

***Foto Performance
como zona de interrogação
& outras interpelações***

Leonardo Andres Mouilleron Harispe
[Leo Serrano]

*Textos produzidos para o
Curso de Pós-graduação em Artes Visuais
Doutorado PPGAV – UFBA
2020 / 2021*

Salvador, Bahia
2021

Prólogo

O livro aqui apresentado, quarto na série de publicações editadas por *Novas Edições Acadêmicas* (SP, Brasil), resulta da reunião de textos produzidos para o curso de doutoramento que atualmente levo adiante na sede do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA (Bahia, Brasil). Os mesmos estão estreitamente ligados ao tema de pesquisa, intitulado *CORPO DESMANCHADO: subjetividades emergentes do nexo corpo-matéria*, e resultaram da elaboração de trabalhos solicitados pelo curso ao longo dos semestres 2020.2 e 2021.1.

Para além deste precedente institucional, os ensaios possuem a marca comum de estarem motivados pela tradição literária do gênero ensaio, quando este exhibe a sua afeição pela revisitação crítica de textos autorais que operam como referente. A produção de escrita como a emergência manifesta de se colocar em diálogo com um (ou mais) autor para estabelecer com ele linhas de cruzamento argumental. Para tangenciar ou interferir os tópicos ali tratados. Para “interpelá-lo”, tal o subtítulo do livro.

Cada um dos ensaios possui um viés diferenciado. No primeiro a questão se centra na revisão estética e histórica da arte fotográfica, levando a atenção para o caráter performativo implicado na figura do fotógrafo –captar, incidir, remanejar–, acarretando com ele o redimensionamento conceitual da própria produção de imagens. O segundo versa sobre o exame crítico das ferramentas epistêmico-metodológicas que se vêm comprometidas quando o campo de estudo solicita a incorporação fática do pesquisador, para se pensar logo nos contextos que nos incluem –genéticos e autobiográficos. O último ensaio reflete sobre os interrogantes que a arte contemporânea coloca na nossa frente quando a sua continuidade exige desmontar o paradigma do euro-centrado –sumido na melancolia da pós-crítica– e redefinir o nexos corpo/território como dado fundante.

Contudo, algumas constantes permeiam os diálogos estabelecidos com esses autores. A gênese da pesquisa tem como precedente um vasto arcabouço de imagens, registros e crônicas atreladas ao projeto de extensão universitário *SALVAJAM Impro & Contato* (PRO-EXT / PPGDança - UFBA), sob a minha coordenação desde o ano 2016. Esse acúmulo de experiências opera como um pano de fundo a partir do qual os tópicos levantados pelos artigos de referência são postos em consideração, levados a serem interrogados, tendo como premissa as “pistas” que o histórico desse laboratório ofereceu: um andamento modelado coletivamente, no limiar do artístico, aguçando as

problemáticas que advêm da natureza imersiva da ação, seu entrosamento com o eco-habitat, suas relações mediadas pela escuta.

Outra constante nestes ensaios se deriva da experiência anterior, quando os laboratórios promovidos pelo projeto universitário vazaram o âmbito edilício e se relocaram em espaços abertos da cidade de Salvador (praias, pistas, piscinas) colocando o ênfase, dessa vez, na ligação inter-corporal dos performers através de dispositivos, suportes e interfaces, agregando à experiência do movimento o viés do plástico-visual. Assim, o horizonte mais abrangente da pesquisa se propõe visitar em cada um destes ensaios o caráter conectivo de um *CorpoMatéria*. Um corpo gregário que se descontorna, liquidifica, desmancha.

Haveria, pois, um interesse centrado nos deslocamentos e desvios que poderiam devir das perspectivas cunhadas no âmbito das Artes do Movimento –laboratórios de improvisação concebidos como entramados reticulares–, quando as mesmas se vêem tensionadas pela mediação do *matérico* e do *objetal* –domínios históricos das Artes Visuais– e seu transbordamento para o campo de estudos da *Performance Art*. Uma e outra linha de tensionamento são reabertas ao longo dos ensaios, e encontram na voz dos autores escolhidos uma plataforma conceitual válida para reavivar estes embates.

Leo Serrano

Índice

A produção de imagens em pesquisa acadêmica

Foto Performance como zona de interrogação

Ensaio elaborado para o componente curricular

Estudos Aprofundados da Performance

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo 2021.1

[pág. 5]

Da Sociologia Compreensiva à Pesquisa de um Campo que nos inclui

Vinculações epistêmico-metodológicas a partir de um texto de Souza Minayo

Ensaio elaborado para o componente curricular

Seminário de Pesquisa em Arte II

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo Suplementar 2020.2

[pág. 48]

Outras geografias para a inscrição de um corpo gregário (ou como sair da melancolia em arte contemporânea)

Interferindo proposições de John Rajchman

Ensaio elaborado para o componente curricular

Estudos Aprofundados da Performance

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo 2021.1

[pág. 58]

A produção de imagens em pesquisa acadêmica

Foto Performance como zona de interrogação

Ensaio elaborado para o componente curricular

Estudos Aprofundados da Performance

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo 2021.1



Entrando em matéria

O presente artigo convida ao leitor a desandar as pegadas que conduziram à produção de imagens fotográficas, materializada na criação de uma série de quatro Foto Performances, intitulada *OS 4 CORPOS [Paul Valéry / Éliane Chion]*. Dita criação fez parte dos processos criativos promovidos e solicitados aos discentes pelo componente curricular *Estudos Aprofundados da Performance* (PPGAV-UFBA 2021.1), sob coordenação do professor Ricardo Barreto Biriba e acompanhamento adjunto do Doutor Alessandro Malpasso (DMMDC-UFBA). Trata-se de uma visita retrospectiva dos embasamentos teóricos, enquadramentos bibliográficos e produção de artistas que habilitaram as discussões levantadas em aula, instaurando um leque de provocações que desabaram, finalmente, na concreção dos respectivos processos criativos. O lineamento geral do projeto teve por objetivo refletir ativamente sobre a relação e passagem que se estabelece entre a produção de uma ação performativa levada adiante pelo próprio discente (corpo imerso numa ação vívida) e as decorrentes instâncias de captura, processamento e exibição frente a uma audiência (streaming grupal), uma vez que essa ação é *tra(ns)duzida* para o formato da imagem fotográfica. O nó da questão aqui observado versa, portanto, sobre essa trama de tensionamentos e auxílio retrocursivo que se estabelece entre uma ação de natureza performativa e a subsequente produção de uma imagem que a registre –uma imagem pulsante, intensa, corpórea.

Vale a pena contextualizar, neste segmento de abertura, que a linha de experimentação proposta no curso esteve precedida pelas buscas que o professor Biriba tinha desenvolvido junto à turma de graduandos da EBA-UFBA, com miras à participação conjunta no *Ciclo de Performances Galeria Cañizares / PPGAV* que ele mesmo gerencia em qualidade de curador. Esse precedente artístico, apresentado em aula aos discentes através da lista de interrogantes (slides) que resultaram da mencionada experiência, transpareceu que as

modalidades de criação que ali eram propostas se originavam na advertência de que a produção de imagens que tinham por objeto o próprio corpo do performer, mergulhado na trama efêmera de suas ações, se via afetada por esse mesmo tipo de caracteres, carregando consigo as marcas que distinguem o agir performativo: “Será a imagem do performer um outro estado performativo criado a partir do gesto fotográfico? Porta ela o seu problema ou gera novas questões? Será a fotografia da performance um elemento de passagem aberto à imaginação ou [...] uma linguagem definitiva, questionadora da suposta efemeridade da performance? ” (BIRIBA 2021.1, sinopse/slide para uso em aula).

Assim contextualizado, seria pertinente adicionar que a produção de imagens foto e videográficas constituem um aspecto basal no desenvolvimento da minha pesquisa acadêmica, intitulada *Corpo Desmanchado: novas/outras subjetividades emergidas de um CorpoMatéria* (Doutorado PPGAV-UFBA). O assunto adquire relevância dupla, havida conta de que o caso a ser investigado tem como precedente um conjunto de práticas locadas no campo das Artes do Movimento; mais especificamente, laboratórios desenvolvidos no seio de um Projeto de Extensão Universitário sob a minha coordenação, dedicado a investigar matrizes de improvisação coletiva (*SALVAJAM Impro & Contato*, PRO-EXT / PPGDança - UFBA). O referido projeto providenciou, ao longo dos últimos anos (2016-2019), um vasto arcabouço de registros e arquivo de imagens através do qual resulta possível “recuperar” para o corpus da pesquisa acadêmica o caráter pulsante daquelas práticas. No seu conjunto, essa coletânea de imagens traz como desafio correlato a necessária “desclassificação” do material reunido, levando em consideração, desde agora, os traços performativos embutidos nele. Em tal sentido, a produção de imagens geradas no seio de vivências coletivas que envolvem improviso, exploração sinestésica, remanejamento de uma matéria conectiva, reclama para si uma

formulação epistemológica mais ampla e flexível que leve em consideração a natureza “textual” das imagens recolhidas: uma *imago* do corpo em movimento que evidencia seus traços performativos na textualidade de seus relevos, na modalidade de “escrita” que lhe é consubstancial e a distingue.

Algumas perguntas norteadoras que contribuíram na reconstrução genética do material reunido na pesquisa –uma abordagem metodológica múltipla, entrecruzando as ferramentas proporcionadas pela Crítica Genética, Auto-Etnografia, Escrita Performática– poderiam ser enunciadas através das questões: como se aproximar das imagens reunidas (arquivo de fotos e vídeos) aguçando o olhar em direção aos traços performativos impressos nos registros originais? Em que medida a releitura destes documentos, capturados na contingência efêmera de uma trama inter-corporal (improviso grupal), habilita a possibilidade de que tais fugacidades “retornem” ao momento presente? Através de que marcas factuais esses registros se atualizam, indefinidamente, na “escrita” de em um texto performativo?



As fotografias aqui postadas permitem ao leitor fazer uma ideia da dinâmica inter-corporal que permeia as práticas laboratoriais impulsionadas pelo Projeto de Extensão *SALVAJAM Impro & Contato* (PRO-EXT / PPGDança - UFBA). Apelando a uma seleção de registros dissímeis e aleatórios pode se observar a multiplicidades de aspectos envolvidos na atividade, com destaque para a diversidade de locais (*SALVAJAM em Espaços Abertos*), mas, especialmente, para o papel que desempenha em cada um desses laboratórios a matéria conectiva que opera como interface: o “desmanchar” de um CorpoMatéria coletivo. De cima para baixo e de esquerda à direita: 1. Uso de balões como volume que outorga precisão ao ponto de contato (pressão, qualidade membranososa). 2. *Water Dance* em piscina térmica. Tato/contato, peso e gravitação, densidade do meio ambiente condicionado e transtornado pela qualidade matérica da água. 3. *LAMA JAM Argila Ritual*. Barro semilíquido preenchendo o corpo inteiro. Mergulho coletivo na qualidade escorregadia da argila. Máscara-Corporal. 4. Remanejamento de uma placa de acrílico (lupa). Tatilidade, controle e deslocamento grupal preservando a matéria. Imersão no nível do chão para se transladar rolando. (*Progressões Esquizomáticas* – Universidade Livre – Ciclo de Mostras do Teatro Vila Velha, março 2019).

A esta primeira ordem de questões haveria que agregar que a pesquisa acadêmica em andamento tem pela frente, como desafio ulterior, conceber novas e originais modalidades de produção de imagem quando as mesmas venham complementar –estender, desdobrar, corporificar– os laboratórios a serem desenvolvidos junto às turmas de graduandos da EBA-UFBA. Estes trajetos de criação colaborativa, a ser instrumentalizados nos próximos semestres do Doutorado, trazem embutido, desde o início, a necessidade de conceber o como irão se articular as dinâmicas de grupo (uma escavação coletiva sobre as múltiplas facetas contidas no nexos CorpoMatéria) com as fases de levantamento de imagens que venham documentar esses trajetos. A questão da captura e replicação de gestos actanciais jogados “ao vivo”, tra(ns)duzidos logo em suportes registrais que alberguem a sua imago performática, constitui aqui um problema nodal, solicitando, em decorrência, que as instâncias dedicadas a gerir imagens se atentem para o modo em que tais gestos *se atualizam* na gestualidade das imagens: o como estas se mantêm pulsantes, como denotam o traço factual que as anima, como “permanecem retornando”.

Da captura espontânea de Happenings à representação controlada da auto-imagem fotográfica

No promissor artigo *O corpo-câmera: o performer e sua imagem* (2018), da pesquisadora acadêmica, escritora e artista Sophie Delpeux, se reconstrói a saga histórica que teve por protagonista aos artífices dos primeiros *Happenings* e ações *Body Art* dos anos 60', no seio dos quais a arte fotográfica irrompeu, instaurando como correlato factual desses eventos a sua “vontade de captura”. Tal ordem de ocorrências, inicialmente espontânea e despretensiosa, se tornou visível quando esses mesmos artífices se utilizaram do catálogo de fotografias reunidas, anos mais tarde. Alan Kaprow, por exemplo, evoca a produção de Happenings daqueles anos no ensaio *Assemblage, Environments & Happenings*, de 1966, dando voz aos próprios registros fotográficos. Por sua vez, acontecimentos semelhantes vieram renovar as discussões em curso quando David Briers apresentou em 1986, numa galeria londrinense, a retrospectiva *A fotografia como performance* com o fim de desvendar a onipresença do fotógrafo inserido na cena performativa, até então mantido na sombra e reduzido ao silêncio pela historiografia da arte.

Parece-me relevante pôr em evidência, primeiramente, o como se manifestou o posicionamento contrastado entre os protagonistas e gerenciadores da vanguarda Happening e a reconsideração que os arquivos fotográficos experimentaram uns anos mais tarde: “Jean-Jacques Lebel confessa que sua longa hesitação em levar a efeito uma tal antologia [fotográfica] foi devida à ‘natureza irreproduzível’ de tais eventos [...] tenho a nítida sensação que o essencial da experiência inicial escapa sempre as mais minuciosas montagens” (DELPEUX 2018, p. 89). Por sua vez, Allan Kaprow advertia então que “os happenings na cena nova-iorquina, como forma ligada ao acaso e de curta duração [...] não pode ser reproduzido” (Idem, p. 89). Esse

radicalismo inicial estaria cimentado no posicionamento artístico segundo o qual são atributo das ações de cunho performativo sua impronta efêmera, sua resiliência a serem traduzidas, a impossibilidade factual de qualquer transbordamento registral, sua adesão imanente ao devir cotidiano (*Live Art*). Contudo, revisões ulteriores como a levada adiante pela pesquisadora Kristine Stiles a finais dos anos 90', caracterizam esses registros fotográficos como se tratando de *commissures* (objetos “que sobram”), passando a considerá-los, desde então, como uma “série de interfaces passíveis de reviver a ação, autorizando uma espécie de ligação ininterrupta com a performance, que pode desse modo ser re-atualizada ao infinito” (STILES 1998, In: DELPEUX 2018, p. 90).

