

**Brasília Teimosa (2005-2007):
a performance como gesto no Tableau Vivant contemporâneo**

*Brasília Teimosa (2005-2007):
performance as a gesture in contemporary Tableau Vivant*

Vitor Celso Melo de FARIA JUNIOR¹
Paulo Matias de FIGUEIREDO JÚNIOR²

Resumo

Apresenta-se, de forma sintética, um panorama a respeito do potencial imagético e *meta-referencial* do *Tableau Vivant* (Quadro-vivo) e da performance como gesto projetado na imagem contemporânea. Para isso, foi fundamental percorrer os limites figurativos entre ficção e realidade, a convergência de múltiplos signos temporais sublinhados pelo *Tableau Vivant* e, no plano da performance, o gesto como possibilidade medial e a dinâmica cotidiana de aparência e realidade. Lançamos neste artigo apontamentos a respeito do uso da performance pelo gesto presente no *Tableau Vivant* contemporâneo a partir de uma análise de cunho comparativo, fundamentada em dados históricos e técnicos, da série fotográfica *Brasília Teimosa* (2005-2007). Pensa-se que esta abordagem poderá servir de referência para aqueles interessados pela temática dissertada, além de ser útil na compilação de livros e artigos sobre o tema.

Palavras-chave: Performance. Gesto. Tableau Vivant. Brasília Teimosa. Meta-referência.

Abstract

It presents, in a synthetic way, an overview of the imagery and meta-referential potential of *Tableau Vivant* (Live Table) and performance as a gesture projected in the contemporary image. For this, it was essential to go through the figurative limits between fiction and reality, the convergence of multiple temporal signs highlighted by *Tableau Vivant* and, on the performance level, the gesture as a medial possibility and the daily dynamics of appearance and reality. In this article, we launch notes about the use of performance by the gesture present in the contemporary *Tableau Vivant* from a comparative analysis, based on historical and technical data, of the photographic series *Brasília Teimosa* (2005-2007). It is thought that this approach can serve as a reference for those interested in the subject discussed, in addition to being useful in the compilation of books and articles on the subject.

Keywords: Performance. Gesture. Tableau Vivant. Brasília Teimosa. Meta-reference.

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: vitor.celso@ufpe.br

² Professor Doutor do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), PB. E-mail: paulomfjr@gmail.com

Introdução

Inscrita sobre o real, a imagética contempla a passagem de ritos, gestos e comportamentos socioculturais deslocados da condição sensível para a de registro de traços arquivais. “As imagens, tão densas visualmente, transmitem conhecimento do movimento ritualizado e das práticas sociais cotidianas” (TAYLOR, 2013, p. 47). Incluído nesta seara, o *Tableau Vivant* (Quadro-vivo) se destaca como uma das principais potências a apresentar, na sua condição de estaticidade³, um repertório de vivências e ações corporificadas em tela manifestadas a partir do seu amplo referencial artístico capaz de articular a cênica teatral e a disposição fotográfica: “[...] tableau vivant, fotografia e teatro compõem uma aliança inédita que permite perceber um sistema singular da imagem” (POIVERT, 2016, p. 104). Empregado inicialmente no âmbito cênico-teatral desde a Idade Média e posteriormente, a partir do século XIX, nas searas fotográficas e audiovisuais, o *Tableau Vivant* compartilha na contemporaneidade, para além do caráter estético, o estímulo à representação de situações e cenários cotidianos, registrando uma realidade social e se posicionando criticamente à lógica da publicitação presente no consumo midiático. Investida sobre a problemática, a série fotográfica *Brasília Teimosa* (2005-2007), de Bárbara Wagner, explora o uso de imagens compreendidas dentro do gênero *Tableau Vivant*, para discutir, fundamentalmente, a condição do aparato imagético sobre realidades marginalizadas.

A partir desse panorama preliminar sobre o tema, surge a necessidade do trabalho em compreender e analisar, comparativamente, o uso da performance pelo gesto presente no *Tableau Vivant* a partir da série fotográfica supracitada.

