeira parte do artigo com a seguinte declaração:

A partir dos anos 1840-1860, a fotografia inaugura uma série de mutações técnicas que ainda estão se desenvolvendo e abalam a relação ao corpo. [...] a arte do século XX nos mostra do corpo aquilo que as técnicas de visualização permitiram ver umas depois das outras (*in* Corbin, Courtine e Vigarello, 2009, p. 541).

E prossegue:

A fotografia permite também isolar detalhes [...]. Quase imediatamente, também, ela captou o instante, portanto o movimento que ela decompõe, com uma apreensão sempre mais fina do imperceptível e do fugidio.

Deste ponto de vista, o processo de decomposição e de recomposição formal que, nos últimos anos do século XIX, caracteriza a criação de artistas tão diferentes como Cézanne e Puvis de Chavannes, combina as pesquisas da fotografia científica e documentária, a de Muybridge ou de Marey. Seria incorreto atribuir a paternidade das distorções cubistas apenas ao raciocínio intelectual e visual de Cézanne ou à descoberta da escultura negra, ou até às especulações do fim do século sobre a quarta dimensão. É necessário contar também com a cronofotografia e com o nascimento do cinema. Entre 1907 e 1912, entre *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso e o *Nu descendant un escalier* de Duchamp, entre o cubismo e o cubo-futurismo, todos esses fatores se conjugam para possibilitar novos modos de representação. Uma nova lógica da representação fragmenta a figura que vai quase de imediato ser recomposta em um contínuo de formas em movimento. E isso põe também em questão a identidade das coisas e, mais profundamente, do próprio sujeito: o caráter substancial dos corpos se reflete na estabilidade da representação. De agora em diante, não há mais substância, mas fragmentos e sequências. Com seu *Nu* de 1912, Marcel Duchamp pinta um corpo cuja identidade é um *fondue* acorrentado.

Este primeiro percurso sob o signo das técnicas perceptivas nada fala dos temas, mas revela a importância fundamental dos dispositivos: aparelhos fotográficos, cinematográficos, dispositivos vídeo [...], dispositivos de exploração interna. Esses aparelhos permitem que se vejam novos aspectos do corpo. [...] O real é deixado sem véus nem possibilidade de abrigo, abondado à pulsão de ver. Essas imagens do corpo, que se acredita a princípio serem apenas 'novas', transformam de fato a relação ao corpo (*in* Corbin, Courtine e Vigarello, 2009, p. 542/545).

Na segunda parte, “Corpo mecanizado, corpo desfigurado, corpo de beleza”:

Predomina a obsessão de um corpo feito para a performance e mecanizado. [...] O futurismo, o construtivismo, Dada, a fotografia e a coreografia da Bauhaus, com suas montagens misturando corpos e partes de máquinas, suas fotografias depuradas [...] celebram esse corpo norma e padrão, o corpo da civilização dos operários e dos produtores. O homem novo é daqui em diante o homem mecânico, o homem padronizado [...]. De fato, o final dos anos 1920 e a virada dos anos 1930 assistem ao multiplicar-se dos questionamentos sobre o homem novo e o paraíso (ou o inferno) climatizado das sociedades técnicas (*in* Corbin, Courtine e Vigarello, 2009, p. 547).

Na terceira parte, “O corpo meio, o corpo obra”, o Michaud declara a respeito das vivências e experiências do corpo moderno:

[...] o corpo ‘fim de século’ é de agora em diante ao mesmo tempo sujeito e objeto do ato artístico. Torna-se onipresente – onipresente nas imagens fotográficas e no vídeo. A partir dos anos 1990, 80%, ou até 90% da arte tomam o corpo como objeto. Quando não o mostra, utiliza-o sob a espécie do corpo do artista produtor e performer, tendo-se tornado, ele mesmo, obra e marca bem mais que criador de obras. [...]

Temos aí o sinal de evoluções complexas.

Por um lado, durante os últimos trinta anos, a arte foi progressivamente mudando de regime e de época. Morreu a dimensão especificamente moderna de uma arte quase vista como substituto da religião, e realizando-se em obras supremas. A arte moderna acabou. Deu lugar a uma arte que não é mais nem profética nem visionária, que faz precisamente parte dos inúmeros mecanismos de reflexão social [...], que vem a ser um modo de reflexão e de documentação entre todos aqueles através dos quais a sociedade enquanto sistema apreende e reflete o que se passa em seu seio. [...] Enfim, os aparelhos de visão se tornaram onipresentes e invasivos e não deixam mais nada ‘fora da vista’. Nada mais é escondido (*in* Corbin, Courtine e Vigarello, 2009, p. 562).

Na quarta e última parte, “Conclusão: A alma que se tornou corpo e a vida sem a vida”, o autor explica que:

[...] não se trata mais de novas representações do corpo, com aquilo que a ideia de representação comporta de distanciamento, pela boa razão de não haver mais representação em absoluto. As imagens nos colocam, brutalmente, diante de uma realidade nua e crua, da qual não somos mais capazes de nos apropriar, pois se volatilizou a dimensão simbólica e metafórica que permeia a representação. O corpo, de certo modo, coincide consigo mesmo sem que seja ainda possível subjetivá-lo ou objetivá-lo. [...] Essa evolução vale tanto para as artes visuais como para o teatro e a dança. [...]

Prevalece um materialismo gélido: onde havia consciências, almas, fantasias e desejo, só resta um corpo com suas marcas.

O face a face consigo se tornou um face a face com um corpo em relação ao qual não podemos tomar distância alguma (*in* Corbin, Courtine e Vigarello, 2009, p. 564).

O trajeto argumentativo de Yves Michaud, não à toa, é disposto – pelos organizadores da publicação Alain Corbin, Jean-Jacques Coutine e Georges Vigarello – como último capítulo do livro “História do corpo – As mutações do olhar: O século XX”. O autor parte de um percurso que atribui às imagens técnicas o surgimento de um novo olhar, de uma nova compreensão e, conseqüentemente, de novas possibilidades de existência e de expressão da humanidade moderna, em vista desse novo mundo fundado pela revolução industrial. Ele sobrevoa o cenário da tecnologia das imagens no século XX, observando seus reflexos e conseqüências perceptivas e expressivas nas artes e na sociedade de maneira geral. Michaud declara a morte da modernidade criticando o desvio “da alma que se tornou corpo”, a falta de distância na relação perceptiva do corpo consigo mesmo e o “materialismo gélido” de uma “vida sem vida”.

É importante mencionar que esta moderna relação intrínseca corpoimagem (cada vez mais difícil separar uma coisa da outra) e a onipresença contemporânea das imagens fotográficas e videográficas revelam em Yves Michaud que as imagens técnicas – tal e qual Chronos – deram à vida novos mundos e estão a devorá-los (antes que eles pudessem se levantar contra elas?), desde o fim do século XX.

“Decifra-me ou devoro-te”. A fotografia atravessou os tempos, desde sua invenção, sendo objeto de inúmeras investigações – técnicas, teóricas, comunicacionais, filosóficas, estéticas, plásticas, artísticas, sociais, éticas, econômicas, históricas etc., sempre como um objeto, de certa maneira, escorregadio, difícil de apreender e definir de maneira nítida e delineada como suas imagens de daguerreotipia, no princípio, ou de altíssima qualidade digital, em sua atualidade.

Neste ponto, é interessante pensar que justamente o advento que mais fez a humanidade pensar a respeito dos conceitos de apreensão, precisão, nitidez e realidade, foi exatamente um dos mais difíceis de apreender. Mostrou-se uma verdadeira esfinge, tal e qual a lendária de Tebas, que viria a devorar todos que não fossem capazes de decifrar seus enigmas. No caso do mito da esfinge grega – como é contada na tragédia “Édipo Rei”, de Sófocles – Édipo consegue responder ao desafio posto pela filha de Quimera, fazendo com que ela se atirasse no precipício, pondo fim à sua vida e à mortandade causada por ela na cidade grega.

No caso da fotografia, muitos puseram-se diante dela para decifrar seus tantos enigmas. Susan Sontag, foi uma das personalidades históricas de destaque, que se dedicaram a tentar apreendê-la. Somente no texto “Na Caverna de Platão”, primeiro capítulo de seu livro “Sobre Fotografia” (2004), é possível observar dezenas de definições da autora a respeito da fotografia, traçando um retrato por escrito da complexidade de tal mídia.

De acordo com as inferências de Sontag, à fotografia poderiam ser atribuídos os seguintes predicados⁸ (dispostos por ordem de aparição no texto): inventário; um novo código visual; gramática; “ética do ver”; colecionar o mundo; apropriar-se da coisa fotografada; testemunho; prova; presunção de veracidade; obra; interpretação do mundo; agressão; democratizar todas as experiências; tradução; arte; familiar; turismo; relação voyeurística; evento em si mesmo; senso de situação; imortalidade; importância; sobrevivência; fotojornalismo; ato de não intervenção; forma de

⁸ Levantamento de predicados a partir do primeiro capítulo da obra de Susan Sontag.

participação; fotografia de desgraças e tragédias; maldade; falo; arma; máquinas de fantasia; viciante; predatória; transforma as pessoas em objetos; assassinato sublimado; nostalgia; arte elegíaca; crepuscular; *páthos*; *memento mori*; participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa; duplicar o mundo; registrar aquilo que está desaparecendo; suprem nossa relação portátil com o passado; pseudopresença; prova de ausência; estímulos para o sonho; sentido do inatingível; talismã; pleitear outra realidade; incita o desejo; situação histórica; memoráveis; afetam; chocam; é só uma foto; amortecer a consciência; despertar a consciência; pontos de referência éticos; não conserva sua carga emocional; apreciadas; dão informações; dizem o que existe; fazem um inventário; possuem um valor inestimável para a ciência; seu valor como informação é da mesma ordem que o da ficção; notícias; a foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo; rege o mundo; arbitrarias; torna a realidade atômica, manipulável e opaca; confere a cada momento o caráter de mistério; tem múltiplos significados; um objeto potencial de fascínio; superfície; convite; dedução; especulação; fantasia; dá a entender; nunca se compreende nada a partir de uma foto; preenchem lacunas em nossas imagens mentais; representação da realidade; oculta mais do que revela; incita; jamais conseguirá ser um conhecimento ético ou político; sentimentalismo; conhecimento barateado; aparência de conhecimento; aparência de sabedoria; aparência de apropriação; aparência de estupro; mudez; atraente; provocadora; onipresença; efeito incalculável em nossa sensibilidade ética; munição; faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade; consumismo estético; poluição mental; sentimento erótico; compulsão; transformar a experiência; modo de ver.

Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin, André Bazin, Umberto Eco, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Arlindo Machado, Didi-Huberman, Gisèle Freund, e tantos outros autores puseram-se diante da esfinge e dedicaram-se a decifrar seus tantos enigmas. Muitos conseguiram, mas de alguma maneira ela continua avançando silenciosamente, devorando a tudo e a todos. O que sinaliza que cabe a esta pesquisa observar a maneira com a qual as imagens técnicas avançaram, devorando lentamente a *performance* arte, gerando, nas últimas quatro décadas, as múltiplas práticas que viriam a ser denominadas de *fotoperformance*.

Como já abordado, seria equivocada a visão de que uma *performance* realizada para um dispositivo fotográfico seja um fenômeno contemporâneo de hibridização entre *performance* arte e imagem técnica. No princípio de suas trajetórias, fotografia e *performance* emaranhavam-se mutuamente de maneira primitiva e socialmente inconsciente, baseadas no estatuto da fotografia enquanto ferramenta de documentação, mas ignorava-se o aspecto performático inerente a tais documentações.

Os primeiros retratos sociais realizados no século XIX, por exemplo, eram performados para a câmera: performava-se o conceito de família, não a realidade da família, durante minutos de encenação estática para que não fosse borrada aquela imagem social performática e sagrada. Anos depois, com o desdobramento das práticas da *performance* arte e a popularização das imagens de dispositivos fotográficos e, principalmente, cinematográficos, houve uma conscientização sobre a performatividade do corpo no comportamento social cotidiano. A este respeito das imagens técnicas e os impactos que elas causam nas percepções da realidade, Walter Benjamin afirma que “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento quanto para a intuição” (Benjamin, 2012, p. 185).

Os jornais já estampam imagens do cotidiano nos espaços públicos e o advento do cinema⁹ inaugura a visualidade de um espelho social no qual não mais figuram apenas nobres, burgueses e santos, como acontecia na pintura. A primeira notável projeção cinematográfica, por exemplo, realizada em dezembro de 1895, no Grand Café em Paris, pelos irmãos Lumière, contou com um programa de exibição de dez filmes de curta-metragem¹⁰ que exibiu ao grande público presente as primeiras imagens contínuas do homem em movimento.

Estes curtas eram rolos soltos que continham algumas dezenas de segundos de duração e mostravam cenas absolutamente prosaicas. O primeiro rolo exibido, intitulado “A saída da fábrica Lumière”, mostrava a imagem de operárias e operários saindo da fábrica Lumière, situada nos arredores de Lyon. A câmera estática

⁹ Datado dos anos 1890, década em a descoberta de dispositivos cinematográficos ocorreu concomitantemente em diferentes países: Thomas Edison, 1891 nos EUA; León Bouly, 1892 e Louis e Auguste Lumière, 1895 na França, entre outros.

¹⁰ Programa e filmes disponíveis em: <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>. Acesso em: 30 jul. 2023.

posicionada sobre um tripé capturava a imagem da situação cotidiana em movimento. Mais adiante, nesta pesquisa, é possível observar que este aspecto estético documental formal foi mantido nos registros imagéticos mediados em *performance* e fotoperformance, a partir da segunda metade do século.

Pela primeira vez, o homem ordinário está plasmado nos impressos e nas telas. As ruas, os gestos cotidianos sociais mais singelos e banais podem ser observados em movimento de uma maneira sem precedentes na história da humanidade. O aspecto massivo da difusão dos periódicos e da imagem cinematográfica com suas salas de exibição coletiva, popularizam a circulação da imagem do homem comum.

Na década de 1920, a gravura, a fotografia e o cinema soviético representam o auge da difusão da imagem do homem popular a partir das imagens impressas de propagandas socialistas e da propagação de filmes como “A Greve” (1925), “Encouraçado Potemkin” (1925), “Outubro” (1927), de Serguei Einsenstein; e “Um homem com uma câmera” (1929), de Dziga Vertov, filme que documenta a performatividade do registro cinematográfico. Benjamin atribui à imagem técnica o ponto de transformação das percepções acerca não só da sociedade, como também das artes em si.

Com efeito, quando o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. [...] É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe a estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a concepção que é decisiva aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política (Benjamin, 2012, p. 185).

1.2 O registro fotográfico em *performance*

*A arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ.
(Anni Albers in Goldberg, 2006, p. 111)*

Nesta seção, observa-se o contexto histórico do início da segunda metade do século XX, em que se situam as primeiras evidências de uma prática consciente do fenômeno de hibridização entre fotografia e *performance* arte, como possibilidade de nova linguagem para a construção de discursos em artes.

Na seção anterior, foram observados alguns aspectos das influências das imagens técnicas nas transformações sociais, políticas, culturais e, conseqüentemente, no período das primeiras manifestações da *performance* arte. Tal explanação mostrou que o papel da fotografia na história da arte da *performance* ultrapassa a visão limitada e frequentemente atribuída a ela, de que lhe coube somente servir como ferramenta de registro documental. Esta visão poderia ser historicamente atribuída ao pensamento dos que se opuseram com veemência à fotografia enquanto forma de expressão. É famosa a aversão de Charles Baudelaire ao entendimento da fotografia como uma possibilidade de novo formato para as artes.

No texto “Pequena História da Fotografia”, de 1931, Walter Benjamin destacou e tornou célebre a declaração do poeta a respeito do Salão de 1859:

Nesses dias deploráveis surgiu uma nova indústria, que muito contribuiu para confirmar a superficial tolice de sua fé ... de que a arte é e não pode deixar de ser uma reprodução exata da natureza ... Um deus vingador ouviu a voz dessa multidão. Daguerre foi seu Messias ... Se for permitido à fotografia complementar a arte em alguma de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes (Baudelaire *apud* Benjamin, 2012, p. 114).

Esta concepção de que o verdadeiro dever da fotografia seria o de servir às ciências e às artes como ferramenta e jamais como linguagem expressiva autônoma, de fato prevaleceu ao longo de todo o século XIX e primeira metade do século XX. Foi fundamentalmente desta forma que a história da *performance* arte avançou, fazendo uso da fotografia como ferramenta que *servia* exclusivamente para registro e documentação de seus acontecimentos – *happenings* – contraculturais. Inclusive, é comum que arquivos e acervos desconheçam a autoria de registros fotográficos de

acontecimentos performáticos, mantendo as imagens como documentos indiciáticos (auráticos?) de atos performáticos irrepetíveis.

Desde a origem deste campo de expressão, as imagens técnicas estiveram presentes documentando acontecimentos que tinham como pressupostos a efemeridade. Inicialmente, essas imagens eram uma descoberta estética que resultava da aceleração da vida devido à industrialização. No entanto, a partir do meio do século XX, a efemeridade se tornou uma premissa política nas artes.

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) levou muitos artistas europeus a buscar refúgio nos Estados Unidos. O corpo exilado deslocado adquiriu importância política. Ganhou destaque a importância do corpo como matéria em relação ao espaço e ao tempo.

Sobre esse período, RoseLee Goldberg (2006, p. 111) relata:

No outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade de Black Mountain [...]. Essa pequena comunidade logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos para sua afastada região rural ao sul do país.

Esse movimento deu origem ao Black Mountain College, na Carolina do Norte, Estados Unidos, que viria a se tornar uma das mais relevantes referências em práticas e pensamentos acerca da arte da *performance*.

Devido às ausências causadas pela guerra, a presença do corpo sobrevivente passa a ser um acontecimento em si, um evento significativo. As gestualidades cotidianas passam a ser percebidas. Há uma maior valorização da presença, o que aproxima o pensamento ocidental de premissas orientais que são enraizadas na percepção do estado de presença como forma primordial para a existência.

Anos mais tarde, no Black Mountain College, John Cage viria a pontuar esta questão realizando uma leitura da “Doutrina da Mente Universal”, de Huang Po, observando que “A arte não deve ser diferente [da] vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com seus acidentes e acasos e diversidade e desordem e belezas não mais que fugazes” (*apud* Goldberg, 2006, p. 116).

Esse novo contexto histórico-cultural instaurado pelo pós-guerra: redefiniu a presença do corpo humano como meio de expressão de uma arte politicamente subversiva, desafiando as estruturas políticas, históricas, econômicas e sociais da época, assim como o sistema de mercado de arte estabelecido nos Estados Unidos nas décadas subsequentes. O objeto de arte que circula nos mercados institucionais

e comerciais das artes – assim como as práticas destes mercados – passa a ser contestado. Surge uma nova visão de mundo e ela afirma que a arte historicamente estabelecida não condiz com a atualidade na qual a vida em si detém o maior valor, e para tal arte, não há negociação de valor possível.

Outro aspecto importante que marca as transformações da visualidade do período é o lançamento em escala industrial do filme colorido Kodachrome, disponível no mercado desde 1935. A acessibilidade da fotografia colorida, embora a técnica já existisse em uma escala limitada, adiciona uma nova camada à mudança perceptiva acerca da relação entre imagem, representação e realidade.

Neste novo cenário, o ponto de observação das artes migra do objeto-obra para o artista. Piero Manzoni destacou-se como um dos artistas de produção mais expressiva em termos de produções que “denunciavam” esteticamente os códigos vigentes do sistema das artes. Segundo Goldberg (2006, p. 137), Manzoni e Klein eram artistas que “acreditavam que era essencial revelar o processo da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que suas obras se tornassem relíquias de galerias e museus”. O circuito das artes viu-se desnudado por obras provocativas do artista, tais como “A merda do artista” (1961), na qual 90 latas “produzidas na Itália” foram comercializadas a preço de ouro; e “Escultura viva” (1961), em que Manzoni assinava diretamente sobre a pele das pessoas e lhes entregava um certificado de autenticidade¹¹.

A fotografia, então, deixa de registrar o “o quê” – uma peça, uma dança, um acontecimento –, e passa a registrar o artista em ação, sua existência no espaço e o “como” ele propõe refletir sobre isso. O sujeito que carrega os predicados da arte deixa de ser o objeto estético e passa a ser o artista.

¹¹ Todas as imagens estão concentradas no Anexo A – Iconografia citada.

Figura 6 – Registro fotográfico documental (autoria desconhecida) (Título: Ação Performática *Experiência* n. 03, de Flávio de Carvalho, 1956)



Fonte: Revista Rosa (1956).

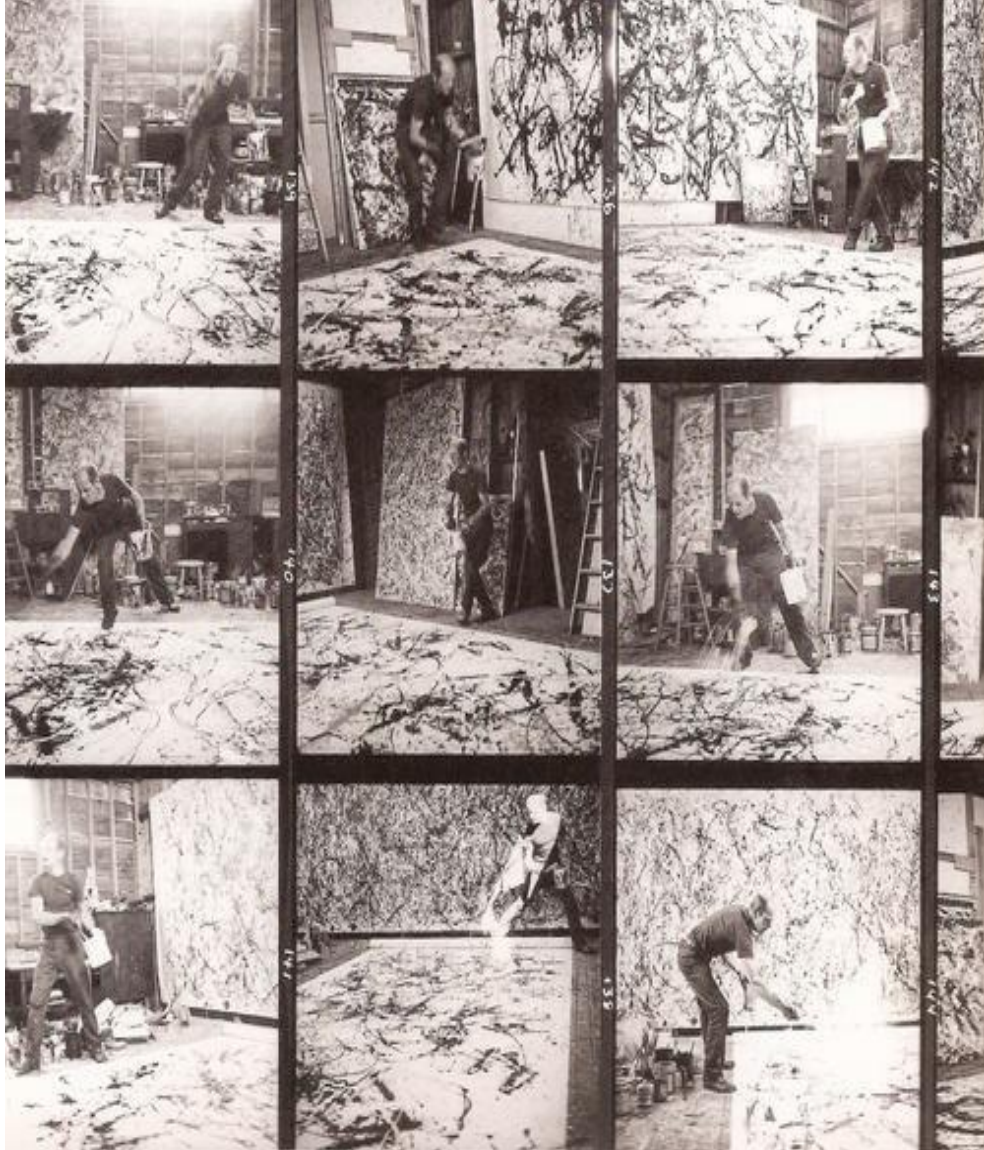
É importante destacar que o início da década de 1930, no Brasil, também foi marcado pelas primeiras ações performáticas de Flávio de Carvalho. Segundo Lucio Agra¹², em seu artigo “Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil” (2015), é consensual entre pesquisadores e teóricos dos estudos de artes performáticas que os experimentos de Flávio de Carvalho inauguram o campo da *performance* arte em território nacional. Suas ações, nomeadas “Experiências”, eram de caráter subversivo ao *status quo* como atravessar uma procissão católica na contramão usando chapéu (Experiência nº 02, 1931), ou caminhar pela rua utilizando trajes conceituais masculinos propondo aos trabalhadores o uso de roupas mais adequadas ao calor, como saíote, blusa e meias vazadas para melhor circulação do ar e chapéu (New Look – Traje de Verão ou Experiência nº 03, 1956) (Figura 6).

¹² Professor, artista, pesquisador e ensaísta. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor Adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da UFRB Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Professor do Corpo Permanente do PPG em Estudos do Contemporâneo nas Artes da Universidade Federal Fluminense (IACS-UFF).

1.3 Fotoperformance nas artes contemporâneas

No texto “Fotoperformance – Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação”, o autor Luciano Vinhosa¹³ (2014) apresenta uma pesquisa consistente sobre modalidades estruturantes e constituintes da fotoperformance enquanto linguagem artística autônoma.

Figura 7 – Fragmento de contato fotográfico de Hans Namuth (Título: Action Painting, 1951)



Fonte: Art Performance (2009).

¹³ Teórico das artes visuais e artista. Doutor em práticas artísticas pela Université du Québec à Montréal. Professor do curso de Bacharelado de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (IACS-UFF). Coordenador do grupo de pesquisa Prática artística e experiências cotidianas.

Vinhosa levanta a questão da presença autoral do ato de registro de atos performáticos e cita o artigo *La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock*, de Rosalind Krauss, no qual a teórica e crítica de arte observa a relevância das imagens fotográficas que Hans Namuth realizou no ateliê do pintor Jackson Pollock em 1951, publicadas na revista *Art News* (Figura 7).

Vinhosa tece o seguinte comentário:

Habitados em considerar a fotografia como documento, prestamos mais atenção no assunto, esquecendo que as imagens são capazes de construir seu próprio texto. Para a autora, essas fotos vão muito além do simples registro. Elas seriam capazes — levando-se em conta o ângulo em que foram tomadas, o modo como foram enquadradas e as condições de luz — de sustentar um discurso autônomo, contribuindo assim para a compreensão da obra de Pollock (2014, local 2877).

Deste ponto em diante, estabelece-se uma consciência dos possíveis usos da imagem técnica em relação ao gesto performático no campo das artes. A realização do registro em *performance* começa a ser compreendida enquanto linguagem artística em potencial.

Philip Auslander faz uma análise pertinente a respeito de duas distintas maneiras de percepção e caráter de registro da arte da *performance* no texto “A performatividade da documentação da *performance*” (2013). Ele divide o registro de *performance* em duas categorias: documental e teatral. Segundo o autor, na primeira prevalece a relação “tradicional” concebida entre *performance* arte e fotografia desde seus primórdios, na qual a fotografia serve à *performance* enquanto documentação. Na segunda, prevalece o aspecto da “fotografia performada”:

[...] em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre (Auslander, 2013, local 48).

Figura 8 – Fotoperformance de Yves Klein, em colaboração estética com Harry Shunk e John Kender (Título: *Salto no vazio*, 1960)



Fonte: Auslander (2013).

O autor destaca a obra “Salto no vazio” (1960), de Yves Klein (Figura 8), na qual Harry Shunk e John Kender fotografam Yves Klein, realizam uma fotomontagem e Klein a publica em um jornal impresso fictício, como um dos principais marcos da utilização intencional da imagem como espaço performático: “a imagem que vemos registra então um evento que nunca aconteceu, a não ser na foto mesmo” (Auslander, 2013, local 55).