Na encruzilhada histórica dos fotógrafos pioneiros, permeando e vindo “interferir” o orgânico da cena (proto)performativa dos 60', se adverte o impulso antropológico do documentarista avocado ao levantamento de registros –verdadeira “vocação de captura” de uma circunstância evanescente. Esta constatação primária instaura, segundo me inclino a pensar, o tensionamento fundante (e maiormente instigante) que dev m do cruzamento entre ambas linguagens: a radicalidade de um *tempo-fuga* veiculado pela a o performativa do corpo “real”, e a estabilidade de um *tempo-perene* salvo na emulsão da película fotográfica (analógica), sob a qual esse mesmo corpo “retorna” em forma virtual. Isso equivale a dizer que entre uma e outra ordem de ocorrências média uma dissimilaridade temporal, acaso insolúvel, mas que por tal ordem de condi es se estabelece um campo de media es, transbordamentos e zonas de interse o entre ambas linguagens que conduzem a que as imagens fotográficas se tornem –também elas– uma modalidade do “atual”.

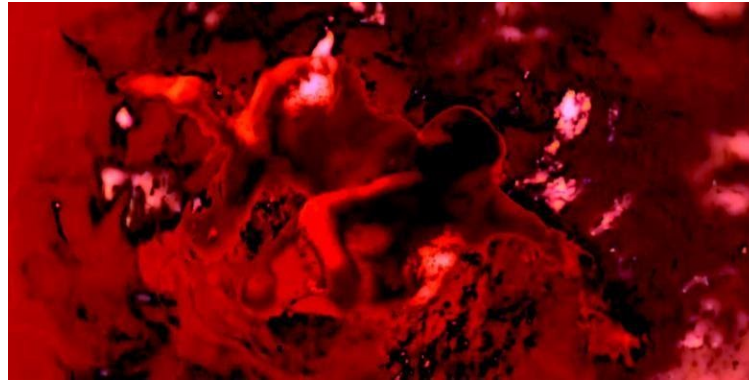
Importa distinguir que tanto a saga histórica reconstruída no artigo de Sophie Delpeux (2018) quanto o processo de cria o de uma Foto Performance solicitada aos discentes do curso (PPGAV 2021.1) estão precedidos e

condicionados por um contexto específico: ambos casos têm por objeto de estudo uma ação (Body Art) desenvolvida por um Sujeito-Performer. Esta cena inaugural nos envereda, como visto nas reflexões anteriores, para a equação ação-real / ação virtual, sendo a primeira a razão da segunda. Porém, não haveria que confundir a origem da natureza performativa de uma e outra instância linguística, assim como não haveria que fundamentar a ontogênese da Foto Performance no fato de que uma ação performativa (Body Art) seja a motivação ocasional que impulsiona ao fotógrafo a fazer seu registro. A este respeito vale a pena nos aproximarmos do trabalho artístico desenvolvido pela visualista e ensaísta francesa Éliane Chiron no seu artigo *Filmer La Mer: une expérience du 'Quatrième Corps' selon Valéry* (2010). A autora, mergulhada no livro póstumo de Paul Valéry, escrito em 1938 sob o título original *Les Trois Corps*, conjectura a possibilidade de estabelecer um correlato em imagens desses “corpos” formulados pelo filósofo, se aventurando na hipótese de um mapeamento somático que consiga “reportá-los” através de uma filmagem cujo protagonista seja *La Mer*. Trata-se, em rigor, de uma série de fotos e vídeos artísticos que documentam cenas praianas, onde a presença móvel das águas dialogam e dividem espaços com a presença de veraneantes distribuídos na faixa da areia e à beira mar: famílias, crianças brincando, gente de passo, nadando ou montando castelos de areia.

Entre os corpos reportados por Paul Valéry (1938) e a geração de imagens de Éliane Chiron média, não obstante, uma operação de *tra(ns)dução*, a qual pode ser compreendida vastamente como se tratando de uma transposição sômato-sensorial (desdobramento háptico), uma conversão metafórica, um salto semiótico que se utiliza das factuaisidades de um registro (memória sinestésica) para ganhar corpo em outro (foto e vídeo). Importa aqui, para os fins que me proponho observar, que o corpo vívido evocado por Chiron –sua pulsão subjetiva, motivadora da experiência artística– está *ausente* na

cena que ela retrata. De fato, não apenas ela “não aparece à vista”, mas, opta por uma composição de imagem (posição da câmera, abertura angular) deliberadamente panorâmica, enfatizando o distanciamento como estratégia estética para materializar a referida transposição imagética¹.

¹ No artigo, Éliane Chion partilha com o leitor a lembrança íntima que a conduziu para essa transposição de corpos à hora de capturar as imagens: “Eu parti do fato de sustentar a câmera à altura do plexo. Mas não podia mais. Ela veio se pousar inteiramente contra os batimentos do meu coração. A mão esquerda portando-a, solventando-a. A mão direita se aprontando para acionar o zoom. Desconforto: o braço esquerdo se tornando rígido. Em suma, uma confusão de ‘simetria socializante’. [...] Sem dúvida, meu corpo acredita que se a câmera está o mais alto possível, conseguirá enxergar melhor o mar, *tal como eu lembro-o quando era uma pequena filhota, tal como eu o enxergava pela sua incomensurável força*” (CHION 2010. Tradução e grifo nosso). Veja-se, então, como os indicadores somato-sensoriais do relato aparecem embutidos e transbordados nas instâncias ulteriores de captura fotográfica. Assim mesmo, o como os marcadores mnêmico-afetivos remetidos à idade da infância pulsam e solicitam uma estratégia tradutória para a materialização do projeto artístico.



Fileira superior, fotografias: *Loisirs de la vie moderne, ensemble d'images numériques, impressions à jet d'encre sur papier / 53x40 cm* (2015). Fileira inferior, frame do *Videographie: Combat, vidéo numérique sonore 1' 21* (2014).

Fonte: website da autora. In: <http://www.elianechiron.com/>

Expresso em termos saussureanos, o conteúdo extra-diegético da imagem (aquele plano de enunciação que lhe é exterior ou alheio ao ato de narrar inerente a uma determinada linguagem) não constitui uma condição *sine qua non* para que uma imagem foto ou videográfica denote a sua natureza performativa. Levando a atenção para as imagens reportadas mais acima: qual seria nesses registros o plano de enunciação a partir do qual se torna pertinente falar de certo “traço performativo”, permeando e moldando a factualidade da imagem? Dito de outro modo: que marcas denotam recorrência performativa na composição de uma imagem quando já não se trata de ponderar a cena retratada? Por enquanto, me parece atinado grifar até que ponto na produção de imagens de Éliane Chion convivem, num tensionamento

instigante, sua vocação pela recriação sensível de uma lembrança de infância (a taticidade de uma imagem praiana que recupera o assombro primigênio a partir do encaixamento da câmera sob o plexo cardíaco) junto a uma veemente determinação artística, interessada em processar a imagem na fase de sua *edição*: colorir e transtornar a gama cromática do registro de origem, programar “numericamente” o algoritmo que automatiza a gestalt emergente da vídeo-imagem –dentre outros procedimentos.

Ao passo, lembremos também a antológica definição que o cineasta Jean-Luc Godard (expoente da *Nouvelle Vague* francesa, ligada estreitamente à vanguarda do *Nouveau Roman*) ofereceu durante uma entrevista. Consultado sobre qual seria a propriedade distintiva da linguagem cinematográfica, ele resumiu o assunto em “A fotografia é verdade. E o cinema é uma verdade 24 vezes por segundo”. Pura auto-referencialidade factual. O caráter performativo da imagem se evidencia na sua superfície formadora, *formatadora* das condições de produção da imagem. Ação imanente e irreduzível do momentum da captura (o “clíck” corporificado), condensado nas contingências matéricas da película fotográfica. Atualização insistente do contato primigênio da luz sobre o haluro de prata espalhado no gel do fotograma analógico –aquela gesta heróica que vai do daguerreótipo e seus tempo demorados de obturação até as emulsões orto e pancromáticas ultravelozes que facilitaram a captura instantânea da luz.

Voltando para o artigo de Sophie Delpeux (2018) e as contingências que historicamente mediaram entre a figura do “retratado” e a “ação retratante”, o texto se remonta ao antológico livro *La Chambre Claire*, escrito por Roland Barthes em 1964. Nessa passagem emerge um tópico de interesse para o que está sendo discutido aqui, pelo modo em que a imagem salva no retrato fotográfico consegue “retornar” até nós. “Mergulhado na pesquisa de uma imagem que faz retornar a presença de sua mãe já falecida, ele fala de um

‘cordão umbilical’ [ligando] o corpo da coisa fotografada ao [seu] olhar” (p. 91). Comenta Delpoux que na abordagem barthessiana se evidencia uma vontade de “reencontrar” (recuperar, trazer ao presente) um espaço de fusão perdido, mas idealizado: “A luz, ainda que impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu compartilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (p.91). O assunto gira, então, sobre o *que* da imagem retratada faz com que o sujeito receptor experimente este “movimento de retorno” do ícone fixado no papel fotográfico. E me parece uma pista significativa nos remeter, justamente, para essa luz que opera como carnalidade mediúnica, como zona de contactação que rodeia a aura do retratado e se oferece ao receptor como uma pele envolvente através da qual o olho consegue “tocar” à pessoa pretérita (visão háptica). A luz visível, impressa e salva nos haluros do fotograma de origem, desempenha a função da marca factual persistente no papel fotográfico; não apenas o valor icónico dessa aura envolvente, mas a luz que se oferece à vista *aqui e agora*, como ação corpórea que persiste e “pulsa” na imagem. Uma concretude performativa que opera como extensão ectoplasmática do que ocorreu um dia (um click na casa materna de Roland Barthes).

Observe-se, não obstante, que este exercício de leitura oferecido pelo escritor francês traz embutida uma operação sutil, quase inumana. Refiro-me ao fato de que, para essa mãe voltar novamente a ele, transbordada pela aura luminosa que a tele-transporta, se requer da significativa carga subjetividade que liga Barthes com ela: o momento de retorno reclama a participação dessa subjetividade pulsante (mnêmica, histórica, vincular) como condição para “fazê-la vir”. Isso poderia se compreender mais amplamente quando se leva em consideração que não é, apenas, a carga emotiva do conteúdo extra-diegético (retrato familiar) quem motoriza o movimento de “vinda”, mas a concretude factual, matériaca e primal do plano de enunciação icónica, atualizado sempre pelo traço performativo que pulsa no texto da própria imagem.

O nexos entre performance ao vivo e performance fotográfica (duas modalidades temporais da ação performativa) experimentou pronto uma conveniente reciprocidade, fazendo que o auxílio fotográfico inicial enveredado a providenciar registros documentais fosse absorvido e reclamado pelos mesmos acionistas da cena do Happening, validado logo como instância necessária e desejável. Temos então, na encruzilhada avançada dos anos 60', que a incidência e modos de atravessamento da arte fotográfica sob os desenvolvimentos *Body Art* foi não somente decisiva, mas tornou o processo de produção artístico "retro-cursivo", podendo se conceber em adiante que a presença de imagens –suas contingências para serem geradas, o tipo de *acionismo* que introduziam a partir da concretude corpórea que lhes era reconhecida – fosse o motivo impulsor de uma performance: “Uma das ações que Vito Acconci realiza em 1969 materializa esse ‘labirinto crítico’. [...] Intitulada *Photo Piece*, consiste na caminhada do artista em uma rua, seguindo uma linha reta. A cada vez que pisca os olhos, ele faz uma fotografia daquilo que está a sua frente” (DELPEUX 2018, p. 97). Na sua análise do roteiro traçado por Acconci, Delpeux destaca a dimensão performativa vinculada a esse modus operandi de produzir imagens fotográficas (imagens “pobres”), e avança sobre a proposição de um “Corpo-Câmera” que cimente epistemologicamente a abordagem desse singular processo retro-cursivo: verdadeira introjeção, por parte do performer, do dispositivo “câmera”, assimilado e tra(ns)duzido desta vez como dispositivo *somático*.

Empreitadas emblemáticas do período das vanguardas, como o plano de ações levado adiante por Vito Acconci aqui relatado, põem em evidência o advento histórico de uma nova consciência, a de se-saber-fotografado como experiência “incorporada”, dentro da qual a disparidade temporal que se abre entre o acionar cotidiano do performer (sempre imanente) e sua ulterior replicação em imagens (tempo expectante da exposição em uma galeria) se vê

radicalmente suprimido. Agora a foto é engatilhada durante o lapso de tempo que demora uma piscada de olho, e o suporte e duração de cada “foto” tem a consistência de um registro mnêmico, sujeito à definição que a lembrança dela possa nos proporcionar. Nessa linha de adoções e assimilações processuais, Gina Pane chega a formular numa entrevista concedida em dezembro de 1984 a Bernard Marcadé que “ela identifica a experiência de ver as imagens com a de assistir ao evento. [...] ninguém deveria se sentir frustrado por não ter assistido à ação” (DELPEUX 2018, p. 92). Para a performer ítalo-francesa, a ação impressa no papel fotográfico, replicado e exibido indistintamente aqui ou lá, não apenas carrega os mesmos atributos que uma ação ao vivo –sem por isso vir a ser a mesma coisa–, mas é tão performática quanto a outra. As duas ações estão acontecendo agora. As duas são “de carne e osso”.

Do antedito caberia se afirmar que o artigo elaborado por Sophie Delpoux (2018) descreve uma parábola na qual a produção de imagens, associada à vocação pelo registro de eventos artísticos ao vivo, não apenas tem resgatado para si as multifacetadas contingências ligadas à corporeidade de um acionar, mas revisado as bases linguísticas pelas quais a arte fotográfica (ou videográfica) se define. Poderia se inferir que essa parábola vem deslocar o pressuposto epistemológico que entende que a Arte Fotográfica se distingue pelo modo em que consegue “fixar” a imagem capturada, passando desde agora a ser pensada (também ela) como uma modalidade artística do *efêmero*. Por essa via de entendimento se cancelaria o velho dilema referido ao caráter “funcional” de qualquer documento fotográfico, arquivo ou vestígio arqueológico registrado em imagens (reportes de guerra, vídeos caseiros, polaroids de aniversário). De agora em diante, por “ter sido”, a imagem à vista exposta no papel fotográfico –assim como todas e cada uma das instâncias formatadoras do processo de produção– possuem a pulsação de uma “performance”. A intensidade própria de um tipo de *acionismo* (desempenho).