No que tange a fundamentação teórica, se aponta referenciais de estudo ligados à imagética contemporânea focada na seara do *Tableau Vivant* fotográfico e a performance manifestada pelo gesto. Entre os principais autores do primeiro segmento, se destacam: Bredekamp (2015) e Rancière (2000) no âmbito da estética imagética; e Cruz (2021), Jacobs (2011), Pethő (2013) e Cotton (2004) no universo simbólico do *Tableau Vivant*. No segundo bloco, se assinalam: Zumthor (2007) e Bauman (2014) em estudos

³ “Estética da imobilidade, do silêncio e do ‘enquadramento’, mas igualmente da ‘reprodução’, um tableau vivant já é uma fotografia. A partir de então, não surpreende que a fotografia forme um casal quase incestuoso com o tableau vivant desde sua invenção nos anos 1830” (POIVERT, 2016, p. 108).

tradicionais ligados a performance; no eixo contemporâneo, Brasil (2010), Féral (2015), Leonardelli (2012), Taylor (2013) e Langdon (2006); e no plano do gesto, Agamben (2015), para além de outros autores.

Percorrer este caminho até a análise se faz necessário para contextualizar o conteúdo contemplado ao longo deste trabalho a respeito dos *Tableaux Vivants* e da performance como gesto, pois ambos se projetam à contemporaneidade em suas discussões e apontam criticamente a representação midiática da realidade cotidiana.

O *Tableau Vivant* como potência meta-referencial

Compreendida por Bredekamp (2015, p. 34) como linguagem, a imagética se expressa na seara semiológica a partir do seu potencial enunciatário e de locução, sublinhando nas extensões da imagem a presença e indicação de múltiplos códigos, signos e símbolos. Partindo das suas propriedades semiológicas e intemendiais, a imagem fotográfica possibilita a articulação de sensações e percepções, operando a inscrição de significados em processos de recepção, identificação e fruição do espectador: “[...] no encontro com a imagem de si não está em jogo apenas a experiência da própria figura física; a imagem está na origem da constituição de toda a personalidade individual [...] ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN *apud* COCCIA, 2010, p. 55).

Dito isso, é possível compreender o domínio imagético e figurativo como sequências de repasse e destinação de sentidos, em que a apropriação e significação envolve o reconhecimento do real e a indentificação do seu potencial *indiciário*, na qualidade de referência simbólica sobre o estado material sensível. Rancière (2000, p. 55) afirma que:

[...] é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais [...] às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos.

Entre os principais estudos ligados à esfera da imagem, um que se destaca é a *Teoria do Acto Icónico*, que compreende o potencial de *presentificação* da imagem a partir das suas dinâmicas de fruição e assimilação com o receptor: “[...] há que entender por acto icónico um efeito no plano do sentir, do pensamento e da acção, que dimana da

força da imagem e da interação com quem a olha, toca e também escuta” (BREDEKAMP, 2015, p. 34). Essa definição também se associa a outro conceito importante, o de *esquema*, que, segundo Bredekamp (2015), foi investigado e discutido por Platão e engloba a ideia de *presentificação* da imagem através da petrificação e *monumentalização* de corpos e movimentos estereotipados em decurso na tela.

Enquanto imagens vivas [...] Estas devem permanecer imóveis, a fim de poderem cumprir a sua função de imagens vivas. A imobilidade deverá permitir-lhes adotar, através do cruzamento entre aparência viva e criação artística, uma impressão duradoura que, no entender de Platão, se há de entender como esquema. (BREDEKAMP, 2015, p. 78)

Inserida nessa seara imagética, o gênero *Tableau Vivant* (Quadro-vivo) evoca sensações de corporalidade e petrificação a partir da convergência de múltiplas narrativas sequenciadas em uma única imagem com o objetivo de atrair o espectador a investigar a subjetividade da obra e sua respectiva expressão de temporalidade. Segundo Cruz (2021, p. 294), a partir do período da Idade Média a sua presença atravessou o plano da encenação e prática teatral, a priori, em manifestações religiosas expressadas em “[...] em poses estáticas a cena do nascimento de Cristo na manjedoura, em presépios vivos, na Itália”, e, posteriormente, no século XVIII, em paradigmas cênicos teorizados e desenvolvidos por Diderot, que, em defesa das reformas do Teatro Clássico, buscou no congelamento de ações dramáticas em momentos importantes da trama (*Tableaux Dramatiques*) a ênfase de representações plásticas e estilísticas. Alçando a sua expressão artística independente com múltiplas funções a partir do século XIX, o *Tableau Vivant* abraçou o seu potencial de hibridização de técnicas e linguagens fora dos limites da narrativa teatral e caminhou em direção aos campos fotográficos e audiovisuais.

