

## ***Performance, imagem e narração: contribuições da fotoperformance para uma Psicologia Social Crítica da memória***

## **Performance, image and narration: contributions of photoperformance for a Critical Social Psychology of memory**

Aluísio Ferreira de Lima<sup>1</sup>, Fernando Maia da Cunha<sup>2</sup>,  
Alexandra Veras Sobreira<sup>3</sup>

### **Resumo**

Esse artigo foi construído a partir de reflexões sobre as *performances* de si e seu diálogo com as questões de reconhecimento, imagem, memória e esquecimento. Para tanto, foi dividido em três seções, correspondentes aos objetivos de nossa escrita. Primeiramente, apresentamos a compreensão de *performance* e sua relação com o reconhecimento do observador. Os referenciais teóricos interdisciplinares mobilizados para essa seção dialogam com a teoria de identidade-metamorfose na Psicologia Social Crítica brasileira, a teoria crítica de Walter Benjamin e os estudos sobre *performance*. Em seguida, discutimos a relação entre as fotografias documental e contemporânea, a fim de mostrar a articulação da fotografia com o teatro performativo e a *performance* artística, que são essenciais para a fotoperformance que, por sua vez, mostrar-se-á importante para a crítica do tempo cronológico/linear e a questão da memória. Na última parte, analisamos imagens de dois ensaios produzidos pelo fotógrafo brasileiro Fernando Maia da Cunha, intitulados: “Diários de um viajante do tempo” e “Fernando não esteve aqui!”. Concluímos assinalando como os referidos ensaios oferecem elementos para a compreensão do processo de montagem e fotoperformance, assim como apresentam contribuições significativas para os estudos da memória, esquecimento e narrativa de si no campo da Psicologia Social Crítica.

**Palavras-chave:** Psicologia Social Crítica; Fotoperformance; Identidade; Fotografia; Narrativa.

### **Abstract**

This article was built from reflections on the performances of the self and its dialogue with the issues of recognition, image, memory and forgetting. Therefore, it was divided into three sections, corresponding to the objectives of our writing. First, we present the understanding of performance and its relationship to observer recognition. The interdisciplinary theoretical references mobilized for this section dialogue with the identity-metamorphosis theory in Brazilian Critical Social Psychology, Walter Benjamin’s critical theory and the performance studies. Then, we discuss the relation between documentary and contemporary photography, in order to show the articulation of photography with performative theater and artistic performance, which are essential for photoperformance that, in turn,

<sup>1</sup> Pós-doutorado, Doutorado em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil. *E-mail:* aluisiolima@ufc.br

<sup>2</sup> Doutorando em Psicologia na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.

<sup>3</sup> Mestranda em Psicologia Social na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.

will prove itself important for the critique of chronological/linear time and the issue of memory. In the last part, we analyze images from two essays produced by the Brazilian photographer Fernando Maia da Cunha, entitled: “Diários de um viajante do tempo” (Journals of a time traveler, in English) and “Fernando não esteve aqui!” (Fernando wasn’t here!, in English). We conclude by pointing out how these essays offer elements for the understanding of the editing process and photoperformance, as well as they both present significant contributions to the studies of memory, forgetting and self-narrative in the field of Critical Social Psychology.

**Keywords:** Critical Social Psychology; Photoperformance; Identity; Photography; Narrative.

## Performance e existência

O presente, entregue às suas incertezas e voltado apenas para o futuro imediato, seria uma prisão. (BOSI, 2003, p. 19).

Não existimos por nós mesmos. Existimos porque fazemos existir outras coisas por meio de *performances* que buscam reconhecimento de um Outro para serem legitimadas e visibilizadas. Em outras palavras, para que possamos existir, nossas *performances* e performatividades dependem de uma ligação com outras existências e de compor com elas uma narrativa, uma história que expresse um pensamento que possa ser reconhecível, “inteligível como uma vida”, conforme assinalou Judith Butler (2015, p. 21). Isso significa que nem mesmo o próprio corpo, enquanto um marcador material, é uma garantia de nossa existência. Nosso corpo, a coisa que temos inicialmente como suporte para performar nossas existências, é sempre estranho e estrangeiro em sua opacidade inatingível, inexaurível, irreduzível e pode “significar qualquer coisa, ao construir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências” (UNO, 2012, p. 51). O corpo não pode ser definido apenas por suas características físicas e orgânicas, sob o risco de ser reduzido a isso. E, na medida em que nos coloca no mundo, é a primeira das coisas que necessitamos performar para, então, expressar uma vida, “a obra infantil do estágio em que deixamos de ser simplesmente fenômeno [*c’est le premier ouvrage, le chef-d’œuvre*

*enfantin du stade où nous avons cessé d’être simplement phénomène]*” (SOURIAU, 2009, p. 130).