Encerrando as remissões ao texto da filósofa e artista francesa, gostaria de levar a atenção do leitor para um tópico que, segundo considero, opera como um “ponto de virada” dentro do artigo. No contexto do catálogo londrinense citado anteriormente (*A fotografia como performance*; David Briers 1986) uma discussão entre a curadoria da mostra e Susan Butler se debruçou sobre a utilização que os artistas envolvidos na histórica saga dos Happenings deram à coletânea de fotografias reunida em seus catálogos. Com o passar dos anos, estes artistas se mostraram interessados por uma nova ordem de escolhas: “*orquestrar a imagem, saturando-a com certas referências, com efeitos visuais, implicando narrativas*”. Se em um primeiro momento os artistas se contentaram com uma documentação descritiva “em seguida eles levaram em conta as possibilidades do médium para construir a identidade visual de seus trabalhos. [...] esse deslocamento faz da fotografia um *modo de controlar a recepção* de um evento artístico –ou mesmo de sua fabricação” (BUTLER 1986, In: DELPEUX 2018, p. 93 e 94. Grifos nossos). A dobra histórica que aqui está sendo referida documenta uma incontestável instância de passagem: estética, procedimental e afeto-identitária. A tomada de consciência e adoção proposital de meios expressivos embutidos no acionar da arte fotográfica conduz a uma remoção estratégica do caráter meramente documental, para redigi-lo desta vez com fins narrativos: orquestrar, remanejar, desviar, controlar a semiose da imagem capturada em prol de uma instância ulterior, quando a mesma entre em fruição com o espaço (inter)subjetivo do receptor.

A adoção desta nova perspectiva inserida na cadeia geratriz da imagem foto e videográfica se apresenta, então, como o fruto de um “apercebimento” histórico –uma advertência, uma emergência linguística. Se bem tanto os arquivos quanto os documentos com valor institucional ou privado, vestígios e meios de armazenamento de ícones, estão permeados em cada uma das fases de sua feitura por “traços” de natureza performativa, é de notar que tal

atravessamento permaneceu *historicamente desapercibido* por parte dos agentes produtores de imagens. A atribuição de que tal cúmulo de suportes visuais se desempenhem enquanto “performance” vem indicar, sem mais, que eles são possuidores de um conjunto de *caracteres performáticos*. Corresponderia indicar, distintamente, que uma foto ou vídeo artístico se tornam uma modalidade ou subtipo da Performance Art (com toda a sua implicação histórica) somente quando o sujeito envolvido nessa ação adota para si um posicionamento estético ou procedimental. O que redundava, subsequentemente, na ideação de um planejamento da logística a ser utilizada, uma estratégia para aguçar aspectos relacionados à (des)construção de narrativas e semiose da recepção, uma via de remanejamento e “controle” que devesse no desvio, abjeção ou extrapolação de aspectos embutidos na produção de imagem.

Sophie Delpeux (2018) adianta, no encerramento do seu artigo, algumas chaves que permitam cartografar a emergência de novos “planos de representação”, suscetíveis de serem rastreados, por sua vez, em artistas como Carolee Schneemann e os Acionistas Vienenses já no início dos anos 60’, quando estes procuraram “ampliar” a experiência da pintura por meio da fotografia, incorporando a presença física dos próprios corpos sob o lenço do quadro. Para a autora, uma das encruzilhadas que desafiam a construção de imagens fotográficas na atualidade, permeadas e tensionadas pelos temas que ganham relevância geracional, reclama “estudar o como os artistas podem representar e tirar prazer de *serem representações*, se reivindicando como tal em sua originalidade ou em sua *eterna repetição*, multiplicando as identidades” (DELPEUX 2018, p. 98. Grifo nosso).



À esquerda: capa do livro *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*, na versão da sua edição francesa de origem (Ed. Textuel, set. 2010). No centro: imagem reproduzida no livro de um acionista-performer (sem nome) durante uma intervenção artística na rua. À direita: registro fotográfico de Gina Pane desenvolvendo uma ação Land Art.

Na busca dos caracteres performativos da imagem: processo de experimentação

O terceiro segmento do artigo está dedicado a apresentar ao leitor a produção de imagens que resultaram do processo de criação proposto pelo componente curricular *Estudos Aprofundados da Performance* (PPGAV-UFBA 2021.1). O mesmo consistiu na criação de um trabalho artístico, enquadrado no rótulo de “Foto Performance”, a ser desenvolvido através de uma ou mais fotografias (em todos os casos, imagens digitais). A apresentação das produções foi acompanhada e refletida pelo próprio discente, pelo corpo docente e pelos colegas, segundo a dinâmica de grupo instrumentada para o curso, através de uma sequência de aulas síncronas (plataforma streaming). Desse plano de trocas, pareceres e revisão dos embasamentos teóricos que foram se sucedendo ao longo das aulas devieram os posicionamentos estéticos e processuais que fui adotando com miras à ideação da(s) futura Foto Performance.

Antes de embarcar na reconstrução do processo criativo em questão, gostaria de referir ao leitor um caso anedótico, ligado ao andamento do Projeto de Extensão *SALVAJAM Impro & Contato* (PRO-EXT / PPGDança UFBA), citado e postado em imagens no segmento inicial deste ensaio. Trata-se, concretamente, da participação regular do fotógrafo baiano Benedicto Cirilo, quem foi convidado a se somar às sessões de improvisação coletiva que tiveram lugar na Sala 10 da Escola de Dança UFBA, assim como nas saídas ao meio urbano e ecológico durante as *SALVAJAM em Espaços Abertos*. Procedem especialmente deste artista local, especializado no rubro da fotografia de dança, os mais logrados registros fotográficos que permitem reviver o pulso corpóreo e espontâneo de umas sessões que tinham –exatamente como os antológicos Happenings ou as inúmeras modalidades

ritualísticas espalhadas pelo mundo desde antigo— o caráter efêmero e intransferível do momento vívido. “Seu Bené” passou a fazer parte da turma regular de improvisadores que se reencontravam a cada nova semana, daí que a riqueza peculiar que cabe se extrair do material fotográfico emergente esteja tão intrinsecamente ligada ao fato de que, enquanto produtor de imagens atreladas à trama do inter-corporal imanente, nosso colega de venho —também ele— um “improvisador”. A chegada nessa atitude comportamental não foi imediata e, de fato, houve que insistir para que Seu Bené se autorizasse, por exemplo, a se jogar no chão, rastejar de costas e se misturar junto aos improvisadores permeando espaços; adotar o mais “flutuante” estado de conexão sômato-sensorial para que o seu olhar —em correlato com o orbitar da câmera, mudando angulações, planos, focos, luminescência— entrasse no pulso empático com o resto da turma.

Disponibilizo, seguidamente, oito fotografias de toma-direta, sem alteração do registro original, capturadas durante as sessões de *SALVAJAM Impro & Contato* (2017-2019), generosamente doadas ao coletivo por Benedicto Cirilo:



Os registros fotográficos (fotografias artísticas) aqui postados oferecem à pesquisa acadêmica em andamento um material imagético inicial, susceptível de ser “escavado” em função dos traços performativos que eles denotam. Gostaria de dar visibilidade a esses caracteres através de certa leitura das imagens, havida conta de que uma e outra evidenciam “acentos” diferenciados. De cima para baixo e de esquerda à direita: 1. O movimento sendo mais rápido que a velocidade de obturação da câmera. A autenticidade de uma imagem descontornada, materializada numa “pátina” visual, como tra(ns)dução possível da natureza cinética do improviso. 2. Sinestesia impregnada pelo estado de “escuta” somática, ocorrida na pura troca de percepções dos espaços intra-corporais. 3. Natureza “háptica” do toque. O fora-de-foco como ocorrência fotográfica advinda, acaso, do relaxamento do pulso. Como experiência diluída, líquida da pele levada a se colocar em contato. 4. Efeito de contraluz, em aproveitamento dos abajures que (apenas) iluminam a sala, locados no mesmo plano espacial que os corpos em movimento. O realce das silhuetas. Puros contornos como possível transposição do que está aceso na interioridade do volume corporal. 5. O corpo segmentado pelo enquadramento do plano fotográfico. Resgate das ocorrências que (também) têm lugar numa JAM, para além de tudo que os improvisadores conseguem enxergar visualmente. Pés e pernas. Tatuagens. A posta em evidência do agir “performativo” das plantas dos pés –em especial, aquela cujo arco interno tem se instabilizado. 6. Foto-retrato de um momento marginal da sessão. A “roubada” de um momento íntimo, privado, quando a improvisadora precisa “ficar a sós”. 7. Primeiro (e primeiríssimo) plano focado em tornar visível a “tarefa” (*task*) que o corpo-múltiplo dos improvisadores desenvolve no seu ajuste recíproco. Leitura da leitura das mãos. Sustentação do hábitat compartilhado. Respiração comunal. CorpoBambú. 8. Plano-médio para se aproximar da tecedura dos corpos levados ao diálogo. Texto. Textura. Modalidades de escrita num tempo-espaco coabitado.

Dando passo às Foto Performances que resultaram do processo composicional –uma série de quatro imagens digitais intitulada *OS 4 CORPOS [Paul Valéry / Éliane Chion]*– me proponho, seguidamente, desenvolver uma visita retrospectiva do referido processo. Tal como o indiquei no segmento anterior, me inclino por pensar que o tensionamento basal que contrapõe o

caráter efêmero da ação performativa (Body Art) com a natureza perene da imagem impressa no papel fotográfico inaugura, tacitamente, a ordem fundadora de questões a serem repensadas pelo projeto artístico: o como se *articulam* estes dos regimes de temporalidade. Isso daria lugar a considerar, assim mesmo, que a participação do sujeito-performer implicado no processo de feitura de um e outro tempo acarreta consigo uma dupla instância de subjetivação: uma primeira, prosaica e sinestésica, perpassada pela experiência vívida de estarmos “nos-performando”; e uma segunda, pela qual a captura dessa ação no formato de uma imagem fotográfica opera como a *resubjetivação* da primeira. “Jogo de Mamushkas”. Dispositivo factual que insere o campo experiencial de uma ação performativa no campo da ação subsequente².

Seria preciso, ainda, trazer à tona neste percurso (de)construtivo uma inquietação pessoal que permeou o andamento do projeto, com antecipadas implicâncias sobre a ordem de escolhas composicionais a serem feitas: “como distinguir, concretamente, aquilo que víamos chamando de “fotografia artística” –sua acepção moderna, sua circulação estendida nos consumos culturais– da proposição de um formato diferenciado, referido sob o rótulo de “Foto Performance”? Frente a esta armadilha nominal, não isenta de fiapos sofísticos, cabe lembrarmos que a arte da fotografia –tanto na sua acepção profissional

² O tópico aqui tratado, voltado à questão de um agir que “reintroduz” no sujeito o percurso da própria experiência –replica, retorna, resgata–, nos remete à escavação conceitual que Richard Schechner desenvolve no seu clássico ensaio *O que é performance? Performance Studies: one Introduction* (NY: Routledge 2006, p. 28-51) quando o autor adverte que “Performances –de arte, rituais, ou da vida cotidiana– são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’ “ (p. 34). No mesmo ensaio Schechner cita a Marvin Carlson (*What is performance? The performance studies reader*. NY: Routledge, 2004) para indicar, dentro dessa mesma linha de exegese, que “O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de *comportamento repetidos* e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada ‘enquanto performance’, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso” (In: SCHECHNER 2006, p. 37).

quanto amador– vem sendo, desde o seu início, ciente dos procedimentos que moldam e intervêm a produção de imagens, distribuídos na vasta parábola que compreende os tempos de captura, revelado, edição e exibição –por citar os mais reconhecíveis. Pareceu-me, então, que o *quid* da questão se cenia ao redor dos procedimentos singulares –seus caracteres procedimentais distintivos, aqueles que lhe conferem um grau de alteridade factual e discursiva– pelos quais a Foto Performance consegue atualizar esse, seu “tempo performativo”. Atributos manifestos ou insinuados na feitura concreta da imagem à vista, resgatando para si o caráter efêmero e inacessível de uma “ação”; sua materialidade corpórea, a equação arte-vida (*Live Art*) que lhe é tão cara à história da *Performance Art*. Aguçando o assunto: como a narrativa estática da imagem fotográfica devêm “efêmera”? Como reaparece a sua instigante condição de fato “pulsante”, aquele que se resiste a se tornar murcho nas fauces de uma temporalidade estagnada?

Para aquém desta ordem de interrogações de ordem geral seria preciso indicar ao leitor, antes de apresentar a série de quatro Foto Performances, que o tema de estudo que norteia a minha pesquisa –resumível na questão de uma matéria conectiva que media as relações inter-corporais de um coletivo de improvisadores– traz embutido a abordagem procedimental da noção de “desmanchamento”: como ela consegue ser *tra(ns)duzida* sob a imagem foto-performada? Isso implicou em considerar, dentro do planejamento do projeto, o problema relacionado com o “re-emergir” da noção desse desmanchar, aguçando o olhar em direção àqueles *traços performativos* que evidenciem a impronta de gestos, fugacidades, pulsão vital. Atingir uma imagem corpórea, insistente, na qual o “Corpo Desmanchado” de origem encontre uma via para *se desmanchar novamente* sob a superfície palpável da Foto Performance.



CORPO 1: *Kinaesthesia*

“O primeiro corpo é o objeto privilegiado com quem nos encontramos momento a momento, inseparável de cada um deles. Chamamos esse objeto de Corpo-Meu, mas não damos nome a nós mesmos, isto é, a ele. Nós conversamos sobre isso como algo que nos pertence, sendo que nos pertence um pouco menos do que lhe pertencemos a ele. Não é um objeto, nem um acontecimento. É o corpo que vivemos no presente, que nos une ao presente, e a partir do qual tudo faz sentido. Mesmo frente ao caso da linguagem, será aquilo que experimentamos com anterioridade a qualquer discurso”.



CORPO 2: *Narciso*

Corpo social e superficial, por assim dizer, que os Outros veem em mim e que Eu vejo nos Outros: “Nosso segundo corpo, aquele que os outros veem, mas que somos nós. Menos oferecido pelo espelho e pela imagem dos retratos. É este mesmo corpo que tanto gostava de ver Narciso”.