Deste paradigma imagético, Jacobs (2011, p. 94) reconhece que a categoria *Tableau Vivant* se destaca não só pelo modo com que articula a presença estética de corpos em tela, mas como se manifesta em múltiplos cenários midiáticos e narrativos/ficcionais: “No ponto nodal que une pintura, escultura e teatro, os tableaux vivants são impuros por definição”⁴. O seu caráter plural também é sublinhado pela capacidade de atuar como *meta-referência*⁵, negociando simultaneamente diferentes

⁴ Tradução dos autores. Texto no original: “At the nodal point that joins painting, sculpture and theatre, tableaux vivants are impure by definition”.

⁵ “Como vimos, metalepse, mise en abyme, intertextualidade e referência intermedial são todos dispositivos autorreferenciais que - como a maioria das formas autorreferenciais em geral - têm um potencial para meta-

dimensões, sentidos e representações intermedializadas: “[...] o tableau no filme é em si uma figura a-narrativa que, entretanto, se insere na ficção como metáfora, um segredo: uma representação que esconde outra” (VIDAL *apud* PETHŐ, 2013, p. 73)⁶.

Na qualidade de potência *meta-referencial*, o *Tableau Vivant* possibilita a articulação dos seus regimes de sentido a partir, por exemplo, da indefinição das margens que operam os limites entre ficção e realidade. “[...] a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]” (RANCIÈRE, 2000, p. 58). Instalada a indiferenciação, a disposição de corpos e gestos, para além de outros símbolos iconográficos, reforça a percepção de narratividade pelo espectador, que é o principal responsável por articular a apreensão de traços potencialmente fictícios. “Um dos grandes usos da fotografia de tableau é como um formato que carrega um drama intenso, mas ambíguo, que é então moldado pela própria linha de pensamento do espectador” (COTTON, 2004, p. 58)⁷.

Junto a isso, a temporalidade projetada no *Tableau Vivant* engloba a convergência de múltiplos signos temporais, que, segundo Cotton (2004, p. 53)⁸, atuam potencialmente como: “[...] referência a um passado, presente e futuro sequencial, ou a um outro momento/quadro apenas parcialmente visível”. A imobilidade, reforçada pela disposição da encenação, é outro elemento fundamental para se despertar a sensação de tempos convergentes; expressando sobre a condição estática das imagens a perpetuação e *monumentalização* de gestos e ações.

O corte temporal que o ato fotográfico implica não é, portanto, somente redução de uma temporalidade decorrida num simples ponto [o instantâneo], é também passagem [até superação] desse ponto a uma nova inscrição na duração: tempo de parada, decerto, mas também, e

referência” (WOLF, 2009, p. 63). Tradução dos autores. Texto no original: “As we have seen, metalepsis, mise en abyme, intertextuality and intermedial reference are all self-referential devices that - like most generally self-referential forms - have a potential for metareference”.

⁶ Tradução dos autores. Texto no original: “[...] the tableau in film is in itself an a-narrative figure which may, however, work its way into the fiction as metaphor, a secret: a representation that hides another”.

⁷ Tradução dos autores. Texto no original: “One of the great uses of tableau photography is as format that can carry intense but ambiguous drama that is then shaped by viewer’s own trains of thought”.

⁸ Tradução dos autores. Texto no original, em referência ao *Tableau Vivant Untitled* (1998), de Teresa Hubbard e Alexander Birchler: “[...] reference to a sequential past, presente and future, or to another moment/frame that is only partly visible” (COTTON, 2004, p. 53).

por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez. (DUBOIS, 1999, p. 174)

Compreendida a possibilidade dos *Tableaux Vivants* de articular a temporalidade e a indiferenciação dos fluxos realísticos e ficcionais, se projeta a necessidade de aprofundar e compreender a inscrição do gesto imagético, que, manifestado como performance, sublinha e corporifica a negociação de sentidos *meta-referenciais* expressos por essa forma de arte.

