

Tentativas de capturar o sensível: a fotoperformance e as artes presenciais

Attempts to capture the sensitive:
the photoperformance and the presence in the arts

Moacir Romanini Junior¹

RESUMO

Esse estudo procura refletir sobre os modos de captura da ação poética do ator-performer a partir de registros de fotoperformance. Utilizado, sobretudo, em práticas de artistas das artes visuais, esse tipo de material se apresenta como potente dispositivo de compreensão do ato criativo nas artes presenciais. Nessa análise, serão focalizadas duas ações poéticas realizadas na paisagem durante a imersão prática de uma pesquisa de mestrado, como possibilidade de evidenciar a especificidade desse tipo de registro.

Palavras-chave: Ator-performer. Fotoperformance. Artes Presenciais.

ABSTRACT

This study seeks to reflect on the ways of capturing the poetic action of the actor-performer through photoperformance records. Used mainly in practices by artists from the visual arts, this type of material is a powerful device for comprehension of the creative act in the face-to-face arts. In this analysis, two poetic actions performed in the landscape during the practical immersion of a master's research will be on focus, as a possibility of highlighting the specificity of this type of record.

Keywords: Actor-performer. Photoperformance. Face-to-face arts.

1.
Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0989-0778>
Contato: romanini2014@gmail.com

Submetido em: 03/04/2017
Aceito em: 29/01/2018

No inverno de 2016, busquei outros espaços para estar. Até então, em meu trajeto como artista somavam-se diversas experiências realizadas no palco italiano, ora atuando, ora dirigindo espetáculos. Esse espaço confortável, de paredes e tetos dados, de temperaturas e luminosidades pouco oscilantes, deu espaço para a cambialidade da paisagem. Essa experiência, vivida durante doze dias nos últimos resquícios de mata atlântica do interior paranaense e outros dez dias no litoral catarinense, constituiu-se como a imersão prática de minha pesquisa de mestrado. Nessa investigação me propus à vivência sensorial de outros espaços, partindo de um dos recortes do Movimento Neoconcreto², quando da saída das obras de artes para fora das galerias. O objetivo era, a partir das lógicas ambientais desses espaços em mutação, dar-se à construção poética de possíveis materiais que, sem audiência, viessem a ser registrados para a composição da pesquisa.

Com uma câmera fotográfica e um tripé à mão, chegava a esses espaços a cada manhã e de lá saía apenas ao final da tarde. Nas áreas visitadas não havia ninguém além de mim. Os espaços foram escolhidos justamente por essa qualidade erma, para que a vida ali observada, em seus muitos sons e silêncios, fosse vivenciada próxima ao que poderia haver de mais natural dessas paisagens.

Lá fora, na paisagem, o mundo respira de uma outra forma e a relação com a espacialidade se difere em muitos aspectos daquela experimentada em salas de ensaio e no palco italiano. Não há espaço para as ansiedades que atropelam o fazer e é necessário dotar os sentidos de quantidades extras de sensorialidades, como uma reeducação perceptiva. No entanto, é preciso entender essa sensorialidade de um modo não atrelado a um sentir romântico e, por isso, belo e continuamente adequado. Pelo contrário, os ambientes naturais, como espaços vivos, estão sempre em mutação e quase sempre desprogramando o ator-performer.

A partir do conceito de programa performativo³, apresentado pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião, procurei organizar as criações desse percurso em que a maleabilidade de qualquer concepção seria extremamente necessária para uma composição que estivesse ao lado da paisagem e não surgisse como uma forma impositiva de minha parte. Esse modo de trabalho de Fabião surgiu a esse trajeto como uma forma de diferenciar as improvisações das experiências a serem realizadas nesses ambientes. Logo, em nenhum momento eu improvisava na paisagem, mas programava, reprogramava e posteriormente agia as ações que nasciam da escuta desses ambientes. Sobre essa diferença, Fabião comenta:

2. Apoiado na filosofia fenomenológica de Merleau Ponty, o Neoconcretismo foi um Movimento artístico brasileiro que buscava a recuperação do humano e a reabilitação do sensível como fundamentos do conhecimento real. Era então a instauração de novas formas de experiência frente à obra de arte que ganhava o status de organismo vivo ou um *quasi-corpus*, "...cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos [...] que só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica" (BRITO, 1999, p. 10).

3. Para Eleonora Fabião, programa é "o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. [...]. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação" (FABIÃO, 2013, p. 4).

O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio (FABIÃO, 2008, p. 237).

Essa qualidade permeável, que permite uma transformação da ação, apresentou-se a esse trabalho como uma das principais formas de dar-se ao ambiente à procura de uma escuta refinada. Embora o programa seja uma organização das ações a serem desenvolvidas durante a performance, não cabem paralisias, mas sim um deixar-se às transformações dadas pelo espaço no momento em que elas acontecem.

