

A PERFORMANCE DAS IMAGENS E O GESTO PERFORMATIVO DA FOTOGRAFIA EM SEU DIÁLOGO COM A ARTE¹

THE PERFORMANCE OF IMAGES AND THE PERFORMATIVE GESTURE OF PHOTOGRAPHY IN ITS DIALOGUE WITH ART

LA PERFORMANCE DE LAS IMÁGENES Y EL GESTO PERFORMATIVO DE LA FOTOGRAFÍA EN SU DIÁLOGO CON EL ARTE

Eduardo Antônio de Jesus ²

edujesus2010@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques ³

angelasalgueiro@gmail.com

RESUMO

Este artigo estabelece aproximações entre imagens do filme “In-out (antropofagia)” (1973), de Anna Maria Maiolino, com a sequência de seis imagens de “Ação 3” (2005), de Yuri Firmeza, para refletir em torno da performatividade da imagem fotográfica na contemporaneidade em suas interseções com outras expressões artísticas. Argumentamos que Maiolino e Firmeza, ao ampliarem o contato entre fotografia e performance, nos revelam a potencialidade performativa da própria imagem, ou seja, o trabalho de produção de operações que redispõem as coisas, deixando evidentes os intervalos entre enunciados, discursos, gestos e formas de vida. O espaço de jogo aberto pela performatividade das imagens que Maiolino e Firmeza produzem reconfigura a relação de inteligibilidade e experimentação do mundo, preservando a distância que torna possível ao espectador refletir sobre os sentidos do que é figurado na imagem.

Palavras-chave: Fotografia. Performance. Biopotência. Maiolino. Firmeza.

¹ A realização deste artigo contou com o apoio financeiro do CNPq.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.



ABSTRACT

This article establishes approximations between images from the film “In-out (antropofagia)” (1973), by Anna Maria Maiolino, with the sequence of six images from “Ação 3” (2005), by Yuri Firmeza, to reflect on performativity of the contemporary photographic image in its intersections with other artistic expressions. We argue that Maiolino and Firmeza, by expanding the contact between photography and performance, reveal to us the performative potential of the image, that is, the work of producing operations that rearrange things, making evident the intervals between utterances, speeches, gestures and ways of life. The game space opened by the performativity of the images that Maiolino and Firmeza produce seeks to reconfigure the relationship of intelligibility and experimentation of the world, preserving the distance that makes it possible for the spectator to reflect on the meanings of what is figured in the image.

Key words: Photography. Performance. Biopotency. Maiolino. Firmeza.

RESUMEN

Este artículo establece aproximaciones entre imágenes de la película “In-out (antropofagia)” (1973), de Anna Maria Maiolino, con la secuencia de seis imágenes de “Ação 3” (2005), de Yuri Firmeza, para reflexionar sobre la performatividad de la imagen fotográfica en la contemporaneidad en sus cruces con otras expresiones artísticas. Sostenemos que Maiolino y Firmeza, al ampliar el contacto entre fotografía y performance, nos revelan el potencial performativo de la imagen, es decir, el trabajo de producir operaciones que reordenan las cosas, evidenciando los intervalos entre enunciados, discursos, gestos y formas de vida. El espacio de juego que abre la performatividad de las imágenes que producen Maiolino y Firmeza busca reconfigurar la relación de inteligibilidad y experimentación del mundo, preservando la distancia que posibilita al espectador reflexionar sobre los significados de lo figurado en la imagen.

Palabras clave: Fotografía. Performance. Biopotencia. Maiolino. Firmeza.

1 INTRODUÇÃO

O fenômeno da fotografia contemporânea se constrói tanto das heranças históricas do desenvolvimento técnico e conceitual de suas práticas específicas, de seus diálogos com a arte e de seus contatos com os circuitos midiáticos (informação e entretenimento), quanto, agora, mais recentemente, da intensa produção e circulação de imagens, típicas dos domínios da comunicação pessoal massiva (*mass self communication*) (CASTELLS, 2009). Passamos a produzir, com grande intensidade, imagens para redimensionar, de alguma forma, o modo como somos percebidos e como nos constituímos nas interações. Essas experiências de constituição, “onde a flutuação de valores da fotografia se encontra na sua amplitude máxima e sob diversas vertentes” (POIVERT; EICHENBERGER, 2015, p.141), revelam como as imagens fotográficas podem ser percebidas como operações que tornam possível e concreto um mundo, uma sensação, um evento, um desejo que até então não existiam. Assim, elas performam visibilidades e sentidos, ressignificam, trazem à vida aspectos antes não observados. Poivert (2010) nos mostra como uma “imagem performada” alimenta uma “teatralidade” que não visa produzir uma mensagem, nem indicar como o mundo deve ser compreendido: sua função seria reconfigurar a relação de contemplação do mundo, permitindo uma forma de experiência vinculada aos deslocamentos produzidos no encontro da visualidade com o espectador (no seu trabalho de fazer uma experiência).

Essas imagens endereçadas ao Outro e ligadas ao cotidiano se misturam ao circuito massivo e inauguram contextos midiáticos ainda mais complexos dos quais se servem, entre outros, a publicidade e o entretenimento para acionar processos de subjetivação mediados por imagens e guiados muitas vezes exclusivamente ao consumo. Habitamos uma trama cultural na qual a imagem se coloca como um campo de tensão. A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas e políticas que tornam possível uma dada imagem. Sob esse aspecto, “o problema não reside na validade moral ou política da mensagem transmitida pelo modelo representativo, mas no próprio dispositivo que o configura” (CALDERÓN, 2020, p.48).