A performance como gesto e imagem

Ao longo do seu percurso o conceito de performance atravessou diferentes espectros de estudos, paradigmas de pesquisa e metodologias analíticas para que se possibilitasse a compreensão do seu escopo e respectivo fenômeno (TAYLOR, 2013, p. 20), situado na esfera da Antropologia, Estudos de Teatro e Artes Visuais.

Visualizado o seu caráter interdisciplinar⁹, a noção de performance contempla, de modo geral, o ato reiterado de se expressar através do potencial de presença sublinhado pelo corpo e manifestado pelo gesto e fala. Nesta dinâmica, a medialidade da ação poética se sobrepõe ao desejo de representação de sentidos: “A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes [...]. A função poética ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem” (LANGDON, 2006, p. 8).

Partindo dessa compressão, a noção de presença na performance não é dada somente pelo modo com que articula a sua inscrição sobre o local e os indivíduos participantes do evento, mas também pela reiterabilidade que o seu ato carrega ao manifestar ações e comportamentos acionados por lembranças e experiências socioculturais: “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina de “comportamento reiterado” (TAYLOR, 2013, p. 27).

⁹ “Na reconfiguração do pensamento social contemporâneo, o campo da performance se apresenta como espaço interdisciplinar importante para a compreensão dos gêneros de ação simbólica” (LANGDON, 2006, p. 5).

Inscrita, a priori, no bojo da antropologia sociolinguística (etnografia da fala), a performance no transcurso das décadas de 1950 e 1960 se envolveu em discussões ligadas a potência poética da oralidade e da *vocalidade* enquanto ritos socioculturais presentes na linguagem da vida social: “Que relações a performance mantém com a voz e com a escrita; como o conceito de performance se situa relativamente a uma ou a outra, e interfere em sua oposição?” (ZUMTHOR, 2007, p. 36). Deste modo, segundo Bauman (2014, p. 733), se reforçou um distanciamento de estudos ligados a ideia de performatividade corporal, envolvida com a apresentação de meios não linguísticos, como a da *gestualística visual*.

Na contemporaneidade, para além dessas indicações, houve a compreensão do ramo da performance a partir do seu potencial de atuar sobre a realidade periférica, contemplando pesquisas ligadas as esferas *pós-moderna* e *pós-colonial*: “[...] [caracterizadas] pelo imprevisto ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, as relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua” (LANGDON, 2006, p. 11).

Nesse contexto, há um maior destaque de estudos ligados a *gestualística* na performance visual e, sobretudo, o modo como se vincula o conceito de comportamento reiterado, reativado através da presença corporal por uma gama de repertórios, marcas e estímulos individuais e coletivos. “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2015, p. 43). Deste modo, já na seara teatral, se assemelhando com o que Brecht disserta a respeito do conceito de *gestus social* como aquele que carrega não por si só a sua individualidade, mas a manifestação de coletivos e relações sociais ligadas pela ação corporal e sua própria expressão de *medialidade*.

[...] quando performam levando em consideração esse conceito, devem deixar de representar um indivíduo específico e sua interioridade, para tornar visível seu papel mediador na esfera mais ampla a ser representada: as relações sociais que verdadeiramente os movem em cena. (BRECHT *apud* CRUZ, 2021, p.9)

Atravessando a concepção geral de *gestus social*, a performance também se projeta na qualidade de gesto por outro termo importante sublinhado por Derrida e apropriado por Leonardelli (2011) no âmbito artístico, o da *diferença*. O conceito, que surge da linguística semiótica *pós-estruturalista*, compreende que o signo não contempla por si só o sentido apontado, mas sim pela articulação com outros símbolos em uma *relação diferencial*, de cunho simultâneo e complementar. Dito isto, a performance se dá

como *diferença* pelo modo como manifesta o seu potencial de presença com o outro, o participante, e de *medialidade*, de compreender o seu sentido de *dever*, sempre em construção em uma cadeia sem fim de significantes e significados atravessados “[...] por forças, simbólicas ou materiais, visíveis ou invisíveis que se desencadeiam tão logo efetuado o reconhecimento da diferença” (LEONARDELLI, 2011, p. 15).