“Com essa obra, Klein explora a crença popular no registro imparcial do índice fotográfico”, aponta Vinhosa (2014, local 2877). Não há um acontecimento se desenrolando no espaço-tempo linear cronológico diante de um público que assiste ou integra a ação performática. Esta categoria de ato performático é concebida para ser primordialmente bem realizada em termos técnicos fotográficos. Não é mais

entendida como testemunho de um evento originário registrado por um olhar anônimo tido como isento de contribuição criativa, mas sim um tipo de construção documental fictícia a começar de um olhar ativo, criativo, propositivo e reconhecido como tal. Esta diferença significativa entre os aspectos documental e teatral é apontada por Auslander como ideológica, haja vista que há uma mudança de compreensão a respeito da complexidade do fazer fotográfico no registro em *performance* e é justamente esta nova percepção que interessa a esta pesquisa: a Fotoperformance enquanto um campo autônomo capaz de propor novos discursos poéticos em arte.

Aparentemente não há, ou ainda não foi identificado, um autor ou um uso pioneiro do termo fotoperformance, o qual começou a ser utilizado de maneira incipiente por artistas, críticos de arte e teóricos a partir da década de 1970, mas a popularização do termo e de seu conceito de intersecção entre práticas fotográficas e performáticas foi alcançada a partir da década 1990, à medida que tal expressão artística passou a ser difundida e desenvolvida de maneira mais aprofundada.

Os *happenings* da década de 1970 contribuíram fortemente para a transposição do estatuto das imagens técnicas na arte da *performance*. Paulatinamente, elas passaram de documento a objeto expositivo, em decorrência dos limites tórridos entre *performance* arte e registro documental nas ações performáticas deste gênero, como é possível observar em Luciano Vinhosa (2014, local 2880):

Desde que nasceu, nos anos 1970, esteve intrínseca e problematicamente ligada ao registro fotográfico, mantendo com ele uma relação ambígua e conflitante que oscilou entre dependência crônica e autonomia desenvolvida. É comum escutarmos dos artistas que a praticaram e ainda a praticam, a reivindicação da ação como único e só evento legítimo, sendo o registro, todavia, indispensável para sua circulação, memória e transmissão futuras. O acesso necessário da performance a outros circuitos mais abrangentes, como revistas de arte e salas de exposições, pôs, no entanto, em evidência certas estratégias próprias das narrativas documentais como a montagem fotográfica, o sequenciamento, a legenda e a colagem. Deste modo, os artistas tentam resgatar o movimento, a dramaticidade, a temporalidade, os contextos espaciais e os conceitos implicados nas ações efetivas, transformando os 'documentos' em objetos expositivos.

Esta transformação marca somente um dos muitos caminhos que levaram o ato de documentar a ser compreendido como possível meio de linguagem em artes.

Vinhosa também destaca as práticas primorosas de registro da *land-art* em Michael Heizer, enquadramento, pontos de vista, dimensões das reproduções impressas no espaço expositivo; as obras de Suzy Lake "uma das primeiras artistas a fazer uso voluntário da fotografia como suporte de suas performances se

autorregistrando no final dos anos 1960” (2014, local 2882); e da *body art* em Gina Pane e Vito Acconci, que apresentavam ao público as montagens imagéticas de “construções documentais” de ações performáticas realizadas anteriormente em estúdios privados (2014, local 2880). Todas estas ações envolvendo atos performáticos e imagens mediadas somaram-se a muitas outras: arte conceitual, arte *povera*, *site specific* etc.

A partir dos anos 1970, o advento do vídeo expande ainda mais as possibilidades de experimentações das imagens mediadas nos atos performáticos. Essa nova possibilidade experimental atravessaria a segunda metade do século até chegar ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando as tecnologias de imagem digital entram no mercado comercializando equipamentos híbridos de fotografia e videografia, implementando, mais uma vez, outras expansões possíveis para as artes performáticas, culminando no campo em constante desenvolvimento até os dias atuais. Deste modo, práticas plurais podem ser compreendidas como fotoperformance por encontrarem na imagem técnica o seu fim, o lugar do acontecimento em um tipo de *performance*, gerando um objeto com o qual o público interage de maneira relacional com imagens de um corpo performático, e não mais enquanto testemunha de um acontecimento sediado em um corpo performático efetivamente presente.

No Brasil, a prática da fotoperformance teve início permeando procedimentos de artistas plásticos e visuais que também se dedicaram a experimentações artísticas na forma de ações performáticas voltadas para o registro fotográfico e/ou videográfico. São célebres as ações fotoperformáticas¹⁴ de Lygia Pape em “Língua apunhalada” (1968); Artur Barrio em “Des.Compressão” (1973); Carlos Zílio em “Para um jovem de brilhante futuro” (1974); Lenora de Barros em “Homenagem a George Segal” (1975); Letícia Parente em “Preparação I” (1975); Anna Maria Maiolino em “Por um fio” (1976); Regina Vater em “Tina América” (1976); Anna Bella Geiger em “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” (1977); Vera Chaves Barcellos em “Epidermic Scapes” (1977-1982); Paulo Bruscky em “O que é arte? Pra que serve?” (1978); Hudnilson Jr em “Eros (1980)”; entre outras.

¹⁴ Esta iconografia encontra-se no Anexo A desta dissertação.

2 FOTOPERFORMANCE EM PERSPECTIVA BARTHESIANA

Tudo existe para terminar numa foto.

(Sontag, 2004, p. 35)

Neste capítulo, apresentam-se os parâmetros observáveis em fotoperformance que balizam as análises realizadas posteriormente, bem como os conceitos barthesianos fundantes desta investigação acadêmica: paradoxo fotográfico, *punctum*, *studium* e *mito*. Eles são trabalhados neste estudo como se fossem lemes direcionado o processo às relações entre as práticas performáticas e fotoperformáticas. Portanto, reúnem-se neste segundo capítulo os critérios técnicos, teóricos e conceituais sobre os quais esta pesquisa foi produzida.

2.1 Aspectos observáveis em práticas fotoperformáticas

Em décadas recentes, torna-se cada vez mais evidente que o mundo da arte deslocou seu interesse da obra de arte para a documentação de arte. Esse deslocamento é sintoma, principalmente, de uma transformação mais ampla pela qual a arte passa hoje em dia e, por esse motivo, ele merece uma análise detalhada (Groys, 2015, p. 73).

Para as análises de caso realizadas mais adiante nesta pesquisa, fez-se necessário o levantamento de algumas categorizações formais referentes à arte da fotoperformance.

Até este ponto do percurso investigativo, percebe-se que a fotoperformance caracteriza-se pela ação performática que se propõe a acontecer diante de um aparato capaz de capturar imagens por ele mediadas, em espaço público ou não, na presença de um público ou não.

A obra de arte em fotoperformance desenrola-se previamente à ação performática em virtude de sua concepção e planejamento técnico; atravessa esta última registrando-a; define-se no campo bidimensional das imagens técnicas; e culmina na espacialidade que ela propõe ao ser exposta ao longo do período de sua circulação em espaços expositivos, podendo vir a ser uma imagem impressa ou projetada, uma instalação, uma exibição videográfica em monitor, uma exibição em computadores ou aparelhos celulares, seja por transmissão ao vivo via internet ou arquivo disponível para observação em websites etc.; havendo, ainda, a possibilidade de a imagem performar no espaço expositivo, como pode ser observado, por exemplo,

na obra “Fogo no olho” de Lenora de Barros (Figura 9), na qual a imagem fotográfica impressa de uma fotoperformance pode ser consumida por uma vela ao ser acesa.

Figura 9 – Imagem fotográfica documental da obra de Lenora de Barros (Título: Fogo no Olho, 1999)



Fonte: arquivo do pré-projeto desta pesquisa, acervo da autora.

A este respeito, Vinhosa (2014, local 2878) é perspicaz ao descrever:

O público que hoje aflui aos museus para visitar exposições que contemplam o período em tela, se depara com uma quantidade enfadonha de registros fotográficos e videográficos, desenhos projetivos, numerosos e extensos textos que acompanhavam originalmente as propostas. A sensação inicial do visitante é de frustração por não estar efetivamente vivenciando uma experiência direta que as obras originais supostamente proporcionariam. Derrota que aos poucos cede lugar a um sentimento mais otimista, pautado

na experiência de imersão nos jogos de relações que a curadoria propõe. Certamente uma ficção distendida temporalmente e induzida espacialmente através do percurso sugerido, e que conta com as estratégias da montagem e da ambiência expositivas. Privilegia certos agrupamentos de propostas por filiações estéticas e associações conceituais, com recurso à colagem e à ressignificação histórica que lhe é própria. Uma experiência que aos poucos revela sua singularidade em adequação às características totais que o espaço expositivo apresenta, seus dispositivos de visibilidade e fluxos possíveis de sentidos. Neste contexto, o documento, antes um coadjuvante aborrecido, se eleva ao estatuto de imagem artística significativa. Acaba por produzir um modo discursivo próprio que ressalta, aos olhos do visitante, um regime estético autônomo que vai ao encontro das condições factuais e conceituais iniciais que deram lugar a tais propostas artísticas.

Liliana Coutinho¹⁵, com base em uma entrevista com Catherine Wood, curadora responsável pelo departamento de Performance da Tate Modern de Londres, elabora a questão da transferência da relação entre receptores (museu, curadores, público críticos etc.) e objetos de arte oriundos de práticas em *performance*:

Por um lado, a presença de objetos tão singulares e diversos como o são os objetos oriundos da *performance* arte permite uma releitura sobre o que entendemos como objetos de arte, transferindo-se claramente o foco do objeto-material para o objeto relação. A entrada desta prática no museu de arte contemporânea abre espaço para que compreendamos, de modo cada vez mais claro, o objeto de arte como objeto constituído através de um processo de *relação* e não como um *ícone intemporal* – fazendo uso das palavras de Wood –, cuja configuração formal e significativa poderia encontrar-se definida antes mesmo de ser dada à experiência do espectador ou à sua colocação em cena no museu e nos discursos por este construído. Veremos também que olhar o objeto de arte, nesta perspectiva, conduz a uma reavaliação, tanto do valor dos objetos materiais tendo em vista a sua conservação numa coleção, dependendo do seu lugar e função na experiência artística a ser ativada ou evocada, como das narrativas históricas nas quais os seus sentidos estão articulados (Coutinho, 2017, p. 129).

Tanto em Vinhosa quanto em Coutinho e as falas Wood em sua entrevista, é possível constatar que a questão do objeto de arte na *performance* e na fotoperformance contemporâneas migra da questão material – museal, aurática e colecionável – para a questão relacional, subjetiva, na interação entre obra e espectador mesmo que, segundo Catherine Wood (Coutinho, 2017, p. 136), a *performance* já esteja materializada e “representada de muitas e variadas maneiras, quer em roteiros, partituras, fotografias, vídeos, instalações de adereços ou cenários”. De qualquer maneira, também não pode haver ingenuidade e romantização em relação aos objetos que derivam de uma ação artística bem cotada no universo das artes, haja vista que este é incrustado institucionalmente e mercadologicamente na

¹⁵ Pesquisadora e curadora. Doutora em Estética e Ciências da Arte. Investigadora do Institut A.C.T.E – Université Paris 1/CNRS. Membro da diretoria da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do And_Lab.

lógica capitalista – sendo este o fator que vai fundar uma das premissas políticas máximas da gênese da arte da *performance*, quando os artistas adeptos de suas práticas optam por subverter tal lógica nas práticas mercantis das artes nos anos 1960.

Eis um ponto relativo à arte da fotoperformance: há, em certa instância, um retorno ao objeto material, ou virtual, colecionável e dotado da possibilidade de comercialização. Conforme a imagem tecnicamente mediada passou a se difundir, proliferar, democratizar e estabelecer novas possibilidades de expressão e linguagens, a multidisciplinar arte da *performance* passa a integrá-las ao seu *modus operandi*. E à medida que a crítica, a teoria, a historicidade da fotografia e do vídeo também avançam no cenário das artes modernas, à imagem técnica é atribuído o *status* de obra de arte e ela passa à condição oficial de “objeto” dotado de valor econômico e financeiro e, conseqüentemente, absorvido pelo mercado das artes. Barthes observou a respeito deste valor, “A Fotografia transformava o sujeito em objeto e até, se assim se pode dizer, em objeto de museu” (2005, p. 29).

Há um mercado estabelecido e especializado de galerias, *marchands*, consultores, escritórios e colecionadores de arte que movimentam esses objetos, fotografias principalmente, há décadas, entre acervos institucionais públicos e privados, mas este é um outro grande tema a ser estudado e aprofundado em oportuna futura pesquisa.

Ainda com base em Vinhosa (2014), segue-se o apontamento de inerências da fotoperformance, haja vista que o autor desdobra modalidades constituintes e estruturantes da fotoperformance “como linguagem artística singular” (2014, local 2876). O teórico encontra na colagem, montagem e *mise-en-scène*, três práticas estéticas recorrentes neste campo de expressão. Resumidamente, a primeira “consiste na associação de imagens de natureza diversas, apresentando-as em síntese espacial unitária” (local 2882). e em fotoperformance “a tônica está na presença do corpo do artista (e/ou de colaboradores) em ação ou encenação para a câmera” (local 2883). A segunda é a montagem, que se refere a imagens dispostas em sequência, “inspiradas em técnicas cinematográficas, [...] induzindo a certas narrativas, ainda que não lineares” (local 2883), na tentativa de “resgatar para as imagens fixas a dinâmica da ação, suas operações consecutivas, deslocamentos espaciais e dramatizações” (local 2883), pois, para Vinhosa, “trata-se de recortes,

construções e recombinações de ideias que dão origem a um novo trabalho, cujo sentido difere da performance em si” (local 2883). Por fim, a *mise-en-scène*, que é a modalidade que mais interessa à discussão crítica desta pesquisa, motivo pelo qual a descrição tecida pelo teórico Luciano Vinhosa é citada, a seguir, na íntegra:

[...] caso clássico de encenação performática diretamente para a *mise-en-scène* objetiva, é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de fotoperformance. Pensadas particularmente para a câmera, elas (as ações) são trabalhadas de forma a resultar em uma imagem expressiva e visualmente potente. Neste caso, a imagem deve ser dotada de eficácia emblemática. Quer dizer, a ênfase deve recair na força de sua unicidade: uma só imagem impactante e sintética conceitualmente. Em quase todos os exemplos históricos do gênero, a relação do artista com a câmera é frontal e direta. O *performeur* pode apresentar-se de corpo inteiro diante da câmera, não raro personificado pelos trajes e gestos corporais; cortado na altura da face/cabeça, enfatizando as expressões; ou ainda mostrando detalhes significativos diretamente para a objetiva, como incisões e marcas sobre a pele. Em todos os casos, o objetivo é 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 (2014, local 2883).

Esta definição aplica-se ao estudo de caso apresentado no próximo capítulo e, ao mencionar a questão da construção de uma imagem penetrante e potente, referindo-se ao conceito de “imagem tátil”, em Walter Benjamin, citado por Vinhosa (2014), o autor dirige esta reflexão sobre fotoperformance para o cerne da discussão observada por Roland Barthes tanto em seu conceito de *studium* e *punctum*, presentes na obra “A Câmara Clara” (2005), quanto em sua observação de construção de imagem mítica no primeiro capítulo do seu livro “Mitologias” (2010).

2.2 *Studium, Punctum* e Mito

[...] o gesto do lutador de catch vencido, significando uma derrota que ele, em vez de ocultar, acentua e mantém como uma nota de órgão, corresponde à máscara antiga, encarregada de significar o tom trágico do espetáculo. No catch, como nos teatros antigos, não se tem a vergonha da dor, sabe-se chorar, e saboreiam-se as lágrimas (Barthes, 2010, p. 17).

Não é incomum a aproximação entre Walter Benjamin e Roland Barthes no que diz respeito à produção teórica e conceitual das imagens técnicas. No texto “Benjamin, Barthes. *Aura, Punctum*”, escrito por Ronaldo Entler, pontos de convergência entre os

autores são listados, dentre os quais a aproximação dos conceitos de “aura” em Benjamin e o de “*punctum*” em Barthes:

Ambos têm a ver com o reconhecimento de uma manifestação singular na imagem: o ‘único’ (Benjamin), o ‘isso’ (Barthes); ambos se referem a um fenômeno que depende do acaso: ‘a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem’ (Benjamin), ‘esse acaso que, nela [a foto], me punge’ (Barthes). [...] A *aura* e o *punctum* revelam uma temporalidade complexa que sobrepõe um evento ocorrido e suas potências: ‘o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos’ (Benjamin), ‘isso será e isso foi’ (Barthes) (*apud Entler*, 2014).

Mesmo com a proximidade destes dois teóricos-chave quanto ao estudo das imagens, a esta pesquisa interessa observar a fotoperformance a partir da perspectiva barthesiana sobre a relação entre as artes e as imagens técnicas.

Pensando sobre as categorias documental e teatral no registro em *performance*, estabelecidas por Philip Auslander, há na categoria documental um desenrolar de fatos no tempo contínuo em um espaço determinado, que foge ao controle e deliberação dos autores do ato performático e do registro. Neste tipo de registro, as circunstâncias estão pulsantes e em ato, corroborando para que um “inesperado” lhe atravesse e se faça cortante nas imagens que resultarão do evento.

Na categoria teatral, na qual há uma premeditação de situação controlada tal e qual em uma produção cinematográfica – descontínua em sua captação, passível de repetição de cenas para melhor resultado, com espaços determinados ou mesmo construídos para o desenrolar da ação, iluminação controlada, decupagem prévia de roteiro com ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera etc. – paira uma atmosfera de desejo de *punctum*. Busca-se, como observado por Vinhosa (2014), uma certa elaboração arquitetônica da imagem pungente, ou seja, do *punctum*. Há uma intenção de criar esteticamente a pungência subjetiva da imagem. Porém, se existe uma intenção comunicacional de provocar um *pathos* direcionado na peça em produção, esta recai em risco de produzir, ao fim e ao cabo, o efeito contrário: o do *studium*.

No livro “Rumores da Língua e Desditos da Fotografia de Arte”, a pesquisadora Leda Tenório da Motta (2019) apresenta sua pesquisa voltada aos escritos inéditos de Roland Barthes sobre a fotografia de arte. A autora articula um panorama partindo da obra “Mitologias”, chegando a um conjunto de ensaios contemporâneos à publicação “A câmara clara”, dedicados à fotografia de arte. Segundo a escritora, tais ensaios revelam que Barthes, na verdade, não se absteve de tecer reflexões acerca

desta categoria fotográfica e que "lhe parecia que a fotografia [autoral] estava chegando à condição de arte pura" (2019, p. 11). Esta conclusão teria sido alcançada a partir das fotografias dos artistas franceses Daniel Boudinet, Bernard Faucon e Lucien Clergue. Alicerçado nessa publicação sobre Barthes e seus escritos sobre a fotografia de artes observa-se a distinção entre *punctum* e *studium*:

É nos estudos voltados ao discurso fílmico que se formulam os conceitos de 'terceiro sentido' e 'sentido obtuso', nomenclaturas sinônimas que retomam o conceito de 'trauma', já anunciado em *A mensagem fotográfica*, e se definem por oposição ao 'sentido óbvio'. No sistema barthesiano, o primeiro recobre acenos fulgurantes de significação, notações elusivas, mensagens paradoxalmente não codificadas, avessas a uma síntese conceitual, no limite do entendimento. Em *A câmara clara* ver-se-iam nomeados 'punctum'. Enquanto o segundo recobre o 'studium', o saber descarnado de um espectador aplicado, que repercute sua cultura e mitos pessoais. 'Os mitos do fotógrafo visam evidentemente (é para o que serve o mito) a reconciliar a Fotografia e a sociedade (OC, I, p. 810) (Motta, 2019, p. 87).

Cabe perguntar se esta construção intencional da imagem no registro teatral da *performance* não incorreria mais no risco de comunicar efeitos de sentido presentes no repertório cultural e nos mitos pessoais de seu público do que efetivamente lograr a construção de imagens poéticas capazes de emudecê-los diante do indizível provocado por elas.

"Certos pormenores poderiam 'ferir-me'. Se não o fazem, é certamente porque foram lá colocados intencionalmente pelo fotógrafo" (Barthes, 2005, p. 73). Em uma perspectiva barthesiana, o registro documental em *performance* estaria sujeito ao inesperado pungente, inerente ao fluxo espontâneo da existência, já o registro de caráter teatral em *fotoperformance*, a *mise-en-scène*, por seu aspecto intencional, artisticamente elaborado, semelhantemente à construção de uma narrativa representacional de ficção, não.

O primeiro capítulo do livro "Mitologias" é uma interessante fonte de apontamentos para tentar esboçar uma reflexão crítica sobre a intencionalidade da produção de imagens de efeito na *fotoperformance*. O texto "O mundo do *catch*" abre a obra de Barthes, e já introduz uma análise crítica, precisa e didática sobre o que viria a ser, na prática, uma construção eficaz do mito, para o autor. Ele inicia afirmando que o *catch* não é um esporte, mas sim um espetáculo cuja virtude "é a de ser um espetáculo excessivo" (2010, p. 15). Ao longo do texto, o autor traça um paralelo entre o boxe e o *catch*, e seus apontamentos suscitaram, justamente, algumas elaborações

sobre possíveis paralelos críticos entre a *performance* arte e a arte da fotoperformance.

Este estudo passou a observar aspectos do deslocamento das práticas da performance para as práticas da fotoperformance tendo como referência o que Roland Barthes observou entre o boxe e o *catch*. Por serem concebidas para a câmera, determinadas fotoperformances, passam por um processo muito semelhante ao da produção cinematográfica de ficção. Contam com roteirização técnica, decupagem de indicações para o agente de criação responsável pela captação das imagens, *storyboard*, pré-produção de locação, construção ou elaboração cenográfica e de indumentária, mapas de iluminação, providências burocráticas e logísticas etc. A lógica de operacionalização do ato performático passa a ser regida pelas questões referentes ao aparato em igual ou maior importância que as questões referentes às artes performáticas. Este aspecto também transborda para o ato performático em si e passa a linha entre a operação cinematográfica de representação e a operação performática de apresentação, torna-se turva.

Há diferenças no tocante ao desenrolar de um sofrimento, no primeiro caso, e a representação da dor, no segundo; uma prática de franco acontecimento, e uma prática “falseada” para a câmera; um público que acompanha o desenrolar de uma narrativa, e um público que adere espontaneamente à natureza espetacular da imagem técnica; um interesse pelo que se crê, e um interesse pelo que se vê; o interesse pelo “progresso de um destino” e a “espera da imagem momentânea de certas paixões”; um performer que tem a função de agir e um *performer* que tem a função de executar gestos ensaiados e premeditados; a paixão em si e a imagem da paixão; um público com o desejo de testemunhar um *pathos* real e um público com o desejo de apreciar uma iconografia; o desenrolar de fatos imprevisíveis, e signos claros que não podem transparecer sua intenção de clareza; originalidade em virtude de gestos e acontecimentos desencadeados, e originalidade em razão dos elementos de construção da articulação do espetáculo; uma finalidade que exige um estado de presença disponível e desprovido de certezas, e uma finalidade que exige uma certa previsibilidade de efeitos de sentido; uma instância do “real”, e a inteligibilidade do “real”.¹⁶

¹⁶ Esta lista de comparações é uma apropriação e adaptação para a fotoperformance, de vários pontos levantados por Roland Barthes ao longo do texto “O mundo do *catch*” (2010).

Encenadas para a câmara, há uma certa busca pela geração de imagens virtuosas, eloquentes e, por que não dizer, espetaculares. Há um certo “esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores”, um “esgotamento do conteúdo pela forma”, o que, segundo Barthes, “é o próprio princípio da arte clássica triunfante” (Barthes, 2010, p. 19). Talvez seja esta a gênese de possíveis problemáticas suscitadas pela construção de imagens da fotoperformance: seriam as imagens de algumas, mitos da performance arte? Seriam constituídas de uma cadeia semiológica preexistente a elas? Seriam a apropriação de formas e conteúdos preestabelecidos (discurso sobre políticas de corpos dissidentes à cisnormatividade)? Ou, indo além, seria possível que elas viessem a ser mitos artificiais (Barthes, 2010, p. 227) constituídos pela apropriação e mitificação do próprio pensamento crítico barthesiano, dando início a uma terceira cadeia semiológica e a um segundo mito? Seriam a metalinguagem da metalinguagem?

Todas estas perguntas não necessariamente encontrarão, aqui, respostas, mas elas se mostram fundamentais para que seja tecida uma perspectiva crítica a possíveis práticas contemporâneas em fotoperformance, que eventualmente venham a flertar com linguagens oriundas das imagens dirigidas para as culturas de massa, de maneira intencional ou não.

Leda Tenório da Motta (2019, p. 25) elucida:

[...] Barthes avança pela advertência final de *Mitologias* unicamente interessado nos aspectos formais dos dizeres que analisa e sumamente ocupado com a 'metalinguagem' - nesta fase provisoriamente encarregada de explicar o movimento pelo qual os signos põem-se a designar a si mesmos, num sistema que os alavanca para além dos conteúdos iniciais, sistema esse depois denominado 'conotação' -, é igualmente verdade que, logo no primeiro capítulo do volume, aquele sobre luta livre intitulado 'O mundo do *catch*', lá estão eles, os heróis e seu *epos* legendário. 'A virtude do *catch* é ser um espetáculo excessivo. Encontramos nele uma ênfase que devia ser a do teatro antigo. [...] O *catch* participa da natureza dos grandes espetáculos solares, teatro grego e corrida de touros', lemos aí (OC, I, p. 679).

No teatro ático, a cena trágica inclui o mito. [...] Embora marque uma tensão entre a mentalidade arcaica e a clássica, a tragédia grega desenrola mitos. Se o centro da gravidade de Aristóteles é o estudo da tragédia, o centro da tragédia é o estudo do *muthos*, da 'história trágica' que lhe dá argumento, observam os apresentadores da edição crítica de *A poética* para uma reedição relativamente recente da editora Seuil (Aristóteles, 1980, p. 14). O universo trágico é o da consciência dilacerada, em que o herói em crise de identidade ainda aparece preso à tradição religiosa, embora já não possa mais prevalecer-se de seu sistema de raciocínio, ensinam-nos, semelhantemente, Vernant e Naquet (Vernant/Naquet, OC, p. XVIII).

O assunto de todas as tragédias é a lenda heróica que a epopeia tornara familiar a cada grego, insistem (OC, p. 158). Ademais, na Grécia dos filósofos, os poetas trágicos estão na mesma situação de todos os demais poetas: sob a acusação de suscitar sentimentos que subvertem a razão e em vias de expulsão da república platônica. Entende-se assim que o ringue de Barthes fique entre a tragédia e a mitologia.

Lançando um olhar para a história da *performance* arte, é possível perguntar: quantas lendas “heroicas” podem habitar a *performance* arte? E, conseqüentemente, na fotoperformance?

Joseph Beuys, como um Hércules, enfrenta a bestialidade de um coite faminto por dias (“Eu gosto da América e a América gosta de mim”, 1974); Gordon Matta-Clark, como um Zeus, parte uma casa ao meio (“Splitting”, 1974); Yves Klein se atira no vazio, como um Ícaro caindo ao mar (“O salto no vazio”, 1960); Marina Abramovic percorre a muralha da China, como uma Psiquê até encontrar seu amado Ulay (“The lovers”, 1988), ou disponibiliza uma caixa de Pandora para que o público escolha maneiras de intervir em seu corpo, inclusive submetendo-se a um possível assassinato (“Ritmo 0”, 1974); Berna Reale se entrega como um Prometeu aos urubus (“Quando todos calam”, 2009); Orlan reconfigura sua forma para ficar semelhante ícones femininos, como a Vênus de Botticelli (“Arte carnal”, 1990-93); Chris Burden ordena que um tiro seja disparado em sua direção, desafiando Ares (“Shoot”, 1971); Jeff Koons exhibe o feito de um ato sexual com Cicciolina, uma “deusa” do sexo (“Made in Heaven”, 1989); Francis Alys enfrenta um furacão, um Titã, com o próprio corpo (“Tornado”, 2010); Lourival Cuquinha cruza o globo, como um Hermes enfrentando os poderes policiais portando um colar de haxixe ou uma arma (“Artraffic”, 2005-10 e “Golpe de arma fria”, 2015-16); Hélio Oiticica, como um Prometeu, entrega o fogo aos homens do morro da Mangueira quando os convida a entrar no MAM-RJ vestindo seus parangolés e estes são expulsos pelos “deuses do olimpo das artes” (“Parangolé”, 1965); e tantas outras lendas.