Nos posicionamos neste intenso dinamismo do domínio contemporâneo das imagens com seus paradoxos, resistências e ambiguidades e nos guiamos pela fotografia

contemporânea em suas relações desenvolvidas ao longo do tempo com a história da arte e o próprio campo da fotografia. Poivert e Eichenberger (2015, p.137) afirmam “que é historicizando a fotografia contemporânea que ela será poupada do esquecimento, e este trabalho será feito ao se pensar em uma histórica comum à arte e à fotografia”.

Nos interessa refletir sobre obras que tomam a fotografia como suporte, mas que em suas articulações conceituais se nutrem das relações estabelecidas com estratégias e práticas típicas da arte contemporânea. Não em seus recortes mais definidos ou estabelecidos historicamente, mas naqueles outros menos visíveis e difíceis de definir que se colocam tanto nas passagens entre suportes e estratégias artísticas quanto nos diálogos com as novas cristalizações das práticas imagéticas contemporâneas.

Diante das inúmeras relações entre arte e fotografia, dentro de uma história comum, convocamos a performance como um campo artístico irruptivo na história da arte que construiu potentes aproximações com fotografia, cinema e vídeo em diferentes períodos e com distintos objetivos e intensidades. A relação entre as imagens e as práticas performáticas vem produzindo um fenômeno instigante que redimensionou fronteiras entre manifestações artísticas alterando as relações espaço-temporais, os processos de fruição e ainda abriu inúmeras possibilidades expressivas indo do registro direto aos processos mais transversais que se servem das potências da linguagem para o desenvolvimento das obras.⁴

Estamos pensando, no campo da imagem fotográfica bem como em seus desdobramentos e atravessamentos com outras expressões imagéticas, nas forças políticas, estéticas, tecnológicas e contextuais do mundo atual que as açãoam e também por elas se deixam açãoar. Desejamos escapar das especificidades do fotográfico – o que seria incompatível com a condição pós-mídia típica da produção artística contemporânea (KRAUSS, 1999) – e colocar em diálogo as linhas que compõem o domínio das imagens na contemporaneidade percebendo com isso seus esgarçamentos e fusões.

⁴ Já nos detivemos nas relações entre performance e videoarte nacional e internacional comentando a presença e seus desdobramentos na trajetória histórica do Festival de Arte Contemporânea Videobrasil (JESUS, 2013-2014).

Na história da arte brasileira mais recente percebemos passagens extremamente significativas entre fotografia e performance que ao contrário de apontarem para uma especificidade reafirmam um trajeto múltiplo e heterogêneo. As passagens que vamos destacar assumem um espaço comum entre o traço histórico e as forças do contemporâneo especialmente por aproximarmos obras de distintos períodos históricos atravessadas pelo gesto performático. Além disso, argumentamos que algumas experiências que se constituem na fronteira entre fotografia e performance nos revelam a potencialidade performativa da própria imagem, entendida, segundo Andrea Calderón (2020), como o trabalho de produção de operações que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, deixando evidentes as articulações e os intervalos entre enunciados, discursos, gestos e formas de vida. Imagens não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade. A performatividade das imagens estaria ligada, segundo essa autora, à forma como elas podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades que ainda não tinham sido imaginadas pelas pessoas. Nesse sentido, elas também têm a capacidade de interromper os fluxos midiáticos consensuais, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas.

Partimos, então, de duas imagens vindas do filme “In-out (antropofagia)” (1973), de Anna Maria Maiolino e da sequência de seis imagens de “Ação 3” (2005) de Yuri Firmeza⁵ para refletir em torno da performatividade da imagem fotográfica na contemporaneidade em suas interseções e contaminações com outras expressões artísticas.

2 MAIOLINO E FIRMEZA: APROXIMAÇÕES

Não nos cabe aqui refazer a trajetória artística de Anna Maria Maiolino. No entanto, é importante destacar algumas passagens, especialmente pela natureza híbrida do trabalho que vamos comentar. Maiolino partiu de uma produção ligada a xilogravura seguindo para uma intensa experimentação em objetos, performances, filmes super-8, fotografias e audiovisuais (nome dado aos diapositivos-slides sincronizados com áudio) bem como nos produtivos cruzamentos entre estes suportes. Com uma destacada

⁵ Ambas obras integram o Museu da fotografia, em Fortaleza, Ceará.

trajetória no circuito nacional e internacional, Maiolino segue o mesmo gesto experimental, mas agora em instalações com uso de cerâmica como em “Aqui e lá (*Here and there*)” apresentada na 13^a Documenta de Kassel (2012).

Para Paulo Herkenhoff (2002, p.124), o triângulo antropofágico feminino da arte brasileira formado por Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Lygia Pape foi responsável por dar novos contornos a herança de Oswald de Andrade, reinventando a linguagem e abrindo novos caminhos de resistência no período da ditadura militar. “A torção produzida por Maiolino, Clark e Pape implica em deslocar a Antropofagia do papel de estratégia cultural para agregar a noção de canibalismo como prática simbólica vista da perspectiva psicológica e social.” (HERKENHOFF, 2002, p.123).