Percorrido o regime das instituições e, posteriormente, do capitalismo pós-industrial, a *diferença*, sendo expressão da performance pelo gesto, teve seu potencial correspondente envolvido da norma à autonomia, da disciplina à *auto-gestão*. Ao decorrer deste movimento, o gesto se deslocou da linguagem social, dispondo sobre a contemporaneidade a ausência de reconhecimento pela *relação diferencial* e a subjetividade sublinhada como *exterioridade*: “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles; para homens dos quais toda naturalidade foi subtraída, todo gesto torna-se um destino” (AGAMBEN, 2015, p. 39). Dada a necessidade de identificação, a performance convergiu à prática de consumo e publicização, sendo manifestada em um *jogo*¹⁰ envolvido na privatização das ações e gestos pela imagética.

Se, ao longo da modernidade, as formas de vida se produziam no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, elas se criam em processos de auto-gestão, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação. (BRASIL, 2010, p. 191)

Inscrita sobre a imagem, a performance carrega em sua própria ontologia um paradoxo: a cisão entre arquivo e repertório. Presente nessa dinâmica, o gesto se projeta à presença, contudo, também se dispõe à contradição, ao se apresentar na virtualidade do meio, ao registro pelo dispositivo: “Nessa transferência do real para a máquina, a performance perdeu mais do que o jogo da ilusão. Ela perdeu sua relação com o próprio corpo” (FÉRAL, 2015, p. 144).

No âmbito da reprodução, a imagem, embora se distancie do potencial de presença e participação da performance¹¹, pode conter, em suas próprias dinâmicas de temporalidade e *momumentalização*, a possibilidade de expressar algo essencialmente performático e marcado no gesto em uma dupla dinâmica de sentidos *meta-referenciais*:

¹⁰ “Em suma, viver o real como artifício e o artifício como real” (BRASIL, 2010, p. 193).

¹¹ Ligada ao âmbito do estudo da arte: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 2012, p. 167).

as contradições entre a necessidade de projetar-se e o desejo do que se gostaria de projetar de nós mesmos ao sermos reconhecidos. Esse estímulo à teatralização da performance e o reconhecimento *gestualístico* do outro é indicado por Leonardelli (2011, p. 15): “Uma ação performativa afeta a totalidade dos participantes, e seu desejo de fuga da representação original não é suficiente para bloquear o trabalho de efabulação do outro”.

Nesse panorama, o *Tableau Vivant* fotográfico se destaca como performance e gesto em registro - logo, imobilidade -, sublinhando a sua possibilidade de inscrever *meta-referencias*, articular as contradições ontológicas entre arquivo e repertório e envolver *relações diferenciais* e significados em *devir*.

A performance como gesto no *Tableau Vivant*: uma análise da série fotográfica *Brasília Teimosa (2005-2007)* de Bárbara Wagner

Dada como gesto na contemporaneidade, a performance compreende o espaço cotidiano e suas principais manifestações socioculturais a partir do seu potencial de projetar repertório, de reativar comportamentos e ações reiteradas. “Por meio da exposição da vida ordinária nos espetáculos de realidade, as formas de vida contemporâneas se criam, em grande medida, como performance” (BRASIL, 2010, p. 191). Dito isso, a imagem, entendida como arquivo, atua sobre a realidade concreta como possibilidade *medial* de se estender o potencial simbólico do repertório sobre o banal e o cotidiano, tendo a fotografia como principal meio significante.

A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la [...] o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação (e, por sua vez, auxilia a constituir-los). (TAYLOR, 2013, p. 51)

A imagem na qualidade de registro, para além de envolver as contradições entre o virtual e a presença, manifesta a sua relação com a realidade por meio de atualizações e ressignificações, atuando sobre o simbólico a representação potencial da vida e as suas dinâmicas performáticas de corpos e movimentos. Nesta seara, a fotografia lida com as tensões presentes na captura de uma *gestualística*, que atravessa os limites entre o encenado (teatralizado) e o espontâneo (performado) e suas respectivas oscilações perante a observação e assimilação do espectador: “Paradoxo da fotografia e ainda mais vivo pelo

fato de esta pretender ser mais artística: obter o instante qualquer e querer o instante prenante, querer fazer do instante qualquer um instante prenante” (AUMONT, 2004, p. 91).