CORPO 3: *Glitch*

"Então há um terceiro corpo. Mas este só tem unidade em nosso pensamento, uma vez que só o conhecemos por tê-lo dividido e dilacerado. Saber que ele é toda vez que foi reduzido a quartos e pedaços". Um corpo da ciência que não é, em rigor, corpo de ninguém. Corpo superficial visto em profundidade anatômica que ninguém vive segundo a unidade de uma experiência encarnada. Corpo "desencarnado", corpo que não é mais um corpo inteiro. Porém, um corpo "técnico", uma espécie de prótese que "já estava aí", inscrito na filogênese da espécie. Monstruosidade técnica que prolonga, propaga as nossas faculdades orgânicas.



CORPO 4: *Proteus, o polimorfo*

“Eu digo que existe para cada um de nós um quarto corpo, que posso indiferentemente chamar de corpo real, ou corpo imaginário. Não é nenhum dos outros três corpos, uma vez que não é nem o Corpo-Meu, nem o anatomizado dos estudiosos, pois é feito daquilo que os anatomistas não sabem”. O quarto corpo é aquele que ignoramos. É a personificação imaginária desta ignorância: “alguma inexistência, da qual meu quarto corpo é uma espécie de encarnação”. Área de sombra ou ponto cego que envolve todos os pensamentos sobre corpo e que, no entanto, refere-se à realidade dele próprio.

Fonte textual para as citações de Paul Valéry extraídos da revista digital *LE CORPS – Premières Analyses*. Cap. 4. *A la recherche du “Quatrième Corps”* (2018, p. 7, 8 e 9) In: <https://www.ipesup.fr/wp-content/uploads/2017/10/Le-corps-Premi%C3%A8res-analyses.pdf>

Uma vez apresentadas as imagens, partilharei com o leitor os processos composicionais que vertebraram a sua criação. Haveria que indicar, inicialmente, que me atraiu a chance de elaborar uma Foto Performance para cada um dos quatro corpos que Éliane Chion (2010) tinha desbravado em seu artigo *Filmer La Mer: une expérience du 'Quatrième Corps' selon Valéry*, de modo tal que uma e outra habilitassem estratégias compositivas dissímeis. Assim mesmo, do mergulho na produção visual desta autora, me atraiu a ênfase que ela dava à produção de suas Foto e Vídeo Performances, toda vez que as mesmas acusavam um interesse centrado no remanejamento da imagem na fase de *pós-produção*, quando o registro digital da imagem é processado através de filtros, inversão da coloração, programação numérica de loops rítmicos –dentre outros recursos. Ou seja, um precedente artístico que convidava a experimentar o “desvio” dos registros originais na etapa dedicada à montagem e reedição dos mesmos.

Tal como foram concebidas, as quatro Foto Performances compõem uma “série”, acompanhadas por legendas ao pé da imagem que incorporam à sua leitura as citações do texto pioneiro, elaborado por Paul Valéry. Todas elas estão atravessadas por marcas comuns, sendo a mais visível o traço “expressionista” que se evidencia no tratamento plástico-visual que o corpo recebe através da anexação de argila colorida (semilíquida), em amálgama com papel higiênico amassado e umidificado, alterando a sua fisionomia. Esta ordem de escolhas, que aqui deve ser entendida como um plano de narração extra-diegética (relato periférico, enunciação de um pathos cujo drama ocorre além da imanência factual do corpo) tem por origem a personagem que explorei na minha última apresentação do “Ciclo de Performances da Galeria Cañizares / EBA- UFBA”, intitulada *Abjeto*. Sua revisitação (reperformance) se deve, em boa medida, à possibilidade de continuar a dialogar com a interface corpo-matéria (barro, pasta de celulosa) e, mais amplamente, com a noção de

“corpo estendido” (*Expanded Field*). Aquela condição de existência, tão cara a arte japonesa *Butoh*, expressa na tradicional pátina de gesso que veste os “ossos de um cadáver que se levanta e anda”, a qual imprime à fisionomia do performer o relevo sígnico de uma *máscara corporal*.

Outra marca que atravessa às Foto Performances, mais aquém de qualquer patamar simbólico, está relacionada com os procedimentos aplicados à edição da imagem. Trata-se de uma procura estética voltada a introduzir “ruído” no processamento da imagem, tal como a disciplina da Semiótica se apropria e faz uso do termo: uma estratégia compositiva que venha *interferir* o registro fotográfico original, introduzindo nele graus de desvio, descentramento, estranheza. Esta ordem de buscas se materializou em algumas fotos (como se verá seguidamente) na qualidade “vibrátil” que as preenche, produzindo certa ambiguidade dos contornos, certa instabilidade das silhuetas. Tal como cabe inferir, a estratégia compositiva gira ao redor dos mecanismos “tra(ns)dutórios” que permitem veicular o transpasso de um registro (factual) para outro (virtual) e, com eles, a tentativa correlata de fazer “retornar” a questão do desmanchamento.

Para a realização das Foto Performances estabeleci um plano de ações – rascunhado em bosquejos prévios sobre as páginas de uma caderneta– que contemplasse a articulação entre as duas temporalidades embutidas no processo. Por um lado, estava claro que iria precisar de uma produção sequenciada de fotos, capturadas ao longo de uma ação performativa que evoluísse (quase) sem interrupções –três longas séries no total, para que as mesmas providenciassem um vasto arcabouço de “instantâneas” a serem logo selecionadas e remanejadas na fase de edição. Em relação às ações performativas, ligadas especificamente à fase da captura durante a sessão fotográfica (ação foto-perfomática) direi que a mesma se utilizou do sequenciador que a câmera do telefone celular disponibiliza, programando o

cronômetro para que a cada 12 segundos de engatilhasse uma nova foto. Importa grifar esta anécdota aqui em vistas de que o dispositivo sequencial, automatizado na câmera, me permitiu liberar o improviso das ações com o fim de direcionar a atenção sobre a progressão *Body Art*. Fora isso, os outros dois procedimentos comuns a todas as fotos consistiram em fixar a câmera sobre um tripé e definir com precisão a abertura angular –planos médios, primeiros e primeiríssimos–, assim como escolher lenços destinados a homogeneizar o fundo de imagem, de modo tal que os mesmos mudassem sua cor nas diversas sequências –cinza, violeta e bege.

A segunda das temporalidades a ser articulada, relacionada já com a fase de processamento digital das imagens originais (pós-produção), ocorreu no *suspense* dedicado à instrumentalização de parâmetros composicionais disponíveis nas plataformas de edição virtual³. Tal como foi comentado mais acima, as quatro Foto Performances receberam um tratamento diferenciado; me proponho, seguidamente, reconstruir o processo de criação de cada uma delas:

. CORPO 3: *Glitch*

Comento, inicialmente, a terceira das Foto Performances por ela condensar, em boa medida, a completude dos procedimentos composicionais envolvidos na concepção do projeto. Ecoando a proposição valeryana de um corpo “anatomizado”, dilacerado e eminentemente inabitável por parte do sujeito preceptor, o mesmo enfatiza a questão do tecnológico associado à fisionomia do corpo, ganhando as nuances do protésico, do frankenstainiano e do cibernético. No caso aqui referido, essas nuances se concretizam nas

³ Para o caso, fiz uso da plataforma *Canva*, frequentemente aproveitada pelos comandos práticos, suficientemente versáteis que esta possui. A mesma consegue ser acessada *on line* dentro da rede informática (<https://www.canva.com/folder/all-designs>) e oferece ao usuário a chance de salvar o registro de imagem final nos formatos PNG, JPG, PDF.

marcas próprias da linguagem digital, expressas na (des)multiplicação de quadrinhos, os quais evocam, por sua vez, o pontilhado de pixels que formata a imagem digital. Para o desenvolvimento da exegese correspondente ao plano de enunciação extra-diegética, me inclino por interpretar a imagem resultante como uma tradução “lírica” e leviana da monstruosidade evocada anteriormente. A mesma poderia ser descrita como um devaneio onírico, no qual a natureza orgânica e primigênia do Corpo-Meu (1º corpo valeryano), levado aqui à zona limiar do fundido a branco, experimenta uma espécie de *desmanchamento somático*, o qual desencadeia a volatilização da silhueta em réplicas emolduradas do próprio corpo –esse corpo dilacerado dos anatomistas. O efeito global se acomoda, então, à noção de “fractal”, no sentido de um objeto se replicar infinitamente sob o padrão morfológico que o define.

Importa-me destacar que, para esse plano de enunciação ocorrer, o planejamento da edição contemplou previamente a obtenção de um número elevado de fotos destinadas a preencher a matriz autorreferencial desses quadrinhos-pixels. Assim, o processo composicional evidencia uma evolução gradativa na qual, primeiramente, se vê a progressão que a sessão de fotos foi experimentando: de esquerda à direita o Corpo-Meu parte da nudez e pouco a pouco vai se metamorfoseando com a aplicação de argila e papel higiênico, até acabar se liquidificando no box do chuveiro –posturas e gestos que vão sendo captadas pelas instantâneas, programadas em intervalos de doze segundos. Associada a esta progressão, dois processos de edição (pós-produção) precisam ser explicitados aqui; o tamanho das molduras dos quadrinhos vai em aumento e, ligadas a estes, a coloração do corpo capturado em instantâneas vai se tingindo de modo tal que, partindo da gama do lilás muda para o azul e mais tarde para o verde-alga. Imediatamente, essas três tinturas se fundem em um espectro arco-íris e passam serem “interferidas”, sob a margem direita da Foto Performance, pelo efeito do *Glitch* (do alemão: falha).

Esta última variação cromática não deve ser entendida, apenas, como uma mudança de pigmentação, mas, como a irrupção de uma *distorção ruidosa*: silhueta levada a um campo de vibratilidade elétrica, defasagem das bordas e submetimento a uma instabilidade somática (semelhante à visão de um ícone 3D quando é olhado sem as gafas azul-vermelho). Portanto, o advento imagético de uma realidade orgânica –“Corpo-Meu” estabilizado num gesto introspectivo, fundido a branco, sob a margem esquerda da Foto Performance– acaba sendo sugada por uma condição aberrante e *infra-humana*: Cyber-Corpo, Eletro-Soma, Corto-Circuito.

. **CORPO 1: *Kineaisthesis***

A primeira das Foto Performances, intitulada em grego clássico, alude à relação primal, senso-perceptiva que distingue os nexos conectivos que se estabelecem entre o Sujeito-Eu e o Corpo-Meu proposto por Valéry (1938). Refiro-me àquilo que, no âmbito da corporalidade, se conhece como *sinestesia*: ligações neurocognitivas que nos habilitam para mapear sensivelmente a interioridade do corpo. Partindo da perspectiva extra-diegética relacionada à composição da imagem, este “retrato” de plano médio incorpora, pelo seu *agon* manifesto, as reverberações da tradição japonesa *Butoh*, anteriormente comentada. Cabe ser interpretado, assim mesmo, a partir das chaves estéticas do *Teatro Happening* de raiz kantoriana (Tadeuz Kantor / *Cia. Cricot 2*, 1972), quando o encenador polonês se mergulhou na condição marginal do ator encarnada na figura do *factotum* –mais especificamente, do infra-humano.

A busca inicial consistiu em atingir um grau de conectividade somática durante a sessão de fotos, de modo tal que eu pudesse retirar logo (pelo menos) duas imagens que me permitissem recriar o mito do “Duplo”: duplicidade, desdobramento da condição humana, sempre ominosa. Para isso, tal como se observa na Foto Performance resultante, a imagem protagônica é

aquela que exhibe o corpo em situação introspectiva, senso-conectiva, em consonância com o 1º Corpo valeryano. A mesma aparece reeditada, dando uma certa ênfase à coloração sépia, grifando a gama que vai do mostarda à terracota. Essa primeira condição (sinestésica) é colocada logo em xeque quando se superpõe, um pouco à direita, um retrato cuja postura é semelhante à primeira, transido agora por uma atitude diferenciada: o assomo do monstruoso, pavoroso, fantasmal. Trata-se do aproveitamento do parâmetro composicional que habilita o acréscimo de transparência na imagem, permitindo em decorrência a chance de superpor essa imagem à locada em primeiro plano. Assim, a operação de montagem consistiu em selecionar uma segunda fotografia que trouxesse essa qualidade ominosa, em estreita semelhança gestáltica com a primeira, para estabelecer entre ambas um tensionamento visual voltado a sugerir um desdobramento *ectoplasmático* –experiência mediúnica segundo a qual, durante o trance, emerge a silhueta espectral de um ser encarnado, ligado ao médium através de um fio de prata. O mito (ou condição existencial) associado ao arquétipo do “Duplo” vem aqui questionar a pretendida conectividade sinestésica do 1º Corpo (sempre íntima e estável), para inserir nela a presença ambígua e insinuante de um *fantasma somático*: esse Corpo-Outro, ligado ao 2º Corpo valeryano. Presença subjacente que interfere a unidade psicofísica originária, à maneira de um conteúdo “inconsciente”, de um pesadelo recorrente. Assomo de uma aberração incontestável.

Indico, por último, que o procedimento de montagem e ajuste entre ambas fotografias foi resolvido não somente pela superposição de uma transparência, mas, pela chance de fazer corresponder o olho direito do Corpo-Meu com o olho esquerdo do Corpo-Outro: intersecção formal de duas condições de existência contrapostas. Coincidência pavorosa.

. CORPO 2: *Narciso*

Pareceu-me interessante resgatar, da descrição que Paul Valéry (1938) oferece sobre este 2º Corpo, que a construção que fazemos de nós mesmos procede da recepção subjetiva do olhar alheio. Em outras palavras, não se trata tanto daquilo que os outros “dizem que somos”, mas, o que nós subentendemos por tal pronunciamento. Aliás, nos adverte Valéry (1938), essa imagem retro-cursiva não seria tão fidedigna se a procurássemos no espelho e, não obstante, foi a imagem que “tanto gostava de ver Narciso” nas águas. Há uma espécie de armadilha em tudo isso; tal como me inclino a pensar, se trata de um processo formativo da imagem de si, introjetada pelo sujeito, que está sempre exposta a equívocos. Daí que –sempre partindo da extra-diegese– quis abordar esta contraposição estrutural da auto-imagem advinda do 2º Corpo tendo por premissa que, entre o “sermos vistos” e aquilo que o eu conjectura que “se vê nele”, se abre um espaço de *justaposição aberrante*. Por esta razão cogitei, já desde a elaboração do rascunho de origem, o desenho formal da Foto Performance como um retrato de plano-médio (rosto e tórax) partido ao meio por um eixo virtual: Sujeito-Eu cindido pela visão esquizóide de si.