Maiolino, atuando no trânsito entre suportes e procedimentos artísticos, esteve na Exoprojeção em 1973, um dos importantes marcos históricos das novas relações entre cinema, fotografia e arte na busca por novos suportes e formas de expressão. Com curadoria de Aracy Amaral, a Exoprojeção apresentou filmes em super-8 e audiovisuais de artistas de diversas vertentes, muitos, como Anna Maria Maiolino que também estiveram na exposição “Nova objetividade” (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967) que deu prosseguimento aos gestos pioneiros que trouxeram novos embates para a arte brasileira. Havia no período a configuração de um ideário estético-político que pretendia abrir novas possibilidades artísticas mais ligadas a estruturas ambientais e objetos. Hélio Oiticica (1986, p.84) afirma em “Esquema geral da nova objetividade” texto originalmente publicado no catálogo da exposição, que a Nova Objetividade “seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual” e destaca cinco princípios, entre eles: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete, participação do espectador, abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, entre outros. Estava em curso as novas proposições que, de alguma forma, guiariam parte muito significativa da produção artística do período” (OITICICA, 1986, p.84).

Na Exoprojeção Maiolino apresentou “Construção”, audiovisual com 80 imagens e duração de sete minutos, formando uma espécie de registro bastante livre da ação realizada no aterro do Flamengo na qual os participantes se envolviam em situações lúdicas no espaço público. Uma obra que tanto remonta ao performático, quanto ao

pictórico pelos arranjos formais que as ações compõem na tela. As duas imagens de Anna Maria Maiolino que agora nos detemos seguem bem esse esquema de construção presente em outras de suas obras que aciona tanto o gesto performático quanto a imagem. Elas nos mostram duas bocas, a primeira delas entreaberta está repleta de fios, como se os comesse, e a outra quase sufocada com um ovo que ocupa todo seu espaço. Vindas do filme “In-out (antropofagia)”⁶ (1973), uma das primeiras experiências de Maiolino com o cinema, essas imagens compõem a série mais ampla de imagens “Fotopoemação” (ou “Photopoemação” como consta em alguns registros), que como o próprio nome indica trazem uma nítida aproximação entre fotografia, poema e ação performática. Integram essa ampla série de imagens temas e questões formais também presentes no filme como os fios, as bocas, os cortes e recortes e sobretudo a presença do corpo, as questões de identidade, o feminino e a resistência. Vemos isso, por exemplo, em “Por um fio” (1976) fotografia que integra a série mais ampla “Fotopoemação” e mostra Anna Maria Maiolino ao centro com sua mãe e sua filha nos lados esquerdo e direito respectivamente, ligadas por um fio entre suas bocas. Posicionada entre a infância de sua filha e a velhice de sua mãe, Maiolino está ligada a ambas pelo fio, como se fosse uma linha do tempo que as une.

Já em *Ação 3* (2005), Yuri Firmeza nos mostra numa ruína, a delicada geometria das colunas e paredes que geram uma profundidade de campo na qual seu corpo nu se insere. Nas seis imagens que compõem a série, o plano inicialmente aberto se fecha para mostrar, mais em detalhes, o corpo ocupando o espaço vazio escavado na parede de alvenaria, quase com ela se confundindo. A proposta vem de uma ação performática realizada depois de uma oficina de Yvens Machado, em 2005, em Fortaleza, que reunia muitos artistas em torno da ocupação do espaço, como resultado final da vivência. A proposta de Firmeza assume primeiramente o espaço, traço recorrente em outras obras, como se fosse um desejo de se indagar diante da paisagem. O plano aberto, que nos oferece as primeiras imagens da série, deixa explícito o diálogo com o entorno ao se inserir no espaço-tempo da ruína. Em seguida, os planos mais fechados nos mostram o

⁶ As imagens do filme se desdobram e podem ser expostas juntas, em diversas formulações.



corpo do artista se ajeitando para depois se entregar totalmente ao espaço. Yuri parece ter feito da performance, um passo na construção e formalização do trabalho.

Mais de 30 anos separam a primeira obra da segunda, apesar disso podemos perceber linhas de força que as unem. Mesmo com suas diferenças constitutivas, elas têm em comum a expansão do gesto performático como articulação conceitual. O corpo marca um lugar. Distantes que estão das imagens posadas ou encenadas, Maiolino e Firmeza aproximam fotografia e performance para colocar o corpo de um outro modo. Na constelação de sentidos que as duas obras acionam vamos nos deter na relação entre fotografia e performance para mostrar como algumas obras revelam de forma singular os corpos ao subverter os limites das manifestações artísticas e colocar novas possibilidades para os encontros entre arte, política e estética.

As obras em suas construções parecem fazer nosso olhar deslizar para o que nelas não está, uma espécie de fora de campo, aquilo que de alguma forma as contorna, mas que não está na imagem. Um corpo que parece se colocar de forma mais indagativa entre visível e invisível, entre campo e fora de campo. Em ambas, o gesto performático parece estar fora de campo, mas de forma invisível alimenta o campo, aquilo que vemos. Um fora de campo que ao mesmo tempo que se oculta, por não se tratar de um simples registro de performance, deixa vestígios na imagem. Trata-se de outro gesto diferente do registro mais direto da performance – típico dos primórdios do vídeo como em obras pioneiras e fundamentais como em “Made in Brazil” (1977) de Letícia Parente entre nós ou as primeiras obras de Joan Jonas, no contexto internacional, para citar apenas dois exemplos, entre muitos outros. Aqui a performance torna-se passagem para a imagem possibilitando novas formas de diálogo e de expansão da fotografia.