Friedrich Nietzsche, em sua obra inaugural “A origem da tragédia no espírito da música” (2004), narra a passagem do rito, no coro satírico da música ditirâmica, para a representação, na música do coro no teatro grego. A *performance* arte reivindica a retomada da condição ritualística para as artes e recusa a condição de representação mimética estabelecida pela arte clássica. Os mitos não devem mais ser representados, mas sim vivificados e encarnados na realidade do corpo do artista. Há a recusa da representação apolínea em nome do dionisíaco em ato. Entretanto, o registro – documental ou teatral – em *performance* e, principalmente, em

fotoperformance, de tais feitos, terminam por deslocar esta condição satírica, devolvendo-a a Apolo.

Peggy Phelan¹⁷, em seu livro “Unmarked: The Politics of Performance” (2005), inicia o capítulo 7, intitulado “Ontology of Performance: representation without reproduction” afirmando:

A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou de outra forma participar na circulação de representações de representações: uma vez que o faz, torna-se algo diferente da performance. [...] O ser da performance, assim como a ontologia da subjetividade aqui proposta, torna-se ele mesmo através do desaparecimento. As pressões exercidas sobre o desempenho para sucumbir às leis da economia reprodutiva são enormes. Pois só raramente nesta cultura o ‘agora’ ao qual a performance aborda as suas questões mais profundas é valorizado. (É por isso que o agora é complementado e reforçado pela câmera de documentação, o arquivo de vídeo.) A *performance* ocorre ao longo de um tempo que não se repetirá. Pode ser executada novamente, mas esta repetição em si a marca como ‘diferente’ (2005, p. 146, tradução aproximada via inteligência artificial do Google Tradutor).

Esta diferença entre ato e registro é marcada não somente no eixo ato performático/registro, como também no eixo registro/*remake*, repetição de ato performático baseado em um registro documental. A este respeito Philip Auslander (2013) também assevera:

Assume-se que a documentação do evento de performance produz tanto um registro através do qual ela pode ser reconstruída (ainda que, conforme salienta Kathy O’Dell, a reconstrução seja inerentemente fragmentada e incompleta), quanto à evidência de que ela realmente ocorreu.

Auslander faz uma ressalva interessante quanto à questão da prática de reconstrução do ato performático a partir das imagens de registros documentais – na qual, iniciando-se dos indícios da imagem documental, outros artistas se propõem a refazer e/ou recriar atos performáticos – e pondera: “é válido considerar se, na verdade, a performance baseada na recriação da documentação recria a situação da performance ou performa a documentação” (2013). Trata-se de uma questão-chave para esta pesquisa: o possível aspecto mítico que as relações entre imagem técnica e performance arte suscitam.

¹⁷ Pesquisadora, escritora e crítica de performance arte. Uma das fundadoras da Performance Studies International. Ex-presidente do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York e do Departamento de Teatro e Estudos da Performance de Stanford. Professora de artes, teatro e estudos da performance do Ann O’Day Maples. Diretora do Stanford Arts Institute.

No artigo “A arte na era da biopolítica - da obra de arte à documentação de arte” (2015), Boris Groys¹⁸ introduz uma perspectiva mais generosa a respeito das articulações entre vivo e artificial na documentação em arte. O autor destaca que a diferença entre estes repousa sobre um elemento fundamental: a narrativa.

A diferença entre vivo e artificial é, portanto, uma diferença exclusivamente narrativa. Ela não pode ser observada, mas somente dita, documentada: um objeto pode receber uma pré-história, uma gênese, uma origem por meio de uma narrativa. A documentação técnica, incidentalmente, jamais é construída como história, mas sempre como sistema de instruções para produzir objetos específicos, em dadas circunstâncias. A documentação de arte, seja ela real ou fictícia, é, ao contrário, primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua 'feitura'. A documentação de arte é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir da técnica: é uma bioarte que é, simultaneamente, biopolítica (Groys, 2015, p. 78).

Retornando a Roland Barthes e seus textos críticos em “Mitologias”, cabe refletir a respeito da fotoperformance ou da *performance* recriada segundo registros em imagem mediada:

O que o público reclama é a imagem da paixão, e não a paixão em si. Como no teatro, no catch também não existe o problema da verdade. Em ambos o que se espera é a figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas. Esse esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores, esse esgotamento do conteúdo pela forma, é o próprio princípio da arte clássica triunfante (Barthes, 2010, p. 19).

Há uma linguagem desenvolvida na produção de imagens em fotoperformance de *mise-en-scène*, além de certa busca estetizante das formas, das linhas de composição, das luzes, dos ângulos, dos gestos – das poses? e das expressões, que remetem a esta teatralidade descolada do acontecimento. São um misto de registro documental com plano-sequência no cinema de ficção. Há uma premeditação do que deve acontecer e de como as situações devem se desenrolar e como as imagens devem ser captadas, mas por baixo de toda essa estrutura há uma infraestrutura de linguagem que ainda confere à fotoperformance um aspecto de documentação, como as fotografias feitas por Namuth de Pollock em plena pintura de ação, porém seria a documentação de um acontecimento criador em artes no qual tudo está idealmente enquadrado, iluminado, angulado, em câmera estática, fluida ou em câmera lenta. É

¹⁸ Filósofo, ensaísta, crítico de arte, teórico, curador; professor de Filosofia na European Graduate School e na Universidade de Nova York.

inegável a preocupação com a produção de uma imagem que certifique a qualidade do parecer, o que aproxima esta prática com a modalidade analisada por Barthes:

O catch é o único 'esporte' que oferece uma imagem inteiramente exterior da tortura [...] há que [...] executar pelo menos a superfície visual destes gestos. Contudo, uma vez mais, trata-se apenas de uma imagem, e o espectador não deseja o sofrimento real do lutador; saboreia unicamente a perfeição de uma iconografia (Barthes, 2010, p. 20).

O deslocamento apontado por Peggy Phelan entre ato performático e registro em *performance* pode ser similar ao deslocamento apontado entre o boxe e o catch no texto de Barthes, especialmente no caso de fotoperformances que contemplam tanto a modalidade da *mise-en-scène* somada à da montagem, operando na esfera da construção de imagens com aspecto de registro documental. É possível que se realize no público da fotoperformance a mesma expectativa descrita por Barthes a respeito do público do catch, comparado ao público do boxe:

Uma luta de boxe tem uma história que se constrói sob o olhar do espectador; no *catch*, pelo contrário, cada momento é inteligível, prescindindo do desenvolvimento. O espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões. O *catch* exige, portanto, uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los. O futuro racional do combate não interessa ao aficionado pelo catch, ao passo que, pelo contrário, uma luta de boxe implica sempre uma ciência do futuro. Por outras palavras, o *catch* é uma soma de espetáculos, sem que um só seja uma função: cada momento impõe o conhecimento total de uma paixão que surge direta e só, sem jamais se estender em direção a um resultado que a coroe. Assim, a função de um lutador de catch não é ganhar, mas executar exatamente os gestos que se esperam dele (Barthes, 2010, p. 16).

Da mesma forma que os lutadores experientes sabem conduzir o combate para gerar imagens míticas, os artistas experientes também sabem conduzir a linguagem para gerar imagens míticas "por meio de uma solidificação progressiva dos signos" (Barthes, 2010, p. 25).

Roland Barthes descreve o risco de tamanho cálculo e virtuosismo em outro texto de "Mitologias". No capítulo intitulado "Fotos-choque", o autor escreve sobre a impotência de imagens fotográficas virtuosas expostas na galeria d'Orsay que a princípio teriam sido expostas com o intuito de causar forte impacto no público – o que ele denomina foto-choque:

[...] o erro inicial é sempre o mesmo; esforçaram-se, por exemplo, por captar, com grande habilidade técnica o momento mais raro de um movimento [...]. Mas também aqui, o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece excessivamente construído; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem que incomoda, e essas imagens perfeitas não produzem efeito algum sobre

nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa nem perturba; a nossa recepção fecha-se muito rapidamente sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena e a sua informação dispensam-nos de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta (Barthes, 2010, p. 107).

Décadas depois, Barthes sintetizaria este incômodo, como bem ensina Motta a respeito do conceito de *studium* no fragmento número 11 de “A câmara clara”: “[...] Barthes assente educadamente com tudo aquilo que o operador da câmera queira lhe propor, fraternizando com seus 'mitos', mas ressalva que esse é o '*studium*' e ressalta que nele 'não encontra nunca o meu gozo ou a minha dor' (2019, p. 97).

Há, evidentemente, casos em que tais construções articulam seus elementos de modo a sustentar poéticas capazes de provocar uma catarse crítica no sujeito que a observa, mas no registro documental esta possibilidade é potencializada pelo fato de efetivamente haver um acontecimento desenrolando-se no tempo e no espaço, diante da câmera, sujeito a qualquer imprevisto e sem a possibilidade de repetição para assegurar uma melhor tomada da cena.

Configuram-se imagens “diminuídas visualmente” justamente por sua característica de espontaneidade. Sobre as poucas imagens “diminuídas visualmente” na exposição de fotos-choque na galeria d’Orsay, Barthes afirma que “o natural dessas imagens obriga o espectador a uma interrogação violenta, induzindo-o na via de um julgamento que ele produz por si mesmo, sem que o embarace a presença demiúrgica do fotógrafo” (Barthes, 2010, p. 108).

É válido pontuar que em fotoperformance, de uma maneira geral, o desejo da fabulação sobre o “isto foi” barthesiano – o “ter sido assim” benjaminiano – sustenta a interação relacional psíquica entre público e obra, afinal, mesmo que ela tenha sido construída, em alguma instância, paira nela um tipo de realidade que “chamuscou a imagem” e que clama para si o estatuto de registro de uma ação performática, independentemente se esta equipara-se ao rito ditirâmico ou à representação do coro trágico. Além disso, estas imagens técnicas circulam e sustentam-se apoiadas no que Walter Benjamin chamou de inconsciente ótico:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. A natureza que fala à câmera

não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche inconscientemente. [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (Benjamin, 2012, p. 100).

Este lugar imperceptível é capaz de preencher a percepção de muitas maneiras. Um exemplo irrefutável disso é apontado por Sophie Delpeux¹⁹, no artigo “O corpo-câmera: o performer e sua imagem” (2018), quando a autora cita a publicação “Avalanche”, da década de 1970, na qual Willoughby Sharp escreve a respeito dos registros fotográficos de *performance* arte e o efeito cinético inconscientemente produzido:

A maioria dos trabalhos de arte corporal apresentados através das fotografias fixas mostra diferentes vistas de um processo em curso, aproximando-se do efeito do filme. Mas, mesmo se uma única fotografia do trabalho é mostrada, nós ficamos conscientes de um processo contínuo (Delpeux, 2018, p. 92).

Portanto, o jogo realidade/ficção na trama fotoperformática mostra-se um campo absolutamente fértil para as articulações de signos mais ou menos explícitos, capazes de provocar leituras com efeitos de sentido que podem variar de *punctum* a *studium*, chegando, inclusive à condição de *mito barthesiano*, de maneira ocasional ou mesmo intencional, como provocação e/ou semioclastia.

2.3 O paradoxo fotoperformático

*A imagem fotográfica seja ela analógica ou digital
é sempre um documento/representação. [...] Trata-se da relação registro/criação ou testemunho/criação:
um binômio indivisível.*

(Kossoy, 2002, p. 31)

Charlotte Cotton²⁰, em seu livro “A fotografia como arte contemporânea” (2013), dedica o primeiro capítulo, intitulado “Se isto é arte”, aos usos da imagem mediada por dispositivo técnico e às estratégias dos fotógrafos para registrar ações performáticas concebidas para a câmera. A autora afirma que tais processos de

¹⁹ Pesquisadora de *performance* arte do Centre de Recherche em Histoire Culturelle & Sociale de l'Art.

²⁰ Curadora, escritora e diretora de criação do Museu Nacional da Mídia do Reino Unido.

construção de discurso em artes possuem o fator crucial de terem nas imagens produzidas “a própria obra de arte e não meramente um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já passou” (2013, p. 9). A respeito do primeiro capítulo, Cotton define:

Embora a observação – emoldurando um momento específico numa sequência de eventos – continue fazendo parte do processo [...], o ato artístico central consiste em direcionar um evento especialmente para a câmera. Esta abordagem significa que o ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, uma vez que se inicia com o planejamento da ideia criativa. Muitos trabalhos deste capítulo compartilham a natureza orgânica arte corporal e performática, mas o espectador não testemunha diretamente o ato físico, como ocorre numa performance, ficando, em vez disso, diante de uma imagem fotográfica como obra de arte.

As origens dessa abordagem estão na arte conceitual de meados dos anos 60 e 70, quando a fotografia se tornou um veículo central na disseminação e na comunicação de maior amplitude das apresentações artísticas, assim como de outros trabalhos temporários. [...] A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do *status* da fotografia, como documento e evidência de arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea. [...] A ambiguidade com a qual a fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, é o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos (2013, p. 21).

É fundamental refletir sobre o aspecto dúbio que a fotografia e, conseqüentemente, as imagens técnicas ópticas em geral carregam consigo. Em sua origem, a fotografia foi celebrada pela sociedade positivista por ser capaz de capturar imagens “reais” do mundo. Este estatuto de verdade, documento e realidade, arrastasse atrelado à fotografia até a atualidade, apesar de a arte fotográfica ter se desenvolvido; das manipulações serem absolutamente acessíveis a qualquer aparelho de celular; e das discussões teóricas sobre conceito de realidade, algo de “legítimo” permanece na percepção de quem está diante de uma imagem técnica.

O “Salto no vazio”, visto anteriormente, de Yves Klein, era justamente uma provocação sobre a veracidade dos meios de comunicação de massa, no caso, a imprensa escrita. E é justamente nesta fenda entre documento e possibilidade estética que brota um campo apto a desenvolver a plasticidade imaginária a respeito de um acontecimento em arte.

E o que viria a ser um acontecimento em arte? Ficaria restrito somente à fisicalidade, ao gesto, à pintura, ao olhar, ao corpo ou poderia haver o registro baseado em imagens técnicas, no imaginário, na metafísica, enquanto acontecimento em arte?

Não à toa, os usos das imagens técnicas escoam como linguagens em produções diversas e abundantes.

No livro “Realidades e Ficções na Trama Fotográfica, Boris Kossoy²¹ (2002, p. 14) faz uma profunda incursão a respeito deste caráter dúbio da imagem fotográfica, entre realidade e ficcionalidade. Ele afirma que o processo de construção de realidades é inerente às representações fotográficas e que essa operação ficcional é possível pela “função de sua ambígua e definitiva condição de documento/representação” e que sua pesquisa “flui entre imagens técnicas e imagens mentais, entre realidades construídas e ficções documentais”.

Kossoy (2002) introduz os conceitos de primeira realidade e segunda realidade. A primeira seria a que está se desenrolando diante do aparato fotográfico e do fotógrafo no momento do registro – abrangendo as ações e técnicas do fotógrafo diante do tema; a segunda seria uma “realidade própria” da fotografia que não corresponderia necessariamente à realidade “que envolveu o assunto, o objeto do registro, no contexto da vida passada” (p. 22). Portanto, esta segunda realidade seria “construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado” (p. 22). A segunda realidade estaria contida nos limites da imagem em si, no “documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade)” (p. 37).

A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do *assunto selecionado*, no contexto da vida (*primeira realidade*), para a realidade da representação (imagem fotográfica *segunda realidade*); trata-se, pois, também, de uma transposição de dimensões (Kossoy, 2002, p. 37).

O processo de criação em imagens técnicas, ainda segundo Kossoy, poderia ser compreendido como um “binômio indivisível” de “registro/criação ou testemunho/criação” (2002, p. 31) e esta dualidade ontológica seria perene nos conteúdos fotográficos.

²¹ Pesquisador e curador de fotografia. Mestre e doutor pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Professor titular no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

Aí reside, possivelmente, o ponto nodal da expressão fotográfica. Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, iconográficas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária (Kossoy, 2002, p. 47).

Diante do exposto, caberia aproximar tais conceitos às premissas da *performance* arte, observadas no primeiro capítulo desta pesquisa. Observou-se que em meados do século XX, os artistas adeptos da *performance* arte reivindicavam a inseparabilidade entre vida e arte. Há nessa reivindicação uma fusão de distintas camadas de realidades: uma primeira e uma segunda; uma direta e outra indireta; uma externa e outra interna; uma objetiva e outra subjetiva. Em uma *performance*, o entrelaçamento entre realidades – que inclusive poderiam ser mais que duas – também é inerente e seu caráter vivência/representação, imanência/criação poderia ser igualmente entendido como “binômio indivisível” ontológico e perene em ações performáticas.

A fotoperformance reúne as potências destes dois campos artísticos – imagem técnica e *performance* arte – ontologicamente capazes de transpor sentidos de realidades com seus aspectos sutis e tênues entre vida e arte, existência e imanência. Portanto, diante de uma fotoperformance, este jogo amplia-se exponencialmente entre a realidade e a criação do performer; e a realidade e a ficção da imagem técnica. As linguagens duais entram em intersecção e potencializam a suspensão das referências, atirando o receptor em um diluvial território de possibilidades perceptivas, subjetivas e imaginativas.

Em 1962, Roland Barthes publica o texto “A Mensagem Fotográfica”, na revista *Communications*, sobre a fotografia jornalística que justamente pelo caráter dual acima exposto, torna-se campo fértil para a manipulação de informações. No Brasil, o texto foi publicado no livro “Teoria da Cultura de Massa”, organizado por Luiz Costa Lima, em 2000.

Segundo Barthes, por se tratar de uma mensagem sem código, a fotografia seria compreendida como *analogon*, ou seja, análoga ao que se fotografou ou, como comenta Lima (2000, p. 324-326):

[...] ‘pura transcrição do real’, haja vista que ‘na mensagem fotográfica, entre o objeto ‘verdadeiro’ e sua imagem não há interferência de terceiro elemento, mas sim sua coincidência. [...] Como *analogon*, a foto seria pura denotatividade, transparência do real que por ela se dá à mostra. Mas essa conclusão – extremamente confirmadora da ‘isenção’ das agências de notícia – é simplista e parcial. Mensagem sem código a foto contém um *estilo*.

É por este que se introduz sua conotação ou significado segundo. O desenvolvimento deste comentário nos levaria então a mostrar como é assim que a foto presta seu serviço, na verdade importantíssimo, às mitologias contemporâneas. Ou seja, como por sua conotatividade, criada sobre sua pretensão analógica e tomando esta como seu álibi, ela se põe a serviço da mistificação. A tese, entretanto, dirá o conhecedor de Barthes, não é nova, pois já se encontra formulada em seu livro anterior, *Mythologies* (1957). A diferença, contudo, é capital: Barthes no texto que apresentamos dá condições de demonstrar-se a teoria que antes, por certo, formulava, mas ainda sem oferecer meios de verificá-la.

Este poder da fotografia de denotar e conotar simultânea e indivisivelmente é classificado por Barthes como o paradoxo fotográfico: o paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a 'arte' ou o tratamento ou a 'escritura' ou a 'retórica' da fotografia); [...] a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve a partir de uma mensagem sem código.

Talvez seja possível afirmar que em *performance* arte haja algo como o paradoxo performático, justamente pelo caráter fundamental da *performance* que reivindica simultânea e indivisivelmente vida (primeiro sentido) e arte (segundo sentido). Barthes (in Lima, 2000, p. 324) afirma que além da fotografia, o desenho, o teatro e a pintura também podem ser entendidos como mensagem sem código por serem análogos à realidade, porém, enquanto “artes imitativas”, o aspecto do “estilo da reprodução” se sobressai de maneira inequívoca. Segundo o autor, a dualidade nestes casos torna-se evidente e explícita, o que poderia ocorrer na “fotografia artística”, mas no caso da fotografia documental ou jornalística, não. Isso também ocorre na *performance* arte, haja vista que tal forma de expressão elimina o caráter imitativo e adere a forma de seu discurso ao artista como sujeito, e não enquanto ator.

Ana Pais, no artigo introdutório do livro “*Performance na Esfera Pública*” (2017), intitulado “Ser, pensar, agir”, define a *performance* arte da seguinte maneira:

Caracterizada por um conjunto de estratégias estéticas predominantemente autorreflexivas, a *performance* arte desafia a relação com o espectador, os limites do objeto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida. Se o teatro, por exemplo, se ofereceu durante séculos como lugar de encontro social de uma esfera pública em que, justamente, os afetos detinham um papel evidente no exercício da cidadania, a *performance* arte opõe-se ao paradigma da representação para criar formas de estar com o espectador conviviais e reflexivas, na realidade do aqui-agora. Este é um dos alicerces do potencial político da *performance* arte nos anos 60-70, de que as variadas práticas performativas contemporâneas são herdeiras (Pais, 2017, p. 7).

No capítulo anterior, observou-se que a *performance* arte – como as artes modernistas em geral – deriva de certa maneira da percepção fundada pela visualidade e técnica fotográfica. Aqui, nota-se que ela também carrega de sua gênese fotográfica a condição de signo paradoxal.

Em *performance* e em fotoperformance, o público está diante do artista de *performance* – ou *performer* –, e não diante de um ator. Não há descolamento evidente entre vida e arte. E no caso do aspecto imagético, em fotoperformance este caminho pode ser bifurcado partindo-se do caráter do registro – documental ou teatral – como visto anteriormente, em Philip Auslander. O público pode estar diante de um registro documental de um acontecimento em arte no qual o paradoxo fotográfico se faz presente; ou pode estar diante de um registro teatral que, apesar do aspecto evidente do estilo, articule justamente o conceito de veracidade, realidade e autenticidade.

Essa continuidade da relação paradoxal denotação/conotação, presente na fotografia e na *performance* arte, ao fundir-se na fotoperformance possibilita a geração de um campo imaginativo como terreno fértil para a expressividade de discursos desafiadores, deslocadores, inquietantes e, por que não, perturbadores, em arte. No caso da fotoperformance de registro documental, por exemplo, o desdobramento exponencial de camadas de realidades brutas e realidades construídas poderia fazê-la ocupar paradoxalmente em concomitância a classificação de axioma e de fabulação. É exatamente este jogo de articulações que se observa mais adiante.

3 SEMIOSES NAS FOTOPERFORMANCES DE BERNA REALE

Eu resolvi fazer performance, na realidade eu resolvi introduzir um elemento estético a mais na fotografia ou na instalação, ou na intervenção, que era o meu corpo.

(Berna Reale, 2016)

Estabelecidos os preceitos técnicos, teóricos e conceituais desta pesquisa nos capítulos anteriores – as categorias teatral e documental de registro em Philip Auslander; as modalidades colagem, montagem e *mise-en-scène* apontadas por Luciano Vinhosa; e as possíveis relações entre fotoperformance e os conceitos barthesianos de *punctum*, *studium* e mito –, é chegado o momento de articular alguns destes parâmetros em relação a um *corpus* observável de obras fotoperformáticas. Inicia-se neste capítulo uma análise cuidadosa de práticas da artista contemporânea brasileira Berna Reale.

Os critérios de escolha da artista foram baseados, primeiramente, na necessidade e urgência de pesquisas formais acadêmicas voltadas para o fazer artístico de mulheres latino-americanas, oriundas e residentes de localidades à margem dos grandes centros financeiros do continente – e, no caso, do Brasil –, lidas socialmente como não brancas quando se fazem presentes em culturas de países hegemônicos do globo ou mesmo em território brasileiro, haja vista que “[...] os processos histórico-administrativos de descolonização de um território não garantem que os discursos que circulam nele e sobre ele tenham superado a lógica colonial” (Dias; Camargo in Vergès, 2020, p. 13). Além disso, a escolha da artista também se baseia no fato de que a imagem técnica em Berna Reale não possui somente o caráter documental, mas também se configura como o lugar em que a obra acontece, “o fim da obra performática em si” (Adami, 2011, p.2).

O material utilizado neste estudo de caso é composto por publicações acadêmicas, críticas, documentais (especialmente em vídeos), jornalísticas e curatoriais, a respeito da artista, bem como catálogos de exposições, obras, premiações, entrevistas, declarações etc. Importante destacar que foi possível ir ao encontro presencial da artista em suas palestras realizadas em São Paulo, na Galeria Nara Roesler (2018) e na Pontifícia Universidade Católica (2023), ocasiões nas quais perguntas importantes da pesquisa foram respondidas por Reale.

A escolha do *corpus* – que será apresentado a seguir – se deu em virtude da relevância da produção dessa artista no cenário das artes contemporâneas em *performance* e fotoperformance; do reconhecimento da artista no circuito nacional e internacional das artes; bem como da atualidade e relevância das discussões que suas obras suscitam no campo social e político.

Antes de adentrar nas especificidades do estudo, cabe salientar que no portfólio oficial de Reale, editado e publicado pela galeria Nara Roesler – representante da artista –, não é utilizado o termo “fotoperformance” para as obras realizadas com a finalidade de virem a ter a imagem técnica como objeto final, mas sim o termo “foto-ação”.

Para os fins desta dissertação, o primeiro termo seguirá sendo adotado para que seja dada sequência à discussão proposta, embora o termo “foto-ação” seja bastante interessante por remeter à uma ação suscitada por uma “foto”, ou seja, por uma imagem técnica. Isso poderia sugerir que a criação de suas obras advenha de um imaginário oriundo de linguagens midiáticas visuais, antes mesmo do imaginário criativo das artes do corpo.

3.1 Berna Reale em contexto

Mas assim que me descubro no produto desta operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa.

(Roland Barthes, 2005, p. 31)

Berna Reale é *performer* e artista multimídia, nasceu em 1965 na cidade de Belém do Pará, lugar onde sempre residiu. Seu trabalho tem como principal temática a questão das relações de poder e das violências políticas, sociais e morais que compõem as estruturas da sociedade contemporânea no Brasil e no mundo. Suas *performances* abordam os corpos físicos e gestualidades de sujeitos oprimidos pelas estruturas de poder, vítimas da violência – física ou psicológica – ou mesmo os corpos e gestos de seus algozes.

Licenciada em Artes pela Universidade Federal do Pará, Berna Reale atua no campo das artes plásticas, performáticas e visuais; e como membro do corpo da Polícia Científica do Estado do Pará (Figuras 10 e 11), no cargo de perita criminal

concurada. Sua produção artística é constituída, em parte, como uma espécie de diálogo estético com sua carreira científica.

Em entrevista concedida à revista *Trip*, em 20/10/2016, a *performer* declara que seu trabalho em *performance* “começa exatamente no momento em que me torno perita criminal, quando eu sinto a necessidade de meu corpo ser mais um elemento estético” (Berna Reale: a arte..., 2016).

Figura 10 – Imagem fotográfica do crachá de perita criminal



Fonte: Trip News (2016).

Figura 11 – Imagem fotográfica de Bernadete Reale



Fonte: Azenha, Revista Marie Claire (2022).

Além da questão formal e conceitual concernente à fotoperformance, interessa a esta pesquisa observar uma artista de projeção internacional que opera com a imagem técnica tanto nas artes quanto na ciência, haja vista toda a discussão presente no primeiro capítulo a respeito da fotografia entre arte e ciência.