Para a sessão de fotos ajustei convenientemente a abertura angular da câmera, tal como se prepara em estúdio um retrato “à antiga” (tripé, ajuste de luz, fundo neutro obtido pela instalação de dois tapetes de loga de cor violeta). Este segmento da sessão, correspondente à segunda série de fotos, esteve previsto para o momento em que meu rosto e corpo estivessem finalmente preenchidos de argila e papel higiênico, acentuando por essa via as qualidades *Butoh* de um Corpo-Máscara. Estiveram contempladas, assim mesmo, a definição das cores que ambas matérias plásticas produziram sobre a textura da pele (mostarda e branco); daí também aí a escolha do pano de fundo, dada a relação complementar que se estabelece entre o violeta e o amarelo. Já numa ordem de evocações mais abrangente, a composição formal da imagem

pretende operar como uma homenagem solapada, tanto do quadro *O Grito* de Edvard Munch (1893) quanto da versão do *Retrato de Inocencio X* pintado por Diego Velázquez em 1650, levado por Francis Bacon à sua versão paroxística em 1953 (*Estudo do Retrato do Papa Inocencio X de Velázquez*).

Tal como se evidencia na foto, a abordagem deste 2º Corpo valeryano retoma o assunto da duplicidade existencial, levada agora à exasperação. Tratou-se de obter dois retratos que exacerbassem uma atitude contraposta: na metade correspondente ao lado esquerdo a visão do Sujeito-Eu, transparecendo um gesto deliberadamente neutro –frontal, olhar enfrentado ao lente da câmera, lábios presos, pescoço relaxado–; do lado direito o Corpo-Outro transido pelo gesto do grito –crânio suspenso, olhar dilatado com a pupila desviada para baixo, nariz rugada, boca aberta e gritante, a comissura dos lábios apontando para o lateral inferior, dentes incisivos (quase faltantes) assomando por cima, pescoço tensionado e largo.

Essa ordem fundadora do conflito a ser retratada esteve, por sua vez, *reperformada* durante a fase de edição, quando o registro original da segunda foto foi tratado com um parâmetro composicional que habilita a possibilidade de liquidificar os contornos, podendo “arrastar” a imagem, por exemplo, para um dos lados (neste caso, à direita). Esta última operação está atrelada à mencionada homenagem ao lenço de Francis Bacon (1953), quando se comprova que a textura da imagem pictórica está propositalmente “desmanchada” em virtude de um gesto impresso pelo artista com o pincel, varrendo a homogeneidade do óleo de cima para baixo (imagem listrada). A definição dos contornos do retrato do Papa Inocência X experimenta por essa via uma afetação ulterior –verdadeira pós-produção pictórica– e adquire as nuances de uma visão “embaçada”. Na Foto Performance quis retomar esse gesto (essa ordem de escolha estética) apelando ao efeito “pátina”; ou seja, atualizar os traços performativos do retrato fotográfico através de um gesto que

liquidificasse os contornos: os tornasse imprecisos, os arrastasse para além do Eu-Próprio.

. CORPO 4: *Proteus, o polimorfo*

A última imagem produzida na série retoma a afeição pela livre transcrição de mitos –*Narciso*, dentre as Foto Performances e *Sísifo*, no caso da Vídeo Performance, omissa neste artigo por razões de extensão⁴. *Proteo*, em latim *Proteus*, também chamado *Egipcio* ou *Oceano*, é descrito na *Odisseia* de Homero como o filho primogénito de *Posseidon* (Prôteús = o primeiro). Arquétipo do ser cuja condição destacada consiste em se metamorfosear ao infinito com tal de não ser caçado –pastor da manada de focas, possuía o dom de predizer o futuro a quem fosse capaz de capturá-lo, mas para evitar fazê-lo apelava à mudança mais exótica de sua fisionomia. O 4º Corpo valeryano é resiliente, por antonomásia, a qualquer explicação. Seria este o mais conjectural dos corpos e, em boa medida, um corpo ulterior à experiência subjetiva. Uma construção hipotética, mas factual. Uma composição imagética improvável na “real”, mas possível no “virtual”. Éliane Chion, na sua análise, cita a leitura que o linguista russo Roman Jakobson fez dos corpos valeryanos, indicando que cada um deles se acomoda a uma função enunciativa; seguindo a ordem: expressiva, conativa, referencial e, para o 4º Corpo, *poética*. “A experiência de um corpo criador, mais particularmente [...] o corpo advindo significativo sensível” (CHION, 2010, p. 67). Retomando o fio dessa exegese,

⁴ Disponibilizo para o leitor o link que dá acesso ao Vídeo Performance intitulado *Sísifo*, no qual investigo tanto as nuances embutidas no mito grego de origem como o tratamento filosófico que o pensador francês Albert Camus fez no livro *Le Mythe de Sisyphe*, publicado em 1942. Parece-me pertinente indicar que a produção deste segundo trabalho, solicitado dentro do componente curricular, retoma as premissas exploradas na composição das Foto Performances e agrega, por sua vez, aspectos embutidos no eixo da temporalidade “real” da imagem.

In: https://youtu.be/XX0EE22_LWk

Ricardo Barreto Biriba (PPGAV-UFBA 2021.1) translada essa condição jakobssiana de “poético” para a sinergia acesa no corpo do sujeito performador, quando este atinge o seu “estado de performance”. Na transposição efetuada por este pesquisador –verdadeiro deslocamento semântico e epistêmico da função do poético– o 4º Corpo valeryano distingue e confere alteridade às modalidades artísticas de *acionismo*: um performador transido pela ação, imerso nela, quase não ciente de suas implicações últimas.

Para a composição desta Foto Performance tinha previsto no rascunho do projeto elaborar a terceira série de fotos, me transladando para isso no espaço estreito do box do chuveiro. A série ocorreria uma vez que a argila e o papel higiênico houvessem atingido o ápice de sua condição de Corpo-Máscara e a vestidura matérica que cobria a pele ingressasse na fase de desmanchamento pela ação aleatória da água. Para tal fim, posicionei a câmera a uma distância consideravelmente próxima do corpo e fui mudando tanto a inclinação do tripé quanto a abertura angular sob a tela do telefone celular. Tratava-se de recolher imagens fragmentárias de diversos segmentos do corpo, mapeando sucessivamente o campo de ações levadas adiante pelas mãos, coxas, pés, abdome (etc.), muitas vezes despercebidas pelo próprio performador enquanto age –protagonista inadvertido de gestos locados em micromundos somáticos que o habitam. Essas capturas estariam sulcadas, assim mesmo, pela textura que a pele iria adquirindo à medida que a matéria plástica (argila e papel higiênico) escorregasse e se liquidificasse. Processo de *subtração*, perda, descontorno, em contraposição ao processo de agregação anterior.

O processo de edição da imagem, uma vez selecionada a vasta série de fotos registrada no chuveiro (cinco sequências no total), consistiu em montar, à maneira de um puzzle, a fisionomia de um corpo *hipotético*, conjectural; apelando ao procedimento de superposição das arestas das respectivas molduras, em junção com o procedimento de transparência da imagem. Um e

outro proceder, ao operarem em reciprocidade compositiva, habilitaram a chance de estabelecer “zonas de intersecção” nas quais a fisionomia do corpo era susceptível de adquirir uma configuração ambígua, híbrida e potencialmente metamórfica: a transfiguração de um corpo desviado, descentrado, reticulado. Uma espécie de divindade indiana (*Shiva, Ganesh*) que consegue ter, pelo princípio de intersecção, mais braços e pernas que o “normal”.

Corresponde indicar, não obstante, que esse vasto leque de opções espaciais e gestálticas que a imagem disponibilizava foi reduzido a um número limitado de remanejamentos possíveis. Tratou-se de habilitar como chance principal a operação de rotação da moldura das fotos, tanto horizontalmente (lado esquerdo/direito) quanto verticalmente (deixando o corpo “cabeça para embaixo”). Uma vez definidos os segmentos corporais a serem encaixados, assim como a posição espacial que estes iriam adotar, a edição se centrou no jogo imagético de estabelecer correspondências fisionómicas entre alguns membros, articulações ou segmentos corporais que oferecessem a chance de serem *intersecados* por outros. A busca geral esteve assinada pelo “desvio” de qualquer padrão somático reconhecível e pela prolífica multiplicação da anatomia –uma fisionomia hiperbólica. O outro procedimento composicional que pretendo referir aqui está relacionado com a mudança da “definição” da imagem de origem, levando o conjunto de fotos a alcançarem um tipo de uniformidade que permitisse a sua melhor imbricação: variações no brilho, saturação, gama cromática, etc. A textura visual do puzzle resultante se aproxima, segundo considero, da estética do *retrô vintage*, acentuada pelos contornos rugosos e por certa opacidade expressionista.

Este *Proteo*, encarnando as proposições do 4º Corpo valeryano, possui a curiosa propriedade de se preservar “orgânico” –nada exige que o *Polimorfo* devesse ser um corpo dilacerado– e, não obstante, ele já não possui traços de

alguma “unicidade” humana. Em tal sentido, a acepção da transfiguração somática que este experimenta pode ser pensada aqui como uma *imagem pós-anatomizada* (pós 3º Corpo). Como estágio onírico, transgénico, que vem resolver o dilema do esquizóide-fragmentário pela via de uma reintegração performática.

Saindo

No encerramento deste ensaio gostaria de indicar ao leitor que os tópicos tratados aqui tiveram como propósito se mergulhar, à maneira de uma “zona de interrogação”, nos embasamentos teóricos e bibliográficos propostos pela condução do curso à turma de discentes. Esses embasamentos se estenderam, como visto, no corpus de referenciais autorais e históricos para, finalmente, adquirirem uma dinâmica processual quando as produções artísticas solicitadas ao longo do semestre acrescentou a troca de pareceres e rodadas de feedbacks entre os seus membros. Havida conta de que o acúmulo de artigos e materiais postados em aula foi vasto e diverso, para os fins deste ensaio foi preciso limitar a nômima de referentes a serem abordados, optando por levar a atenção para o caso das escritoras francesas Sophie Delpeux e Éliane Chion.

Algo semelhante corresponde ser indicado com respeito à produção artística desenvolvida, lembrando que a mesma consistiu não somente na criação de uma Foto Performance –ou uma série delas–, mas também na realização de um Vídeo Performance. Se for de interesse, para tomar contato com este trabalho o leitor pode acessar o post do vídeo (*Canal Youtube*) através do link indicado na Nota de Rodapé n° 4.

Feitas as ressalvas, a nômima de tópicos discutidos neste ensaio deve se entender como um exercício de análise crítico –genético e auto-etnográfico– eminentemente continuado no jogo de trocas intersubjetivas que se projeta sob o espaço da recepção. Trata-se, portanto, de uma pesquisa acadêmica em andamento motivada pela possibilidade de problematizar alguns dos eixos temáticos visados ao longo do curso *Estudos Aprofundados da Performance* (PPGAV-UFBA, 2021.1) quanto pela escavação dos aspectos composicionais embutidos no processo criativo.

Referências Biblio e Fotográficas / Links à rede

ALMEIDA SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. SP: FAPESB – Annablume, 1998.

BARTHES, Roland. **La chambre Claire**, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126-127.

BRIERS, David. **Photography and Performance Art, Photographie as performance. Message through objects and Picture**. London: Photographer's Gallery, 1986, p.43.

CARLSON, Marvin. **What is performance? The performance studies reader**. NY: Routledge, 2004.

CHION, Éliane. **Filmer La Mer: une expérience du 'Quatrième Corps' selon Valéry**. Séminaire Interarts de Paris. Paris: Ed. Klincksieck 2010, p. 65 a 72.

_____. **Loisirs de la vie moderne, ensemble d'images numériques, impressions à jet d'encre sur papier / 53x40 cm (2015). Videographie: Combat, vidéo numérique sonore 1' 21 (2014)**.

Website da autora. In: <http://www.elianechiron.com/>

COSTA LIMA, Paulo. **Teoria e Prática do Compor I: Diálogos de invenção e ensino**. Ed. Edufba, Salvador: 2012, p. 12 a 35).

DELPEUX, Sophie. **O corpo-câmera: o performer e sua imagem**. Campinas: Revista Visuais 2018, n° 6, v.4.

FORTYN, Silvie. **Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Porto Alegre: Revista Cena 7, v.7, p. 78 a 86, 2016.

HARISPE, Leonardo Andres Mouilleron. **Sísifo / Video Performance**. (Salvador: PPGAV-UFBA 2021.1) In: https://youtu.be/XX0EE22_LWk

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. SP: Ed. Resumo do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP, p. 41 a 53, 2015.

KAPROW, Allan. **Les happenings sur la scène new-yorkaise (1961). L'art et la vie confondus**. Paris, Centre George Pompidou, 1996, p. 51.

LEBEL, Jean-Jacques; ANDROULA Michael. **Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insunuassion radicale**. Paris, Hazan, 2009, p. 10.

MACARDÉ, Bernard. **Entretien avec Gina Pane (dec. 1984)**. Bordeaux, Fonds regional d'art contemporain Aquitaine, 1985, p. 24.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance? Performance Studies: one Introduction** (NY: Routledge 2006, p. 28-51)

VALÉRY, Paul. **Les Trois Corps**, 1938. In: CHION, Éliane. Paris: Ed. Klincksieck 2010, p. 65.

_____. Revista digital LE CORPS – Premières Analyses. Cap. 4. **A la recherche du “Quatrième Corps”** (2018, p. 7, 8 e 9) In: <https://www.ipesup.fr/wp-content/uploads/2017/10/Le-corps-Premi%C3%A8re>

Da Sociologia Compreensiva à Pesquisa de um Campo que nos inclui

Vinculações epistêmico-metodológicas a partir de um texto de Souza Minayo

Ensaio elaborado para o componente curricular

Seminário de Pesquisa em Arte II

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo Suplementar 2020.2



Fontes e referenciais

Ao longo do presente ensaio me proponho observar e reconduzir, para os fins da pesquisa acadêmica em andamento (PPGAV-UFBA / Doutorado 2020-2024), os tópicos que a pesquisadora brasileira Maria Cecília de Souza Minayo⁵ desenvolve no artigo *CIÊNCIA, TÉCNICA E ARTE: o desafio da Pesquisa Social*, incluso no livro *PESQUISA SOCIAL: teoria, método e criatividade* (Petrópolis: Ed. Vozes, 2001), elaborado em coautoria junto a outros pesquisadores da área. Trata-se de um exercício crítico e reflexivo que permita avaliar os alcances conceituais e procedimentais embutidos no referido texto para, seguidamente, considerar a sua eminente aplicação dentro do trajeto investigativo que levo adiante no curso de doutoramento, referido anteriormente.