Em Maiolino, o corpo habita o fora de campo já que, retirado da imagem pelo enquadramento em plano fechado revela somente a boca que, de lugar da fala passa a explicitar a própria incompreensão e a ausência da linguagem. A violência do contexto político da época também habita o fora de campo da imagem, tornando-a gesto de resistência e ressignificação do corpo como lugar da política, como nos mostra Maiolino.

Se pegar o primeiro vídeo da antropofagia [In Out (Antropofagia), 1973-74], feito durante a ditadura militar, ele é sobre a impossibilidade da fala.



Dizer aquilo que é indizível. Para nós, os artistas de minha geração, os anos 70 foram importantes porque só se podia responder ao inimigo com esses trabalhos, de resistência. Precisa ter muito afeto pela vida para conseguir seguir nessa direção. (MAIOLINO, 2015, p.20)

Vemos as ações da boca ao ingerir ou cuspir, mas não vemos o corpo que, ao preservar sua identidade, resiste. As imagens fotográficas parecem expandir o fora de campo incluindo aí também o filme do qual se originam. Sempre vamos nos remeter a um fragmento de um filme que mesmo em sua autonomia guarda vestígios de suas origens. As imagens remetem também ao corpo que performa e que não o vemos por inteiro, dele só temos um fragmento, que mesmo tendo por função comunicar, se vê muitas vezes impedido.

Firmeza, primeiro nos apresenta a paisagem e o plano aberto no qual vemos um rigoroso processo de composição pictórica da imagem revelando as ruínas, que vão ser marcadas por algo do tempo presente. A primeira imagem mostra esse plano aberto, só vemos a escada, já na segunda surge o corpo que na terceira se ajeita para na imagem seguinte se encaixar no vazio da parede. Nas duas últimas imagens o plano aberto é abandonado nos mostrando dois planos fechados, sendo o último composto somente do corpo inserido na alvenaria. O corpo protagoniza a imagem, mas não se trata de pose ou encenação, tampouco apenas o registro da performance. A performance habita a imagem e permite que seus procedimentos animem a construção de sentidos da obra, mas ela está fora do campo, fora do alcance das imagens que mais parecem ressaltar a composição formal do quadro entre cheio e vazio, no jogo entre os planos abertos e fechados.

Uma pergunta simples ativada por essas imagens é: por que esses corpos fazem isso? Por que eles se colocam dessa maneira? O que podem esses corpos? Tanto em Maiolino quanto em Firmeza não se trata de um corpo específico, identificado, mas antes disso um corpo despersonalizado, sem rosto, como um corpo qualquer que carrega em si as vivências e experiências comuns ordinárias. Maiolino afirma: “eu não sou uma artista que passa a limpo. Sou uma artista toda contaminada” (HERKENHOFF, 2002, p.213). Para Herkenhoff “essa contaminação, que admite o diálogo entre opositos e negociação das diferenças, é o *modus operandi* das etapas da vida cultural do país, da Antropofagia ao Neoconcretismo e à Nova Objetividade Brasileira” (HERKENHOFF,

2002, p.213) fazendo de Maiolino figura central na história da arte brasileira e nas relações entre arte e política que se instauram no período no Brasil.

A contaminação também diz respeito ao trânsito entre suportes e as próprias obras que se desdobram, como é o caso dessas imagens vindas do filme que ainda trazem, escritas a mão, suas referências de origem⁷. O documento aqui assume outra dimensão, torna-se lugar de passagem e trânsito entre a autonomia das imagens, especialmente ao dialogar com outras obras de Maiolino, e ao mesmo tempo nos remete ao filme. Outras relações espaço-temporais se desdobram. A documentação entra em colapso, porque algo a desorganiza já que não é apenas registro, mas uma elaboração imagética vinda da performance e por ela contaminada, mas que não a revela inteiramente, deixando-a, como uma sombra, no fora de campo. Nesse sentido, Maiolino e Firmeza rompem com a procedimentos da imagem posada ou encenada, tão frequente em nossos contextos, por meio de proposições mais conceituais que assumem vertentes em uma história comum entre arte e fotografia instaurando novas relações e dinâmicas. Situações que expandem o domínio do fotográfico em relação a arte, redimensionando não apenas o lugar da imagem, mas também os sentidos que ativa.

3 A PERFORMATIVIDADE DAS IMAGENS E OS INTERVALOS DE SENTIDO

Nesses trabalhos prevalece o vestígio: em Maiolino pelo recorte e em Firmeza pela escala do corpo no plano aberto da imagem e depois pela total inserção na ruína, quase se confundindo com ela nas últimas imagens. Os dois artistas traçam uma linha de fuga para a imagem fotográfica mesmo tendo-a como destino final, mas construindo sua significação no deslocamento entre campo e fora de campo. Nesse sentido, pensamos que essas imagens nos remetem a um espaço imagético que se tensiona entre o visto e o não visto, entre a ação performática que deixa vestígios, mas não assume o eixo central da obra, tornando-se uma espécie de sombra a espreitar os sentidos que as imagens acionam. De certa forma, esses tensionamentos que constituem o espaço imagético constituem uma performatividade que merece ser aqui aprofundada.

⁷ Nas imagens que tivemos acesso no acervo do Museu da Fotografia, em Fortaleza, abaixo das duas imagens constam escritos a mãos pequenos textos que as identificam relacionando-as ao filme.