A perita criminal Bernadete Reale opera cotidianamente no dever de retratar realidades de situações brutas com as quais ela lida cientificamente, enquanto a artista Berna Reale trabalha cotidianamente com o propósito de retratar artisticamente as brutalidades das situações reais com as quais ela lida subjetivamente. É possível observar esta questão da subjetividade em artes como lugar do ofício a respeito de seu outro ofício prioritariamente objetivo, através de muitas de suas obras, dentre as quais as séries “Ordinário” – *performance* pública, fotoperformance, fotografia, vídeo, de 2013 (Figura 12); “Palomo” – *performance* pública, fotoperformance, fotografia, vídeo, de 2013 (Figura 13); “Habitus” – fotoperformance, vídeo, de 2015 (Figura 14); “Sobremesa” – fotoperformance, fotografia, de 2018 (Figura 15); e “Camuflagem” – *performance* pública, fotoperformance, fotografia, vídeo, 2018 (Figura 16).

Figura 12 – Performance pública/Fotoperformance de Berna Reale (Título: Ordinário, 2013)



Fonte: Berna Reale Portfólio, publicado no site da Galeria Nara Roesler (2022).

Figura 13 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Palomo, 2013)



Fonte: Berna Reale Portfólio, publicado no site da Galeria Nara Roesler (2022).

Figura 14 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Habitus, 2015)



Fonte: Berna Reale Portfólio, publicado no site da Galeria Nara Roesler (2022).

Figura 15 – Fotoperformance de Berna Reale (Título: Sobremesa, 2018)



Fonte: Clara Balbi, Folha UOL (2019).

Figura 16 – Performance pública/Fotoperformance de Berna Reale (Título: Camuflagem, 2018)



Fonte: Prêmio Pipa 2019 (2023).

No cenário das artes contemporâneas, Berna Reale já é uma artista reconhecida nacional e internacionalmente. Suas obras estão presentes em 12 coleções institucionais do Brasil, Estados Unidos e Alemanha, as quais foram premiadas cinco vezes por renomadas instituições de arte contemporânea de Belém do Pará (Arte Pará), Brasília (Marcantônio Vilaça para as Artes Plásticas) e Rio de Janeiro (PIPA); figuraram em 19 exposições individuais no Brasil, Alemanha e Estados Unidos, bem como em aproximadamente 72 exposições coletivas no Brasil, Argentina,

Estados Unidos, África do Sul, Portugal, Itália, Reino Unido, Bélgica, Alemanha, Tchêquia, China e Austrália, com destaque para a Bienal de Arte de Veneza de 2015, em que a *performer* foi convidada a ocupar o Pavilhão Brasileiro como representante nacional das artes contemporâneas pela curadoria que então propunha uma bienal intitulada “All the World’s Futures”.

Diante dessa expressiva circulação, projeção e reconhecimento por culturas de origens tão distintas, é fundamental mencionar que a maioria de suas obras mais notáveis foi produzida na Amazônia. Em seu fazer autoral, a artista conseguiu desenvolver uma maneira peculiar de articular pontes e diálogos entre o local e o global. A este respeito, o catálogo do 28º Arte Pará – o maior projeto de arte contemporânea ininterrupto do Brasil e o mais importante salão de arte contemporânea brasileira, situado ao Norte do país – traz a público o texto “Extremos convergentes”, de Marisa Mokarzel²² e Orlando Maneschy²³, os quais constataam:

Em 1982, quando teve início o Arte Pará, começava a delinear-se em Belém um pensamento afinado com uma arte que, ao mesmo tempo em que se atualizava, procurava encontrar uma identidade. Se entendermos que não há uma definição simples para identidade e que esta resulta de um processo complexo de construção social em que a questão identitária não se apresenta em estado puro, mas num fluxo constante de trocas subjetivas, culturais, pode-se compreender a heterogeneidade e o caráter flutuante da arte que se constitui no Norte do país, conectada com o centro artístico hegemônico do Rio e São Paulo. Naquele território ainda em formação, emergiam expressões identitárias e não uma identidade unidimensional. As trocas dos bens simbólicos processavam-se em um ambiente que procurava definir-se como detentor da ‘Visualidade Amazônica’, termo que designa uma arte que traz proximidades com elementos provenientes da cultura urbana periférica e ribeirinha, e que na imagem fotográfica traz uma luz especial, encontrada na Amazônia. João de Jesus Paes Loureiro, Osmar Pinheiro, Emmanuel Nassar e Luiz Braga estão entre os primeiros que, nos anos 1980, pensaram ou utilizaram em seus trabalhos esses elementos que alguns estudiosos remetiam à ‘Visualidade Amazônica’. Tratava-se de uma atitude cultural que por meio de um mapeamento simbólico-visual da região procurava os pontos de encontro entre a cultura ‘popular’ e a ‘erudita’ (In Maiorana, Oliveira e Leal, 2010, p. 18).

²² Pesquisadora, curadora e professora convidada da Universidade Federal do Pará. Mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará.

²³ Curador, artista e professor do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-doutor pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Berna Reale pertence à geração seguinte à mencionada por Mokarzel e Maneschy, ou seja, a questão da “Visualidade Amazônica” já se encontrava em debate. No fim da década de 1980, a artista iniciava sua carreira nas artes plásticas – dedicando-se à arte da cerâmica – e alguns anos depois, nesta mesma 28ª edição do Arte Pará, ela se tornaria a autora da obra “Quando todos calam” (2009) (Figura 17), sendo contemplada com o Grande Prêmio do salão, articulando justamente “pontos de encontro entre a cultura popular e a erudita”.

Figura 17 – *Performance pública/Fotoperformance* de Berna Reale (Título: Quando todos calam, 2009)



Fonte: Berna Reale Portfólio, publicado no site da Galeria Nara Roesler (2022).

A esta articulação de elementos culturais, João de Jesus Paes Loureiro²⁴, citado por Maneschy e Mokarzel como um dos pioneiros a refletir sobre a visualidade amazônica, propõe o conceito de conversão semiótica. Tal conceito aparece no ensaio “A conversão semiótica na cultura amazônica”, publicado no livro de sua autoria intitulado “Elementos de estética”, sendo assim compreendido pelo autor:

²⁴ Poeta, teórico e professor da Universidade Federal do Pará; mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; doutor em Sociologia da Cultura pela Université de Paris IV

[...] como o movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem em uma outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade simbólica numa relação cultural no momento de sua transfiguração. Ela pode ser observada, por exemplo, na criação artística, no trajeto antropológico, ou mesmo no processo de anomia. Procuramos demonstrar, especialmente, na cultura amazônica, a conversão semiótica para o estético, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem então pela forma sobre a qual recai a contemplação (Loureiro, 2022, p. 124).

A grande circulação da arte de Berna Reale diz muito sobre o domínio da artista na reordenação de funções que partem do seu contexto – uma urbe amazônica – e passam a se exprimir em outras situações culturais, e como já mencionado, erguendo pontes de circulação consistentes entre o local e o global nas discussões estéticas a respeito das violências urbanas oriundas de estruturas políticas e socioeconômicas da cultura capitalística – conceito de Félix Guattari desenvolvido a partir das relações entre subjetividade e cultura de massa globalizada, trabalhado por Suely Rolnik no livro “Esferas da Insurreição: notas para uma vida não-cafetinada” (2019). “Quando todos calam” é um dos expoentes desta conversão semiótica e foi a obra que introduziu a então desconhecida *performer* no circuito oficial das artes no Brasil.

Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy (2010, p. 22) assim a descrevem:

Trata-se de uma foto-performance em que o ato e as imagens fundem-se em processos aparentemente independentes. De fato, o ato, a relação vivida no lugar não se repete no espaço expositivo. A imagem transportada para o papel adquire uma força poética de difícil tradução. O corpo nu, pousado sobre a mesa, sobre a toalha branca, conjuga-se ao vento, às negras nuvens, aos abutres. Nem as vísceras expostas sobre o ventre permitem a literalidade do ato vivido. Significados se sobrepõem e o lugar-símbolo da cidade perde ou deixa adormecer a identidade, transformando-se em outro território não identificável. Quando todos calam emerge do silêncio, das dúvidas e múltiplas falas, da solidão, da estética que, envolta ao discurso, transcende o religioso, o político, para tornar-se pura poesia. Reale ativa em sua performance, orientada para a fotografia, questões significativas para a arte, dentro de uma perspectiva da representação, da elaboração da paisagem; prostrando-se nua sobre a mesa, com vísceras figurando sobre seu ventre, nos remete à inúmeras pinturas, como as de estudos de anatomia, recorrentes ao longo da História da Arte, tal qual em Lição de Anatomia do Dr. Van der Meer, (1617), do pintor holandês Michiel Jansz van Mierevelt. Referência, talvez, inconsciente, motivada por uma imersão na arte e pelo seu olhar político sobre o papel do artista na própria história, Reale realiza sua performance diante do cartão-postal por excelência da cidade de Belém, o porto do mercado do Ver-o-Peso, ícone da Belle Époque amazônica. Também esta eleição nos invoca à outra paisagem registrada para a posteridade com nuvens escuras pairando, da época dourada da pintura holandesa: Vista de Delft, (1659-1660) de Johannes Vermeer. A referência, o diálogo, a aproximação é algo contínuo e presente na produção contemporânea, principalmente em nosso tempo, com as diversas formas de acesso e circulação global, que nos levam a acionar uma quantidade infinita de imagens diariamente.

Ao escolher três imagens fotográficas retiradas de uma mesma ação, Reale instiga o observador a algo que está além do tempo fixado na fotografia, aponta para um continuum cinematográfico ora em suspensão, o que reforça ainda mais o conteúdo dramático presente na obra, pois há o tempo fragmentado, mas ainda sequencial, estático, mas repleto de movimento, conclamando-nos ao eterno retorno do tempo da imagem por meio de seu tríptico embebido de significados e referências - as nuvens, ao fundo, sinalizam a tempestade que se aproxima e a instabilidade sobre o que virá a acontecer com o vôo rasante dos urubus sobre o corpo inerte da artista, congelada nas três fotografias, que nos parecem indicar um desfecho aterrador iminente -, em imagens de um mundo tão conhecido e que se apresenta enigmático, no qual Reale, por meio de seu duplo, se entrega, numa atitude visceral, diante da cidade enquanto imagem.

A esta seção em que se apresenta a contextualização da artista no cenário local amazônico e global das artes contemporâneas, somam-se as reflexões publicadas por Gil Vieira Costa²⁵, em seu livro “Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense” (2014) se fazem precisas, tanto em termos de necessidade quanto no sentido de acuidade. Segundo o autor, no ensaio “Peculiaridades de uma periferia”:

O Pará é um estado que carrega o estigma de ser periférico, tanto de um prisma cultural quanto econômico - periférico por se localizar em um país ainda marginal em relação aos centros econômicos do planeta, e periférico em relação às capitais culturais e econômicas do sudeste do Brasil. É indispensável analisar com acuidade de que forma podemos aplicar pensamentos teóricos externos (algumas vezes até mesmo eurocêntricos) ao sistema da arte contemporânea paraense. É claro que a condição periférica da Amazônia (e do Pará) não é jamais uma condição de isolamento, antes havendo total inclusão das periferias nos processos de modernidade pelos quais o mundo atravessa. Entretanto, estes processos são experimentados nas periferias de formas diferentes das experiências nos chamados grandes centros. A relação de trocas culturais é, também, um ponto comum, mas que deixa perceptível uma predominância das imagens midiáticas multinacionalizadas como a principal influência. Em qualquer pequena cidade do interior paraense a televisão, a internet, a propaganda etc. emanam as imagens que vão ajudar a construir as subjetividades dos cidadãos comuns (Vieira Costa, 2014, p. 51).

E, por fim, Gil Vieira Costa prossegue acrescentando à discussão de Guattari em Rolnik, Paes Loureiro, Mokarzel e Maneschy sobre as construções culturais das identidades e subjetividades contemporâneas:

A cultura da maioria dos países desenvolvidos - e também a de países subdesenvolvidos, porém industrializados, como o Brasil - apresenta características de supressão de fronteiras étnicas, sociais e culturais há algum tempo, mas estas relações foram intensificadas e estendidas ao extremo com as evoluções tecnológicas proporcionadas a partir do século 20. Especialmente no que diz respeito às novas tecnologias digitais e eletrônicas,

²⁵ Pesquisador, crítico e professor da Faculdade de Artes Visuais e do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; mestre em Artes e doutor em História pela Universidade Federal do Pará; membro da Associação Nacional de Críticos de Arte e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

que possibilitaram não só a eliminação de grandes distâncias através da diminuição do tempo de deslocamento, mas também a telepresença através de mecanismos tecnológicos, especialmente o ciberespaço, possibilitando a conexão com outras partes do planeta sem exigir o deslocamento, através da existência descarnada no virtual. Experimentamos uma sociedade das metrópoles cosmopolitas, onde as culturas se fundem umas às outras, não para uma homogeneização (que talvez sequer seja uma possibilidade), mas para a proliferação de culturas hibridizadas. Ao se suprimir (ou melhor, ao se atenuar), através da tecnologia, as barreiras de tempo-espaço, provocou-se um choque de modos de representação, um contágio de sistemas simbólicos, que não fluem para uma convergência de opiniões, mas para uma mistura delas (Vieira Costa, 2014, p. 54).

3.2 Estudo anatômico de um estilo: o *corpus*

É conhecida a relação original do teatro e o culto dos mortos; os primeiros atores distinguiam-se da comunidade ao desempenhar o papel dos mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto [...]. Ora é esta mesma relação que eu encontro na Foto; tão viva que se esforça por conceber. [...] a Foto é um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos.

(Roland Barthes, 2005, p. 53)

Nesta seção, são introduzidas as obras de Berna Reale que ancoram a discussão acadêmica aqui proposta. Apresenta-se uma breve indicação de elementos do estilo da artista que configuram isotopias do seu discurso estético; uma exposição da artista, da qual o *corpus* foi retirado; as seis obras que compõem a exposição em questão; e duas análises formais de duas dessas obras.

3.2.1 Isotopias

De maneira geral, Berna Reale mantém uma certa uniformidade em seu discurso visual. Os elementos plásticos e visuais por ela articulados tendem a seguir um determinado padrão, configurando um estilo peculiar de sua linguagem artística.

Berna desenvolveu uma metodologia para seus procedimentos artísticos, sendo um dos principais aspectos a manutenção de uma mesma equipe em todos os

seus trabalhos – o fotógrafo Vítor e o *videomaker* Diego²⁶, que já estão em sintonia com o *modus operandi* da artista –, que realiza todo o trabalho de concepção, pesquisa e pré-produção de suas fotoperformances. Após dirigir seus companheiros de trabalho, confia a eles a necessária autonomia e deliberação durante o ato performático.

Na pós-produção, a artista assume a direção de edição e de tratamento das imagens fotográficas e videográficas, acompanhando integralmente seus técnicos. Este é um procedimento já estabelecido ao longo dos anos, resultando em uma produção que pode ser lida como coerente e esteticamente homogênea. Observando-se a íntegra da produção da *performer*, por exemplo, é possível identificar reincidências frequentes, o que permite a este estudo enumerar elementos sintáticos iterados e, assim, observar as isotopias que estabelecem o estilo da artista.

As tendências do estilo de Reale, listadas objetivamente, são: câmera estável ou estática com altura na linha do campo visual humano (sem ângulos oblíquos); enquadramento frontal e centralizado como na pintura clássica e no documental clássico – enquadramento comumente (e equivocadamente) entendido como “neutro”; composição de quadro simétrica e equilibrada; profundidade de campo nítida com todos os elementos do quadro em foco; iluminação uniforme, branca e difusa – como tende boa parte da arte contemporânea tanto em pintura como em fotografia; cores sólidas em figura e fundo, como na *pop art*; locações ou cenografias que compõem paisagens ou cenários horizontais vazios, preenchidos por cores, linhas e/ou formas; indumentárias de caracterização explícita de “personagens”; o corpo em posições mais retilíneas e/ou eretas; gestualidade sóbria, mínima e funcional; uma certa esterilidade nas imagens, com ruídos visuais presentes somente como elementos de discurso crítico; presença pontual de objetos cênicos específicos, como no simbolismo; ausência de linguagem verbal falada ou escrita nas imagens; ausência de interferência plástica nas obras finalizadas (impressas); ausência de obras sem título.

²⁶ Não há menção a sobrenomes dos membros da equipe técnica/agentes criativos em nenhuma das fontes levantadas por esta pesquisa.

Em suma, as estruturas de violência e opressão em Reale são geralmente assépticas, nítidas, límpidas, estabelecidas, estáveis, higienizadas, visualmente apelativas em cores e composições de formas. A vertigem e o incômodo repousam sobre o conteúdo, poucas vezes sobre a forma, a qual, paradoxalmente, causa um certo magnetismo, podendo suscitar prazer estético, como afirma Silas Martí²⁷ a respeito deste efeito paradoxal do prazer estético diante de uma obra sobre violência:

Eu acho que faz parte do que é intrigante no trabalho da Berna que é estar sempre jogando com esse duplo sentido de seduzir pela cor, pelo inusitado [...]. São sempre elementos que nos levam pra um lado que é o choque, a violência e a agressão, e por outro tem essas camadas de cor muito poderosas e nas pinturas você vê essa coisa também de isolar o sujeito, isolar uma figura, os fundos são esses espaços neutros de cor absolutamente saturada, mas tem toda essa coisa contraditória intrincada da própria construção da figura, que eu acho que é isso o que me chama mais atenção: de ser um processo de serem várias camadas, de ter um gestual forte, mas ter essa síntese. É um ataque, mas é um afago, que transforma o trabalho numa coisa mais magnética, você não consegue parar de olhar. São alegorias, tem os símbolos, mas o tempo é o impacto dessa matéria, dessa carga num suporte tão delicado que abre outro campo de exploração do trabalho (Berna Reale Conversa..., 2022).

3.2.2 A exposição *While you laugh*: Berna Reale

O *corpus* deste estudo é formado por um recorte de seis obras de compuseram a exposição individual “*While you laugh*” (“Enquanto você ri”) da artista Berna Reale, realizada pela Galeria Nara Roesler na cidade de Nova York em 2019, sob a curadoria da pesquisadora Claudia Calirman.

As obras permaneceram expostas para exibição e comercialização entre as datas de 24 de abril e 25 de junho de 2019. Na época da exposição, a galeria situava-se em um dos andares de um edifício no endereço da Rua 69, lado leste, sobre uma loja da grife italiana de alta costura, a Dolce&Gabbana, há duas quadras da 5ª Avenida e do Central Park.

A exibição ocupou o espaço da Galeria Nara Roesler em uma expografia que prezou pelo estilo expográfico modernista tradicional do formato cubo branco, com as paredes em cor branca e iluminação indireta e difusa. As obras foram dispostas no espaço expositivo ocupando as paredes da galeria de maneira linear, respeitando os

²⁷ Crítico de arte, jornalista e editor do núcleo de Cultura da Folha de S. Paulo. Especialista em Curadoria e Crítica de Arte pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

códigos museológicos tradicionais de altura da fixação das peças com seus pontos centrais igualmente alinhados a uma altura aproximada a 1,60 metros.

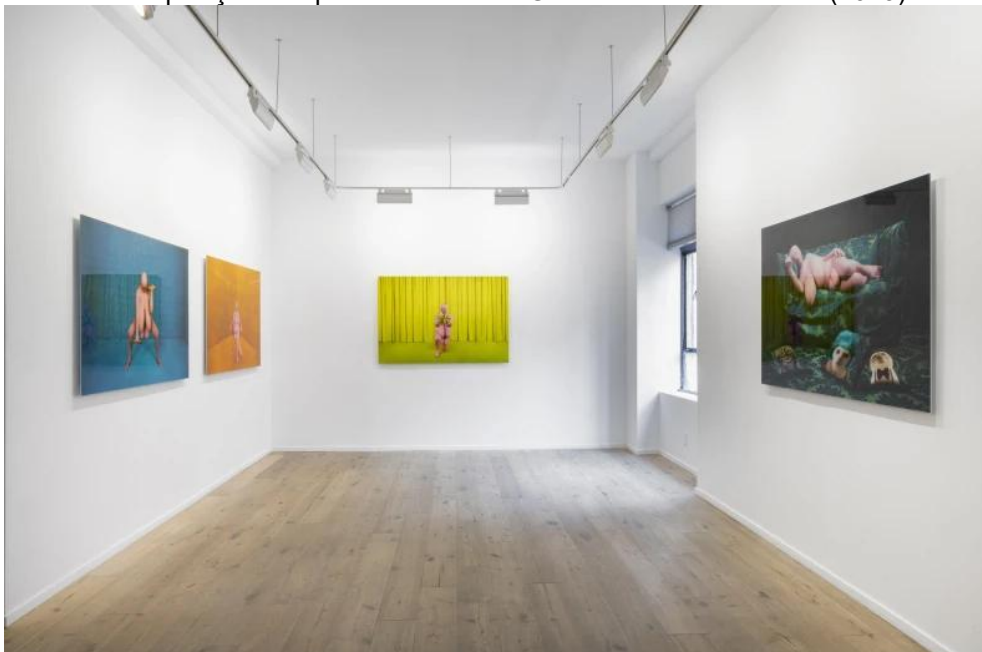
Nas Figuras 18 a 21, a seguir, é possível observar registros documentais do espaço expositivo, que foram extraídas do histórico de exposições disponível no site oficial da Galeria Nara Roesler.

Figura 18 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019)



Fonte: Galeria Nara Roesler (2019a)

Figura 19 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019)



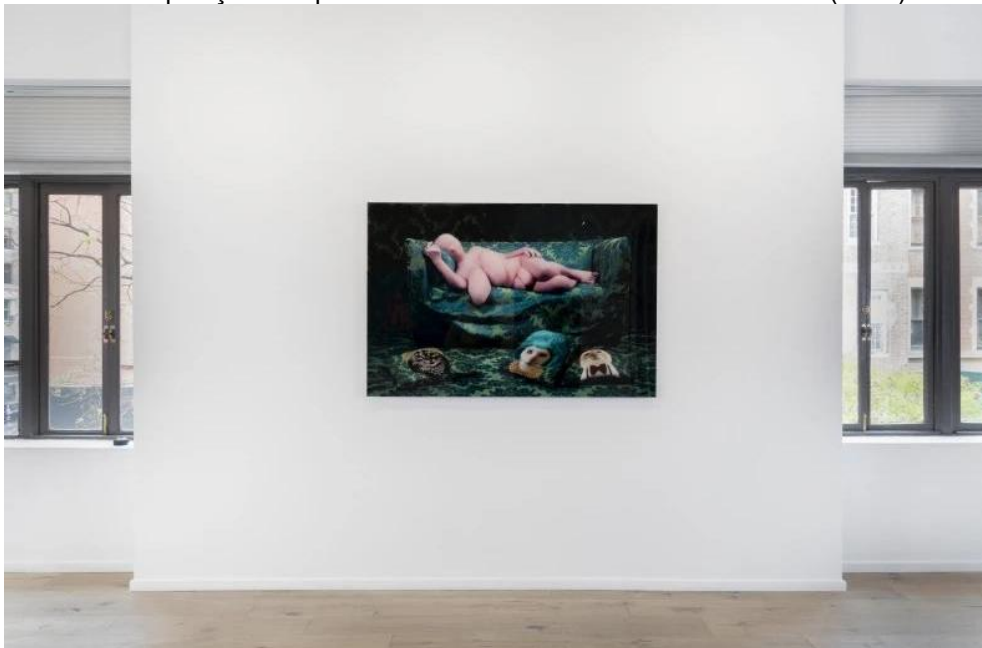
Fonte: Galeria Nara Roesler (2019a).

Figura 20 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019)



Fonte: Galeria Nara Roesler (2019a).

Figura 21 – Vista da exposição “Enquanto você ri” na Galeria Nara Roesler NY (2019)



Fonte: Galeria Nara Roesler (2019a)

A curadoria da exposição é assinada por Claudia Calirman – membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e professora associada de Justiça Criminal no John Jay College, da Universidade da Cidade de Nova York, no Departamento de Arte e Música. Escreveu a obra “Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles” (Duke University Press, 2012), e por esta publicação recebeu o Prêmio Arvey 2013 da Association for Latin American Art.

3.2.3 A série BI

Através de seu personagem não-binário, cuidadosamente construído, 'Bi', Reale desafia o preconceito e a discriminação. Abordando vítimas desprivilegiadas e marginalizadas da violência generalizada na vida cotidiana, seja física ou psicológica, Bi descreve a sistemática exclusão dos excluídos pela sociedade. O trabalho de Reale é contundente, cru e direto, pois expõe de maneira lúdica, mas radical, diversas formas de injustiça infligidas pelo capitalismo selvagem, brutalidade policial, milícias e crimes de ódio (Calirman, 2019, p. 2).

Datada dos anos de 2018 e 2019, a série "Bi", de autoria da artista Berna Reale, é composta por um conjunto de obras de *performance* e fotoperformances captadas por dispositivos técnicos fotográficos e videográficos, bem como por uma obra de animação gerada digitalmente. Por se tratar de uma série que contempla *performance* em espaço público, fotoperformance em fotografia, vídeo e animação, é possível refletir sobre as diferentes categorias de registro em *performance* estabelecidos por Philip Auslander – documental e teatral – bem como sobre a questão da modalidade *mise-en-scène*, em Luciano Vinhosa, dando margem à discussão entre *punctum*, *studium* e *mito* em Roland Barthes.

As obras que compõem o presente *corpus* são:

a) Um videoclipe²⁸ editado a partir do registro videográfico documental de uma *performance* em espaço público, realizada no centro da cidade de Belém, com edição de 2'54" min. de duração, em cores, formato digital, datado do ano de 2018, intitulado "Bi massa".

²⁸ Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=y FJTAISUw2M>.

Figura 22 – Still de vídeo da série *Bi* (Título: *Bi massa*, 2018)



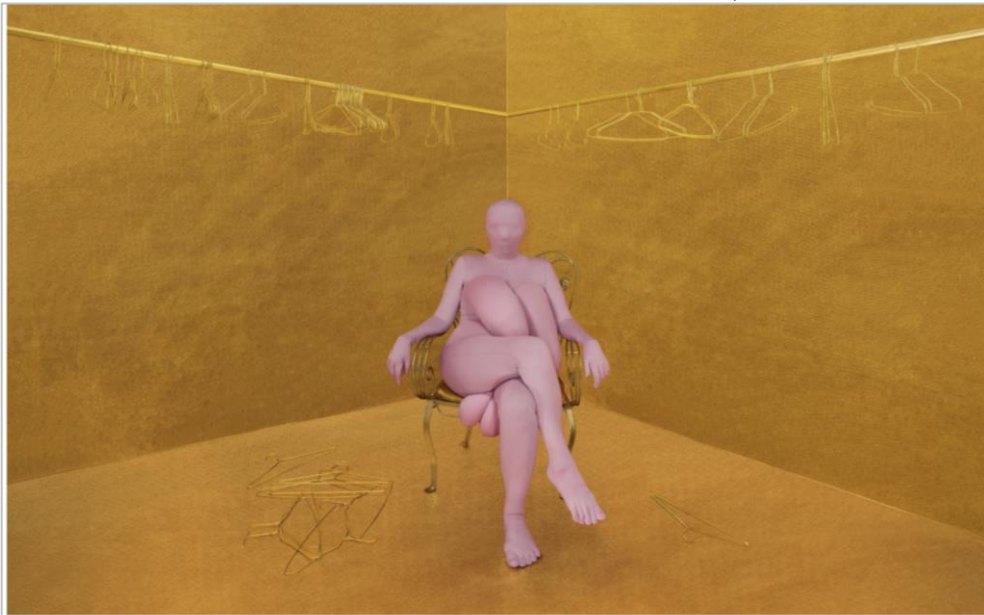
Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

A obra é o videoclipe de uma canção composta e performada por Berna Reale, cantada em língua portuguesa e espanhola:

a massa é Bi
 é Bi a massa
 a massa é visível a massa é massa
 a massa é sensível a massa é massa
 a massa é pública é pública a massa
 pra massa, a massa é massa
 porque não pode ser visível
 a massa que ama a massa
 eu quero mostrar a massa
 a massa tem que ser vista
 a massa é Bi
 é Bi
 (A massa é Bi, 2018)

b) Quatro fotoperformances realizadas em estúdio com cenografia e iluminação artificial, impressas em grande formato (100x150 cm) no papel de algodão e metacrilato, datadas do ano de 2019, intituladas “Seus moldes não me servem”, “Todos olham para os gatos”, “É pesado” e “Eu ajoelho e você reza” (Figuras 23 a 26).