Pincelando com certa flexibilidade o percurso do artigo de Souza Minayo, um primeiro assunto que emerge nele vem atrelado à pergunta pela adoção de uma “cientificidade” que cimente o ciclo investigativo da pesquisa. Se desmontado, o pressuposto dessa conveniência –adverte a autora– descansa, fundamentalmente, na hegemonia alcançada e consolidada por parte da Ciências Naturais, como sendo este um terreno investigativo adjacente ao das Ciências Sociais, pronto para ser importado. Pretende-se ali que o arcabouço de “dados duros”, a coleta “bruta” de achados em trabalho de campo, poderiam ser direcionados em prol de uma objetivação e mensura quantitativa ulterior. Com isso, não apenas se pretende garantir a probidade da pesquisa, mas como

⁵ Maria Cecília de Souza Minayo se formou em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978), graduação em Ciências Sociais - City University of New York (1979), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e doutorado em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz (1989). Desde 1996 é editora científica da revista *Ciência & Saúde coletiva* da Associação Brasileira de Saúde Coletiva e pesquisadora titular da Fundação Oswaldo Cruz.

Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv>>

os fenômenos observados conseguem “ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 24).

Em contrapartida, a autora nos adverte, bem no começo do ensaio, que as pesquisas alinhadas no campo do “social” –pulso do comunitário, realidades contextuais, sócio e biopolíticas– são de natureza qualitativa: “ao fazer tais percursos, os investigam. A pesquisa social é sempre tateante, mas, ao progredir, elabora critérios de orientação cada vez mais precisos” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 22). No âmago da chamada Pesquisa Qualitativa, norteando a pesquisa social, se encontra o fato irredutível de esses campos do fazer humano serem sempre relacionais: “ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 22). Se o termo “qualitativo” acabou sendo adotado de modo genérico para guiar o embate teórico-prático das pesquisas locadas em espaços sociais (dentre os quais haveria que acrescentar as complexidades da arte e de todo obrar poético) isso se deve, em boa medida, à natureza resiliente das complexidades ali almejadas, afetas a se desmarcar e trans-territorializar em bacias simbólicas que se recusam a serem reduzidas taxonomicamente.

Avançando nessa direção, Souza Minayo cita o precedente de pensadores críticos do âmbito das ciências como Feyerabend (*Contra o Método*, 1989), para quem o roteiro histórico que as ciências seguiram “está associado mais à violação das regras do que à sua obediência. [...] haverá circunstâncias em que se torna conveniente não apenas ignorar as regras, como adotar a regra oposta” (In: SOUZA MINAYO, 2001, p. 17). Ou a obra de Thomas Kuhn (*Estrutura das revoluções científicas*, 1978), onde o autor desmonta o mito dos acordos científicos subjacentes que bussolam e regimentam determinados períodos da história do conhecimento –seus métodos, instrumental, axiologia– para, na contramão dessa estabilidade

epistêmica, reconhecer que as áreas disciplinares conseguiram avançar, apenas, durante as fases de crise e ruptura, quando “o progresso da ciência se faz pela quebra dos paradigmas, pela colocação em discussão das teorias e dos métodos, acontecendo assim uma verdadeira revolução” (In: SOUZA MINAYO, 2001, p. 17. Grifo nosso).

O ensaio experimenta um pulo semântico quando a autora agrega, à lista dos autores citados, as preocupações metodológicas vinculadas historicamente às “visitas de campo” do investigador-cientista moderno, situado e engajado no território físico e simbólico que se propõe pesquisar, trazendo à tona a emblemática figura de Lévi-Strauss (*Desvendando Máscaras Sociais*, 1975): “uma ciência onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação” (In: SOUZA MINAYO, 2001, p. 14).

Esta ordem de advertências, inextricavelmente ligadas ao entrosamento do pesquisador na urdidura das tramas sociais, dando voz à própria comunidade que ele visita, traz aparelhada uma advertência ulterior: a coesão inerente ao conjunto de práticas sociais (hábitos, costumes, credos, ocupações) encontra o seu sustento epistêmico na tecedura de uma malha mais fina, quase inapreensível. Todo um código submerso, de difícil escavação, sujeito a códigos e piscadas, humores e subentendidos, cumplicidades e secretos, aponta à evidenciação de um “imaginário comunal”⁶ operando como o andaime simbólico das interações sociais observadas no campo. E tal imaginário –assim chamado por enquanto– tende a exhibir marcas de alteridade próprias; um elo silencioso e potente, escorregadio a qualquer tentativa de apreensão objetiva porque, provavelmente, quem investiga nunca será completamente um membro “originário” da comunidade. No entanto, para os fins metodológicos e

⁶ MAFFESOLI, Michel. *O Imaginário é uma Realidade*. Entrevista de Juremir Machado Assís. Porto Alegre: Revista FAMECOS, v.1, n°15, p. 15 a 18, 2001.

instrumentais da pesquisa artística que aqui nos ocupa (PPGAV-UFBA), sim cabe considerar a adoção do princípio de “empatia” –participação social, engajamento comunitário– por parte do pesquisador para que esses baús culturais lhe ofereçam vias de acesso, dados certos ou, pelo menos, uma perspectiva epistemológica pertinente associada ao agir simbólico da comunidade em questão.

Mencionarei, em último lugar, a referência que Souza Minayo faz sobre o campo de estudos intitulado “Sociologia Compreensiva” –a meio caminho entre o Positivismo clássico e a Dialética de cunho hegeliano-marxista, afeta sempre ao vai e vem entre interior e exterior–, na procura de maiores complexidades, sob o modelo de uma espiral crescente: “A abordagem da Dialética faria um desempate nas correntes colocadas anteriormente” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 24). Enfrentada aos pressupostos epistêmicos do Positivismo, a Sociologia Compreensiva acomete contra toda pretensão de *propositivismo*, afirmação objetiva do saber, progressismo técnico e epistemológico. Ligada a abordagens históricas da ciência, tais como a Fenomenologia, a Etnometodologia, o Interacionismo Simbólico (dentre as quais corresponde citar o caso mais novo da Etnocenologia aplicada ao campo das Artes Cênicas e Performativas⁷), o caso da Sociologia Compreensiva não só afirma, mas, acentua o lugar do “subjetivo” como ponto de clivagem quando se refere à atuação do pesquisador em Ciências Sociais: “num embate frontal com o positivismo, a sociologia compreensiva propõe a subjetividade como o fundamento do sentido da vida social e defende-a como constitutiva do social e inerente à construção da objetividade nas ciências sociais” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 24).

⁷ SANTOS, Adailton Silva dos. *A etnocenologia e seu método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em artes cênicas no Brasil e na França*. Orientador: Bião, Armindo Jorge de Carvalho. SSA: Repositório Institucional UFBA (BA), 2009

Observações e traslados no contexto da pesquisa própria

Ao chegar neste ponto da revisão do ensaio de Souza Minayo (2001) darei passo a um conjunto de colocações que dialogam com a minha pesquisa acadêmica, compreendendo vieses conceituais, metodológicos e epistemológicos. Em primeiro lugar, ao ter evocado os embates vinculados ao acionar do investigador em ciência dedicado ao trabalho em campo social –especialmente marcado pelas conotações históricas que se derivam das viagens transoceânicas levadas adiante por Lévi-Strauss (*Tristes Trópicos*, 1955) e seu ulterior traslado sistêmico no Estruturalismo francês dos anos 50’ e 60’– cabe formularmos o interrogante: de que “campo social” está se falando aqui? Que tipo de referencial social, contextual, imagético e biopolítico pressupomos quando evocamos tal rótulo? É claro que as matrizes relacionadas com a chamada “pesquisa de campo” (social, cultural, antropológica, religiosa, etnográfica, etc.) tem se ampliado e flexibilizado consideravelmente na atualidade em direção às mais variadas delimitações contextuais. Contudo, tal como me inclino a pensar sobre o tema, parece ainda subsistir na sua formulação teórico-procedimental um certo “desdobramento situacional”: o sujeito pesquisador se aproxima e incorpora à comunidade em questão, para logo se engajar intimamente nela, sem que por isso ele mesmo *seja* ou *pertença* ao próprio campo. O campo “está aí” e ele entra.

Isso parece se colocar em evidência quando Souza Minayo (2001), no segmento intitulado *O Ciclo da Pesquisa*, nos adverte que o roteiro da estrutura segue (inexoravelmente?) “um ritmo próprio e particular [...] um processo de trabalho em espiral que começa com um problema ou uma pergunta e termina com um produto provisório capaz de dar origem a novas interrogações” (SOUZA MINAYO, 2001, p. 26). Teleologia metodológica, proposicionalismo vetorial. E ainda: “diferentemente da arte e da poesia que se concebem *na inspiração*, a pesquisa é um labor artesanal, que se não prescinde da

criatividade, se realiza fundamentalmente por uma linguagem fundada em conceitos, proposições, métodos e técnicas, linguagem esta que se constrói com um ritmo próprio e particular” (Idem 2001, p. 26. Grifo nosso).

Até que ponto esta estrutura modelar do “ciclo” que a pesquisa se propõe seguir não reproduz os pressupostos epistemológicos do protótipo clássico daquele antropólogo, etnólogo, entomólogo, espeleólogo, arqueólogo (etc.) que pautava o “roteiro de viagem”, quando o cientista entrava e saía do campo social ou natural seguindo uma trajetória temporal progressiva? Para além desses antecedentes históricos, mais perto da minha busca acadêmica e artística, se apresenta uma questão diferenciada que reclama a revisão da própria noção de “campo”, toda vez que se pretende cartografar o território da práxis: como estabelecer a passagem de dados duros e brutos levantados no campo (arquivos, fotografias e filmagens, caderno de notas, enquetes, etc.) para um corpus escritural ulterior, quando o corpus das trajetórias artísticas em que estamos imersos –esse fluxo pulsante e aleatório da experimentação artística, esse acúmulo de contingências e cotidianidades– se acomoda, antes bem, à natureza do “performativo”? O exercício do observacional se apresenta condicionado, desta vez, por coordenadas situacionais que nos confrontam à necessidade de cartografar uma práxis que nos inclui, e dentro da qual estamos *incorporados* e *afetados* pelas contingências de um fluxo social, biopolítico, comunitário ao qual pertencemos.

Contudo, a centralidade do problema descansa, não tanto nessa operação de desdobramento observacional, mas especialmente, na própria estratégia de “escrita” –uma *écriture*, expresso em termos derrideanos⁸. O campo em questão é agora de natureza “performativa”, quase indistinguível da perspectiva adotada pelo sujeito pesquisador por se tratar de um dado experiencial, coletivamente urdido, apenas se diferenciando dos dados

⁸ DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999.

embutidos na cotidianidade mesma. Tão inclusivo quanto ambíguo, esse campo consegue ser apreendido a partir de chaves experienciais que ele próprio instrumentaliza à medida que evolui. Assim: como transcrever, tra(ns)duzir esse acúmulo de experiências urdidas coletivamente sob um suporte escritural? A questão do registro, do formato e da “volumetria” que o texto adquira (*tecer*, *textura*, *tecelagem*) deveria respeitar, em qualquer caso, o caráter performativo da práxis em que o sujeito pesquisador e sua comunidade de praticantes se encontram inseridos. Seria a partir desse entramado textural –e não antes nem por fora– de onde iriam emergir os caracteres que permitam transcrever a sua singularidade fenomênica. *Quase não podendo* assomar os narizes por cima do prato.

O desafio epistêmico, metodológico e laboratorial que venho problematizar aqui redireciona os postulados que Souza Minayo (2001) desenvolve no seu ensaio, quando ela aborda os caracteres definidores da Pesquisa Social e Qualitativa, e o envereda, por sua vez, para o referencial proporcionado por pesquisadores da área artística dedicados a orientar discentes cujas buscas se enquadram nesse ramo do fazer. Refiro-me à perspectiva desenvolvida, por exemplo, por Brad Haseman⁹; a mesma vem se debruçando sobre a dinâmica e importância das pesquisas *guiadas-pela-prática*, para que as mesmas sejam entendidas como uma estratégia de investigação dentro de um paradigma inteiramente novo, intitulado pelo autor de *Pesquisa Performativa*: “Pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de ‘um problema’, [antes bem] constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar a praticar para ver o que emerge” (HASEMAN, 2015, p. 44). Provocando aos artistas-pesquisadores a conceber formatos de

⁹ Menciono igualmente como referencial sobre Pesquisa em Arte a proposta ideada por Vida Midgelow, intitulada “Processos de Articulações Criativas - PAC” (SP: Ed. Resumo do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP, p. 55 a 71, 2015).

apresentação performática que vazam o tradicional texto ou artigo acadêmico (álbumes, maquetes, ações, objetos, vídeo-instalações, sono-montagens, etc.) lembra-lhes que quando “uma forma de apresentação é usada para relatar uma pesquisa, pode-se argumentar que ela é na verdade um ‘texto’ ” (Idem, 2015, p. 44).

Será, então, uma questão central relacionada a pesquisas locadas no campo do social e biopolítico (Pesquisa Social, Sociologia Compreensiva e outras), no mundo do simbólico e imagético (fluxos comunitários), mas especialmente, na dinâmica inclusiva e afetiva do performativo em artes (agir ecológico, operações Arte-Vida, imanência do cotidiano), idear estratégias que deem encaminhamento orgânico a essas práticas artísticas, quando as mesmas passam a ser *cartografadas pela escrita*. Levando em consideração, não apenas, a passagem de uma instância para outra –do participar ao escrever–, mas, uma busca cuidadosa e delicada à hora de transcrever esse acúmulo de experiências gregárias para formatos e registros escriturais. Uma escrita performática, um transpasso hipertextual, estendido do texto. De tal maneira que esses *registros-outros*, ao serem formatados, não se saiam, não caiam fora nem falseiem a trama performativa que singulariza aquele campo de práticas.

Referências Bibliográficas / Links à rede

DERRIDA, Jacques. **No escribo sin luz artificial**. Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. RJ: Ed. Francisco Alves, 1977.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. In: 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. SP: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, 2015, p. 41 a 53.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das revoluções científicas**. SP: Perspectiva, 5º ed. 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Desvendando Máscaras Sociais**. RJ: Alba Zaluar, 1975.

_____. **Tristes Trópicos**. SP: Companhia das Letras, 3º ed., 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O Imaginário é uma Realidade**. Entrevista de Juremir Machado Assís. Porto Alegre: Revista FAMECOS, v.1, nº15, p. 15 a 18, 2001.