Na paisagem não há paredes e nem tetos e o imprevisível surge como um alimento que mantém um estado de atenção constante por parte do ator-performer. Ao programar, é preciso deixar espaços vazios a serem completados pela ação do tempo, esse outro fator que ressignifica e transforma as lógicas de contato.

Na imensa área de areias finas, em Florianópolis-SC, com uma escala que a todo o momento me aplacava, em certos momentos busquei alguns cantos para uma exploração mais compartimentada. Com uma vegetação mais escassa que apenas pontuava os arredores, o principal material de trabalho era mesmo a areia em seu monocromatismo. Ao deparar-me com essa ação de procurar certos cômodos dessa imensa morada, ao longo dos dias nasceu uma série de fotoperformance que se revelou como um reflexo humano da contínua ânsia ordinária em demarcar territórios e confortar-se em seu interior. Há alguns poucos quilômetros dali, a própria cidade rodeada de mar é vítima de uma constante especulação imobiliária que se apodera do maior número possível de área natural, tornando exclusivo um território de convívio aos poucos que ali podem morar.

A partir dessas reflexões e da constatação de vazios naquela imensidão de terra, passei a demarcar meu espaço exclusivo, o meu “Privativo”, – nome dado à série – um espaço intruso àquela área. A ação consistia em construir um quadrilátero estranho a esse espaço, feito de faixas de isolamento – ou fitas zebradas – tão conhecidas no cotidiano das cidades por suas cores preto e amarelo e por separarem muitos tipos de obstrução de uma ordem natural dos dias: em construções civis e acidentes de trânsito, por exemplo, onde, por segurança, é proibida a entrada de estranhos. Essas faixas denotam qualquer tipo de isolamento, de um “mantenha-se distante”, afastado, de um cuidado a não tocar na área cercada.

Sozinho, coloquei-me a construir cada momento da ação e a registrá-lo fotograficamente. A intenção era construir um espaço que tivesse outro tipo de respiração em relação ao exterior da faixa,

uma segregação de áreas em que eu, como representação da ocupação, me colocasse em seu interior, apossando-me desse território. Na sequência das imagens, passei a atar-me com as mesmas faixas isolantes como um retro-sintoma: ocupar e ser auto-ocupado como reflexo de tornar a vida menos coletiva e mais privativa.



Privativo I, 2016.
Florianópolis/SC.
Acervo pessoal.



Privativo II, 2016.
Florianópolis/SC.
Acervo pessoal.

Essa demarcação territorial, como um rastro de poder deixado na areia, findou-se pela própria ação do tempo. Após realizar as imagens nesse espaço, deixei as faixas de isolamento à ação do vento que, conforme chegava o fim da tarde, tornava-se ainda mais forte. Ao chão, vi nessas barreiras destruídas por aquela ação natural mais um sinal dessa tensão entre homem e natureza, de uma apropriação indevida de espaços que respiram em outro ritmo.

Ao olhar para a própria ação e observar o seu desfazimento no tempo, despertei-me para uma outra qualidade perceptiva. Por estar a todo instante na busca de um olhar tátil que se desdobrasse em outras sensibilidades, redimensionei a própria ação. Ela não mais se delimitava em seu próprio momento de acontecimento,

mas, pelas condições inerentes à cambialidade dos espaços naturais, os seus rastros tornaram-se mais uma camada poética do fazer. O ponto final da fotoperformance já havia sido dado, mas o acontecer ininterrupto inscrito pela ação dos elementais ampliou o campo da própria ação e as marcas do vento equivaleram-se ao meu gesto e à minha presença registrados na imagem.

Essa qualidade mutante conferida a esses espaços específicos é um dos pontos que aguça a atenção do ator-performer. A instabilidade natural desse ambiente está constantemente desestabilizando a ação e os programas, tornando todo o processo um estado de vida pulsante. Não há, portanto, espaços para engessamentos, mas sim, conforme mencionado, há um constante desprogramar-se para ler o instante desenhado pela inconstância dos elementais. Por parte do ator-performer cabe sempre um “ouvir novamente”, para tornar a própria ação do tempo uma ação poética.

Na atenção a essas transformações ocorridas na paisagem ao longo do dia, pude realizar mais uma série de fotoperformance. “Zelo” nasceu pela ação intensa do vento que, ao cair da tarde, lançava ao longe diversos materiais naturais componentes daquela região. Da areia eram revelados pedaços de galhos, pequenas pedras, conchas, folhas etc., anteriormente soterrados. Ao observar essa ação natural que trazia à claridade da areia novos elementos, me coloquei a interceptá-los e a separá-los. Desses elementos, reservei apenas alguns galhos de diferentes tamanhos e, ao lado deles, busquei ações que se ramificassem da palavra “zelo”. Desse ponto de partida, cheguei às ações: ninar, proteger, reverenciar, acolher, amparar, abrigar, velar, cuidar, etc., que serviram à construção das imagens. Com as ações elencadas, passei a relacionar-me com os elementos na tentativa de tornar objetiva cada intenção, de modo a trazer para o instante da captação fotográfica um discurso poético que abrigasse cada zelo a ser dado aos materiais.