Figura 23 – Obra da série Bi Título: Seus moldes não me servem, 2019)



Berna Reale

Your molds don't fit me (Seus moldes não me servem), 2019

print on cotton paper, methacrylate/impressão em papel de algodão, metacrilato

39.4 x 59.1 in/100 x 150 cm

Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

Figura 24 – Obra da série Bi (Título: Todos olham para os gatos, 2019)



Berna Reale

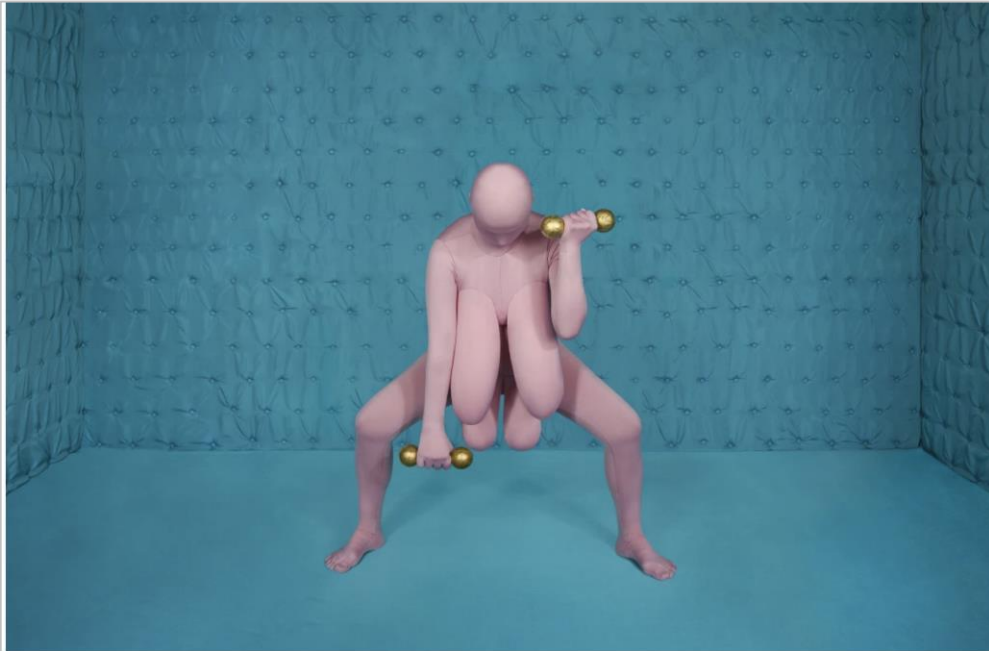
Everybody look at the cats (Todos olham para os gatos), 2019

print on cotton paper, methacrylate/impressão em papel de algodão, metacrilato

39.4 x 59.1 in/100 x 150 cm

Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

Figura 25 – Obra da série Bi (Título: *É pesado*, 2019)



Berna Reale

It's heavy (É pesado), 2019

print on cotton paper, methacrylate/impressão em papel de algodão, metacrilato

39.4 x 59.1 in/100 x 150 cm

Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

Figura 26 – Obra da série Bi (Título: *Eu ajoelho e você reza*, 2019)



Berna Reale

I kneel and you pray (Eu ajoelho e você reza), 2019

print on cotton paper, methacrylate/impressão em papel de algodão, metacrilato

39.4 x 59.1 in/100 x 150 cm

Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

c) Um vídeo de animação gráfica²⁹, digital, em 2D, com 01'56" min. de duração, em cores, datado do ano de 2019, intitulado "Se toque".

Figura 27 – Frame de vídeo da série Bi (Título: Se toque, 2019)



Fonte: Galeria Nara Roesler (2019b).

Esta última peça, também possui trilha sonora composta performada por Berna Reale:

“Ei você aí se toque
 mas não me toque
 sem eu pedir
 não me venha com essa conversa
 se eu não quiser você não esfrega
 não me venha forte assim
 porque eu sou dois e dois é bi
 o meu corpo é meu
 o seu é seu
 te sai te sai te sai te sai te sai
 sai sai
 o meu corpo é meu
 meu corpo é meu
 se eu quiser eu chamo o seu”
 (Galeria Nara Roesler, 2019b).

²⁹ Disponível na íntegra em: <https://youtu.be/u3gqAvbvN04>.

3.2.4 Análise formal dos elementos do *corpus*

No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa.

(Roland Barthes, 2005, p. 61)

a) As imagens estáticas

Fotoperformance “Seus moldes não me servem”, de 2019 é uma imagem fotográfica na qual figura um espaço pictórico em perspectiva tridimensional inteiramente amarelo-ouro, mesma cor utilizada para a consagração de personas (entidades) nas artes sacras. Nesse espaço se encontra a imagem frontal de um corpo em aparente nudez, sentado em uma cadeira de metal dourada. A disposição dos elementos da imagem, lhe confere centralidade e simetria.

O corpo possui forma humana, aspecto artificial, uma pele sinteticamente lisa de cor rosada – em tom de epiderme, de carne viva – e é dotado de mamas e testículos com volumes exacerbados. Na cabeça e no rosto não figuram os órgãos dos sentidos – orelhas, olhos, nariz e boca -, mas os contornos em vulto de seus volumes e formas. Sentado, o corpo recosta-se, tem os seus braços despejados sobre os braços da cadeira e as pernas cruzadas, como que em espera. Mesmo sendo retilíneo nas pernas e braços, o corpo coloca-se de maneira reclinada, quebrando a lógica retilínea predominante na imagem. As mamas e os testículos arredondados e dispostos de maneira torta, em relação às linhas retas, terminam de romper com as ordens lógicas.

Ao chão, à esquerda do corpo, há uma pilha de cabides dourados de metal e, à sua direita, apenas um cabide abandonado. Duas linhas douradas, projetam-se em perspectiva das laterais superiores do quadro para seu centro, formando uma espécie de varão no qual encontram-se pendurados cabides dourados de metal, dispostos de maneira desordenada e sem ritmo preciso. As linhas de força que compõem a imagem são retas e constroem um espaço lógico, mas estas são contrastadas pelas linhas orgânicas da cadeira e do corpo. A cadeira é toda curvilínea com adornos em espiral, e em seu encosto percebe-se a presença de um adorno em forma de folha.

De trás do corpo as três linhas que desenham a perspectiva emergem, colocando em evidência, com o contraste cromático entre o rosado e o amarelo-ouro, a relação entre a figura e o fundo. A figura, que carrega elementos do corpo feminino

e do corpo masculino está no centro do enquadramento e divide o fundo em três partes, assumindo a posição de centro de convergência das linhas de força do quadro.

Traçando linhas imaginárias que vão da cabeça da figura aos cabides no chão, à direita e à esquerda da cadeira, é possível perceber a formação de um triângulo, assim como a própria forma dos cabides é triangular, bem como o chão sobre o qual está a cadeira que sustenta o corpo. A obra se apresenta como uma imagem que repousa na tensão de figuratividades miméticas e geométricas, conduzindo o olhar a caminhar sobre uma linha tênue e difusa entre abstração e figuração.

A luminosidade é frontal, difusa, branca e uniforme, embora a textura do fundo amarelo-dourado atribua diferentes refletâncias e nuances cromáticas, dando a impressão de variação luminosa. Sob a luz, o brilho dos metais dourados do varão, dos cabides e da cadeira contribuem com a sensação estética de volume e tridimensionalidade da obra.

O ângulo do enquadramento revela que a câmera foi posicionada levemente acima da altura da *performer*, e que a lente utilizada não distorce as linhas, sendo, portanto, uma lente da categoria normal - capaz de reproduzir a similitude angular do olhar humano a captar sua imagem.

Bi está no centro do quadro e divide o fundo amarelo-ouro em três partes. Ela não está nem na parede à esquerda, nem na parede à direita; nem é o feminino, nem é o masculino. Ela se senta na linha de encontro das duas paredes, dos dois sexos, sobre um espaço terceiro, o chão, e encarna o próprio centro de convergência de todas as linhas de força. Além do terceiro sexo do sujeito do enunciado e das três partes do fundo, os elementos da obra reivindicam o triádico, na repetição da forma triangular, como visto anteriormente.

Reale discursa sobre o espaço ocupado social e politicamente por um corpo, que é outra coisa que não o masculino ou o feminino, em uma temporalidade que demanda a espera sentada pela legitimação de uma terceira via possível de legitimação existencial que esteja além dos estabelecidos programas sociais binários, que são, *a priori*, exclusivamente masculinos ou exclusivamente femininos.

Bi está sentada esperando providências e aderências em relação ao que está posto. Ela se posta e, cercada por uma lógica binária sacralizada, encara quem a observa no espaço expositivo.

A série com as quatro fotoperformances possuem uma unidade visual. Todos os espaços pictóricos possuem aparência de cenário desenvolvido especificamente

para a realização das fotoperformances em questão, em estúdio. A concepção dos espaços de algum modo repete-se na maneira como foram idealizados e contam com uma cenografia meticulosamente concebida e construída.

Tanto em “Seus moldes não me servem” quanto em “Todos olham para os gatos”, os elementos do cenário indicam lugares com estéticas que remetem à cultura pequeno-burguesa, de uma certa ostentação de formas tradicionalmente atribuídas a um poder aquisitivo compatível com o de uma sala de casa classe média e com uma loja que possui mais referências de um *kitsch* com aparência de ostentação, do que efetivamente detém o poder de ostentar. Este é o cenário/paisagem social em que Berna enquadra Bi. Os códigos apontam para esta referência cultural enquanto via de regra natural de uma sociedade à qual Bi não consegue se encaixar, por não ser bem-vinda a esta ordem.

Berna infiltra-se nestes códigos pequeno-burgueses para denunciar um tipo de ordem estabelecida. Aqui é nítida a intencionalidade na escolha dos tecidos que aparentam nobreza, do dourado que falseia a riqueza do ouro. Neste aspecto, o jogo da artista é fotoperformance que busca uma semioclastia dos elementos que caracterizam o mito. A este movimento interessante da artista é possível relacionar a semioclastia operada por Andy Warhol em suas obras da *pop art*, na qual ele desfragmenta ícones míticos por meio de elementos plásticos e estéticos – também de cores berrantes – operando uma sutil desmontagem e dessacralização dos mitos, evidenciando a sua condição terrena, humana, mundana e finita.³⁰

A composição imagética insiste no clássico em relação à linguagem fotográfica: o corpo da personagem está sempre situado no centro do quadro, é observado frontalmente. Este posicionamento de câmera e de perspectiva é subentendido como “neutralidade”, como que isento de subjetividade, apto a apenas mostrar uma “realidade” de maneira isenta – uma espécie de “interesse pelas coisas como elas são”, como afirma Susan Sontag em seu livro “Sobre fotografia” (2004, p. 23). Porém, a escolha pela linguagem da aparente isenção já se faz discurso em si. Não se trata de escolha ingênua. Há um artifício de linguagem narrativa sendo escolhido. Este tipo de enquadramento é bastante frequente em registros documentais de *performances* e de fotoperformances. Descendem dos enquadramentos da pintura clássica do

³⁰ Imagens de Andy Warhol em possível diálogo com a estética de Berna Reale encontram-se no Anexo B desta dissertação.

gênero retrato, no caso das imagens estáticas, e dos primórdios do cinema em que diretores como Georges Méliès deixavam o cinematógrafo parado em posição estática para captar uma *performance* teatral que se desenrolaria em campo, para se tornar filme.

Importante mencionar que o referido recurso atravessou o século XX carregando consigo uma pseudoideia de neutralidade para uma documentação supostamente isenta de posicionamento cultural, narrativo, político etc. Mas esta escolha em si já parte de uma falsa noção de naturalização do que, de fato, é histórico e cultural. A escolha por este tipo de enquadramento não deixa de ser um sintoma de mito instalado na cultura visual midiática ocidental. É entender que quem estabeleceu tal posicionamento deste olhar – no caso, a escola europeia de pintura, fotografia e cinema – ocupa um certo ponto de partida “universal”, “natural”, quando, no contexto, trata-se de discurso histórico e hegemônico. É a escolha pela naturalização do olhar historicamente burguês. São muitas as obras de fotoperformance que lançam mão deste tipo de enquadramento, buscando esta sensação de neutralidade. Neste aspecto, faz-se necessária a semioclastia da fotoperformance em si.

Excetuando-se a obra “Todos olham para os gatos”, a iluminação é sempre difusa, como se intencionasse apresentar uma realidade também em estado de isenção e naturalização. É a iluminação dos ambientes científicos, sanitários: hospitais, farmácias, cozinhas, banheiros públicos. O que se passa nestes ambientes é a lida com naturalização o que é orgânico: corpos humanos, doenças, alimentos, necessidades fisiológicas. A escolha por esta iluminação na arte contemporânea também se apresenta enquanto busca por neutralidade e efeito de naturalização em contraposição ao barroco. Não há obscuridade na sombra, na contemporaneidade o obscuro está dado às claras.

A escolha da iluminação em “Todos olham para os gatos” é mais dramática em um jogo de luz e sombra para acentuar o barroco burguês do ambiente doméstico familiar retratado por Berna Reale – nos quais, muitos destes corpos reprimidos e oprimidos representados por Bi não se encaixam e terminam por sucumbir em depressão, podendo chegar à morte. Aqui a obscuridade está dada à sombra e está à espreita.

As imagens têm sempre a premissa de situar o corpo de Bi em uma determinada espacialidade: espaço comercial de venda de roupas, sala de ambiente doméstico, quarto de instituição psiquiátrica e espaço de representação cênica. Cada

ambiente é preenchido por cores sólidas distintas umas das outras, contrastando cromaticamente com a coloração rosa do corpo de Bi. Essa repetição diz muito a respeito do quanto a série aborda a relação de existências dissidentes com os ambientes sociais onde circulam, podendo o contraste indicar falta de adesão e permeabilidade destes meios com as subjetividades.

Um dos aspectos mais importantes para esta análise diz respeito à gestualidade de Bi nas cenas. São imagens estáticas de gestos evidentes, em termos de linguagem corporal: um corpo sentado em uma cadeira à espera de providências, um corpo prostrado e inerte em um sofá, um corpo em esforço físico contra uma força que o puxa para baixo e um corpo ajoelhado em gesto de entrega submissa.

Excetuando-se a obra “Seus moldes não me servem”, há nas demais obras uma certa regência de uma força que puxa este corpo para baixo, como se houvesse uma força gravitacional mais forte do que o normal, agindo sobre ele. São, como a força da gravidade, forças invisíveis que agem sobre este corpo, fazendo com que seja mais difícil, para ele, se manter erguido, sustentar sua existência. Tais forças seriam as forças políticas, sociais, institucionais, religiosas, econômicas e culturais que atuam no estabelecimento das normas vigentes nas quais estas existências dissidentes e solitárias não se encaixam. É possível relacionar a gestualidade do corpo de Bi nas foterperformances – bem como as cores, as formas, a espacialidade e os enquadramentos – às pinturas de Francis Bacon “Sleeping figure” (1959), “Figure” (1959), “Crouching nude” (1961), “Figure in a room” (1962), “Three studies for Lucian Freud” (1969) e “Seated figure” (1984).³¹

Por fim, os títulos das imagens, justapostos às respectivas obras, provocam distintos efeitos de sentido. Em “Seus moldes não me servem” há uma espécie de explicação da imagem; em “Todos olham para os gatos”, há um direcionamento do entendimento da leitura da imagem; em “É pesado”, tem-se uma afirmação redundante entre imagem e título; e em “Eu ajoelho e você reza”, há novamente uma redundância entre a imagem do corpo ajoelhado e o título, porém com um estranhamento causado pelo choque entre a palavra reza e a banana fálica. É o único título da série de fotografias cuja fricção com a imagem é capaz de abrir uma fenda que convida o espectador a adentrar a obra com sua própria inteligência e abstração poética, gerando percepções mais variadas e singulares acerca da obra. Os demais

³¹ Imagens de Francis Bacon em possível diálogo com a estética de Berna Reale encontram-se no Anexo B desta dissertação.

títulos terminam por achatar as dimensões das possíveis interpretações por terem sido preenchidos pela intencionalidade da artista que os entrega já processados por significados.

b) O videoclipe

O vídeo “Bi massa”, de 2018, leva a uma distinta análise crítica. Para gravar o vídeo, Reale esteve fisicamente presente no centro comercial e histórico da cidade de Belém do Pará, sua cidade natal e onde reside.

Há nesse vídeo uma dupla camada de gêneros em fotoperformance: ele possui o caráter de documentação de uma *performance* presencial em um espaço público, no qual a persona Bi dança *funk* entre os feirantes e demais transeuntes, porém há também o aspecto da construção narrativa visual de *mise-en-scène*, haja vista que as imagens deixam claro que as câmeras utilizadas para registro estão em posições de certa proximidade, assumindo posicionamentos estratégicos preconcebidos e captando a ação de Berna de uma maneira perceptivelmente roteirizada e elaborada.

Seu corpo está presente no espaço público, mas suas ações e posicionamento privilegiam a captação das imagens. É possível imaginar o ruído social causado por tal presença naquele espaço em meio aos transeuntes, lojas e barracas de rua. As imagens evidenciam o “isto foi” barthesiano, no qual Barthes afirma que o que se vê na imagem esteve de fato presente no instante em que foi captado, mesmo que já esteja diferido por se tratar de uma imagem do que foi, e não mais do referente em si (Motta, 2019, p. 101).

De fato, o corpo da artista esteve presente ali e aquela ação se desenrolou dentro de condições inerentes à *performance* arte estabelecida a partir de meados do século XX. Entretanto, quando se assiste ao vídeo enquanto elaboração de discurso, fica evidenciado que a artista, na edição do material, opta deliberadamente pela escolha de imagens em que aquele corpo não convencional é ignorado pelas pessoas que ali estão ou transitam.

Na edição do vídeo, Berna reafirma o discurso do apagamento do corpo marginalizado de Bi, perante a sociedade. As imagens selecionadas são os *takes* nos quais não há pessoas se ocupando de observar a *performance*. Não importa o que este corpo faça, ele será invisibilizado e ignorado. Ele não passa de uma mancha, uma impressão, um vulto, uma massa.

E é sobre o termo “massa” que a artista canta na trilha sonora a sua crítica de significados plurais: a massa física é a persona Bi invisibilizada; a massa populacional, enquanto corpo social também é invisibilizada, em termos políticos, sociais e econômicos, para a cultura burguesa; além de também utilizar o termo massa enquanto adjetivo vulgar do português coloquial, sinônimo de “coisa boa”, “legal”. Em tempo, vale destacar que Berna opta pelo *funk*, gênero musical oriundo das periferias (onde residem as grandes massas menos privilegiadas economicamente), o qual também é concebido enquanto produto de uma cultura de massa. Ao cantar “A massa é Bi, é Bi a massa”, Reale funde ambas as esferas – subjetiva e coletiva – e efetiva a representação da massa social amorfa e destituída de subjetividade pelos sistemas normativos vigentes, corpo amorfo de Bi. É possível estabelecer diálogos com outros corpos-massa das artes contemporâneas, seja pela forma – amorfa e sem contornos nítidos – ou pelo conteúdo – subjetividades destituídas, oprimidas fragmentadas e/ou em crise³².

c) A animação

Finalizando a *mise-en-place*, a animação “Se toque”, de 2019 é outro foco desta análise.

Nesta peça audiovisual em animação 2D, o corpo de Berna Reale já não se faz presente em momento algum da obra. Não houve sua presença, em um espaço físico diante das câmeras, conseqüentemente, não há a presença da imagem de seu corpo. Todas as demais obras da série Bi foram realizadas tendo o corpo físico da artista vestida na pele de Bi, figurando no espaço público, no cenário das fotoperformances e, por fim, figurando nas obras imagéticas. A partir deste vídeo de animação, Reale liquefaz sua “presença” em forma de animação digital bidimensional. Ela transpõe o signo do corpo de Bi para um desenho em suporte numérico computacional. Não há mais nem a presença, nem a imagem mediada, nem vestígio ou mesmo a ilusão de uma possível presença do corpo da artista nesta última fotoperformance.

A obra é novamente uma espécie de videoclipe musical no qual Bi figura em uma chuva de confetes e serpentinas, dançando e cantando samba, outro gênero musical popular, como no caso do *funk* no videoclipe anterior. A animação em si é bastante singela e rudimentar, deste modo, o destaque acaba ficando para a canção, também composta e interpretada por Berna Reale.

³² A iconografia em possível diálogo com Bi encontra-se no Anexo A desta dissertação.

O samba regado a confetes e serpentinas remete ao carnaval, evento cultural que geralmente ganha corpo com as massas ocupando as ruas, avenidas e salões das cidades em todo o Brasil. É geralmente neste festejo popular que os corpos marginalizados se colocam em evidência, potencializando o risco da objetificação e de possíveis situações de violência e violação.

As escolhas da artista, no que diz respeito às articulações dos elementos estéticos do vídeo, evidenciam o “desencarne” de Bi em pleno carnaval, termo que deriva do latim *carnis levare*, que significa “abster-se, afastar-se da carne”. E então a pergunta que encerra esta última análise é: a fotoperformance seria também uma forma de *carnis levare*?

3.3 Perspectiva barthesiana

Uma luta de boxe tem uma história que se constrói sob o olhar do espectador; no catch, pelo contrário, cada momento é inteligível, prescindindo do desenvolvimento. O espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões. O catch exige, portanto, uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los. O futuro racional do combate não interessa ao aficionado pelo catch, ao passo que, pelo contrário, uma luta de boxe implica sempre uma ciência do futuro. Por outras palavras, o catch é uma soma de espetáculos, sem que um só seja uma função: cada momento impõe o conhecimento total de uma paixão que surge direta e só, sem jamais se estender em direção a um resultado que a coroe. Assim, a função de um lutador de catch não é ganhar, mas executar exatamente os gestos que se esperam dele (Barthes, 2010, p. 16).

No texto curatorial da exposição “Enquanto você ri” há um trecho que pode ser uma porta de entrada para a tecitura da discussão aqui proposta.

Calirman (2019, p.12) afirma:

Reale acredita no poder do espetáculo para criar intensidade, choque e imersão. Suas imagens comandam uma presença notável e convidam a um olhar voyeurista. São demasiado estetizadas, criando um alto impacto visual e desencadeando reações inquietantes no espectador.³³

Quando Claudia Calirman afirma que Berna Reale “acredita no poder do espetáculo para criar intensidade, choque e imersão”, é quando o *corpus* da pesquisa se alinha às questões conceituais em fotoperformances observadas no capítulo 2 desta dissertação.

³³ Texto na íntegra encontra-se disponível no Anexo C desta dissertação.

Anteriormente, foi dito que paira sobre a fotoperformance um certo desejo de *punctum*. Há uma busca por uma construção imagética que cause um efeito de sentido semelhante ao que Roland Barthes descreve. Elementos estéticos são articulados na construção de um discurso, de uma narrativa visual, dotada de intencionalidade de efeito, o que incorre no risco de a produção culminar no impacto genérico comunicacional do *studium*.

Em quase todas as entrevistas, palestras e falas de Berna Reale sobre seus trabalhos, a artista menciona sua elaboração estética e a intenção de produção de efeito pungente em sua *mise-en-scène*. Destacam-se aqui três fragmentos de declarações dadas em momentos de conversas sobre sua atuação na arte contemporânea e lançamentos de projetos:

“Vazio de Nós”, exposição no Museu de Arte de Rio, em 2013:

[meus trabalhos] são muito feitos a partir da semiologia, a semiótica sempre está presente. Símbolos signos que fazem parte do cotidiano e que são identificáveis pelas pessoas. Então, quando eu penso numa performance eu penso no figurino, no ambiente, na forma que o corpo vai estar, pra que esses símbolos e signos passem imediatamente e sejam de uma leitura fácil e codificada para o espectador. Não me interessa trabalhos muito intelectualizados, trabalhos que mexam com coisas que as pessoas não se identifiquem porque o meu objetivo é chegar no espectador, se o espectador não se sente questionado ou atraído ou incomodado com aquilo eu não consegui meu objetivo. Então a semiótica pra mim é uma matéria muito importante dentro do meu trabalho. Eu estou diferente em cada um dos vídeos, isso é justamente porque cada um deles trata de uma questão. Então eu, dentro do vídeo, faço parte de todo esse cenário, de toda essa problemática que eu quero questionar. É por isso que eu tô diferente, porque cada um mostra um tipo diferente e um tipo de signo que eu quero que chegue nas pessoas com um código (Making of Berna Reale, 2013)³⁴.

Prêmio Trip Transformadores, em 2016:

Eu procuro usar símbolos universais pra falar de coletivo. [...] Qualquer pessoa que vê uma mulher de pérola, relaciona-a ao luxo, riqueza, qualquer um que vê porco relaciona à miséria à falta de infraestrutura. Na realidade é um trabalho que começa complexo e ele vai se afinando e ele vai se simplificando. O simples, ele parte de toda uma estrutura pra chegar nessa síntese, eu já estudei e já elaborei muitas vezes pra chegar numa coisa que o signo ou o símbolo seja direto, mas só funciona se ela conseguir ficar de modo que a complexidade não seja visível ao espectador (Berna Reale: a arte..., 2016).³⁵

³⁴ Transcrição da fala da artista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fc0PSv5zUXk>

³⁵ Transcrição de fala da artista disponível em: https://youtu.be/VrkRvdHVqa8?si=rwvniVAJebp21_n

“Agora: Right Now”, exposição na Galeria Nara Roesler, em 2023:

Eu não sou uma fotógrafa de registro, eu sou uma artista que cria uma imagem fotográfica. E eu não sentia que a fotografia podia abarcar a questão da cena do crime, apesar de eu falar da violência na minha fotografia, mas eu falo muito por meio da semiótica (Berna Reale conversa..., 2022).³⁶

É importante mencionar que Berna Reale também declara que sua produção é voltada para um público “leigo em artes”, que ela desenvolve suas obras de modo que elas se comuniquem de maneira objetiva e eficaz com as massas desprivilegiadas e com menos acesso a uma formação intelectual erudita.

Sua primeira atuação profissional em Belém do Pará foi em uma instituição voltada ao atendimento de comunidades em situação de risco e vulnerabilidade. Seu desejo de comunicação em artes opera entre elaborar um discurso estético capaz de acessar a população que sofre as opressões sobre as quais ela discursa em artes – em exposições sediadas por instituições públicas – e, ao mesmo tempo, levar estas “notícias” marginais e periféricas para as galerias de arte frequentadas por uma população de elite nos bairros nobres de grandes cidades como São Paulo e Nova York.

Nesse movimento entre distintas classes socioeconômicas, há uma conversão semiótica sendo operada. Há um jogo de tensão constante entre o óbvio e o enigmático; entre os elementos explícitos de uma cultura midiática de massas e elementos provocantes de estranhamento e deslocamento perceptivo; entre a violência repugnante e o prazer estético “voyeurista”; entre realidade bruta e poética da brutalidade; entre imagem fotográfica direta e construção cênica.

Berna Reale joga com o “poder do espetáculo para criar intensidade, choque e imersão”, como afirma Claudia Calirman (2019, p. 12) a respeito da série “Bi”.