Ligadas a essas distensões, o gênero *Tableau Vivant* se destaca ao se projetar como espaço de dúvida e indeterminação, expressando a disputa referencial entre a encenação e o vivido através da “[...] petrificação do corpo numa escultura de si próprio [...]” (BREDEKAMP, 2015, p. 86).

Apontado no *Tableau Vivant*, o gesto, imobilizado e *monumentalizado*, potencializa a ação corpórea em registro e indica a presença física e simbólica de narrativas que se estendem das fronteiras da memória até suas manifestações em atos reiterados. Contudo, ao se localizar na pose encenada, também atravessa os territórios da cênica e da ficcionalidade.

Envolvida nesse panorama, a série fotográfica *Brasília Teimosa* (2005-2007) de Bárbara Wagner percorre, conforme é indicado por Rancière (2000, p. 58) em sua compreensão sobre a estética da arte, a linha tênue que envolve a *razão dos fatos* e a *razão da ficção*. Ponto esse, no que se refere a obra em si, que também é assinalado por Cruz (2021, p. 10): “A série fotográfica ‘Brasília Teimosa’ (2005-2007), em que retrata personagens populares da comunidade cujo nome intitula a série, marcou o início de sua carreira e já apontava para essa relação entre o documental e a ficção, entre a fotografia e o teatro”.

Nesta série, para além da categoria padrão de retrato posado, é possível a identificação em algumas das fotografias - aqui, dispostas nas **Imagens 1, 2, 3 e 4** - a manifestação de traços ligados a esfera dos *Tableaux Vivants* pelo modo como articulam “[...] o caráter explicitamente posado das personagens, a frontalidade do enquadramento, o uso do flash uniformizando a cena e a construção de uma pequena narrativa [...]” (CRUZ, 2021, p. 10).

Compreendida sob a ótica do *Tableau Vivant* e suas respectivas projeções de performance pelo gesto, se empreenderá uma análise imagética a respeito da relação destes dois aspectos referenciados e presentes na obra citada a partir dos seguintes conceitos: temporalidade do gesto e tensões entre fato e ficção - englobadas neste último, se configurando como crítica ao dispositivo de consumo midiático.

Apresentada pelo corpóreo, a temporalidade do gesto é assinalada, junto a outras indicações, pela impressão de movimento e suas relações de presença com o espaço.

Referenciado por Féral (2015), o performer se expressa pela ação consciente do corpo, sendo manifestada não só por sua postura ou comportamento reiterado, mas pelo modo com que articula a sua interação com o local em que se apresenta e participa: “A performance quer ser uma realização física, por isso o performer trabalha com seu corpo como o pintor em sua tela. Ele o explora, o manipula, o pinta, o cobre, o descobre, o imobiliza [...]” (FÉRAL, 2015, p. 151). Dada através da imagem fotográfica, a performance envolve desde a paisagem geográfica até a presença de adereços que compõe a identidade e o reconhecimento da sua própria *relação diferencial* com o espaço.

A performance aparece assim como o lugar em que o performer digere o real e o reflete nos dois sentidos do termo (reflexão; reflexo). As referências temporais desapareceram pela mesma razão que as referências espaciais. Os gestos reais substituíram os gestos aprendidos [...]. (FÉRAL, 2015, p. 148)

Carregada por marcas gestuais e simbólicas em objetos, a sensação temporal presente no Tableau Vivant se associa com o conceito apresentado em Entler (2007) de *temporalidade decomposta*, que compreende a junção de várias imagens, logo, narrativas, em uma só sequência; que se dá pelo “[...] fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica” (ENTLER, 2007, p. 29).

Partindo do seu potencial de superação da sequência fotográfica ao incluí-las em uma única imagem, os *Tableaux Vivants* presentes na série de Wagner indicam a manifestação do gesto social e cotidiano, incorporada a ação corpórea de ambulantes e transeuntes (**Imagens 1 e 2**), não só pela convergência de diferentes narrativas performáticas e *monumentalizadas*, mas pelo entrelaçamento de temporalidades distintas projetadas na pose dos indivíduos retratados¹², em um movimento de extensão dos seus repertórios em *devir* na imagem:

Não há aí, por conseguinte, nem passado, nem futuro, mas um presente contínuo que é o da imediatidade das coisas, a de uma ação em fazimento. Tais gestos aparecem ao mesmo tempo como produto acabado e como em curso de realização, em movimento e já terminados (por exemplo, a utilização da câmera, da máquina fotográfica) [...]. (FÉRAL, 2015, p. 148)

¹² “O retrato não é a representação, cópia ou simulacro, de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução” (ROUILLÉ, 2009, p. 73).