De acordo com Calderón (2020, p.57), as imagens não representam simplesmente algo acabado, mas “são um campo de exploração”. O fato de as imagens estarem em contínuo processo de construção faz com que sua capacidade performativa atua sobre o mundo, sobre a percepção dos sujeitos e sobre a maneira como percebemos e compreendemos uma determinada realidade situada e contextualizada. Para ela, o fundamental da performatividade das imagens é que ela “não é o reflexo necessário de uma realidade, não se submete à lógica da representação, mas colabora na conformação de uma realidade específica” (2020, p.70). O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

Ela argumenta que as imagens possuem uma agência: elas deslocam e abrem brechas para o imprevisto, para aquilo que não foi visto ou percebido antes. “A imagem é principalmente um trabalho, uma posta em relação, um processo de articulação, a introdução de um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (CALDERÓN, 2020, p.135). A performatividade das imagens estaria ligada, segundo essa autora, à forma como as imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades que ainda não tinham sido imaginadas pelas pessoas. Nesse sentido, elas também têm a capacidade de interromper os fluxos midiáticos, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas. As imagens configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência. “A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que abre e trabalha, exercitando modos de não adaptação ao sistema dominante, onde se criam imprevistos” (CALDERÓN, 2020, p.45). A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas e políticas que tornam possível uma dada imagem (RANCIÈRE, 2012). Assim, as imagens não representam simplesmente algo acabado, mas “são um campo de exploração”, estão em uma rede muito mais ampla do que sua materialidade deixa perceber.

Na perspectiva de Rancière e Calderón, imagens colocam em jogo operações que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, produzindo enunciados, discursos e formas de vida. Segundo ele, as imagens podem contribuir para construir visibilidades para realidades que precisam de signos concretos para serem imaginadas.

Assim, elas não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade. Para Calderón (2018), Rancière elabora um tipo de redefinição da superfície das imagens: ela deixa de ser uma película que se contrapõe a algo que teria maior profundidade e que teria que ser removida para que o espectador tivesse acesso a um suposto “real”, uma “prova” de verdade sobre o mundo.

A perspectiva adotada por Rancière (2019) não opõe de maneira dicotômica aparência e realidade, como se importasse apenas o que se escondesse sob o véu das aparências, ou como se devêssemos conferir mais relevância ao tipo de realidade criada pelas aparências. Na verdade, o conceito de “aparência” em Rancière não se restringe a algo superficial ou ao modo como alguém ou algo se manifesta publicamente. Aparecer (*apparaître*) é um gesto estético e político que promove uma outra forma de estruturação do “pensável”, envolvendo a alteração de um regime de percepção, de leitura e de escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

A aparência não é o contrário da realidade, mas a cena de sua manifestação (...): o fato de fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade, sabendo que tudo se joga na apresentação daquilo que aparece (RANCIÈRE, 2018, p.17)

De modo mais amplo, parece que Rancière está interessado em como as imagens podem nos fazer pensar acerca de um repositionamento dos corpos, de um deslocamento de avaliações muito apressadas e de julgamentos fundados em preconceitos: como produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos? Essa é uma questão que também interessa a essa pesquisa: haveria uma forma de analisar imagens que pudesse ir além de uma apreensão rápida e pautada pelo já dado, pelo comumente aceito como válido? “Qual tipo de operação vai mudar a distribuição do visível e do pensável?” (RANCIÈRE, 2019, p.50).

Para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar, vai nos dizer Rancière (2018). E isso pode ocorrer quando fabulamos junto com as imagens e a partir delas. De acordo com Rancière (2019), a fabulação pode ser entendida como a produção de novos enunciados a partir

da ativação de um outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes. A fabulação precisa da ficção para alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas. Um dos gestos principais da fabulação é procurar interpelar as imagens de maneira mais demorada, desconfiando da maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar lugar importante na reflexão de Rancière (2018) acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo: a invenção que a arte promove pelo deslocamento das maneiras habituais de lermos e entendermos o mundo é semente da criação de um outro imaginário, de outras chaves de leitura e compreensão ativadas pela recusa da hierarquia e das desigualdades entre tempos, espaços e existências. A narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de cenas de ruptura.

Nas imagens de Maiolino e Firmeza aqui analisadas é possível dizer que há uma performatividade que participa da figuração de corporeidades tecidas nos intervalos em que corpo e máquina interpelam-se em experimentações liminares. Essa figuração de corporeidades interligadas e intervalares acentua uma radicalidade do pensamento composicional que “recorre à coragem das rupturas constitutivas e à mais criativa imaginação” (MONDZAIN, 2022, p.13). Em nome de uma outra legibilidade a ser construída, Marie José Mondzain afirma que, nesse caso, a radicalidade não tem a ver com extremismos, mas aciona um gesto político que é, ao mesmo tempo, hospitalero e questionador. “Essa radicalidade abre as portas da indeterminação, a porta dos possíveis, e, assim, acolhe tudo o chega, sobretudo todos aqueles que chegam, como um dom que engrandece nossos recursos e nosso poder de agir” (MONDZAIN, 2022, p.14).

A radical performatividade das imagens de Maiolino e Firmeza, movida por uma energia criativa e revolucionária, é capaz de instaurar hospitalidade e acolhimento para corporeidades que circulam nas bordas do controle e do desvio. Assim, tais imagens

instauram e são elaboradas em zonas nas quais se definem jogos de liberdade. Para Mondzain, esse espaço liminar fomenta uma hospitalidade como forma de vida: afinal “é na zona de pertencimento de todo vivente a um espaço de liberdade e invenção, nesse espaço transgenérico, próprio à imagem, que se inscrevem nossos gestos inventivos e nossas resistências” (2022, p.144).