Roland Barthes inicia o texto “O mundo do catch”, afirmando que a virtude deste gênero de combate “é a de ser um espetáculo excessivo. Existe nele uma ênfase que deveria ser a dos espetáculos antigos” (2010, p. 15). Quando se justapõe esta afirmação e a afirmação supracitada de Claudia Calirman, em seu texto curatorial, sabe-se que em ambos os processos de concepção estética e narrativa, tanto do *catch* quanto das fotoperformances de Reale, entende-se que se trata da construção intencional de um espetáculo visual.

³⁶ Transcrição de fala da artista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pxEqwRTgRnc>

Barthes (2010) refere-se às lutas boxe e *catch* afirmando que o primeiro é luta franca – o que neste estudo estaria para o desenrolar de um acontecimento presencial em *performance* arte – e o segundo, no caso o *catch*, o autor afirma que se trata de um acontecimento “falseado” no qual “o público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa” (p. 15) – o que estaria para determinadas construções de registros teatrais e de *mise-en-scène* em fotoperformance. De acordo com Barthes, a este público interessaria “o que se vê e não o que se crê” (p. 16). Diante disso, a pergunta: se o *catch*, enquanto luta construída e falseada para que aconteça em seu melhor ângulo para a câmera é conotação e cadeia semiológica dobrada para uma primeira cadeia semiológica – no caso, a do boxe – e, portanto, uma construção mítica; seria a fotoperformance, enquanto *performance* construída e falseada para que aconteça em seu melhor ângulo para a câmera, uma conotação e cadeia semiológica dobrada para a primeira cadeia semiológica da performance arte?

No livro “Rumores da língua e desditos da fotografia de arte – Roland Barthes começo e fim”, Leda Tenório da Motta explana sobre os sistemas dobrados do mito barthesiano explicando que se trata de uma significação segunda, haja vista que existe um deslocamento, de signos de um sistema denotado que servem como significantes de um sistema conotado. “[...] nas estruturas conotativas, o ponto de partida do significante passa a ser o ponto de chegada do significado. O ‘connoteur’ – escreve Barthes – é esse significante trasladado” (2019, p. 37):

Estamos diante de um sistema estruturalmente duplo, de uma articulação dobrada, em que entram pelo menos duas ideias relativas ao mesmo objeto referenciado. O mito, confirma o posfácio a Mitologias, só pode operar se houver objetos que já receberam uma primeira linguagem. (OC, 1,857) Como na metalinguagem, aqui, o signo refere-se ao signo. O que muda é o efeito ‘de evaporação’ do real advindo dessa operação recursiva. (OC, I. p. 830) Por força dela, tudo aquilo de que se fala recua à posição de puro signo, todo objeto passa a discurso, toda coisa passa a coisa falada. Nessa falação, o bife com batatas fritas ganha força taurina, a pregação do pastor que veio converter os franceses de sua notória incredulidade adquire aspecto de campanha macarthista, o escritor em férias que aparece em público de calção faz-se, por isso mesmo, um ser excepcional, a cara do candidato no prospecto da campanha eleitoral remete a um alhures ideal indefinido.... Tudo isso em assunção extraordinária. [...] A mensagem conotativa é escalonadora, tem uma mais-valia retórica. Não é de surpreender que aquela primeira termine envolvida com a designação das modernas estéticas do distanciamento e com a função poética e que esta segunda termine fadada ao apontamento das ultrassignificações alienantes. Barthes dirá que a conotação é a porta por onde a ideologia penetra o sistema. Ressalvando que o fenômeno ainda não foi sistematicamente estudado, apenas aflorado pelos pesquisadores de Copenhague, a vê, neste ponto, como ‘a linguística do futuro’. ‘A sociedade desenvolve incessantemente, a partir do sistema primeiro que lhe fornece a linguagem, sistemas de sentidos segundos, cuja

elaboração, seja ela ostensiva, disfarçada ou racionalizada, concerne de muito perto a uma antropologia histórica', escreve (Motta, 2019, p. 37-38).

Essa conotação caberia aplicada no campo das artes? Não seria o campo das artes o campo da metalinguagem, neste caso? Então Berna Reale operaria uma contramão na qual toda coisa falada – os códigos midiáticos que ela opera – restitui sua condição de coisa?

No artigo “Nossa dor dos outros”, publicado na Revista Zum em 2020, Marisa Mokarzel sugere que a atuação de Berna Reale seja a de retomar a essência do que se perdeu em meio à banalização dos conteúdos midiáticos nas comunicações de massa. A autora afirma:

No mundo de hoje, as cenas de barbárie transformaram-se em lugar-comum, presentes diariamente na televisão, nas telas dos smartphones, nos computadores. São imagens cada vez mais triviais, podendo criar apatia em quem as vê em excesso. Berna Reale se situa no labirinto poroso das diferentes categorias da arte, valendo-se da performance, da fotografia, do vídeo e da instalação. Reale usa todos esses recursos para instigar o espectador, tirando-o da letargia provocada pelo fluxo incessante de imagens de violência veiculadas na mídia e presentes na vida cotidiana (Mokarzel, 2020, n.p.).

O discurso de Berna Reale lança mão da apropriação de uma estética do espetáculo com a finalidade de comunicar-se com um público formado pelas culturas de massa. A artista opera uma manobra de linguagem para potencializar o impacto de um discurso político sobre seu público. Entretanto, ela assume um grande risco: o de lançar mão de uma hiperestetização de imagens de violências em nome de um desejo de impacto visual a ser causado, gerando uma via de mão dupla entre fomentar pensamento crítico e prazer diante da dor do outro. Do mesmo jeito que as obras são dotadas de inegáveis potências que suscitam conexão com a noção de horror, há, em algumas delas, margem para que nesta trama aparentemente tão bem amarrada se levante um fio problemático: até que ponto um discurso poético em artes deve representar uma situação de opressão de maneira hiperestetizada, através de imagens de efeito da “representação da dor” (Barthes, 2010, p. 15).

Como afirma Barthes em relação ao público do *catch* – a ponto de “convidar a um olhar voyeurista”? É possível que uma imagem faça sentir o horror e ao mesmo tempo achá-lo, de alguma maneira, belo?

Para corroborar a análise, de acordo com Claudia Calirman (2019, p. 12):

Em um mundo bombardeado por imagens de crueldade e exploração, é fácil ficar entorpecido e indiferente. Como escreve Susan Sontag em Diante da dor dos outros, 'A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença'. Em um país conhecido por seu Carnaval, povo cordial e 'democracia racial', o humorístico Bi de Reale expõe um lado escuro dessa sociedade.

No desejo de expor um lado obscuro da sociedade brasileira em Bi, Berna Reale experimenta e lança seu ensaio performático-visual sobre as sutis-nada-sutis violências políticas e sociais sofridas por pessoas dissidentes da normatividade burguesa hegemônica. Calirman cita o desejo de Reale de ir na contramão das imagens de choque e das imagens de clichê. Ela, então, elabora cenários e situações em um mini-inventário de opressões sociais veladas: a violência social; a violência doméstica e familiar; a violência psicológica; a violência do mercado de consumo; a violência sexual; e a violência de representação.

Mas esta última recai aqui novamente em ambiguidade, haja vista que a própria artista opta por se lançar no campo da representação da causa das angústias silenciosas. Ela mesma age no esquema que sua própria obra propõe criticar na obra "Eu ajoelho e você reza". Há nesta obra o corpo ajoelhado de Bi, ocupando um espaço cênico. Nas mãos ela segura uma penca de bananas, com os braços em gesto de oferta. O "eu" do título é o corpo de Bi, que ocupa o lugar de se sacrificar em penitência enquanto outros se beneficiam ficando somente com a parte da reza, no caso, a representação.

Barthes (2010, p. 17) afirma:

O gesto do lutador de catch vencido, significando uma derrota que ele, em vez de ocultar, acentua e mantém como uma nota de órgão, corresponde à máscara antiga, encarregada de significar o tom trágico do espetáculo. No catch, como nos teatros antigos, não se tem vergonha da dor, sabe-se chorar, e saboreiam-se as lágrimas. Cada signo do catch é, pois, dotado de limpidez total, visto que tudo deve ser compreendido no próprio instante em que se realiza. A evidência dos papéis assumidos pelos lutadores é de tal modo acentuada, que se impõe ao público assim que eles entram no ringue. [...] O público adere, assim, freneticamente, em conformidade com a sua aparência física inicial: os seus atos corresponderão perfeitamente à viscosidade do essencial do seu personagem.

Há nas escolhas da artista, para a série em questão, uma inegável teatralidade. Deliberadamente, ela opta pelo viés da ironia e do deboche, segundo Calirman (2019, p. 11). Este excesso em imagem tem, segundo Barthes sobre o *catch*, a característica de fazer com que o público termine por deixar de se interessar pela autenticidade da

questão/paixão representada, despertando o interesse pela “imagem da paixão, e não pela paixão em si” (Barthes, 2010, p. 19). Cai-se na lógica do teatro, onde a verdade não é uma premissa. De acordo com Barthes:

[...] o que se espera é a figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas. Esse esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores, esse esgotamento do conteúdo pela forma, é o próprio princípio da arte clássica triunfante.
[...] o que se oferece ao público é o grande espetáculo da Dor, da Derrota, e da Justiça (2010, p. 19).

A finalidade, na espetacularização sobre as violências humanas, passa a ser a exposição virtuosamente estetizada e retórica da dor de um outro, em cenários de inteligibilidade plena de códigos ideais que tudo revelam, deixando de ser sobre a coisa em si, passando a ser uma fala sobre a coisa. Este excesso de desempenho do espetáculo incorre no risco de culminar no esvaziamento do efeito de sentido político a princípio desejado.

Na série Bi, há uma certa disparidade entre os efeitos de sentido gerados pela fotoperformance em vídeo intitulada “Bi massa” em relação às imagens fotográficas derivadas de suas fotoperformances estáticas. Há no vídeo uma articulação entre seus elementos formantes – título, canção, edição, espaço performático, coreografia, interação com o público, indumentária – que é capaz de construir um discurso enigmático, passível de ser penetrado pela perspectiva subjetivada inventiva de seu público. Também há uma construção equilibrada para o fomento efetivo do pensamento crítico desejado por Barthes, com o impacto e o magnetismo. É uma peça precisa, afiada, afinada e magistral.

No conjunto de imagens estáticas formado pelas obras “Seus moldes não me servem”, “Todos olham para os gatos”, “É pesado” e “Eu ajoelho e você reza”, há um arranjo sógnico que tudo preenche e tenta “transformá-las em signos puros, sem consentir em proporcionar pelo menos a esses signos a ambiguidade, a distanciação de uma espessura” (Barthes, 2010, p. 108). Há nelas uma certa insistência, uma certa literalidade que apresenta “o espetáculo do horror e não o horror propriamente dito” (Barthes, 2010, p. 109).

“Não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos” Genevieve *apud* Barthes, 2010, p 103).

É a partir desta observação de Geneviève Serreau, em seu livro sobre Brecht, que Barthes propõe o conceito de *foto-choque*, no texto de mesmo nome, no livro “Mitologias”. Aqui, o semiólogo trata da questão das imagens que, ao se apresentarem intencionalmente plenas de códigos evidenciados por seu autor, perdem sua capacidade de dispositivo capaz de provocar uma participação ativa e/ou afetada de seu público.

Roland Barthes (2010, p. 107) escreve:

Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, e não podemos inventar a nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada por seu criador. Outros fotógrafos quiseram surpreender-nos, não conseguindo chocar-nos, mas o erro inicial é sempre o mesmo; esforçaram-se, por exemplo, por captar, com grande habilidade técnica, o momento mais raro de um movimento, o seu ponto extremo [...]; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta.

O teórico refere-se aqui às imagens de captação instantânea e seu efeito de preenchimento total das intenções de discurso, restando ao espectador nada além da sensação de choque e de esvaziamento da subjetividade diante de algo que está tão objetivamente anunciado. Ele enxerga nesse movimento expressivo espetacular o princípio da retórica, haja vista que arrebatava “o leitor da imagem num entusiasmo menos intelectual do que visual, porque o prende exatamente às superfícies do espetáculo, à sua resistência ótica e não imediatamente ao seu significado” (Barthes, 2010, p. 108).

Berna Reale é ousada em sua expressividade, e a tensão causada pelos polos opostos trabalhados entre forma e conteúdo termina por traçar uma linha tênue entre engajamento e fetichização em suas criações. No primeiro caso, as ações de Reale podem ser compreendidas como um discurso que, pareado com espírito crítico de Roland Barthes em “Mitologias”, joga com códigos naturalizados da cultura pequeno-burguesa, a fim de causar ruídos e rupturas no sistema de cultura capitalística.

No segundo caso, as fotoperformances da artista, podem ser compreendidas como espetacularização ou estetização do sofrimento humano, o que a coloca em condição análoga à de mito em Roland Barthes. De qualquer maneira, em se tratando do campo das artes, no qual a liberdade criativa necessita desafiar todos os limites

impostos pela realidade e pelas próprias balizas teóricas estabelecidas, a presença de Berna Reale é fundamental para a experimentação dos limites extremos em arte.

A mesma intensidade e extremidade social com qual ela lida em sua rotina de perita criminal, vem a campo em sua rotina criativa em artes. O mesmo desejo de esgarçar as bordas e contornos de uma sociedade encerrada em muralhas sociopolíticas intransponíveis, transborda e escoia em sua criação de maneira intensa e berrante. Não há – e nem haverá jamais – beleza em uma violência. Mas há beleza, certamente, no grito estético do levante de Berna Reale contra as estruturas de opressão, “enquanto os homens exercem seus podres poderes” (Caetano Veloso, Podres Poderes, 1984).

Só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma semioclastia.

(Barthes, 2010)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel prazer.
(Barthes, 2005, p. 25)

Esta pesquisa situa-se no contexto atual da arte da fotoperformance, uma linguagem em pleno desenvolvimento de possibilidades e potencialidades que vem ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento nos circuitos institucionais e comerciais das artes contemporâneas.

Para observar um dos tantos possíveis fenômenos deste campo vigente, o objeto de pesquisa foi arranjado de modo a contemplar um recorte da produção artística de Berna Reale, uma artista contemporânea latino-americana, da região Norte do Brasil, de projeção nacional e internacional consistente e significativa. Tal observação foi pautada e buscou fundamentação nas teorias do semiólogo francês Roland Barthes, publicadas em suas obras “Mitologias” (1957), a respeito da das imagens veiculadas em meios massivos de comunicação; “A mensagem fotográfica” (1961); e “A câmara clara” (1980), acerca de aspectos da fotografia documental.

O intuito deste estudo foi o de contribuir para a produção de conhecimento referente à arte da fotoperformance, ampliando minimamente a compreensão sobre este campo de conhecimento e apontando possíveis perspectivas para a reflexão crítica a respeito de algumas de suas práticas.

Foi realizado um estudo exploratório do contexto histórico, social e político de tais práticas, buscando observar possíveis diálogos entre teóricos, pesquisadores, críticos e curadores de arte, cujas relações em articulação pudessem resultar em novas possibilidades para a percepção da fotoperformance realizada na atualidade.

A metodologia empregada para que fosse possível chegar a um cenário de balizas consistentes foi a análise dos conceitos barthesianos de *punctum*, *studium*, paradoxo fotográfico, mito e semioclastia em Leda Tenório da Motta; das categorias documental e teatral de registro em *performance*, em Philip Auslander; das modalidades de fotoperformance, colagem, montagem e *mise-en-scène* em Luciano

Vinhosa; do conceito de conversão semiótica em João de Jesus Paes Loureiro; e de visualidade amazônica em Mariza Mokarzel e Orlando Maneschy.

Para elucidar as considerações finais deste estudo, retoma-se a questão central desta pesquisa, a qual foi erguida em torno da análise comparada dos diferentes efeitos de sentido gerados das artes da *performance* de caráter presencial e da fotoperformance, cujo contato com o público dá-se por meio de um objeto resultante da relação entre ação performática e imagem técnica mediada por aparato, sem a presença física do *performer*, somente a partir de sua imagem.

A fotoperformance aqui foi compreendida como prática autônoma e emancipada nas artes contemporâneas, com características cada vez mais marcadas e estabelecidas em termos de linguagem: lentes, enquadramento, iluminação, indumentária, gestualidade, cenografia, ritmo etc., na qual uma narrativa é preconcebida e produzida com controle plástico, estético e narrativo do *performer* para, só então, seu resultado imagético direcionado encontrar o público no espaço expositivo. Estas imagens foram entendidas, para além de seu caráter documental de um ato performático, como o resultado de um processo altamente complexo desenvolvido para a câmera. E foi esta mudança drástica que levantou as hipóteses: a fotoperformance seria um signo na esfera da codificação imagética ou seria um signo na esfera da semioclastia em performance? O desejo de arquitetar imagens pungentes (*punctum*) termina por gerar imagens de efeito (*studium*) ou mesmo conotações mitológicas? Seria este processo de concepção, idealização, controle e direcionamento do aspecto visual e audível da performance uma construção da *performance* arte na esfera da mitologia barthesiana, na qual “o espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões” (Barthes, 2010, p. 16).

Esta pesquisa não tem a pretensão de apontar uma solução à questão aqui levantada no campo das artes da fotoperformance, mas sim de refletir criticamente sobre estas e outras questões que pairam sobre este território ainda tão tenro das artes. Dito isso, o presente estudo procura contribuir observando que, historicamente, na perspectiva de estudiosos das artes cênicas e artes do corpo, a fotografia documental foi notada enquanto ferramenta que servia à *performance* no sentido de documentar práticas artísticas efêmeras, enquanto na perspectiva de estudiosos das artes plásticas e visuais, emergiu a observação das imagens técnicas mediadas por dispositivos fotográficos como fundadoras de novas percepções e,

consequentemente, novas formas de expressão nas artes, possibilitando o surgimento da *performance* arte entre elas. Para sustentar esta possibilidade, explanou-se a respeito da relação ontológica entre fotografia e *performance* arte no sentido apontado por André Rouillé, indo na contramão da lógica referencial, ou seja, da imagem à coisa fotografada, não sacrificando as imagens em função dos referentes e reconhecendo “a capacidade das fotografias de inventar mundos”.

Averiguou-se que somente anos mais tarde, com o desdobramento das práticas da *performance* arte e a popularização das imagens de dispositivos fotográficos e, principalmente, cinematográficos, houve uma tomada de consciência referente à performatividade do corpo no comportamento social cotidiano. Deste modo, as imagens técnicas avançaram, devorando lentamente a *performance* arte gerando, nas últimas quatro décadas, as múltiplas práticas que viriam a ser denominadas de Fotoperformance.

Foram discutidas possíveis relações entre fotoperformance e os conceitos barthesianos de *punctum*, *studium* e mito. Textos de “A câmara clara” e “Mitologias” foram trazidas para o debate, com destaque para o paralelo traçado entre o texto “O mundo do *catch*” – comparativo entre as lutas boxe e *catch* – e as práticas de *performance* e fotoperformance, observando o deslocamento de regimes de sentido entre uma e outra. Relembrando o desenrolar de um sofrimento, no primeiro caso, e a representação da dor, no segundo; uma prática de franco combate, e uma prática “falseada” para a câmera; um público que acompanha o desenrolar de uma narrativa, e um público que “adere espontaneamente à natureza espetacular do combate”; um interesse pelo que se crê, e um interesse pelo que se vê; interesse pelo “progresso de um destino” e a “espera da imagem momentânea de certas paixões”; um lutador que tem a função de lutar e um lutador que tem a função de executar gestos ensaiados e premeditados; a paixão em si e a imagem da paixão; um público com o desejo de testemunhar um *pathos* real e um público com o desejo de apreciar uma iconografia; o desenrolar de fatos imprevisíveis, e signos claros que não podem transparecer sua intenção de clareza; originalidade devido aos gestos e acontecimentos desencadeados, e originalidade devido aos elementos de construção da articulação do espetáculo; uma finalidade que exige um estado de presença disponível e desprovido de certezas, e uma finalidade que exige uma certa previsibilidade de efeitos de sentido; uma instância do “real”, e a inteligibilidade do “real”.

A questão da narrativa em Boris Groys se fez presente e fundamental para a relativização do que pode ser entendido do jogo realidade/ficção na trama fotoperformática, haja vista que este se mostra um campo absolutamente fértil para as articulações de signos mais ou menos explícitos, capazes de provocar leituras com efeitos de sentido que podem variar de *punctum* a *studium*, chegando, inclusive à condição de mito barthesiano, de maneira ocasional ou mesmo intencional, como provocação e/ou semioclastia.

O conceito de paradoxo fotográfico, de Roland Barthes, mostrou-se útil para o pensamento em fotoperformance, tendo em conta que é fundamental refletir sobre o aspecto dúbio que a fotografia e, conseqüentemente, as imagens técnicas carregam consigo, assim como também ocorre em fotoperformance, considerando que existe nesta última o encontro de dois aspectos fundamentais para a construção de um desejo de crença no que se vê. A fotografia carrega consigo, historicamente, a condição de documento, e a isso soma-se o aspecto ontológico da *performance*, de que aquela imagem ali presente é documento, um “isto foi” no campo do acontecimento na arte da *performance*. Esta potencialização do efeito dúbio presente nestes dois campos da arte foi chamada de Paradoxo Fotoperformático. A continuidade da relação paradoxal denotação/conotação, presente na fotografia e na *performance* arte, ao fundir-se na fotoperformance, possibilita a geração de um campo imaginativo como terreno fértil para a expressividade de discursos em arte. No caso da fotoperformance de registro documental, por exemplo, o desdobramento exponencial de camadas de realidades brutas e realidades construídas – discussão também alicerçada pelo teórico Boris Kossoy – poderia fazê-la ocupar paradoxalmente em concomitância à classificação de axioma e de fabulação.

Em relação ao objeto de pesquisa, apresenta-se um estudo analítico de isotopias do estilo da artista Berna Reale, observando que a *performer* mantém uma certa uniformidade em seu discurso visual, devido à metodologia por ela desenvolvida, a qual procura seguir um mesmo procedimento de trabalho, realizado sempre com uma mesma equipe técnica composta por um fotógrafo, que também atua como produtor, e um videomaker. Este procedimento já estabelecido ao longo dos anos resultou em uma produção que pode ser lida como coesa e esteticamente homogênea. Observando as obras produzidas pela *performer*, foi possível identificar reincidências de seus modos de articulação dos elementos formantes de seus discursos imagéticos, o que permite a este estudo enumerar elementos sintáticos

frequentes que definem um estilo que pode ser descrito como estável, nítido, higienizado e visualmente apelativo em suas cores e formas.

As estruturas de violência e opressão em Reale resultam assépticas, nítidas, límpidas, estabelecidas, estáveis, higienizadas, visualmente apelativas em cores e composições de formas.

A partir dos conceitos barthesianos e dos escritos – e ditos – sobre as obras de Berna Reale – suas intencionalidades e causalidades de efeito em públicos distintos –, uma crítica foi dialeticamente tecida. Não se pode crer que seja possível encerrar as obras de Berna em nenhum conceito específico – tão pouco que tal tarefa deva ser empreendida em artes –, porém foi possível averiguar, em alguns de seus projetos, possíveis associações às proposições teóricas e críticas de Roland Barthes acerca da imagem mediada. Há um jogo de forças por meio do qual é possível indexar aspectos críticos ora quanto à poesia presente no jogo da fotoperformance, ora quanto à “eloquência” de um discurso que também pode nela encontrar morada.

Foi observado em Reale, como na prática da fotoperformance de *mise-en-scène* em geral, um certo desejo de *punctum*. Há uma busca pela construção imagética que cause um efeito de sentido semelhante ao que Roland Barthes descreve. Elementos estéticos são articulados na construção de um discurso, de uma narrativa visual, dotada de intencionalidade de efeito, o que incorre no risco de a produção culminar no impacto genérico cultural do *studium* ou mesmo na conotação mítica comunicacional. Roland Barthes inicia o texto “O mundo do catch”, afirmando que a virtude desse gênero de combate “é a de ser um espetáculo excessivo. Existe nele uma ênfase que deveria ser a dos espetáculos antigos” (Barthes, 2010, p. 15).

Quando se justapõe esta afirmação e a afirmação de Claudia Calirman sobre o espetáculo como ferramenta de linguagem de Berna Reale, em seu texto curatorial, sabe-se que ambos os processos de concepção estética e narrativa, tanto do catch quanto das fotoperformances de Reale, tendem à construção intencional de um espetáculo visual. Porém, no caso de Berna Reale, por atuar na esfera das artes, levantou-se a hipótese de que ela também poderia ser compreendida, como verificado em Marisa Mokarzel, como uma operadora de códigos na busca justamente do sentido oposto desta via de mão dupla: Berna Reale operaria uma contramão na qual toda coisa falada – os códigos midiáticos que ela opera – restituiria sua condição de coisa?

Observou-se que no vídeo “Bi Massa” e na fotoperformance “Eu ajoelho e você reza”, Berna opera na contramão do sistema mítico, construindo uma verdadeira

semioclastia dos códigos por ela articulados, já nas demais peças de fotoperformance da série “Bi”, o jogo de articulações recai no excesso de habilidades técnicas, de significações já processados e na eloquência visual, quase não deixando espaço para um efeito de sentido político provocador, assumindo um caráter de espetacularização gritante sobre violências silenciosas e dores silenciadas.

A pesquisa encontra ainda possíveis desdobramentos e aprofundamentos para as discussões sobre a arte da fotoperformance, em perspectiva barthesiana, que não puderam ser contempladas nesta dissertação por limitações técnicas que foram sendo percebidas somente à medida que a pesquisa foi avançando a sua autora foi compreendendo e identificando aspectos da teoria de Barthes com potencial para dar sequência mais apurada à reflexão aqui empreendida. É importante destacar, principalmente, as possíveis articulações do tema em questão com os conceitos de objetificação, morte assimbólica, o teatral em fotografia, o Inacessível, o poder de autenticação da fotografia sobreposto ao poder de representação, a fotografia como renúncia à imortalidade; presença-ausência; e fotografia louca e séria, presentes em “A câmara clara”.

Por ora, de acordo com a perspectiva barthesiana proposta neste trabalho, pode-se dizer que o fazer artístico experimental de Berna Reale em fotoperformance está situado no limite turvo entre semioclastia das linguagens visuais das estruturas de poder, com potência de *punctum* e de crítica ao mito – especialmente em seus registros híbridos de caráter concomitantemente documental e teatral –, e hiperestetização da violência, com latência de *studium* e de reforço do sistema mítico – particularmente em seus registros de caráter teatral realizados em situações totalmente construídas e controladas.

Em meio a tantos riscos sofridos pela humanidade, este foi o risco que a artista assumiu para si: o de experimentar livremente o seu potente fazer artístico, sem medo de se arriscar e de esgarçar limites, movida pelo desejo de lançar ao visível, em cores berrantes, *mise-en-scènes* sobre violências políticas e opressões sociais silenciosas, de uma realidade em crise. E, conseqüentemente, incorre no risco de transitar simultaneamente pelo caminho bifurcado por Roland Barthes, ao fim de “A câmara clara”: “São estes os dois caminhos da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter o seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade” (Barthes, 2005, p. 164).

REFERÊNCIAS

A MAIOR BIBLIOTECA que você tem é conhecer pessoas. Berna Reale no LiveTalks 2016. Direção: não creditado. Produção: LiveTalks. Plataforma: Youtube. 30 nov. 2017. Duração: 12'24". Disponível em: <https://youtu.be/QcKJ5NTzHfY?si=j2tuiYj9B1iEqiF4>. Acesso em: 15 out. 2021.

ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo. **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba, Embap, 2011. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/076.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

AGRA, Lucio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 35-50, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 08 abr. 2021.

A MASSA É BI. Letra e Voz: Berna Reale. Música Emi Lion e Will Kieff. Produção e direção: não creditado. Plataforma: Youtube. Duração: 2'54". 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFJTAlSUw2M>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ART PERFORMANCE. **Action Painting @ Jackson Pollock, 1951**. (Hans Namuth). 10 fev. 2009. Disponível em: <http://artperformance.over-blog.fr/article-27762404.html>. Acesso em: 16 out. 2022.

AUSSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. **eRevista Performatus**, Inhumas, ed. 7, ano 2, n. 7, nov. 2013.

AUSSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **Journal of Performance and Art**. MIT Press, 2006.

AZENHA, Manuela. A vida dupla de Berna Reale, renomada artista e perita criminal de Belém do Pará. **Revista Marie Claire** [online]. 06 jul. 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/07/vida-dupla-de-berna-reale-renomada-artista-e-perita-criminal-de-belem-do-para.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BALBI, Clara. Fotos de artista que mostram policiais devorando doces são furtadas em Belo Horizonte. **Folha UOL**, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/fotos-de-artista-que-mostram-policiais-devorando-doces-sao-furtadas-em-belo-horizonte.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2005.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNA REALE: A ARTE como reflexo dos embates sociais. Direção: não creditado. Produção: Trip TV. Plataforma: Youtube. 21 out. 2016. Duração: 1'20". Disponível em: https://youtu.be/VrkRvdHVqa8?si=rwvniVAJebp21_n-. Acesso em: 18 out. 2021.

BERNA REALE - PORTFÓLIO. Galeria Nara Roesler, 2022. Disponível em: https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/69/2022_nara-roesler_berna-reale_portfolio_pt.pdf. Acesso em: 18 mar. 2022.

BERNA REALE CONVERSA com Agnaldo Farias e Silas Martí. Direção: não creditado. Produção: Galeria Nara Roesler. Plataforma: Youtube. 4 jul. 2022. Duração: 1h9'50". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pxEqwRTgRnc>. Acesso em: 7 abr. 2023.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Performance** – Messingkauf and Modelbooks. Org. Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman. Londres: Bloomsbury, 2015.

CALIRMAN, Claudia. While you laugh: Berna Reale. **Catálogo da exposição**. Nova York: Galeria Nara Roesler, 2019.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. 2.reed.,1.reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Liliana. **Quando a performance encontra o museu**: em diálogo com Catherine Wood in Performance na Esfera Pública. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DELPEUX, Sophie. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. **Revistas Visuais**. do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, Trad. Luciano Vinhosa, n. 6, v.4. p. 86-100, 2018.

DIAS, Jamille Pinheiro; CAMARGO, Raquel. In: VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: UBU, 2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

ENTLER, Ronaldo. **Benjamin, Barthes. Aura Punctum**. Icônica, 2014. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/benjamin-barthes-aura-punctum/>. Acesso em: 5 set. 2023.

ENTR'ACTE. Direção: René Clair. Produção independente. França: 1924. Disponível em: <https://vimeo.com/652975233>. Acesso em: 16 fev. 2023.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GALERIA NARA ROESLER. **While You Laugh/Enquanto você ri, exposição de fotografias e vídeos recentes de Berna Reale**. 2019a. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/156/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GALERIA NARA ROESLER. **Catálogo da Exposição “Enquanto você ri”** Texto curatorial: Claudia Calirman, Nova York, 2019b. Disponível em: https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/156/preview-berna-reale-gnr-ny-2019.pdf. Acesso em 10 de março de 2023.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOOGLE ARTS&CULTURE. **Espansione dinâmica + velocità (1913). Giacomo Balla**. [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/espansione-dinamica-velocit%C3%A0-giacomo-balla/XAH8VibCmJhkRw?hl=pt>. Acesso em: 25 abr. 2022.

GROYS, Boris. **A arte na era da biopolítica - da obra de arte à documentação de arte**. Arte, Poder. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris (Org.). **Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação – 1833-2003**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KRAUSS, Rosalind. Notas sobre simulacro. **Revista Eco Pós – Mundo Imagem: Fotografia e Experiência**. v. 15, n. 01. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação UFRJ, 2012.

LA SORTIE DE L'USINE Lumière à Lyon. Direção: Auguste e Louis Lumière. Produção independente. França: 1895. Disponível em <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>. Acesso em: 16 fev. 2023.

LE MOS, Jessica Oliveira. **Corpo, imagem e performatividade na fotografia: um estudo sobre a linguagem da performance**. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena. Orientadores: Prof. Dr. Marcelo Rocco Gasperi e Profa. Dra. Maria Clara Ferrer. São João del Rei: UFSJ, 2019.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica na cultura amazônica. In: **Elementos de Estética**. Belém: EDUFPA, 2002.

MAKING OF BERNA REALE: Vazio de Nós. Direção: Luís Guilherme Guerreiro. Produção: Museu de Arte do Rio e Paulista Filmes. Plataforma: Youtube. 3 set. 2013. Duração: 12'57". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fc0PSv5zUXk>. Acesso em: 5 out. 2021.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In Subjetividades, utopias e fabulações. **Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2011.

MANESCHY, Orlando. Selvagem e contemporânea. In: **Amazônia, a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações - O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo 3 – As Mutações do Olhar**. O Século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 541-565.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. Extremos convergentes. In: MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA, Daniela; LEAL, Vânia Leal. **Catálogo 28º Arte Pará**. OrgBelém-PA: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

MOKARZEL, Marisa. Nossa dor dos outros. **Revista Zum**. n. 18, 27 jul. 2020. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-18/online/>. Acesso em: 10 maio 2023.

MOTTA, Leda Tenório da. **Rumores da língua e desditos da fotografia de arte – Roland Barthes começo e fim**. São Paulo: Lumme, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia no espírito da música**. São Paulo: Centauro, 2004.

PAIS, Ana. Sentir, pensar, agir in **Performance na Esfera Pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PHELAN, Peggy. **Unmarked – The Politics of Performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

PRÊMIO PIPA 2019. **Berna Reale**. Ano 14, 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/paq/berna-reale/>. Acesso em: 06 dez. 2021.

REICHHARDT, Ricardo. **Experimentações da fotografia contemporânea das redes da criação de Rodrigo Braga, Nino Cais e Berna Reale**. 2016, 119. p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica - PUC-SP, 2016.

RESEARCH GATE. **Human Locomotion Chronophotography Composite, c. 1886. Étienne-Jules Marey**. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Human-Locomotion-Chronophotography-Composite-c-1886-Etienne-Jules-Marey_fig2_302893427. Acesso em: 13 jul. 2022.

REVISTA ROSA. **Ação Performática Experiência n. 03, de Flávio de Carvalho**, 1956. Disponível em: <https://revistarosa.com/6/imagem/Flavio-de-Carvalho.ExperienciaNo3.2.jpg>. Acesso em: 12 ago 2023.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não-cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da Performance Art no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4. 2008.

SE TOQUE. Produção: Berna Reale - Emi Lion - Will Kieff. Direção: não creditado. Plataforma: Youtube. Plataforma: Youtube. Duração: 1'56". 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3gqAvbvN04>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SI, Erica. **Corpo e não-corpo**: ressignificando memórias e territórios através da fotoperformance. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Orientador: Prof. Dr Adolfo Cifuentes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes UFMG, 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TRIP NEWS. **Berna Reale. A arte resiste**. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/homenageados/2016/berna-reale#>. Acesso em: 06 dez. 2021.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Produção independente. Ucrânia, 1929. Disponível em: <https://youtu.be/cGYZ5847Fil?si=OtG9MseEr6pXUTDc>. Acesso em: 16 fev. 2023.

VIEIRA COSTA, Gil. **Espaços em trânsito**: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense. Belém, PA: IAP, 2014.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance – Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. **23º Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos**. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

ANEXO A - Iconografia citada

Iconografia A 1 - Registro fotográfico da obra (©DACS) (Título: A merda do Artista, de Piero Manzoni, 1961)	119
Iconografia A 2 - Registro fotográfico documental (autoria desconhecida) (Título: Escultura viva, de Piero Manzoni, 1961).....	119
Iconografia A 3 - Registro fotográfico da obra (autoria desconhecida) (Título: Língua apunhalada, de Lygia Pape, 1968)	120
Iconografia A 4 - Registro fotográfico da obra (autoria desconhecida) (Título: Des.compressão, de Artur Barrio, 1973).....	120
Iconografia A 5 - Fotoperformance (Título: Para um jovem de brilhante futuro, de Carlos Zílio, 1974)	121
Iconografia A 6 - Fotoperformance (Título: Homenagem a George Segal, de Lenora de Barros, remake 1990).....	121
Iconografia A 7 - Frame de Videoperformance (Título: Preparação 1, de Letícia Parente, 1975).....	122
Iconografia A 8 - Fotoperformance (Título: Por um fio, de Ana Maria Maiolino, 1976).....	123
Iconografia A 9 - Fotoperformance (Título: Tina América, de Regina Vater, 1976).....	123
Iconografia A 10 - Fotoperformance (Título: Brasil Nativo / Brasil Alienígena, de Anna Bella Geiger, 1977)	123
Iconografia A 11 - Fotoperformance (Título: Epidemic Scapes, de Vera Chaves Barcellos, 1977).....	124
Iconografia A 12 - Registro documental de performance (Título: O que é arte? Pra que serve? de Paulo Brusky, 1978).....	124
Iconografia A 13 - Registro fotográfico de obra (Título: Eros, de Hudnilson Jr, 1980).....	125
Iconografia A 14 - Registro documental em performance (Caroline Tisdall) (Título: Eu gosto da América e a América gosta de mim, de Joseph Beuys, 1974).....	125
Iconografia A 15 - Registro documental de obra (Título: Splitting, de Gordon Matta-Clark, 1974).....	126
Iconografia A 16 - Registro documental em performance (Título: The Lovers, de Marina Abramovic e Ulay, 1988)	126
Iconografia A 17 - Registro documental em performance (Título: Ritmo 0, de Marina Abramovic, 1974)	127
Iconografia A 18 - Registro documental em performance e fotoperformance (Título: Arte Carnal – O rosto do século XXI, de Orlan, 1990)	127
Iconografia A 19 - Registro documental em performance (Título: Shoot, de Chris Burden, 1971).....	128
Iconografia A 20 - Registro fotográfico de obra (Danijel) (Título: Made in Heaven, de Jeff Koons, 1989)	128
Iconografia A 21 - Frame de videoperformance (Título: Tornado, de Francis Alys, 2010).....	129
Iconografia A 22 - Registro fotográfico de obra (Título: Artraffic, de Lourival Cuquinha, 2005-10).....	129
Iconografia A 23 - Registro fotográfico de obra (Título: Golpe de arma fria, de Lourival Cuquinha, 2015-16)	130
Iconografia A 24 - Registro documental de performance (Título: Parangolé, de Hélio Oiticica, 1965)	130

Capítulo 1 | p. 46

Iconografia A 1 - Registro fotográfico da obra (©DACS) (Título: A merda do Artista, de Piero Manzoni, 1961)



Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>. Acesso em: 27 out. 2023.

p. 52

Iconografia A 2 - Registro fotográfico documental (autoria desconhecida) (Título: Escultura viva, de Piero Manzoni, 1961)



Fonte: Fondazione Piero Manzoni. Disponível em: <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/30/sculture-viventi?lang=en#&gid=1&pid=1>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 3 - Registro fotográfico da obra (autoria desconhecida) (Título: Língua apunhalada, de Lygia Pape, 1968)



Fonte: Pop e Arte G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/29-bienal-abre-portas-neste-sabado-apostando-em-politica-e-otimismo.html>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 4 - Registro fotográfico da obra (autoria desconhecida) (Título: Des.compressão, de Artur Barrio, 1973)



Fonte: Brunetti Artes e Leilões. Disponível em: <https://www.brunettiartes.com.br/peca.asp?ID=3797747>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 5 - Fotoperformance (Título: Para um jovem de brilhante futuro, de Carlos Zílio, 1974)



Fonte: Revista Arte Brasileiros. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opinia/conversa-de-barr/de-geiger-a-sidney-amaral-o-colapso-do-autorretrato-continua/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 6 - Fotoperformance (Título: Homenagem a George Segal, de Lenora de Barros, remake 1990)



Fonte: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/homenagem-a-george-segal/rwEwEpmfE2V1-A?hl=pt-BR>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 7 - Frame de Videoperformance (Título: Preparação 1, de Letícia Parente, 1975)



Fonte: Arte Contexto Plataforma Multimídia. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_ficcao_realidade.html. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 8 - Fotoperformance (Título: Por um fio, de Ana Maria Maiolino, 1976)



Fonte: Neo Feed. Disponível em: <https://neofeed.com.br/blog/home/a-franqueza-e-o-compromisso-etico-de-anna-maria-maiolino/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 9 - Fotoperformance (Título: Tina América, de Regina Vater, 1976)



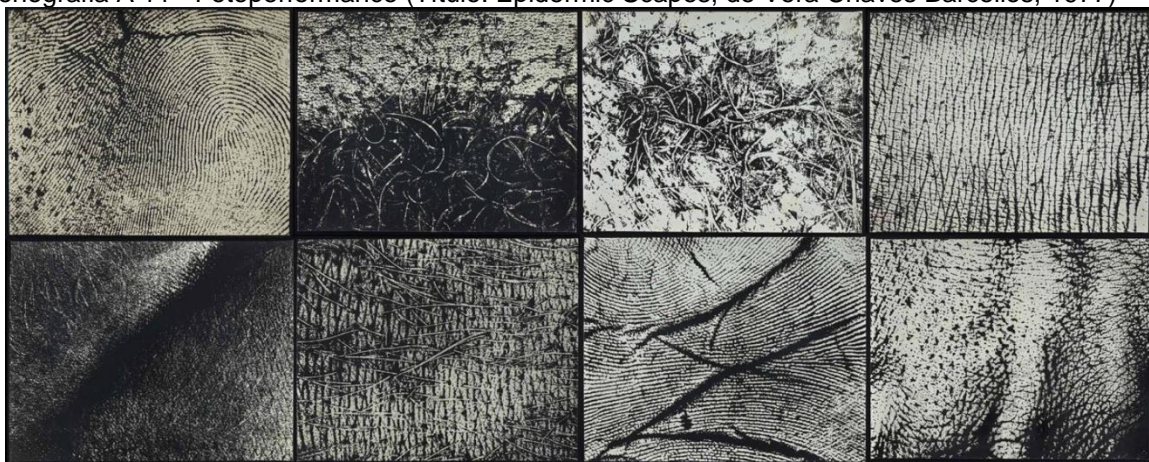
Fonte: Select. Disponível em: <https://select.art.br/regina-vater-mulher-mutante/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 10 - Fotoperformance (Título: Brasil Nativo / Brasil Alienígena, de Anna Bella Geiger, 1977)



Fonte: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/brasil-nativo-brasil-alien%C3%ADgena/-qG3JgjarjMgRA?hl=pt-BR>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 11 - Fotoperformance (Título: Epidermic Scapes, de Vera Chaves Barcellos, 1977)



Fonte: Museu Reina Sofia. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/epidermic-scapes>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 12 - Registro documental de performance (Título: O que é arte? Pra que serve? de Paulo Bruscky, 1978)



Fonte: Arte que acontece. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/cinco-pontos-chaves-para-entender-a-arte-de-paulo-bruscky/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 13 - Registro fotográfico de obra (Título: Eros, de Hudnilson Jr, 1980)



Fonte: Hacer. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/hudnilson-jr>. Acesso em: 27 out. 2023.

Capítulo 2 | P. 61

Iconografia A 14 - Registro documental em performance (Caroline Tisdall) (Título: Eu gosto da América e a América gosta de mim, de Joseph Beuys, 1974)



Fonte: Research Gate. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Joseph-Beuys-I-Like-America-and-America-Likes-Me-1974-Photo-credit-Caroline-Tisdall_fig1_263449016. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 15 - Registro documental de obra (Título: Splitting, de Gordon Matta-Clark, 1974)



Fonte: Wright Auctions. Disponível em: <https://www.wright20.com/auctions/2022/03/cover-to-cover-artists-books-ephemera/218>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 16 - Registro documental em performance (Título: The Lovers, de Marina Abramovic e Ulay, 1988)



Fonte: The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/travel/2020/apr/25/marina-abramovic-ulyay-walk-the-great-wall-of-china>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 17 - Registro documental em performance (Título: Ritmo 0, de Marina Abramovic, 1974)



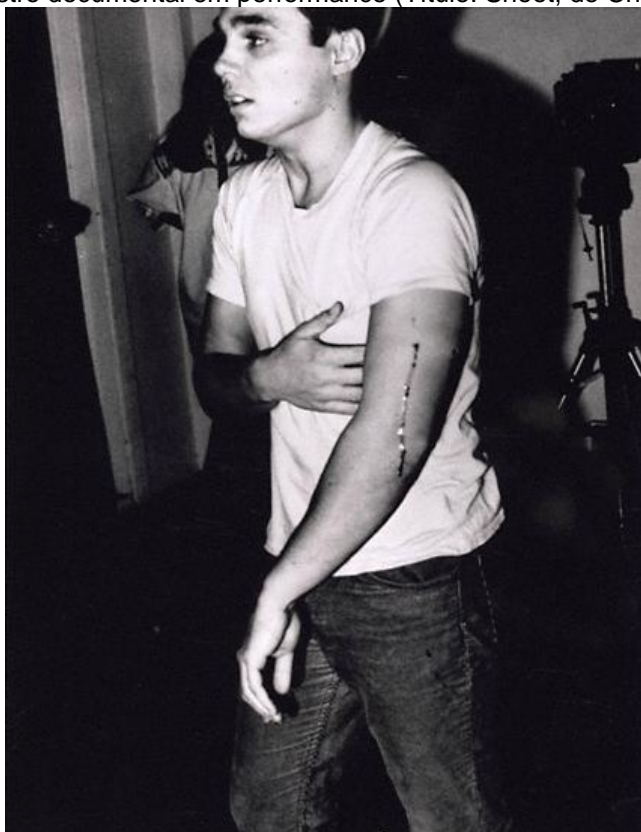
Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/575546027361270788/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 18 - Registro documental em performance e fotoperformance (Título: Arte Carnal – O rosto do século XXI, de Orlan, 1990)



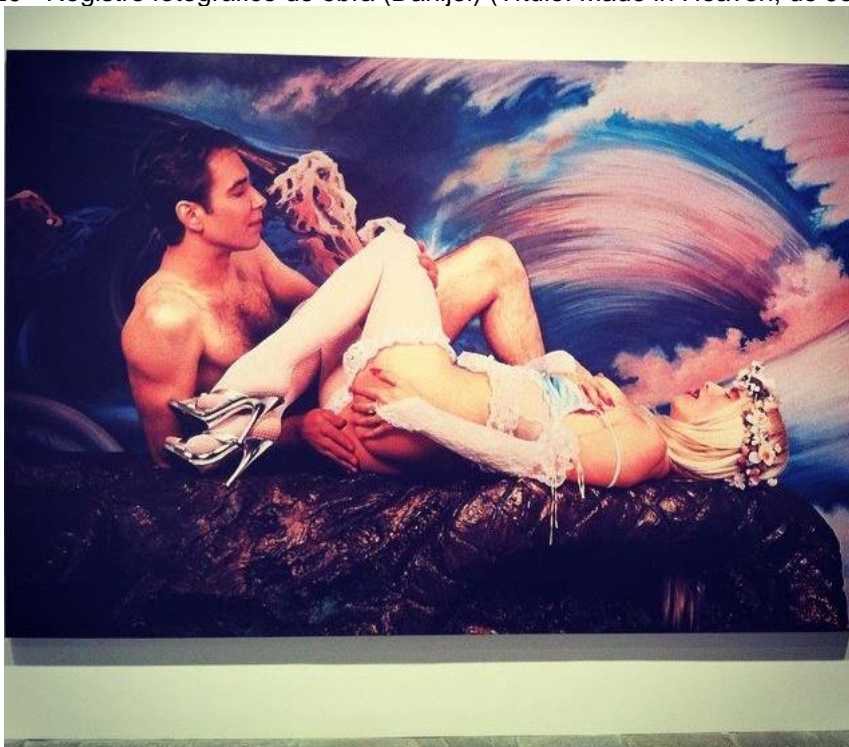
Fonte: Artrianon. Disponível em: <https://artrianon.com/2018/02/13/obra-de-arte-da-semana-as-cirurgias-plasticas-performances-de-orlan/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 19 - Registro documental em performance (Título: Shoot, de Chris Burden, 1971)



Fonte: Performatus. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 20 - Registro fotográfico de obra (Danijel) (Título: Made in Heaven, de Jeff Koons, 1989)



Fonte: Theshitimtalking. Disponível em: <https://theshitimtalking.wordpress.com/2014/09/17/jeff-koons-a-retrospective/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 21 - Frame de videoperformance (Título: Tornado, de Francis Alys, 2010)



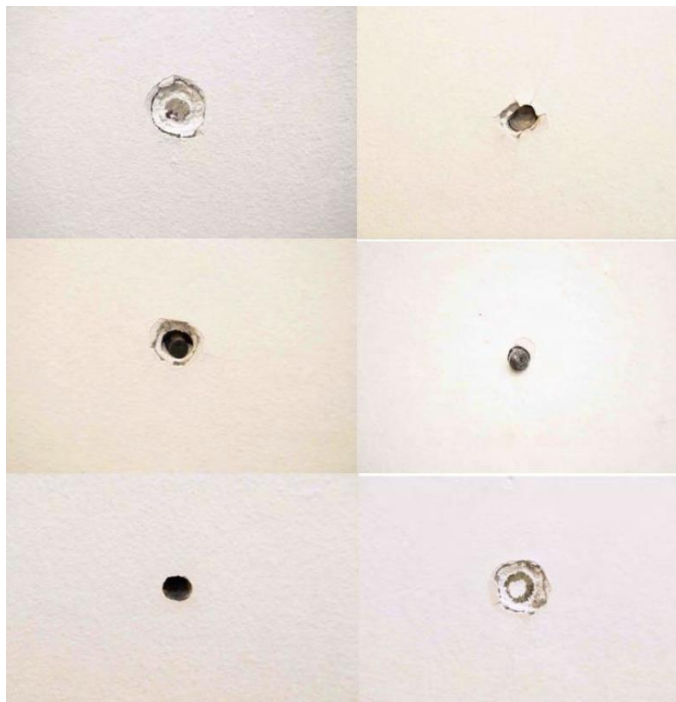
Fonte: Francis Alys. Disponível em: <https://francisalys.com/tornado/>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 22 - Registro fotográfico de obra (Título: Artraffic, de Lourival Cuquinha, 2005-10)



Fonte: Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/37682-obras-de-arte-feitas-com-entorpecentes>. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 23 - Registro fotográfico de obra (Título: Golpe de arma fria, de Lourival Cuquinha, 2015-16)



Fonte: Portfolio Lourival Cuquinha. Disponível em: https://issuu.com/lourivalcuquinha/docs/portfolio_lourival_cuquinha. Acesso em: 27 out. 2023.

Iconografia A 24 - Registro documental de performance (Título: Parangolé, de Hélio Oiticica, 1965)



Fonte: MAM Rio. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>. Acesso em: 27 out. 2023.

ANEXO B – Iconografia em possível aproximação

Iconografia B 1 - Imagem de obras (Título: Untitled from Marilyn Monroe, de Andy Warhol, 1967)	132
Iconografia B 2 - Imagem de obra (Título: Gold Marilyn Monroe, de Andy Warhol, 1962)	132
Iconografia B 3 - Imagem de obra (Título: Skull, de Andy Warhol, 1976).....	133
Iconografia B 4 - Imagem de obra (Título: Untitled from Electric Chairs, de Andy Warhol, 1971)	133
Iconografia B 5 - Imagem de obra (Título: Sleeping figure, de Francis Bacon, 1959) ...	134
Iconografia B 6 - Imagem de obra (Título: Figure, de Francis Bacon, 1959)	134
Iconografia B 7 - Imagem de obra (Título: Crouching Nude, de Francis Bacon, 1961) .	135
Iconografia B 8 - Imagem de obra (Título: Figure in a room, de Francis Bacon, 1962) .	135
Iconografia B 9 - Imagem de obra (Título: Three studies of Lucian Freud, de Francis Bacon, 1969).....	136
Iconografia B 10 - Imagem de obra (Título: Seated figure, de Francis Bacon, 1984)....	136
Iconografia B 11 - Imagem de obra (Título: Andrógino, de Ismael Nery, sem data).....	137
Iconografia B 12 - Imagem de obra (Título: Figura, de Ismael Nery, 1927).....	137
Iconografia B 13 - Imagem de obra (Título: Estátuas vivas, de Ismael Nery, 1931).....	138
Iconografia B 14 - Imagem de obra (Título: Resignação diante do irreparável, de Ismael Nery, 1927)	138
Iconografia B 15 - Imagem de obra (Título: Torso (Male Buttocks), de Andy Warhol, 1977)	139
Iconografia B 16 - Imagem de obra (Título: Studies for three heads, de Francis Bacon, 1962).....	139
Iconografia B 17 - Imagem de obra (Título: Triptych, de Francis Bacon, 1991)	139
Iconografia B 18 - Imagem de obra (Título: Untitled, de Keith Haring, 1989)	140
Iconografia B 19 - Imagem de obra (Título: Untitled, de Keith Haring, 1984)	140
Iconografia B 20 - Imagem de obra (Título: Wells High School Mural, de Keith Haring, sem data)	140
Iconografia B 21 - Imagem de obra (Título: Blue woman in black chair, de George Segal, 1981)	141
Iconografia B 22 - Imagem de obra (Título: McDonald's, de George Segal, 1999)	141
Iconografia B 23 - Imagem de obra (Título: Bus passengers, de George Segal, 1997) ..	142
Iconografia B 24 - Imagem de obra (Título: Seu marido, de Antonio Dias e Coopa-Roca, 2002)	142
Iconografia B 25 - Imagem de obra (Título: Os restos do herói, de Antonio Dias, 1966).....	143
Iconografia B 26 - Imagem de obra (Título: Nota sobre a morte imprevista, de Antonio Dias, 1965)	143
Iconografia B 27 - Imagem de obra (Título: In praise of nature, de Tarsila do Amaral, 1971)	144
Iconografia B 28 - Imagem de obra (Título: Antropofagia, de Tarsila do Amaral, 1929).....	144
Iconografia B 29 - Imagem de obra (Título: Nu bleu IV, de Henri Matisse, 1952)	145

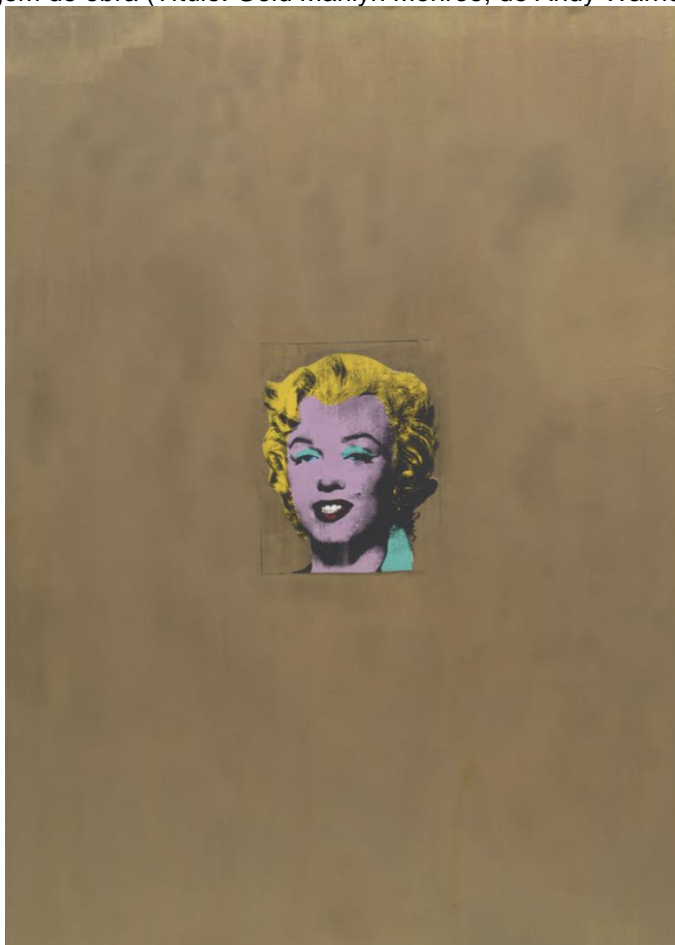
Capítulo 3 | p. 94**Iconografia de referências plásticas e visuais em possível aproximação e diálogo com múltiplos aspectos formais e/ou conteúdo da série “Bi”.**

Iconografia B 1 - Imagem de obras (Título: Untitled from Marilyn Monroe, de Andy Warhol, 1967)



Fonte: The Andy Warhol Museum. Disponível em: <https://warhol.netx.net/portals/warhol-exhibitions/#asset/101448>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 2 - Imagem de obra (Título: Gold Marilyn Monroe, de Andy Warhol, 1962)



Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79737>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 3 - Imagem de obra (Título: Skull, de Andy Warhol, 1976)

Andy Warhol, *Skull*, 1976
The Andy Warhol Museum,
Pittsburgh; Founding
Collection, Contribution Dia
Center for the Arts
© The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts,
Inc.
2002.4.24



Fonte: Andy Warhol Foundation. Disponível em: <https://www.warhol.org/art>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 4 - Imagem de obra (Título: Untitled from Electric Chairs, de Andy Warhol, 1971)



Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/68659>. Acesso em: 28 out. 2023.