Zelo I, 2016 -
Florianópolis/SC
- Acervo pessoal.

Capturas do sensível

Além de estar lá fora na tentativa de compreender outras possibilidades relacionais, pude experimentar outras formas de captação do instante. Antes de realizar essas imersões, questionei-me sobre o quão potentes seriam esses registros para que pudessem criar pontes em sua interlocução com o leitor da pesquisa e com o espectador das imagens. Para isso, busquei transformar essas captações não em meros registros para serem transformados em documentos para uma pesquisa em curso, mas sim em tê-los como momentos poéticos dessas experiências.

Na concepção das ações acima mencionadas, a fotografia apresentou-se como importante aparato discursivo, uma vez que cada ação foi programada e orientada para a captação da câmera. Dessa maneira, conforme Auslander (2006, p. 2), o espaço do documento (seja visual ou audiovisual), tornou-se então o único espaço no qual a performance ocorria. Logo, em nenhum momento houve qualquer audiência e o contato com o espectador se faz pelo registro fotográfico como um desdobramento visual da ação.

Para isso lancei mão da realização da fotoperformance como possibilidade de captação da ação que tira o registro de uma função utilitária e apenas documental e a produção da imagem surge como um suporte artístico de uma autonomia discursiva, uma vez que a ação é pensada para esse fim específico.

Entre os modos técnicos de maior recorrência da fotoperformance estão a montagem, a colagem e a *mise-en-scène*. Como ator-performer e, dada a especificidade dessa investigação, o terceiro modo foi privilegiado em minhas incursões. Nesse tipo de registro, o performer se coloca diretamente para a câmera a fim de executar uma imagem expressiva e visualmente potente, qualidades a serem encontradas na unicidade da imagem (VINHOSA, 2014, p. 2883). O intuito é a criação de uma fotografia reconhecida com o que Walter Benjamin (1987) chamou de imagem tátil: aquela que seria capaz de provocar reações físicas e psíquicas imediatas.

Diante da fugacidade da ação performática, transformar os registros documentais do processo em criações poéticas foi um dos maiores desafios dessa investigação. Sobre a dificuldade de capturar e documentar a ação cênica, Erika Fischer-Lichte comenta sobre a transitoriedade desse fenômeno que se esgota em sua própria atualidade. Por outro lado, a autora defende esse tipo de documentação como sendo a condição que possibilita falar sobre a própria ação após a sua realização, contrariando Peggy Phelan que, por sua vez, acredita que qualquer tentativa de capturar a ação cênica através de vídeo ou fotografia está condenada ao fracasso

(FISCHER-LICHTE, 2011, p. 156). Não falo, aqui, em documentar a ação, conforme Fischer-Lichte, mas sim em tê-la e capturá-la em suas camadas mais sensíveis, observando aí suas partes compositivas: uma dramaturgia da/na imagem.

Essa tensão entre documento e ação acompanha a própria trajetória histórica da performance e, mesmo antes dela, o *happening*, dada à efemeridade das ações que se projetam em diferentes espaços e tempos. Sobre essa questão, Vinhosa acrescenta:

Desde que nasceu, nos anos 1970, esteve intrínseca e problematizadamente 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 (VINHOSA, 2014, p. 2880).

De forma a acessar as ações performáticas em circuitos de maior abrangência, haja vista as revistas de artes, salas de exposições e festivais que apresentam essa linguagem, os performers se viram diante de novos dispositivos que capturassem a potência das ações convertidas em movimento, dramaticidade e narrativas que tornassem os documentos em materiais expositivos (VINHOSA, 2014, p. 2880). Um exemplo desse tipo de registro e que inaugura a *Earth-body-art* no final dos anos 1960 são os trabalhos da artista cubana Ana Mendieta⁴ que, imersa na paisagem, transformava as suas ações performáticas em sequências fotográficas e videoperformances densamente carregados de poesia. Mais recentemente, e pela ação específica realizada na paisagem, o artista brasileiro Rodrigo Braga também lança mão desses dispositivos para registrar seu trabalho. Exemplo disso são as ações *Comunhão*, de 2006, e *Desejo Eremita*, de 2009⁵.