Performar, nesse sentido, é uma forma necessária de expressão de nossos corpos e subjetividades, com o intuito de contar e recontar histórias de nós mesmos. Enquanto *performers*, contamos, enumeramos e incomodamos, tanto quanto o observador<sup>4</sup> se dispuser à arte de apreciar, participar, experimentar e ousar ser tocado pelo que brota através das imagens produzidas pelos nossos atos e corpos. Dependentes da interação com o Outro, a apresentabilidade das imagens produzidas por essas *performances* exige um reconhecimento, porque nossos olhares pousam nelas antes mesmo de nossa curiosidade ou vontade de saber. Essa condição de reconhecimento, obviamente, não se refere apenas ao *ver* como processo de captação da imagem pelo globo ocular, mas com as próprias condições de legibilidade, uma vez que, tal como Benjamin assinalou em seu trabalho sobre as “Passejantes”, o índice histórico das imagens diz, pois

não apenas que elas [as imagens] pertencem a uma determinada época, mas sobretudo que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. [Nesse sentido], a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num relâmpago para formar uma constelação (BENJAMIN, 2018, p. 768).

<sup>4</sup> O uso do termo observador será amplo ao longo do texto, sabendo que seu uso não é familiar precisamos dizer que o utilizamos tal como apresentado por Jonathan Crary (2012), ao se referir ao Outro que reconhece, o espectador/observador que obedece a regras, regulamentos, códigos e práticas na operação dos processos de reconhecimento.

Em algumas situações, o reconhecimento da imagem necessita ser operado a partir de uma pós-convencionalidade, ou seja, de um reconhecimento que não siga as coordenadas e enquadramentos pressupostos, sendo “efetuado a partir da própria diferença” (LIMA, 2010, p. 202). Isso porque, especialmente na exposição produzida pelas *performances*, são geradas zonas de tensão que convocam o observador ao (re)posicionamento no aqui-e-agora, criando novas zonas de significação e visibilidade (*Auschaulichkeit*), tal como uma *montagem*, uma imagem dialética. Pelo fato de as *performances* serem o resultado de montagens, não seria incorreto dizer, ainda, que o observador – aquele que é convocado ao reconhecimento – pode ser pensado, em muitas ocasiões, como um coautor de dada *performance*, por sua imprescindibilidade na tomada de posição na relação de reconhecimento de determinada imagem em disputa.

Antônio da Costa Ciampa (1987), em sua contribuição para a Psicologia Social Crítica, foi preciso ao identificar essa relação de poder e dependência das condições de reconhecimento nas negociações identitárias, assim como os problemas que podem ocorrer a partir dessa dependência de determinação do Outro instituída pelos *scripts* e enquadramentos que nos são apresentados desde as identidades pressupostas, e que convocam as nossas interações cotidianas. Em razão disso, no mundo da vida, o “caráter temporal da identidade fica restrito a um momento originário – como se fosse uma revelação de algo preexistente e permanente –, quando, de fato, [o que acontece é que] nos tornamos nossas predicacões; interiorizamos a personagem que nos é atribuída” (CIAMPA, 1987, p. 163-164). Ao ocupar o lugar de agente direto ou indireto, o observador – que opera com o reconhecimento – funcionaria como elemento fundamental na narrativa construída pelo *performer* que, por sua vez, provoca um certo incômodo que pode ou não ser percebido. Eleonora Fabião (2013) descreveu esse incômodo como “zonas de desconforto”, referindo-se aos efeitos que as *performances* expressam na apresentação de histórias, ações e relações que deflagram as experimentações com

corpos, circulações afetivas e tensionamentos nas políticas de pertencimento.

Não menos importante, é preciso assinalar que o grau de liberdade “que um indivíduo tem de escolher (e de ser escolhido para) uma personagem; mesmo para adultos, esse grau de liberdade (ou o grau de seletividade da personagem) parece ter uma relação direta com a quantidade de poder a que a personagem dá acesso” (CIAMPA, 1987, p. 163-164). Em outras palavras, embora submetidos à dependência de reconhecimento do observador e a essa convocação pelo Outro, a partir de enquadramentos e identidades pressupostas, a nossa condição performática e possibilidade de compor personagens diversas nas relações que estabelecemos abre espaço para o questionamento sobre as capacidades, limites e possibilidades do próprio existir sobre o corpo e seu pertencimento, bem como sua exclusão e permanência no tempo.