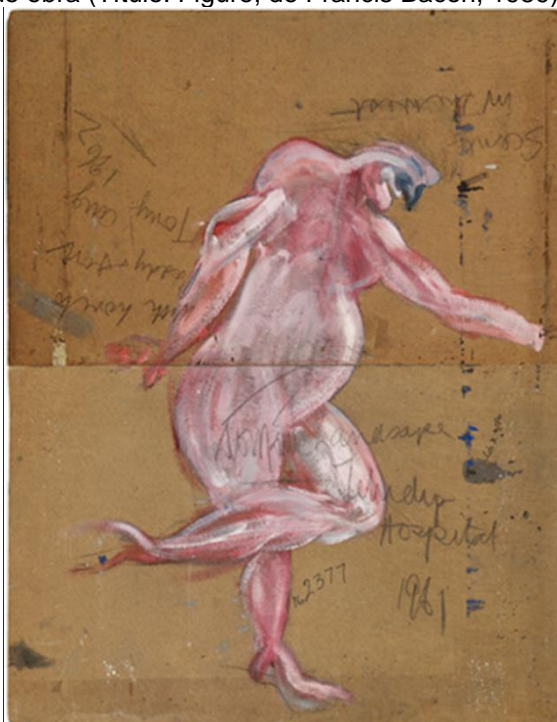
p. 96

Iconografia B 5 - Imagem de obra (Título: Sleeping figure, de Francis Bacon, 1959)



Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/sleeping-figure>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 6 - Imagem de obra (Título: Figure, de Francis Bacon, 1959)



Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-0>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 7 - Imagem de obra (Título: Crouching Nude, de Francis Bacon, 1961)



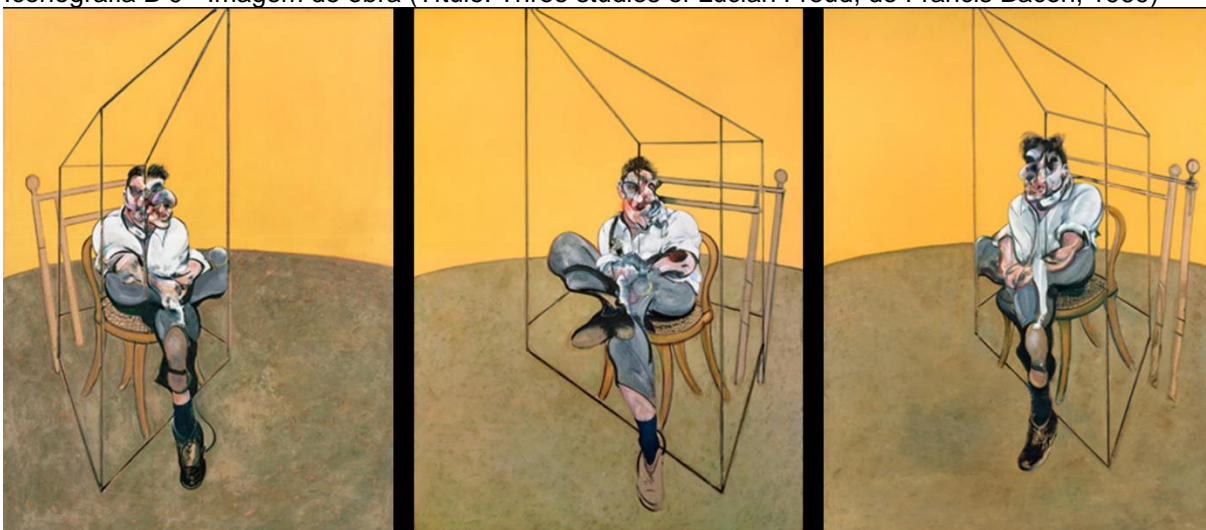
Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/crouching-nude-1>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 8 - Imagem de obra (Título: Figure in a room, de Francis Bacon, 1962)



Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-room-0>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 9 - Imagem de obra (Título: Three studies of Lucian Freud, de Francis Bacon, 1969)



Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-lucian-freud>. Acesso em: 28 out.2023.

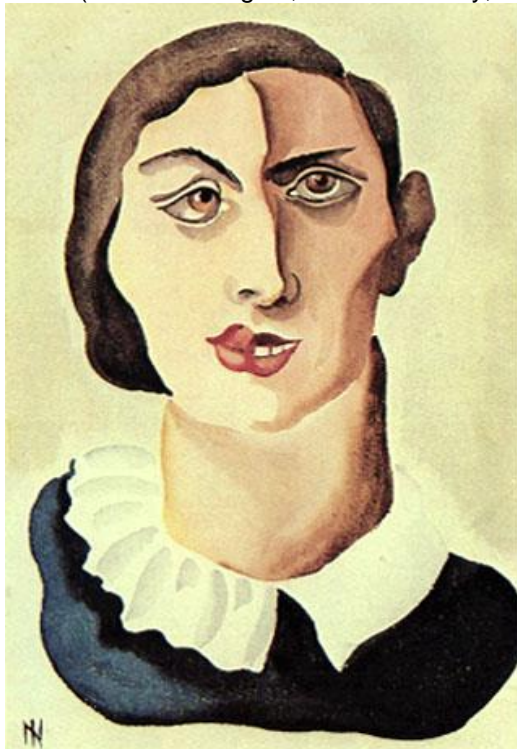
Iconografia B 10 - Imagem de obra (Título: Seated figure, de Francis Bacon, 1984)



Fonte: The Estate of Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/seated-figure-11>. Acesso em: 28 out. 2023.

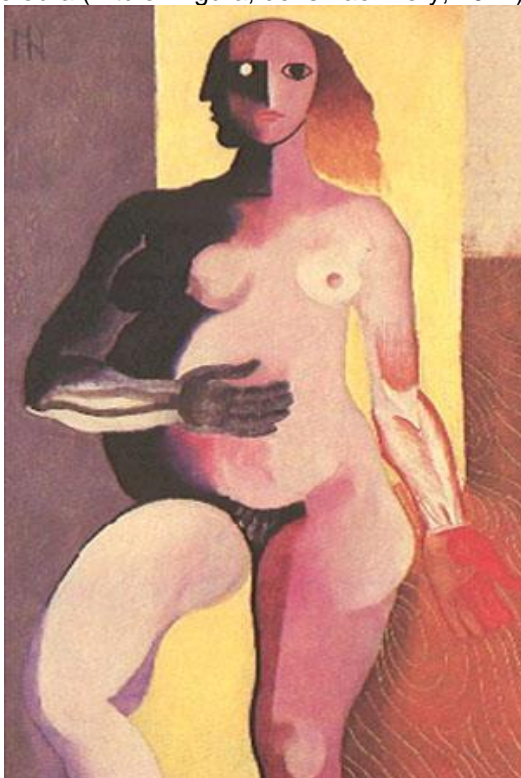
p. 98

Iconografia B 11 - Imagem de obra (Título: Andrógino, de Ismael Nery, sem data)



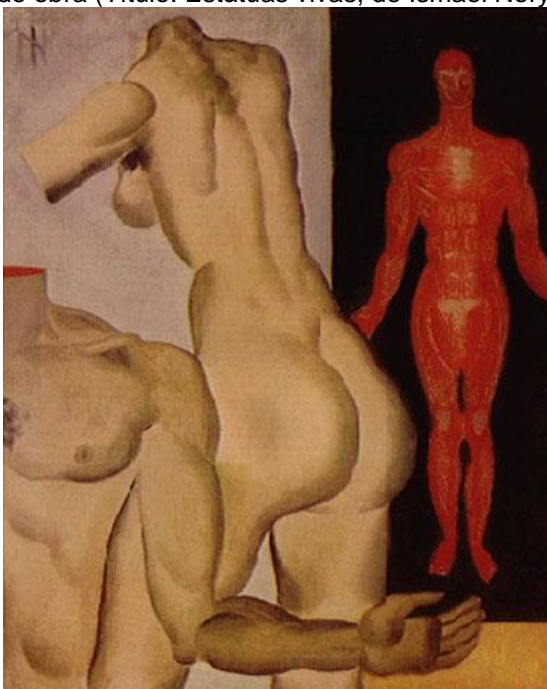
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1354/androgin> Acesso em: 24 abr. 2023.

Iconografia B 12 - Imagem de obra (Título: Figura, de Ismael Nery, 1927)



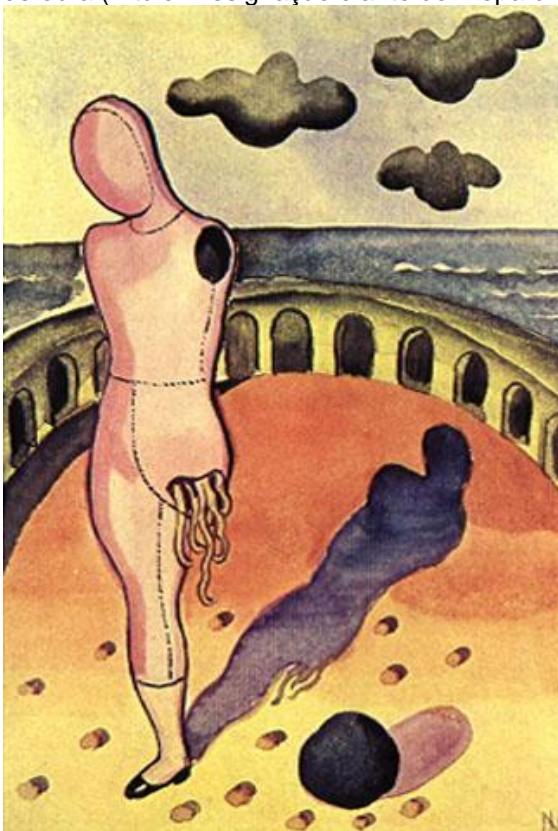
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1875/figura>. Acesso em: 24 abr. 2023.

Iconografia B 13 - Imagem de obra (Título: Estátuas vivas, de Ismael Nery, 1931)



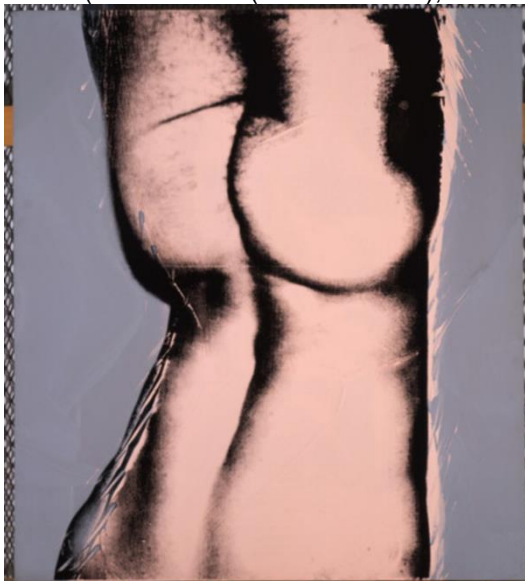
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1853/estatuas-vivas>. Acesso em: 24 abr. 2023.

Iconografia B 14 - Imagem de obra (Título: Resignação diante do irreparável, de Ismael Nery, 1927)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1364/resignacao-diante-do-irreparavel>. Acesso em: 24 abr. 2023.

Iconografia B 15 - Imagem de obra (Título: Torso (Male Buttocks), de Andy Warhol, 1977)



Fonte: Andy Warhol Foundation. Disponível em: <https://warhol.netx.net/portals/warhol-exhibitions/#asset/101273/zoom>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 16 - Imagem de obra (Título: Studies for three heads, de Francis Bacon, 1962)



Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/83361?sov_referrer=theme&theme_id=5349. Acesso em: 28 out. 2023.

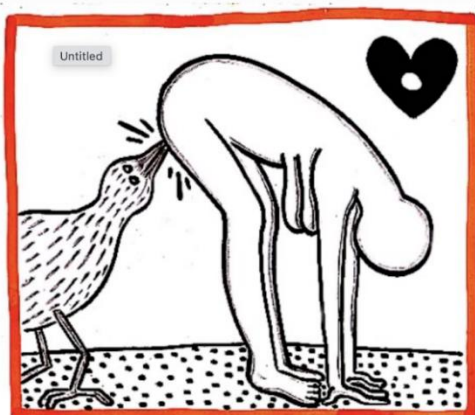
Iconografia B 17 - Imagem de obra (Título: Triptych, de Francis Bacon, 1991)



Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/88170?artist_id=272&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 18 - Imagem de obra (Título: Untitled, de Keith Haring, 1989)

Untitled, 1989



□
 Drawing
 Gouache And Black Ink On Paper
 24 7/8 x 28 1/2 inches
 63.18 x 72.39 cm

created December 9, 1989

Fonte: The Keith Haring Foundation. Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/150>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 19 - Imagem de obra (Título: Untitled, de Keith Haring, 1984)

Untitled, 1984



□
 Drawing
 Gouache And Black Ink On Paper
 23 5/8 x 35 3/8 inches
 60 x 90 cm

Fonte: The Keith Haring Foundation. Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/268>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 20 - Imagem de obra (Título: Wells High School Mural, de Keith Haring, sem data)



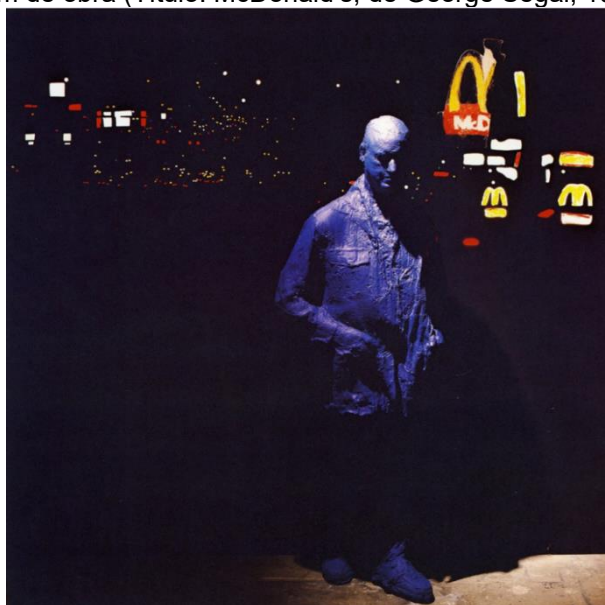
Fonte: The Keith Haring Foundation. Disponível em: <https://www.haring.com/!/archives/murals-map/attachment/wells-high-school-01>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 21 - Imagem de obra (Título: Blue woman in black chair, de George Segal, 1981)



Fonte: Glass Tire. Disponível em: <https://glasstire.com/2021/11/23/pop-goes-political-pop-critico-at-the-blanton-museum-of-art/>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 22 - Imagem de obra (Título: McDonald's, de George Segal, 1999)



Fonte: Locks Gallery. Disponível em: <https://www.locksgallery.com/artists/george-segal>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 23 - Imagem de obra (Título: Bus passengers, de George Segal, 1997)



Fonte: Art Basel. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74500/George-Segal-Bus-passengers>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 24 - Imagem de obra (Título: Seu marido, de Antonio Dias e Coopa-Roca, 2002)



Fonte: Art Basel. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74500/George-Segal-Bus-passengers>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 25 - Imagem de obra (Título: Os restos do herói, de Antonio Dias, 1966)



Fonte: La Art. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/pop-art-brasil/>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 26 - Imagem de obra (Título: Nota sobre a morte imprevista, de Antonio Dias, 1965)



Fonte: Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/nota-sobre-a-morte-imprevista/oAE4O2kZ6Z6b8g>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 27 - Imagem de obra (Título: In praise of nature, de Tarsila do Amaral, 1971)



Fonte: Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/in-praise-of-nature/ygHVFJ3MMnCosg>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 28 - Imagem de obra (Título: Antropofagia, de Tarsila do Amaral, 1929)



Fonte: Tarsila do Amaral. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/antropofagica-1928-1930/>. Acesso em: 28 out. 2023.

Iconografia B 29 - Imagem de obra (Título: Nu bleu IV, de Henri Matisse, 1952)

NU BLEU IV, 1952

Nu Bleu IV created in 1952 in the workshop of the Régina, is part of a set of four compositions created with cut-outs, the *Nus Bleus* series. Compared to the other three, *Nu Bleu IV* is produced over a long time – whereas all the other paintings in the *Nus Bleus* collection are produced with one single snip of scissors. It is recognized as the template for the others, with pencil strokes and adjustments to the blue paper cut-outs still visible.

If Matisse didn't prefer a particular colour on his palette, blue became a privileged colour in his work. During the last few years of his life, he uses a type of blue with a particular texture so as to obtain a luminous medium through the use of flat-tints. The intense blue of the cut-out is not meant to symbolise the colour of the sea, but simply because Matisse, through long experimental researches, recognised that this particular blue had a fixing capacity to generate gradually light and colour. The intensity of this unique blue challenges the spectator, similar to the strike of a gong that stops all action, and attracts attention carrying it towards a new vision and a new balance.

In *Nu Bleu IV*, empty spaces which dissociate the blue parts, enhance the pose of the model. With this discontinuity in the representation of the limbs, he creates a new harmony in which the white of the sheet of paper contributes to the unity of the pose.



Henri Matisse, *Nu bleu IV*, Nice, 1952, cut-outs, pasted on paper, mounted

Fonte: Musée Matisse. Disponível em: <https://www.musee-matisse-nice.org/en/the-collection/essential-works/>. Acesso em: 28 out. 2023.

ANEXO C - Texto curatorial da exposição “While You Laugh”

Berna Reale: Exposta | Por Claudia Calirman

Torne-se como eu que respeitarei sua diferença.

Alain Badiou

Misoginia, racismo, classismo e sexismo – em seu novo conjunto de trabalhos, Berna Reale dramatiza a intolerância generalizada em relação a tudo que escapa à norma. Através de seu personagem não binário, cuidadosamente construído, “Bi”, Reale desafia o preconceito e a discriminação. Abordando vítimas desprivilegiadas e marginalizadas da violência generalizada na vida cotidiana, seja física ou psicológica, Bi descreve a sistemática exclusão dos excluídos pela sociedade. O trabalho de Reale é contundente, cru e direto, pois expõe de maneira lúdica, mas radical, diversas formas de injustiça infligidas pelo capitalismo selvagem, brutalidade policial, milícias e crimes de ódio.

Bi se vale da ironia e do deboche. Ela/e veste um macacão rosa sintético da cabeça aos pés que superexpõe protuberâncias ampliadas na forma de peitos femininos e testículos masculinos aumentados, feitos de espuma viscoelástica. Em uma das fotos na exposição. Enquanto você ri, 2019, Bi senta-se numa poltrona dourada rodeada de cabides vazios, em uma alusão à ubíqua obsessão com a aparência e o consumismo nas estruturas capitalistas, fixação constantemente realizada pela exploração calada da invisível mão-de-obra barata. Em outra foto, Bi se exercita com halteres impressos com imagens do globo, em uma referência aos esforços pesados necessários para se encaixar na sociedade normativa. Em Todos olham para os gatos, 2019, Bi repousa em um sofá cercado por imagens de gatos vestidos como pessoas elegantes, criticando o melhor cuidado com os animais em relação ao que é dado a muitas pessoas. E em Eu ajoelho e você reza, 2019, Bi se ajoelha ao oferecer uma penca de bananas – um símbolo fálico – sugerindo a frequente fusão (e confusão) entre sexo e amor.

O corpo dissidente de Bi segue a noção de sexo de Judith Butler como uma construção social. Em sua célebre teoria performativa de gênero, Butler afirma que a identidade de gênero não é a manifestação de uma essência intrínseca, mas sim o produto da linguagem, expressão vocal, ações, códigos de vestimenta e

comportamentos sociais e, portanto, resultado de ações performativas. Butler abala a distinção entre sexo como categoria natural e gênero como categoria adquirida, argumentando que o sexo também é construído mediante práticas sociais e culturais.

Bi é uma figura grotesca, lembrando os bonecos “hermafroditas” surrealistas de Hans Bellmer de sua série Poupée de meados da década de 1930, na qual o corpo humano é desmembrado, fragmentado e erotizado. Bi também faz lembrar a peça de Cindy Sherman sobre a construção da identidade, especialmente suas Sex Pictures do início dos anos 90, em que a artista usa partes protéticas do corpo para criar figuras híbridas, ambíguas.

Na persona de Bi, Reale interpreta uma aberração, um palhaço, um bufão – presa propositalmente fácil do desprezo e do descarte. De acordo com Mikhail Bakhtin, “palhaços e bobos, que muitas vezes figuram no romance de [François] Rabelais, são característicos da cultura medieval do humor. Eles eram os representantes constantes e autorizados do espírito carnavalesco na vida cotidiana fora da temporada de carnaval... Ficavam na fronteira entre a vida e a arte, em uma zona peculiar intermediária, por assim dizer; não eram nem excêntricos nem idiotas, nem eram atores cômicos”. Apesar da violência embutida nas performances, vídeos e fotografias de Reale, seus trabalhos às vezes parecem paródias para divertir. Conquanto o traje de Bi possa ser percebido, à primeira vista, como uma fantasia carnavalesca banal, ele representa tudo o que é geralmente ridicularizado, destruído e anulado por ser diferente.

Diante da vulnerabilidade radical do corpo de outrem, a pessoa pode sentir-se inclinada a rir dele. O corpo confuso de Bi provoca riso e ao mesmo tempo ansiedade por aquilo que não é conhecido ou entendido. Em *The Art of Cruelty: A Reckoning* [A Arte da Crueldade: Um Acerto de Contas], Maggie Nelson argumenta que “as feministas poderiam acrescentar que desde que nossa precariedade fundamental foi feminizada (como vulnerabilidade, como fraqueza), uma ideologia misógina naturalmente exigiria sua supressão, abjeção ou derrota”. Numa sociedade patriarcal, tudo o que é considerado vulnerável deve ser subjugado. Bi representa grupos minoritários, incluindo LGBTQ (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e queer), e pessoas de cor e mulheres, todos especialmente suscetíveis no atual estado de violência intensificada no Brasil após a eleição do presidente de direita Jair Bolsonaro, conhecido por fazer comentários ofensivos sobre mulheres, negros e gays. Desde

então, tem havido uma taxa crescente de feminicídios e a escolha sistemática de gays e transgêneros como alvo de ataques por grupos conservadores.

O turno forense

Reale nasceu em 1965, em Belém, capital do estado do Pará, no norte do país, onde se formou bacharel em artes visuais pela Universidade Federal em 1996. Belém fica na Amazônia, uma região fora dos principais centros do Rio de Janeiro e São Paulo. Ao contrário da próspera região sul do Brasil, as regiões norte e nordeste do país não possuem significativos investimentos em negócios e redes de segurança social, ampliando a desigualdade econômica. Para complementar sua renda como artista, Reale entrou para a academia de polícia em 2010, onde se tornou perita forense e passou a incorporar sua experiência profissional a sua prática artística.

Em *Ordinária*, 2013, Reale utiliza seu acesso a arquivos criminalistas para reunir e expor crânios, ossos e outros restos de vítimas de brutalidade cujos corpos nunca foram reivindicados. A prática artística de base criminalística de Reale porta semelhanças com a da artista mexicana Teresa Margolles, que trabalhou em um necrotério na Cidade do México. Margolles também dá voz àqueles sem representação social, política, jurídica, médica e biológica na sociedade. Como o de Margolles, o trabalho de Reale é sobre os vestígios indexadores deixados pela violência de guerras ilegais, os restos mortais de cadáveres não reclamados, os que estão desaparecidos. Ambas atuam contra o esquecimento desses atos horríveis através da lembrança da brutalidade que as rodeia. Apesar de tratarem de realidades tão duras, Margolles e Reale evitam falar em nome das vítimas, evitando a representação dos impotentes, preferindo esquivar-se ao que o artista e teórico Allan Sekula chama de “a pornografia da representação ‘direta’ da miséria”. Reale nunca se retrata como uma vítima. Sua postura é sempre régia, a cabeça erguida de orgulho e seu corpo parece posicionado para desafiar o abuso, o preconceito e o escárnio.

As performances de Reale (das quais derivam suas fotografias e vídeos) geralmente acontecem em espaços públicos. Na icônica *Palomo* (2012), a artista é vista montando um cavalo imponente, todo pintado em vermelho vivo, nas ruas de Belém. Ela veste um uniforme preto com uma mordança na boca, como se o seu direito de falar tivesse sido retirado. Em *Limite Zero*, 2011, indivíduos vestidos de branco, com botas de borracha, como açougueiros, a retiram de um caminhão frigorífico e

desfilam seu corpo nu pelas ruas de Belém. A cabeça de Reale está raspada e seus pés e mãos amarrados a uma barra de ferro, como se ela fosse uma carcaça morta. A performance evoca um método cruel de tortura física e psicológica desenvolvido durante a ditadura militar brasileira,

em que prisioneiros políticos eram amarrados a um pau-de-arara (um tubo, barra ou poste – literalmente, um poleiro de papagaio). Essa performance perturbadora também sugere o corpo feminino como uma mercadoria descartada. Em outra ação, 2009, Reale jaz nua em uma mesa no principal mercado público de Belém. Seu abdômen está coberto de entranhas de animais, enquanto urubus se juntam em grande número sobre ela, esperando para se deliciar com os restos putrefeitos. A imagem apresenta um quadro incômodo, visceral, no qual Reale se torna substituto para as vítimas de violência, estupro e feminicídio no Brasil.

Reale acredita no poder do espetáculo para criar intensidade, choque e imersão. Suas imagens comandam uma presença notável e convidam a um olhar voyeurista. São demasiado estetizadas, criando um alto impacto visual e desencadeando reações inquietantes no espectador. Reale ainda brinca com a iconografia de Hollywood na peça de performance *Cantando na Chuva*, 2014, na qual ela usa um macacão e uma máscara de gás dourados enquanto reencena o clássico musical *Singing in the Rain* sobre um tapete vermelho em um lixão de Belém. O efeito é irônico, engraçado – e desconcertante.

Em um mundo bombardeado por imagens de crueldade e exploração, é fácil ficar entorpecido e indiferente. Como escreve Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, “[A] A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença”. Em um país conhecido por seu Carnaval, povo cordial e “democracia racial”, o humorístico *Bi* de Reale expõe um lado escuro dessa sociedade.

-
1. Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, trans. Peter Hallward (London: Verso, 2012), 25.
 2. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal* Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988); 519-31.
 3. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky. First published in 1965. (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 8.
 4. Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning* (New York: Norton, 2011), 192.
 5. Citado em Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photographie and Political Violence* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 40. Para a coleção seminal de ensaios e fotografias de Allan Sekula, ver Sekula, *Photography Against The Grain: Essays And Photo Works 1973–1983* (Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984).
 6. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003), 23.