Estar diante da câmera para registrar uma ação era algo completamente novo em minha trajetória artística. Até então, as imagens de meus trabalhos resumiam-se à fotografias captadas durante a cena em espetáculos realizados no palco italiano ou na rua. Diante dessa novidade, dar vida a uma ação que, pela imagem digital ou impressa fosse carregada de intenção, apresentou-se como outro desafio dessa imersão. Como encontrar na ação pretendida um momento que, psicofisicamente, fosse captado pela objetiva? Mais além, como diferir esse momento de uma pose fotográfica? No fosso que separa as duas questões, ou melhor, aos dois modos de dar-se à imagem, pude perceber que a possível resposta pudesse ser encontrada na intensidade do fazer ao rea-

4. A performer cubana, Ana Mendieta (1948-1985), é considerada uma das precursoras da *Earth-body-art*, linguagem artística que nos anos setenta surge como uma espécie de contraponto à *Land-Art*. Com as ações da artista, o performer se coloca presencialmente nas imagens poéticas – foto e videoperformance – em uma relação de profunda interação com o ambiente natural. Em sua trajetória a relação por uma busca identitária territorial reflete-se em suas ações. Ainda aos 12 anos de idade, ela e sua irmã são algumas das milhares de crianças que são enviadas aos EUA através da conhecida Operação Peter Pan, liderada pela Igreja Católica e pelo governo norte-americano no intuito de “salvá-las” do regime político de Fidel Castro. Seu percurso artístico, dentro e fora de galerias, evidencia a terra como principal elemental: seja de modo simbólico, seja como matéria de contato em que o corpo feminino repousa.

5. Para conferir essas e outras ações do artista, acessar: <http://rodrigobraga.com.br/>

lizar a ação. A câmera era então o meu espectador solitário que, muito próxima ou distante de mim, poderia conferir cada detalhe desse instante em que eu me dava a ela. Logo, os vetores de meu corpo, cada detalhe de toda a sua extensão poderiam ser captados e transformados nessa intensidade.

Em meu treinamento técnico como ator, o conceito de *punctum*⁶, de Roland Barthes, sempre tem estado presente como modo de exercitar um olhar mais aguçado durante a realização das ações. Para o autor, o *punctum* seria aquele ponto da fotografia que chama a atenção daquele que observa, uma espécie de luz que emanaria em certos cantos da imagem que, adensados pelos detalhes aí contidos, roubam o olhar e afetam. Um exemplo muito claro para entender esse conceito e aguçar esse olhar objetivo diante das miudezas que muito dizem, é a imagem da tela *Cristo entre os doutores* (1506), do pintor renascentista Albrecht Dürer. Nesse quadro, tomado por velhos grotescos, o que sobressalta são as mãos das figuras, um gesto metonímico do pintor ao condensar o foco para esses membros periféricos.

Para a manifestação do poético a ser notado dentro da ação congelada pela imagem, passei a construir cada momento atento aos detalhes que pudessem se transformar nesses *punctuns*, deparando-me a todo o instante com esse pequeno limite que possivelmente separaria a captação do aparente à captação do sensível, uma pose fotográfica de uma ação captada.

A experiência diante da câmera apresentou-se como um dos maiores desafios dessa jornada, dada a dificuldade em captar e materializar aspectos sensíveis de cada momento: o nível de atenção dado a esse registro é o que poderia diferenci-lo de um material documental dos processos que apenas servisse à pesquisa. A mim como ator-performer era necessário esse olhar poliédrico que se projetava para cada detalhe da ação, para o espaço, para o zelo aos elementos e o próprio olhar da câmera, um multi-exercício de presença que me colocava como editor e como atuante desse instante.

Pela fotoperformance, um outro campo de investigação abre-se ao ator-performer. Em um mundo cada vez mais digitalizado e saturado de imagens, como apreender sensivelmente uma ação poética em um único enquadramento? Embora os aparatos tecnológicos em seus múltiplos recursos, filtros e acabamentos pós-captação estejam a favor da construção de uma imagem ideal e bela, o desafio para uma investigação artística e potencialmente afetiva, conforme já mencionado, mora no aguçamento dos detalhes. Entre essas minúcias, acredito estar a transformação do próprio ato da captação em uma experiência espectral, em que a câmera

6. Para mais detalhes sobre o conceito de *punctum* ver BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

diante da ação não apenas a registre, mas que apreenda o instante em que se ocorre a relação viva entre ator-performer e espaço.

Desse modo, esse recurso ainda pouco utilizado entre artistas da cena, pode transformar-se em um forte aparato de captação dramática da imagem, quando o sensível escorre da ação e afeta.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal – PAJ*, 84, 2006.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1) (pp.165-196).
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta. Vol.8, n.1. São Paulo: 2008.
- FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n. 4, dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revista-digital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 15/05/2017.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Abada Editores. Madrid, 2011.
- VINHOSA, Luciano. **Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em emancipação**. In: Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, Belo Horizonte: 2014. (p. 2876 – p. 2885)