Afinal, enquanto quem performa, cada um de nós é artista de si mesmo, capaz de produzir e tensionar metamorfoses e reconfigurações por meio do “corpo-em-experiência” e representação, pelos agenciamentos de modos e afetos com composições atípicas através de atos corpóreos e políticos. A pessoa, enquanto *performer*, pode ser um desorganizador, alguém que desprograma e desmonta a si e ao meio em que está envolvido, promovendo a ampliação do campo da experiência, ao criar e ocupar outras temporalidades. Nesse caso, o *performer* cria pontes por meio das suas ações e dos seus gestos, abrindo espaço para reflexões e resistência em “produções performáticas”. Não por acaso, Fabião (2013, p. 5) entende que o *performer* é alguém que resiste, “acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas”. A potência da *performance* em si, assim, está na possibilidade da desautomatização, na relação entre corpo, estética e política, por meio de suas ações intensas. Podemos vê-la, principalmente, quando ela apresenta experiências dissonantes do cotidiano econômico, espiritual,

sensorial, racial etc., com experimentações que ultrapassam os limites da pele, através da corporeidade, do mundo, do pensamento e das relações.

A apropriação do conceito de “programas”, proposto por Fabião (2008), tal como originalmente apresentado no texto “Como criar para si um corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1999), contribui ainda mais para essa caracterização da produção e das ações performáticas, uma vez que, em sua compreensão, o *performer* cria o programa e utiliza estratégias para executá-lo. Para além da promoção de uma experiência onde os conteúdos possam ser elaborados, a produção performática oriunda do programa se expressa como “[...] um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional única e exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada.” (FABIÃO, 2008, p. 63).

O corpo do *performer*, nessa condição, torna-se sua potência relacional, criando um estilo de programa performativo onde ele amplia o campo dos experimentos, operando com a sensação da própria presença/ausência e da cena. Quando nos referimos, aqui, ao corpo na produção performática, obviamente não nos referimos apenas ao seu conteúdo eminentemente material – uma vez que nem mesmo ele é garantia para nossa existência –, mas ao seu lugar no campo de composição da imagem e reconhecimento. Afinal, sabemos da existência de *performances* que não necessitam da presença de um corpo de artista no espaço real, mas que são feitas por meio de linguagens diferentes, como a fotografia e o vídeo, que dão suporte para ações corporais performáticas. Nesses casos, diferente da *performance* ao vivo, a participação na experiência não costuma acompanhar o desenvolvimento de algo que é produzido no instante e não há a participação ativa do observador no processo de criação, embora existam exceções. Essa forma de expressão de si, para nós, pode ser vista como uma ampliação da concepção de *performance* convencionalmente reconhecida, pois liberta da necessidade da presença do corpo do artista como centro de expressão.

De todo modo, o importante na produção performática, ensina Fabião (2008), são as possibilidades que o *performer* encontra para a expressão de si e a busca por reconhecimento por meio de diferentes expressões artísticas, como o teatro, a fotografia e tantas outras práticas que surgem no confronto com o mundo. Principalmente porque, independentemente de qual seja a produção performática, o observador é convocado a uma experiência sem repetição, a cena-não-cena que lança o observador em um “drama” cru. A *performance* é uma construção que passa pelos sentidos, “[...] um corpo sério a experimentar seriamente no real”, conforme descreveu Josette Féral (2015, p. 142), dissolvendo referenciais habituais e instalando, de alguma forma, o observador conforme o seu nível de receptividade.

Ao analisar o trabalho da brasileira Brígida Baltar, no qual o uso da linguagem fotográfica foi aliada às ações corporais, Flávia Adami (2011) nos mostra como fotografias podem ser a expressão da própria *performance*, subvertendo o uso das imagens apenas como registro. Conforme explica a autora, o trabalho intitulado “Abrigo”:

[...] foi elaborado em 1996 e tem um caráter autobiográfico. A artista desenvolveu uma relação entre corpo e espaço, concebida como sua própria residência. Desta forma, começou a escavar as paredes de sua casa, para que estas tivessem a forma de seu corpo. Ao final da escavação, Brígida preencheu este espaço na parede com seu corpo. Este trabalho foi apresentado por uma sequência de fotografias, possuindo um caráter narrativo (ADAMI, 2011, p. 79).

Nas páginas seguintes faremos os desdobramentos dessa discussão, apresentando as diferenças entre a fotografia convencional e a fotografia contemporânea, que abre espaço para a fotoperformance. Será possível avançar, a partir disso, na análise de como as desconstruções e ressignificações de definições clássicas da fotografia trouxeram uma perspectiva mais abrangente da relação entre o observador e a imagem, estabelecendo novos caminhos relacionais que permitem reposicionar discussões sobre o tempo e a memória.