MIDGELOW, Vida. **Processos de Articulações Criativas – PAC**. SP: Ed. Resumo do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP, p. 55 a 71, 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SANTOS, Adailton Silva dos . **A etnocenologia e seu método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em artes cênicas no Brasil e na França**. Orientador: Bião, Armindo Jorge de Carvalho. SSA: Repositório Institucional UFBA (BA), 2009. In: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9630>

Outras geografias para a inscrição de um corpo gregário (ou como sair da melancolia em arte contemporânea)

Interferindo proposições de John Rajchman

Ensaio elaborado para o componente curricular

Estudos Aprofundados da Performance

Prof. Ricardo Barreto Biriba

Doutorado em Artes Visuais / PPGAV UFBA (Salvador, BA)

Semestre Letivo 2021.1



Decolando

“Existe também uma variação mais positiva: a arte contemporânea é uma arte que já não se baseia no grande ato de Negação [...] mas, pelo contrário, se baseia na afirmação de possibilidades ou ‘virtualidades’ (aberta por ‘eventos’) pela maneira pela qual tais possibilidades são exploradas por ‘conexões’ ou ‘grupos’ “. O parágrafo aqui citado se situa no segmento que dá encerramento ao artigo *O pensamento na arte contemporânea* (SP: CEBRAP n° 91, 2011 p. 5), do historiador da arte norte-americano John Rajchman (Columbia University, EUA)¹⁰. Nele, o autor adianta um leque de proposições –verdadeiro afã de propositivismo epistémico– voltadas à comunidade de produtores e pesquisadores imbuídos na conjuntura atual da arte, com o fim de interpelar a “melancolia” que permeia as narrativas em voga desde os anos 90’ (pós-crítica de cunho europeísta). Alentando estratégias de escavação que se abram à potencialidade de ações geridas coletivamente, o artigo reverbera sobre alguns dos eixos que vertebram a minha pesquisa acadêmica, vinculada a desempenhos tais como a Ação Artística (*ImproAções*), Body Art e estratégias de composição instantânea que entrosam corpo e matéria em dinâmicas de produção gregária. Por dita razão, o ponto de partida deste exercício de escrita elaborado para o componente curricular *Estudos Aprofundados da Performance* (PPGAV-UFBA / Doutorado 2020-2024) consistirá em pincelar algumas ideias-força embutidas no artigo de Rajchman (2011) para estendê-las e coloca-las em cruzamento, mais tarde, com as ideias-força que o Professor e Curador Ricardo Barreto Biriba traça no artigo *Corpos Negros em Tese*:

¹⁰ John Rajchman é um filósofo que trabalha nas áreas de história da arte, arquitetura e filosofia continental. Professor Adjunto e Diretor do “Programas de Mestrado em Arte Moderno” no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Universidade de Columbia (EUA).

Fonte: <http://www.ieeeeghn.org/wiki/index.php/Jan_Rajchman>

performance e insurgências contemporâneas (EBA-UFBA / Galeria Cañizares, 2019).

Estado diagnóstico: em que ponto estamos e como se segue em arte contemporânea?

Trilhando as proposições levantadas em *O pensamento na arte contemporânea* (RAJCHMAN, 2011) haveria um diagnóstico inicial, elaborado pelo autor, voltado a alertarmos sobre o deslocamento que os meios de produção, gerenciamento e consumo da arte contemporânea experimentaram nas últimas décadas. O quid da questão transcende qualquer ingênua inadvertência, pois o grau de consolidação hegemônica dos circuitos que regulamentam esses consumos operam como o núcleo duro das narrativas em voga: o exercício de uma pós-crítica que sedimentou a inércia de uma “melancolia” hermenêutica, uma condição segundo a qual “a arte morre”. Tal remanejamento de ideias, sua capacidade persuasiva e a inércia de sua sedimentação no meio institucional dissimulam, no entanto, o fundo pragmático que age os cabos de tais circuitos. Bastaria corroborar o desempenho da figura da arte como refém do Mercado da Arte, as apostas do merchandising, a febre histórica que alimenta o roteiro das bienais, a demanda dos colecionistas e agentes de inversão financeira, as curadorias “globais” preenchendo os cubos brancos de galerias bem publicadas –dentre outras figuras.

Num apelo à herança modernista (seu afã pela crítica confrontadora) o autor se garante no seio da tradição iluminista, reeditando o valor da produção incessante de ideias e as decorrentes cogitações que devém do exercício do pensamento criador: “não há arte –e, particularmente, não há ‘arte contemporânea’– sem uma busca por novas ideias de arte, novas ideias do que seja a arte e de suas relações específicas com o próprio pensamento”

(RAJCHMAN, 2011, p. 3). Colocando em suspenso esta propensão ao enfoque idealista clássico (não pouco problemático, à luz dos estudos mais recentes desenvolvidos nas áreas da neurocognição e ciências cognitivas), resulta instigante o impulso dado pelo autor à necessidade de fazer emergir novas ou outras modalidades discursivas, empurrando para esse fim ao coletivo de artistas a produzir pensamento em forma gregária: “aquilo que não podemos ainda conceber, não podemos ver ou não temos recursos seguros para julgar [...] justamente o porquê de o novo nos forçar a pensar, e a pensar conjuntamente” (Idem, 2011, p. 3). Pretendo grifar, no seio desta estratégia neo-modernista enveredada a redinamizar o estado da produção artística –sua inventiva, renovada originalidade, necessária passagem para outras possibilidades de conceituação–, a ênfase dada à positividade de uma *techné* contemporânea –corroborável historicamente, por exemplo, no “aprendizado pela prática” das artes e ofícios que a Escola da Bauhaus promoveu– como estratégia viável para tornar visível aquilo que a imaginação coletiva não enxerga pelo colapso que a “maquinaria de obviedades impede” (Idem, 2011, p. 5).

Em síntese, o vislumbre de um horizonte renovado de proposições artísticas, possibilitado pelas “virtualidades” que se abrem a eventos coletivos, convida a fazedores e pesquisadores a “pensarem juntos”. Porém, a provocação inclui, sincrónica e paradoxalmente, um impulso veemente em prol de “forçar a sua aparição”, “fazer emergir” o material se colocando em um estado estético receptivo frente a si mesmo e aos outros. Em última instância, Rajchman (2011) impele ao coletivo de artistas a se jogar “por fora” do linde do acadêmico e do institucional em direção ao “frescor” de outras formas de desencadear arte: mecanismo de extroversão, tecedura gregária, pensamento consensual.

Outras geografias: reterritorializando pontos de partida para a arte ser pensada

Seguindo as pegadas do artigo de Rajchman (2011), o autor contorna logo uma ordem de problematização mais aguçada: a do nexo inextricável entre as marcas identitárias que os enunciados artísticos adquirem, em íntima adesão ao território que molda o imaginário comunal. Evidencia-se, por essa via de apercebimento, a questão da alteridade que cerne o vínculo arte/geografia, corpo/habitat, intersubjetividade/paisagem. No âmago desta colocação conceitual, condensada na noção de “geografia” como fator condicionante que se recusa à subtração ou submissão de paradigmas estéticos que lhe sejam alheios, o autor tensiona a corda levantando a pergunta: “afinal de contas, seria o drama das artes visuais de Nova York dos anos 1960, durante o qual novas ‘ideias de arte’ surgiram [...] o que um jovem artista de Shangai ou Dakar ou São Paulo pode pensar ou fazer hoje?”. Trata-se, em última instância, em dobrar esforços imagéticos para relançar a gestação de proposições estéticas que consigam, por uma ou outra via, driblar o poder gravitacional da herança modernista europeia como referencial recorrente.

Ao tocar nesta ordem de desafios, cabe referir as preocupações análogas que atravessam a pesquisa levada adiante por Ricardo Barreto Biriba, voltada à transmissão e gerenciamento da área de estudos em *Performance Art*. Na sua empreitada artística –uma verdadeira “militância”, nas palavras do autor– não podem ser desapontadas as correlações que essas buscas têm sob os âmbitos da pedagogia, ação artística e empreendimentos curatoriais –dentre as várias frentes que o pesquisador articula conjuntamente. No dossiê *Corpos Negros em Tese: performance e insurgências contemporâneas* (Escola de Belas Artes–UFBA, 2019) Biriba repassa as chaves processuais que guiaram a instrumentalização do ciclo “Mostras de Performance da Escola de Belas Artes /

Galeria Cañizares” ao longo de três edições; as mesmas devieram de canalizar inquietações ligadas à necessidade de dar visibilidade aos artistas-performers que cursam a sua graduação e pós-graduação na referida instituição, salientando uma ordem de inquietações coletivas centralizadas na problemática das “artes negras ou afro-brasileiras que tiveram como objetivo principal combater o ‘racismo estrutural’ impregnado nos modelos educativos e formativos dos cursos superiores de arte” (BIRIBA, 2019, p. 2) ¹¹.

Ao trazer à tona este referencial de produção, gerenciamento e ideação coletivo, direcionado à problemática do contexto afro-diaspórico decorrente dos processos de desterritorialização, implantação e transbordamento idiossincrático que distingue o historial das políticas instrumentadas durante o período colonial –com aguçada implicância no contexto cultural baiano–, reaparece o tópico anteriormente apontado no artigo de John Rajchman: o nexo arte/geografia. No caso em questão se evidencia a peculiar trama de tensionamentos que resulta de dito processo histórico, acarretando com ele a assimilação de protótipos simbólicos e culturais (cânones da língua, moral, arte, etc.) a serem revisados no contexto das novas perspectivas decoloniais de estudo. Trata-se da necessária ideação de paradigmas que permitam “pensar sobre a arte africana, indígena e popular como 'contrapontos' importantes para repensar conceitos e métodos artísticos; um modo de intervir e trilhar outros caminhos epistemológicos e estéticos necessários (BIRIBA, 2019, p. 4) ¹².

¹¹ No segmento correspondente às páginas 4 e 5 do citado artigo, Biriba contextualiza essa ordem de inquietações mais abrangentes a partir da produção coletiva de alunos-performers que desabou na criação do Work in Progress “Mancha de Dendê não Sai ou Banco Não Tem Encosto”, apresentada no ciclo “VIII Mostra de Performance, Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes UFBA 2018”.

¹² Com o fim de dar embasamento teórico e filosófico à perspectiva rotulada de “Decolonial”, Biriba cita no artigo os avanços desenvolvidos dentro dessa nova formulação epistemológica por Walter D. Mignolo (2015, p. 110): “Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, a da filosofia estética é entender o sentido da arte, então as estéticas decoloniais, nos processos do fazer e seus produtos, tanto como em

O caso das ações artísticas promovidas por Biriba junto aos graduandos da EBA-UFBA (2019) se depara, justamente, com a persistência das marcas da herança europeia –originalmente colonial e mais tarde moderna, permeando a vastidão do tecido institucional, acadêmico e intelectual– gravitando como um verdadeiro “logocentrismo” que obstaculiza o processo de desvendamento de processos criativos voltados para outra ordem de referências. Em soma, um regime de normatização cultural que embaça, distorce e obstaculiza o desvendamento de chaves expressivas contemporâneas que lutam por se situar “geograficamente” sob o vórtice das próprias alteridades: “buscar outras bases de pensamento não-ocidental que dialoguem com pesquisas artísticas emergentes sobre a arte afro-brasileira contemporânea” (BIRIBA, 2019, p. 4). Com o fim de dar visibilidade ao rádio de complexidades que este embate adquire na pesquisa do autor, remeto, finalmente, a ideação de uma metodologia de ensino –mais amplamente, estratégias de transmissão, escavação de ideias, processos reflexivos que habilitem narrativas imanentes às marcas indenitárias– enquadrada numa inovadora perspectiva, rotulada de *Pedagogia da Performance*: “A pedagogia da performance, neste caso, torna-se ferramenta para refletir e proporcionar um aprendizado com bases epistemológicas dissonantes dos modelos das metodologias visuais. Tal estratégia foi fundamental para os estudos afro-referenciados, por este ser um lugar de cruzamentos, circularidades, trocas e compartilhamentos” (Idem, 2019, p. 8).

Em boa medida, os tópicos levantados por John Rajchman (2011) encontram ressonância nos levantados por Biriba (2019) na tentativa comum por deslocar, descentrar e relativizar a incidência do moderno-europeu: seu *lócus geocêntrico*, sua capacidade de subtração geográfica. Parece-me

seu entendimento, começam por aquilo que a arte e as estéticas ocidentais implicitamente ocultam: a ferida colonial”.

estimulante resgatar, como subproduto emergente e reverso dos processos de extrapolação territorial, que os embasamentos teóricos que deram sustento histórico ao iluminismo europeu –prerrogativa da ideia “clara e distinta” –, ao terem emigrado, fizeram também emigrar à teoria. Assim, propõe Rajchman (2011, p. 4) que a arte contemporânea acabou se vinculando a essa transmigração cultural: “produto dessa ‘viagem’, deu origem às ideias de ‘exílio’ e ‘nomadismo’ [...] como, por exemplo, em grupos ‘diaspóricos’ ou de deslocados”. As marcas identitárias, suas alteridades irredutíveis e intransponíveis ligadas ao vínculo corpo/território, adquirem uma proporção limiar quando atingem o lugar de fala do “deslocado” (mencionado na cita anterior). Por paradoxal que resulte a figura de um sujeito alheio a seu próprio solo de pertencimento, é justamente na voz errática, exiliada e anecóica onde se compreende, mais amplamente, o dilema do “cabimento artístico” do inominado em arte. Tanto na figura do exilado quanto na do nômade se entende, cabalmente, o dilema último de toda e qualquer “minoría” que empreende a trabalhosa busca artística de sua *via regia* expressiva –carregando, com isso, o peso de todo o andaime cultural a ser desmontado e reedificado¹³.