Imagens 1 e 2 - Apresentação dos ambulantes e transeuntes, Bárbara Wagner, 2005-2007



Fonte: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>

Um outro ponto fundamental para se compreender as dinâmicas do *Tableau Vivant* com a do gesto performatizado é a possibilidade de, ao explorar o potencial de sentido de *meta-referencias*, investigar o que dispõe a sua condição de realidade e ficcionalidade, atravessando as suas zonas de convergência. Para além da própria constituição imagética, é a percepção do espectador sobre a imagem, apreendendo-a e interpretando-a, que aponta a oscilação do regime performático e de traços teatrais:

O cinema, a pintura figurativa, o romance e os contos populares atuam apenas como pontos de referência que ajudam a criar o significado máximo contingente e nos ajudam a aceitar a fotografia tableau como uma alegoria e uma mistura de fato e ficção. (COTTON, 2004, p. 52)¹³

¹³ Tradução dos autores. Texto no original: “Cinema, figurative painting, the novel and folktales act merely as reference points that help to create the maximum contingent meaning, and to help us accept tableau photography as an imaginative blending of fact and fiction, of a subject and its allegorical and psychological significance”.

Essa compreensão sobre o espectador, a partir de Rouillé (2009), pode ser indicada pela crença da verdade fotográfica¹⁴, que atravessou a consciência imagética do século XX, assinalada pelo positivismo e cientificismo, até a contemporaneidade, marcada pelo pensamento crítico da imagem. Sublinhando a sensação de deslocamento, porque “[...] a arte-fotografia não opõe aos objetos artísticos canônicos (manuais) um não-objeto (*performance*, conceito, diálogo, obra virtual), mas uma espécie de quase-objeto (tecnológico)” (ROUILLÉ, 2009, p. 22). Junto a isso, segundo Poivert (2016, p. 105), a desorientação sobre o regime factual e fictício também se apresenta na imagem encenada pela:

[...] dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização. A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição - a estilização teatral - enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro.

Compreendida a disputa de sentidos, é possível entender a aplicação de *meta-referências* na série de Wagner - destacadas, sobretudo, nas **Imagens 3 e 4** - como uma possibilidade de envolver, para além da negociação simbólica de fato e ficção, uma revisão crítica a respeito da condição de representação da mídia e publicidade ao privatizar e nulificar gestos em performances cotidianos e marginalizados.

Durante quase dois anos, sempre aos domingos, fui a [sic.] Brasília Teimosa com a idéia [sic.] de trazer luz a questões raramente tocadas diretamente pela mídia, que por natureza estigmatiza as questões de gosto, de consumo e de comportamento experimentados em bairros de classes populares brasileiras. Durante o processo, o que mais me atraiu foi perceber uma sabedoria particular por trás de toda aquela energia e vulgaridade, que tem tudo, menos pena de si própria. (WAGNER)¹⁵

Ligado a dimensão da memória, o gesto, capturado pela imagética e posto à publicitação, é orientado a um jogo compreendido pela *auto-gestão* da performance, projetando sobre o imaginário do espectador a simulação de formas de vida contemporâneas materializadas em um espetáculo de realidade. “A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo

¹⁴ “[...] a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias” (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

¹⁵ A citação, extraída do site oficial de Bárbara Wagner, não possui paginação nem data de postagem. Disponível em: <https://barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia> Acesso em: 03 mar 2022.

regime de sentido” (RANCIÈRE, 2000, p. 57). Em simulacro, a performance também envolve o acionamento de duas potências gestuais, que partem da concepção de memória voluntária e involuntária:

Toda imagem, de fato, é animada por uma polaridade antinômica: por um lado, ela é a reificação e o apagamento de um gesto (é a imagem como máscara de cera do morto ou como símbolo), por outro lado, conserva intacta a sua dynamis [...]. A primeira corresponde à lembrança da qual se apossa a memória voluntária, a segunda, à imagem que relampeja na epifania da memória involuntária. (AGAMBEN, 2015, p. 41)