Esse movimento será necessário para seguirmos, posteriormente, com a discussão acerca de dois ensaios, intitulados “Diários de um viajante do tempo” e “Fernando não esteve aqui!”<sup>5</sup>, desenvolvidos pelo fotógrafo brasileiro Fernando Maia da Cunha, que oferecem elementos interessantes para a compreensão do processo de montagem e fotoperformance, a fim de apresentar suas contribuições para os estudos da memória, esquecimento e narrativa de si em Psicologia Social Crítica.

### **Performances de si mediadas pela fotografia**

A fotografia surgiu com o propósito de superar as imagens realistas que os retratos pintados traziam, assim como foi uma resposta à industrialização. Benjamin (2017, p. 58, grifos do autor) escreveu, em sua “Pequena história da fotografia”, que no “momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *câmera obscura*, os pintores foram ultrapassados, nesse ponto, pelo técnico”. Rapidamente, a fotografia assumiu-se como um fragmento do real, estatuto da verdade que consolidou-se com a fotografia documental e fortaleceu seu lugar como simulacro da realidade, a pretensão de ser um registro fiel do mundo. Associada à ideia de registro, por muitas vezes, a fotografia foi distanciada ontologicamente de sua origem e tornou-se reduzida às concepções de dispositivo, ferramenta e técnica. Será no início do século XIX que pensadores e fotógrafos subverterão o senso comum a que se reduziu a fotografia e elevarão sua condição à de arte e expressão pessoal.

A era da informação, as novas tecnologias e a aproximação com a arte contemporânea, por sua vez, provocaram uma crise na concepção da fotografia como documento, principalmente após a ampliação das redes digitais, do avanço tecnológico

e econômico. A fotografia rompe, então, com as barreiras que a separavam da ficção e passa a estabelecer cada vez mais uma relação sensível, livre e verossímil, onde a linguagem fotográfica torna-se reconhecida como algo que passeia pelo mundo, pelos contextos e pelas singularidades, expressando emoções ou construindo novos caminhos conceituais e estéticos. Nessa metamorfose, a própria posição do autor, antes um mero operador do dispositivo, foi se modificando para a de produtor de imagens, dada a emancipação de sua subjetividade (REIS FILHO; MORAIS, 2016, p. 8).

Essa emancipação da condição meramente instrumental da fotografia proporcionará aproximações com o teatro performativo e a *performance* artística, que se tornarão essenciais para o que será denominado fotoperformance. Sendo que, nessa forma de expressão de si, o que se pretende construir “é uma narrativa que por si só seja expressiva, potente e independente de um evento anterior” (LEMOS, 2019, p. 27). A esse respeito, Jéssica Oliveira Lemos (2019, p. 45), que defende o caráter autônomo da fotoperformance, assinala que nela “o papel da fotografia é construir e expor realidades alternativas, revelando teatralidades, *performances* grotescas, e ações expressas para serem fotografadas”. Nessa forma de produção performática, a composição estética abre um campo inesperado para as interpretações imaginárias por parte do observador.

A superação da concepção de fotografia como um mecanismo exclusivo de documentação reproduzível, passando a ser interpretada enquanto algo capaz de mostrar pensamento, propiciar diálogos e elaborar narrativas entre novas tecnologias e nossa atualidade, faz com que a própria fotografia se reconstrua e opere em uma dinâmica essencial na construção do imaginário moderno: geradora

<sup>5</sup> O trabalho “Diários de um viajante do tempo”, no ano de 2018 foi premiado com o projeto “Diário de um viajante do tempo” na Mostra do Festival Verbo Ver; foi finalista na leitura de portfólio do Solar Foto Festival e finalista na leitura de portfólio do Festival Fotográfica Bogotá pelo Fotomuseo na Colômbia. O ensaio “Fernando não esteve aqui!”, por sua vez, em 2018, foi apresentado na Mostra de fotógrafos e leitura de portfólio do Festival Verbo Ver 2018 na Praça dos Leões (Fortaleza), da Mostra Miragem e leitura de portfólio do Solar Foto Festival; em 2019 foi apresentado na exposição Foto Kariri e, em 2021, foi selecionado para compor o Pannel de Fotografia Cearense Contemporânea 2020 organizado pela Galeria Imagem Brasil.



de uma produção de sentidos e experiências comunicativas pelas trocas proporcionadas a partir dessa produção de imagens e suas narrativas. Algo interativo entre a obra e o observador, o qual “[...] é então convidado a complementar a história com suas referências pessoais, a estabelecer associações entre imagens e textos com elementos da própria história: memória” (GONÇALVES; DOMINGOS, 2008, p. 30).