A performatividade radical da imagem faz com que ela seja um “operador de diferença”, permitindo operações teóricas que vão reenquadrar a configuração de um problema, o aparecimento de sujeitos políticos e os modos de sua apreensão e consideração. Assim, os sujeitos podem desconstruir identidades impostas, fabular novas topografias para suas experiências e novas possibilidades de transformação.

4 AS MÚLTIPLAS RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE PERFORMATIVA

Ao refletir sobre as obras que aproximam corpo, performance e vídeo na década de 1970, Rosalind Krauss (1976) percebeu que o corpo se posicionava entre duas máquinas: de um lado, a câmera de vídeo; de outro, o monitor de TV, experimentando as intensidades do tempo real da transmissão do vídeo ou o registro imediato. Como se o corpo estivesse, segundo Krauss, entre parênteses. São diferentes pulsações que, a depender do uso, podem criar distintas relações entre corpos e máquinas. “Vertical Roll” (1973) de Joan Jonas ou “Centers” (1971) de Vito Acconci, segundo a autora, caracterizam as relações entre corpo e câmera como uma estética do narcisismo⁸, nome de seu texto. É possível atualizar a reflexão de Krauss e pensar que a relação entre câmera e corpo pode extrapolar uma estética do narcisismo para se colocar de outras formas. Mesmo sabendo que o vídeo é o centro da reflexão de Krauss, nos interessa partir de sua sugestiva formulação do corpo entre parênteses, atualizando-a na relação entre performance e fotografia. Por isso, inspirados por Krauss e nas dinâmicas sugeridas entre corpo e câmera que sua proposição convoca, nos apropriamos da formulação “Pensar (s) (e) (m) imagem” para, ao desdobra-la, fazer deslizar

⁸ Publicado no Brasil em KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Arte & Ensaios n. 16, PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008.

posicionamentos, palavras e sentidos como outro jogo de parênteses, para com isso refletir em outras chaves sobre as obras de Maiolino e Firmeza.

Um primeiro desdobramento é “Pensar (se) imagem”. Vendo as imagens que manejamos, não temos mais uma representação ou o registro direto, mas uma imagem que revela um corpo qualquer, como o sujeito em trânsito pelas tramas da subjetividade de forma aberta, como afirma Suely Rolnik, uma subjetividade “fora do sujeito” ou “extra-pessoal”, uma experiência “das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente (...) cujos efeitos compõem um modo de apreensão extracognitivo, o qual denomino “saber do corpo” (ROLNIK, 2015, p.4).

Tanto em Maiolino quanto em Firmeza, o “saber do corpo” pensa-se como imagem remetendo mais aos modos de estar no mundo e as formas de resistência, do que a uma imagem do corpo fechada em si mesmo, como forma de representação mais tradicional. No atual contexto subjetivo-imagético que experimentamos, pilhado pela egóica cultura do *selfie*, revelar o corpo em sua potência coletiva, naquilo que ele tem de comum a outros corpos e contextos políticos torna-se um gesto biopotente⁹ de resistência, de potência da vida, que reivindica outros olhares para si e para o Outro, assim como novas formas de fazer figurar o sujeito na imagem trazendo os traços daquilo que está em contaminação dinâmica e intensa com o mundo (PELBART, 2017).

O corpo em repressão na ditadura militar, interroga a própria ausência da linguagem, aquilo que sai ou entra pela boca, como modo de dar a ver processos de violência e opressão, expressos, sobretudo, no conjunto mais amplo de imagens e no próprio filme. Em Firmeza, o corpo se entranha, quase organicamente, na paisagem em ruína, se entranha e encarna os destroços. A ausência do corpo na primeira imagem faz do vazio – essa forma quase fetal retirada da alvenaria – seu duplo. O corpo nu entra em cena para colocar-se no espaço integrando-se às memórias daquele contexto. O corpo

⁹ Segundo Pelbart, a biopotência ressalta o poder *da* vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida. “Trata-se de habitar um território, assumir uma forma de vida e produzir uma outra geografia do conflito” (2017, p.99). A biopotência favorece uma experimentação permanente, a proposição de novas formas de cooperação, novos desejos, novas crenças e outras subjetividades. Além disso, ela alimenta práticas de resistência e de transformação. Como ressalta Pelbart, a biopotência revela o quanto “nossa força de choque é feita da intensidade daquilo que vivemos, da alegria que dali emana, das formas de expressão que se inventam e da capacidade coletiva de persistir” (2017, p.99).



pensado em imagem associando-se ao espaço para também integrar-se como tempo e memória. Ao pensar-se em imagem, Maiolino e Firmeza lançam-se como um corpo comum em uma situação coletiva e geral, é o “fora do corpo” que carrega a subjetividade e por isso, nesse arranjo coletivo as linhas da política se colocam na construção de sentido dessas imagens. A política se expressa em Maiolino pelos modos como a boca se coloca nos quadros que ora come tudo, ingere, se abre fecha, tenta se explicar, ora é sufocada por um ovo ou impedida de se expressar.