A partir desta interpretação de Agamben (2015), a presença de *meta-referencias* aponta o modo pela qual Wagner articula diferentes planos de sentido ligados a tensão do arquivo, compreendido aqui como crítica à publicitação da performance pela mídia em registros de espetáculos da realidade, e o repertório manifestado pela reiteração de gestos e comportamentos presentes diariamente na região de Brasília Teimosa. Sublinhando discussões a respeito da autogestão da performance, a seleção do *Tableau Vivant* também reforça, nesse embate de sentidos, a sensação de identificação pela potência da imagem: “[...] todas estas formas do tableau vivant são variantes da tentativa de dissolver a distância entre artefactos e pessoas. A força da imagem viva reside no facto de o espectador encontrar o seu eu no face-a-face com a imagem” (BREDEKAMP, 2015, p. 90).

Imagens 3 e 4 - Fotografias, que enfatizam a reiteração de gestos e comportamentos, Bárbara Wagner, 2005-2007





Fonte: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>

Considerações finais

Objetivamos que o trabalho proporcione um melhor entendimento a respeito das ligações entre *Tableau Vivant* e a performance como gesto e comportamento reiterado. Para contemplar esse propósito, foi necessário percorrer importantes conceitos ligados às características gerais dos *Tableaux Vivants* e um breve percurso historiográfico e conceitual sobre a performance e sua respectiva *gestualística* na contemporaneidade. Nesse trajeto, foi compreendida a manifestação da performance presente nos *Tableaux Vivants* da obra *Brasília Teimosa* (2005-2007) a partir de dois seguimentos-chave: temporalidade do gesto e tensões entre fato e ficção.

Dado esses enquadramentos de análise, se reconheceu que a temporalidade do gesto foi expressada pela convergência de diferentes percepções temporais manifestadas pela variedade de narrativas visuais em ações reiteradas pelos transeuntes registrados. No que se refere aos regimes performáticos e ficcionais, se identificou nessa articulação simbólica discussões a respeito do papel do espectador sobre a publicitação de performances cotidianas presentes no universo da *autogestão* da imagem e do gesto.

Entendemos que esse trabalho poderá ser relevante àqueles interessados em iniciar ou dar continuidade à estudos ligados a performance em gesto e aos *Tableaux Vivants*, ainda que o artigo não tenha contemplado todo o universo desse campo temático. Além disso, sublinhamos a contribuição do trabalho na projeção de aspectos específicos poucos explorados nos referenciais da seara acadêmico-científica.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. Trad. David Harrad. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 29, n. 3, setembro/dezembro. 2014. Trimestral. ISSN 1980-5462.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 190-198, setembro/dezembro. 2010. Trimestral. e-ISSN: 1980-3729.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do acto icônico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa, PT: KKYM, 2015.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2010.
- COTTON, Charlotte. **The photograph as contemporary art**. Londres, UK: Thames & Hudson, 2004.
- CRUZ, Nina Velasco e. O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 46, p. 1-16, 2021. ISSN: 1982-2553.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 9, n. 14, p. 29-46, dez. 2007. ISSN 1982-2553.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trads. J. Guinsburg *et. al.* São Paulo: Perspectiva. 2015.
- JACOBS, Steven. **Framing Pictures**: film and the visual arts. Edimburgo, UK: Edinburgh University Press, 2011.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha - Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 163-183, 2006. ISSN: 2175-8034.

LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e performatividade: espaços em devir, espaços do devir. **Revista Cena 10**. Porto Alegre, n. 10, 2011. ISSN: 2236-3254.

PETHŐ, Ágnes. The vertigo of the single image: from the classic narrative "glitch" to the post-cinematic adaptations of painting. **Film and Media Studies**, Romênia, n. 6, p. 65-90, 2013.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Trad. Fernanda Verissimo. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 103-114, maio. 2016. e-ISSN: 2179-8001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa / Teimosinha Brasília, 2005-2007**. Disponível em: < Brasília Teimosa / Teimosinha Brasília - Bárbara Wagner (barbarawagner.com.br)> Acesso em: 03 mar 2022.

WOLF, Werner. Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: WOLF, Werner. (Org.). et.al. **Metareference across media: theory and case studies**. Nova York, EUA: Editora Rodopi B.V, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.