¹³ O reconhecido sociólogo francês Michel Maffesoli dedica o texto *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos* (México: FONDO DE CULTURA ECONOMICA MÉXICO, 1997. Edição em espanhol) à figura e condição do nômade. Trata-se, mais especificamente, da revisão crítica dos mecanismos de “domesticação” e docilidade aos quais se vê submetido o cidadão da urbe contemporânea. Assim, o nômade emerge aqui como a figura emblemática daquele que “cai fora”, aquele ser resiliente que se situa às margens dos processos auditivos: “El encierro establecido durante toda la modernidad muestra, por todas partes, signos de debilitamiento. Poco importa, por cierto, cuáles sean sus vectores’. hippies, vagabundos, poetas, jóvenes sin brújula, lo mismo que turistas pastoreados en los circuitos vacacionales programados. El hecho es que la “circulación” regresa. Desordenada, adquiriendo incluso la forma de un torbellino, no deja indemne a nada ni a nadie. Rompe sin excepción las trabas y los límites establecidos en todos los ámbitos: político, profesional, afectivo, cultural o religioso; todas las barreras caen. Nada puede contener su flujo. El movimiento o la efervescencia se encuentra en todas las mentes”. Indico, seguidamente, o link da edição audiovisual que elaborei para publicitar a ação artística desenvolvida na 8º edição do Ciclo de Performances Galeria Cañazares /



Fotografias retiradas da rede informática ([http:// google/imagens](http://google/imagens)) com o fim de alegorizar a figura do “Nômade”, citada anteriormente na nota de rodapé nº13. A noção de “diáspora” se estende, nesta acepção extrapolada do termo, para o próprio cidadão exilado no seio da urbe: excluído no território de origem, desterrado da sua terra natal. Vive-se na errância do vagabundeio toda vez que o lugar de fala e existência –alteridade irreduzível da condição humana– é subtraído ou obstaculizado por outra que regulamenta a circulação de vozes autorizadas. Cabe serem contemplados na lista: os *Sem Terra*, mendigos, ciganos, migrantes, obesos, desempregados, (semi)analfabetos, depressivos, malabaristas de sinal vermelho, “deficientes”, idosos, psicóticos, discriminados por tudo e nada, presos (também políticos), enteados, pessoas adoptadas com identidade falsa, anões. A lista prossegue, e exhibe às claras a sua resiliência a ser catalogada. Contudo, a pergunta que se adianta e reclama um lugar nesta ordem de apontamentos nos interpela: que ambiente cultural e humano será capaz de recolher todas as vozes, habilitá-las e dar-lhes a oportunidade de cavar, coletiva e sincronicamente, sua via de manifestação artística?

EBA-UFBA, 2018”, com curadoria de R. Biriba. A mesma intitula-se *ANÔNIMO* e explora, precisamente, a identidade errática, silenciosa e inominada da figura do nômade.

In: <<https://youtu.be/y89j--KTHtg>>

“Virtualidades abertas por eventos”: paisagens e ambientes explorados pela conexão intersubjetiva de um grupo

Tenho grifado, no dito até aqui, o como a referência a uma “geografia” gravita sobre as subseqüentes relações que definem o vínculo sujeito/solo de pertencimento. Isso devêm, como indicado no início, dos apontamentos que vertebram o artigo elaborado por John Rajchman (2011). O autor aguça esta chave hermenêutica quando nos adverte, em outra passagem, que a natureza dos “espaços” não se reduz à contingência estetizante dos objetos que povoam o acervo visual das galerias e museus, mas, adquire dimensão significativa quando estes agem sob as “condições do olhar”, do expectar observante e das ideias de arte que deles emergem. Chego assim ao nó do percurso deste ensaio, quando a coleta de chaves epistemológicas ecoa sob as experiências artísticas que vim promovendo nestes últimos anos, as quais constituem, na sua globalidade, o precedente empírico que corporifica a atual pesquisa acadêmica. Visualizemos os termos que o autor utiliza para contornar o assunto: “Existem dados ou pressuposições geográficas para se ‘ter ideias’ nas artes. Por exemplo, em sua relação com questões ‘ecológicas’ –*região, terra, paisagem, lugar*: o como representamos paisagens ou o ambiente, de modo orientado ou determinado, ou, do contrário, sem forma e indeterminado– esse é um problema central, não apenas para o ‘modernismo’ [...] mas numa situação mais ampla na qual a ideia de ‘lugar’ inclui relações sociais, novas máquinas e cidades” (RAJCHMAN, 2011, p. 4. Grifos nossos).

Proponho-me, seguidamente, escavar alguns termos enumerados na citação anterior para pontuar linhas de convergência –mas, assim mesmo, um deslocamento no olhar– que dialoguem com a pesquisa pessoal aqui referida. Apresenta-se, nas palavras do autor, uma associação estendida entre o *locus geográfico* e sua relocação com os entornos ecológicos, cabendo na acepção

do termo “ecologia” a chance do “regional”, da “terra” primigênia, da “paisagem”, longe das conotações a qualquer cartão-postal. E ainda, a presunção de poder “representarmos”, pela ação do “pensamento” ativo, o “ambiente” habitado pelo sujeito perceptor. Isso tudo enveredado a revivificar a produção de ideias ou conceitos que recuperem para a experiência do artista o impulso que vem de se situar num “ambiente”: esse *environment* longamente indagado pelas vanguardas artísticas que equivale à trama de nexos sociais, mas, assim mesmo, as “maquinarias” que moem o roteiro das poéticas modernas.

Com o fim de oferecer uma síntese enxuta que permita contornar o caso a ser estudado na pesquisa acadêmica que tenho em andamento, indico ao leitor que a mesma tem por objeto os variados laboratórios que fizeram parte do Projeto de Extensão Universitária *SALVAJAM Impro & Contato* –mais especificamente, os laboratórios desenvolvidos em *Espaços Abertos* (PRO-EXT / PPGDança-UFBA). A dinâmica impressa neste projeto toca na noção de “corpo expandido” (*Expanded Field*): uma trama intersubjetiva de corpos levados a interagir por meio de uma interface matéria (lama, água, bambu, fita elástica, dentre outras). Tecedura somática como a delimitação de uma geografia. Campo sinestésico. Zona mapeada pelo princípio de “escuta”, dentro do qual aquilo que “pensa” equivale à efetivação de leituras inter-corporais. Paisagem aberto como meio habitável –qualquer um, praias, mato, pistas de skate, rochedos, piscinas térmicas. A arte de improvisar em movimento como o equivalente de uma sequência grupal de “tomadas de decisão”. Coletivo de Sujeitos-eu transbordados em Sujeito-nós. Entre-sujeitos. Intersubjetividade desmanchada na vaporosidade de uma silhueta que se assimila à liquidez da paisagem.

Havendo contornado o caso de estudo em que se mergulha a pesquisa, retomo as proposições de John Rajchman (2011) citadas no início deste ensaio.

Interessa-me levar a atenção do leitor para a provocação lançada por esse autor quando nos convida a “forçar a aparição” de um material original, “fazer emergir” a inovação, jogar “para fora” do espaço institucional acadêmico. Extroverter, centrifugar. É claro que tal provocação não tem por horizonte último acentuar o viés vanguardista das poéticas do hiperbólico –algo assim como a reedição de um expressionismo tira-bombas–; o nó da questão se centra, segundo me inclino a pensar, numa tentativa conjectural que faça convergir: produção de um cogito neo-moderno + geração de consensos grupais + ações que compulsem a emergência de uma narrativa contemporânea + captura do avesso geográfico (o Outro do europeu). Revisitando os vieses do projeto de extensão universitário antes descrito corresponderia indicar, de acordo com as experiências que sua trajetória nos deparou, que a via de exploração ali utilizada (artística, ecológica, performativa) possui marcas de alteridade distintivas, e que as mesmas, de fato, não se acomodam folgadoamente dentro da equação formulada por Rajchman.

O ponto de virada entre as proposições desse autor e o *modus operandi* instrumentalizado pelo projeto *SALVAJAM Impro & Contato* poderia ser cifrado, de maneira enxuta, a partir da busca comum pela “emergência” do material (de movimento, plástico ou outros). A própria noção de “ambiente” exhibe, nas experiências que vim coordenando dentro do projeto, traços constitutivos que se recusam a serem pensados sob chaves “estetizantes”. Concretamente: como advêm o material emergente no caso das experiências grupais em espaços abertos? Que nexos conectivos propiciam a aparição de novas (ou outras) configurações da subjetividade? Em que direção se materializam as metamorfoses somáticas que preenchem o entramado do inter-corporal? Frente a esta ordem de interrogantes pretendo salientar que a gravitação de “ideias” reitoras, cunhadas a priori pelo exercício de um “pensamento” direcionado à inovação e originalidade, têm pouco cabimento –senão nenhum– dentro da

linha de explorações somáticas que bussolaram tais laboratórios. Outro tanto cabe ser dito sobre as proposições rajchmanianas relativas à “representação” da paisagem ou ambiente de movimentação, quanto do apelo a “forçar a aparição” do material como estratégia geratriz.

Para o caso de estudo que me ocupa na atual pesquisa acadêmica seria preciso avançar, distintamente, sobre outras chaves epistemológicas que levem em consideração o como o caráter “imersivo” da experiência impregna a qualidade de um ambiente cuja configuração –somática e visual– emerge do modo em que os corpos se “dão ao encontro”. De fato, no início das sessões que compuseram os laboratórios *SALVAJAM em Espaços Abertos* podia se reconhecer, como se tratando de uma perspectiva separada e suficientemente distanciada, o *environment* a ser habitado pelo coletivo de improvisadores –uma paisagem natural, um local urbano, etc. ao qual tínhamos chegado. Porém, uma vez colocada em andamento a trama de explorações sinestésicas, as percepções do coletivo mais aguçadas, o *continuum* de corpos engajados entre si, a fisicalidade inicial daquele *environment* experimentava uma mutação fisionômica e sensorial: tornava-se um território “mergulhado”, introjetado. Dimensão *ecológico-somática* de corpos ali reunidos.

Em tal sentido, para abordar a questão dos princípios ou eixos experienciais que autorregulam processos imersivos desta índole, seria preciso apontar –como se tratando de uma reformulação epistemológica– o papel decisivo que têm, por exemplo, noções tais como as de “escuta”, “atenção plena”, “tomadas de decisão”, “empatia”, comumente afastadas (ou subestimadas) na coletânea de ideias-força que fornecem as análises críticas em arte voltadas a refletir a questão do “espaço visual” –espaço a ser habitado, ocupado e *decupado*. Âmbito físico e potencial assinado pelo tom de uma imersão pulsante. *Lócus geográfico* de um sujeito individual ou coletivo implicado.

Poder-se-ia, no entanto, avançar sobre um conjunto de considerações que direcione os interrogantes levantados até aqui –um diálogo transversal e incidental– e nos conduza para a problemática, mais vasta e genérica, formulada no começo do ensaio por John Rajchman (2011): “como se segue em arte contemporânea? ”. A esse respeito me parece significativa, na sua virtualidade promissora, a equação lançada pelo autor –reapresentada, assim mesmo, por Ricardo Barreto Biriba (2019) no seu artigo quando este refere o caso de uma “contra-pedagogia” que conceba novas epistemologias de ensino e transmissão; outras metodologias para produção de arte– quando reúne, à maneira de uma original sequência conceitual, os termos : geografia + território + alteridade do Outro do europeu. Trata-se de uma equação instigante para se pensar –e transbordar logo no campo das práxis– a procura artística de um *locus geográfico* que resgate para a experiência coletiva a sua singular “tecedura”. Aquela que emerge e se manifesta no nexo sujeito(s) / território, seja este nativo ou diaspórico, inominado ou nomádico, acadêmico ou marginal.

Ao serem observadas e visadas retrospectivamente, as experiências cunhadas ao longo destes últimos anos dentro dos laboratórios *SALVAJAM em Espaços Abertos* exibem a sua vocação pelo mergulho sinestésico: estado de conectividade intersubjetiva assinada pela qualidade do “imersivo” –se submergir, entrar em matéria, tecer coletivamente no seio de uma ambiência corpórea. Levando em consideração o viés desta perspectiva experiencial, haveria que grifar o como a operatória de tal “escavação” –o desenterramento da alteridade dessa voz gregária, também artística, mas ecológica, ambiental, paisagística– tem seu início num irreduzível *aqui e agora*. Estado de inicialização da prática assinado pelo incógnito, pela ausência de dados prévios. *All'improvviso*. A arte da improvisação como um campo de possibilidades que se recusa, como condição *sine qua non* para ela acontecer, ao lastre de qualquer apriorismo conceitual e “pensante”.

Assim considerado, a imanência de um mergulho feito a várias mãos –inter, intra, transubjetividades– se ergue como cimento ambiental, *environment* sinestésico, paisagem que começa *ali* onde os corpos são reunidos. Ali, naquela conjuntura territorial e corpórea, muito mais que em qualquer “teoria” cogitada com anterioridade, diferida no tempo e no espaço. Afinal, tudo se envereda para um tipo de abordagem diferenciada –um viés experiencial que envolve uma determinada dinâmica, um imaginário comunal– afeta a propiciar no grupo de participantes (acionistas, visualistas, performadores) as alteridades embutidas num trânsito exploratório. Vivência comunal tingida pela tonalidade do imersivo, voltada a “oportunizar” um chamado. Encadeamento metonímico, quase sempre incógnito, revelador de uma sucessão de emergências advindas do trânsito partilhado –relevos, volumetrias, (des)contornos, liquidezes, mutações. Advento de uma pausa sinestésica que se depara com o assombro primigênio da criança. Pronunciamento grupal de um plano de escolhas resiliente a se deixar reduzir ou traduzir. Via diferenciada, e provavelmente despretensiosa, de acessar o “avesso” daquele Outro.

Ao dia de hoje, pandemia mediante, pós-crítica nos convidando a adotar a inércia de certa melancolia estética, o que há de mais “contemporâneo” provavelmente seja esse “nos dar ao encontro”. Estabelecer um ponto de convergência. Um momento comum para agir e escutarmos. Fazer silêncio. E aguardar.



Encerramento do *Intensivo de Verão / SALVAJAM em Espaços Abertos*.
Ilha de Itaparica – Cidade Histórica – Cais da Marina. 19/02 a 21/02 de 2021.

Referências Bibliográficas / Links à rede

ALMEIDA SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. SP: FAPESB – Annablume, 1998.

BIRIBA, Ricardo Barreto. **Corpos Negros em Tese: performance e insurgências contemporâneas**. Ciclo “Mostras de Performance da Escola de Belas Artes / Galeria Cañizares”. Salvador: EBA / PPGAV - UFBA. 2019

_____. **Work in Progress: Mancha de Dendê não Sai ou Banco Não Tem Encosto**. “VIII Mostra de Performance, Galeria Cañizares”. Salvador: EBA / PPGAV - UFBA. 2018.

HARISPE, Leonardo Andres Mouilleron. **A/NÔNIMO. ImproAção**. 8º edição do Ciclo de Performances Galeria Cañizares. EBA-UFBA, 2018. Curadoria R. B. Biriba.

In: <https://youtu.be/y89j--KTHtg>

MAFFESOLI, Michel. **El Nomadismo: Vagabundeos Iniciáticos**. México: FONDO DE CULTURA ECONOMICA MÉXICO, 1997.

MIGNOLO, Walter D.; GOMÉZ, Pedro Pablo. **Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Bogotá: Ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

RAJCHMAN, John. **O pensamento na arte contemporânea**. Tradução de Alberto Rocha Barros. SP: Novos Estudos - CEBRAP n° 91, 2011 p. 5. Print version ISSN 0101-3300.

In: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002011000300005>