Outro possível jogo de sentidos propostos nas mudanças dos parênteses, inspirados por Krauss, é “Pensar em imagem”. Para colocá-la em movimento gostaria de tomar a série “Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: homenagens e equações” (1970)¹⁰ de Frederico Morais. Desenvolvida no contexto da exposição do “Corpo a terra”, realizada no Parque Municipal em Belo Horizonte no mesmo ano, a série usa a imagem de forma crítica para comentar a arte e os contextos políticos e artísticos na época. Apesar da inserção política, o gesto se aproxima mais dos usos que a arte conceitual faz da fotografia (talvez uma outra forma de pensar as relações entre arte e fotografia, tomando-as em uma história comum), que, no entanto, amplia-se por se tratar de um discurso crítico, inserido na cidade e ao mesmo tempo no espaço expositivo da galeria pelo curador da exposição em dupla atuação também como artista. A proposição “Pensar em imagem” me remeteu ao gesto pioneiro de Morais que colocou seu pensamento em imagem dialogando diretamente com as aberturas dos contextos artísticos que ativava e com as exposições que organizava. Gesto ensaístico no campo da arte, tomando a fotografia como ponto de partida para alcançar um total atravessamento de formas expressivas, discursos, elaborações estéticas, críticas e formais, mas também políticas e sociais.

Em uma das “Quinze lições...” Morais nos mostra uma situação pública, possivelmente em um parque, seguido do texto: “Arte total– inespecificidade de todas as artes”. Recorremos a essa proposição para aproximá-la das imagens que analisamos, já que o jogo de sentidos entre a imagem do parque e o texto legenda, nos remetem a

¹⁰ O catálogo da exposição “Escavar o futuro” publicou a série completa. SCOVINO, Felipe; REGALDO, Fernanda; MARQUEZ, Renata; ANDRÉS, Roberto e CANÇADO, Wellington (orgs.). Escavar o Futuro. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, 2014.

vida cotidiana. A ausência de especificidade da arte parece encaminhar para uma aproximação intensa com os modos de vida, com o encontro e o compartilhamento. Da mesma forma, as obras de Maiolino e Firmeza atuam na mesma vibração assumindo uma total ausência de especificidades do suporte e uma completa aproximação com os embates entre vida e política.

Firmeza segue o gesto que animou outras de suas obras para perceber a paisagem urbana e seus agenciamentos políticos e econômicos na dimensão subjetiva e na experiência do corpo. O desejo de paisagem aparece até mesmo no modo como as imagens da “Ação 3” são regularmente montadas em linha horizontal no espaço expositivo. Retomamos outro trabalho de Firmeza que traz essa forma de pensar e se inserir na paisagem entre social, político e subjetivo. Em “A Fortaleza” (2010), vemos uma espécie de diptico com Yuri Firmeza tendo por trás a paisagem da cidade. Na primeira, Firmeza é ainda um menino e vemos ao fundo o horizonte mais aberto para, na imagem seguinte, o vermos como um homem na mesma pose e no mesmo lugar, mas agora mostra o espaço urbano já repleto de prédios por trás. O que impõe mais uma vez é a dinâmica que coloca o corpo em contato direto com a paisagem e dela passa a fazer parte. “A Fortaleza” coloca o corpo entre a câmera e a cidade, em outros parênteses, para revelar tudo o que se passa por trás do menino e do homem, no corpo e na cidade.

Subjetividade ligada ao outro, atravessada pelo coletivo. Fazendo a imagem doméstica e vernacular operar performativamente como partida para reconstruir-se um olhar para a cidade, seus fluxos e suas mudanças. A política da paisagem na total ausência das especificidades, resgatando Morais, colocando a imagem a serviço do pensamento que a anima.

Maiolino, contaminada, como ela própria afirma, faz do afeto a forma de resistência. As questões conceituais que atravessam objetos, performances, audiovisuais e filmes que produz no período, em forte sintonia com Morais, apontam para uma total não especificidade. Objeto, performance, imagem e som, em franco trânsito pelos suportes. Isso fica bem claro também nas imagens retiradas de “Antropofagia...” que, autônomas, para além do filme, transitam com outras da série “Fotopoemação” e acionam seus contextos.

Os jogos entre os parênteses que compõem a expressão *Pensar (s) (e) (m) Imagens* – inspirados por Krauss acionando palavras e sentidos – poderiam prosseguir em outras aproximações com as obras de Maiolino e Firmeza, mas por enquanto nos permitem primeiramente construir reflexões entre performance e fotografia e aproximar as obras desses dois artistas para, assim, retomar entre nós, com os olhos no presente, a força da produção artística brasileira da década de 1970, especialmente pela enorme semelhança que vemos entre o passado e o que agora experimentamos. Semelhança entre os golpes, que talvez as derivas entre passado e presente na arte e na vida, escavando o futuro, como dizia Frederico Moraes, possam nos ajudar a reinventarmos, de forma resistente, subjetividades abertas ao coletivo, que consigam se revelar em imagens que nos indaguem acerca dos contextos que experimentamos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Maiolino e Firmeza aqui analisadas não possuem a pretensão de produzir uma mensagem, nem indicar como o mundo deve ser compreendido. O espaço de jogo aberto pela performatividade das imagens que produzem busca reconfigurar a relação de contemplação do mundo, permitindo outra forma de legibilidade e experimentação do mesmo. A performatividade aqui pretende preservar a distância que torna possível ao espectador refletir sobre os sentidos do que é figurado na imagem (uma proximidade muito grande entre imagem e interpretação remete à prescrição de um sentido majoritário e preponderante) (POIVERT, 2010). Assim, a imagem surge no encontro da visualidade com o espectador, e não como uma relação entre um “referente” capturado por alguém e entregue como produto de um olhar (CALDERÓN, 2020). O espectador é emancipado de uma posição passiva para implicar-se no gesto de produção das imagens e no trabalho de exploração dos limiares e intervalos que existem entre elas (RANCIÈRE, 2012, 2019).

Sob esse aspecto, as imagens fotográficas de Maiolino e Firmeza expressam a ideia de que o trabalho da imagem confere destaque ao trabalho de interpretação do espectador (da cena que permite seu encontro com a imagem) em relação ao olhar do fotógrafo e sua intenção. O que está em jogo aqui não é uma revelação de um mundo, mas “sua própria impureza de artifício, a crítica à crença na imagem natural do registro”

(POIVERT, 2010, p. 225). A performatividade das imagens traz a possibilidade de olhar a história de novo, de trazer posicionamentos variados e considerar seus efeitos no presente.

As aproximações entre Firmeza e Maiolino nos permitiram perceber como certas imagens poderiam passar da representação à figuração dos corpos, passando da atestação para a “teatralização”, ou seja, transformando os testemunhos, os gestos e as narrativas que geralmente assumem o posto de “lugar de verdade” em possibilidades de performar sensações ligadas a uma experiência estético-política radical. Acreditamos que essas imagens alimentam uma energia radical que desestabiliza esquemas naturalizados e que atua valorizando “o disforme, porque traz consigo uma infinidade de formas possíveis. Um gesto de arte corresponderia então a todo gesto que assume o risco de manifestar essa potência do disforme na própria forma” (MONDZAIN, 2022, p.173).

Há uma biopotência (PELBART, 2017; ROLNIK, 2015) que se desdobra a partir de uma imagem performada e performativa: sua possibilidade de documentar e criar mundos que não aqueles roteirizados e produzidos para serem exibidos e consumidos. O trabalho da biopotência valoriza os desencaixes do olhar no trabalho do espectador e faz com que o trabalho da imagem se distancie de um roteiro naturalizado, para nos projetar no espaço liminar de reabertura radical de uma relação, de uma proximidade, de uma possibilidade de agir contra a confiscação das imagens, das vidas e das práticas desejantes.

REFERÊNCIAS

- CALDERÓN, Andrea Soto. *Potencias e impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière*. In: VEGA, Francisco; ROCCO, Valerio (eds). **Estéticas del diseño. Políticas del arte en Jacques Rancière**. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018, pp. 135-150.
- CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CASTELLS, Manuel. **Communication Power**. Nova York: Oxford University, 2009.
- HERKENHOFF, Paulo. A Trajetória de Maiolino: Uma Negociação de Diferenças. In: ZEGHER, Catherine (ed.). **Anna Maria Maiolino, Vida Afora/A Life Line**. Nova York: The Drawing Center, 2002.

JESUS, Eduardo. Tempo, imagem: performance. In: FARKAS, Solange e MARTINHO, Tete (orgs.). **Videobrasil: Três Décadas de Vídeo. Arte, encontros e transformações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2013-2014.

KRAUSS, Rosalind. Video: **The Aesthetics of narcissism**. October n°1, 1976. Cambridge: The MIT Press.

KRAUSS, R. **A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition**. Nova York: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaio**, n. 16, PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008.

MAIOLINO, Anna Maria. “Tudo começa pela boca”: Entrevista com Anna Maria Maiolino. **Arte e Ensaio**, n. 29, p. 8-25, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223>. Acesso em 13 jun.2025.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

PELBART, Peter Pal. Aos nossos amigos. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvio (orgs.). **Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?** São Paulo: Intermeios, 2017, p.95-106.

POIVERT, Michel. Destin de l'image performée. In: **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, p. 209-235, 2010.

POIVERT, Michel; EICHENBERGER, Andrea. A fotografia contemporânea tem uma história? **Palíndromo**, v. 7, n. 13, p.134-142, 21 set. 2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5884>. Acesso em 13 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **La Méthode de la scène**. Paris: Éditions Lignes, 2018.

RANCIÈRE, J. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: Editora N-1, 2015.

SCOVINO, Felipe; REGALDO, Fernanda; MARQUEZ, Renata; ANDRÉS, Roberto e CANÇADO, Wellington (orgs.). **Escavar o Futuro**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, 2014. Disponível em: https://issuu.com/piseagrama/docs/escavar_o_futuro_final_web/107. Acesso em 13 jun. 2025.

Original recebido em: 26 de junho de 2023

Aceito para publicação em: 03 de outubro de 2023

Eduardo Antônio de Jesus

Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, onde integra o Programa de Pós Graduação em Comunicação. Suas pesquisas estão focadas na relação entre as imagens em movimento e as espacialidades construídas pela produção audiovisual contemporânea nacional e internacional. Sobre esses e outros temas tem publicado textos, ensaios e organizado livros como "Estratégias da arte em uma era de catástrofes" (Cobogó, 2017), reunindo parte da produção teórica da professora Maria Angélica Melendi e "Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte" (WMF Martins Fontes, 2018).

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do PPGCOM-UFMG. É co-autora dos livros *Apelos solidários* (Intermeios, 2017 – com Angie Biondi); *Diálogos e Dissidências: Foucault e Rancière* (Appris, 2018 – com Marco Aurélio Prado); *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018) e *Violência Invisível em contextos organizacionais* (Summus, 2024) ambos escritos com Luis Mauro Sá Martino. É tradutora das seguintes obras do filósofo Jacques Rancière: *O trabalho das Imagens* (Chão da Feira, 2021) e *O método da cena* (Quixote + Do, 2021).



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilhamento 4.0 Internacional