As desconstruções e ressignificações de conceitos clássicos sobre a fotografia, no sentido de deixar de servir como um espelho que apresenta a realidade para se tornar um dispositivo que a constrói, trouxe uma perspectiva mais abrangente da relação entre o observador e a imagem, de modo que não só estabeleceu novos caminhos relacionais, mas também temporais. É possível dizer, considerando a compreensão contemporânea da fotografia, que ao acessar uma imagem e sermos tocados por ela, estabelecemos um diálogo concreto entre a dimensão poética, objetiva e subjetiva que gera uma experiência dada no presente, no passado e no futuro, atravessando essas temporalidades simultaneamente.

O processo fluido que se ocorre entre a imagem fotográfica e o observador cria novas dinâmicas que estabelecem um novo espaço de sentido, um acontecimento criador de saberes que se dão em um “entre”. A experiência entre a imagem e o observador é considerada, por isso, como sempre única, sendo que as inter-relações racionais e sensíveis surgidas da colisão entre aquilo que a fotografia nos diz e o que vemos nos tocam em lugares que ultrapassam a razão, estabelecendo novas vias de acesso ao mundo e às diversas áreas da nossa existência. Entre elas, está a memória, que pode tanto reiterar uma lembrança quanto recuperar algo esquecido.

No que se refere a essa reiteração da memória, é importante resgatar como esse fenômeno corrobora a própria experiência de permanência, ao longo do tempo, podendo se tornar um problema para a nossa própria identidade. Como mencionamos no início, a identidade é metamorfose e se expressa a

partir da articulação de várias personagens, de forma performática (CIAMPA, 1987), mas, em várias pessoas, pode ser vivida como permanente ao invés de reposição de uma identidade que um dia foi (im)posta. Nesse caso, a temporalidade, transforma-se em permanência ou invés de uma sucessão de instantes acumulados (BACHELARD, 1973), e uma vez que a duração não tem uma força direta, o passado se torna um hábito presente. A reiterada repetição de uma personagem, nesse caso, cria e reforça a aparência de não metamorfose e de um tempo linear.

Se o “tempo vivido pela biografia é aquele *pouco* captado pela memória narrativa”, conforme assinalou Ecléa Bosi (2003, p. 45), a imagem registrada pela fotografia é, então, um potente gatilho que pode recuperar e atualizar a própria experiência das diferentes formas de existência. Evidente que, ao pensar a fotografia como possibilidade de apropriação de uma memória, isso não se trata de assinalar a busca de uma “restauração” do passado ou de uma referência de verdade por meio da montagem. Também não se trata de dizer que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado. A imagem por si mesma não forma a memória, mas sim oferece a possibilidade de montagem de uma nova experiência de passado, que deve ser vivida “como uma articulação de muitos instantes” (LIMA, 2010, p. 45).

Trata-se, portanto, de uma forma de colaboração com o processo de índice, como assinalou Benjamin (1994) em suas teses “Sobre o conceito de História”. A esse respeito, vale retomar uma lição apresentada pelo autor, onde ele criticava os adivinhos por acreditarem que era preciso encontrar algo ou extrair alguma coisa do tempo. O filósofo resgatou, em contraposição, o posicionamento dos profetas que, compreendendo o tempo não como algo homogêneo e vazio, apostavam na memória por acreditar que nela, o passado arastaria um índice secreto, direcionado à salvação (BENJAMIN, 1994).

Os instantes registrados nos fragmentos imagéticos se juntam na memória para seguir em

frente, rumo ao presente, assumindo uma visão crítica e estética que abre espaço para a representação sem se tornarem portos seguros, uma vez que não interpretamos o que se passa na imagem e sim o que passa à imagem. A imagem, assim, pode ser compreendida como um repositório de memórias, entretanto, em constante processo de construção, contidas em um devir. Por esse caminho, é possível construir um espaço mais sensível, que nos permita experiências estéticas, líricas, lúdicas e fenomenológicas, como diz Dubois (1999, p. 248), “do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem”.

Nesse sentido, as produções performáticas que fazem uso de fotografias (re)atualizam o presente, pelo fato de que aconteceu uma determinada ação, em algum momento do passado. Podem, ainda, indicar que “coexiste com esse presente o passado que não é um antigo presente, e um futuro que não é um presente por vir” (PELBART, 2015, p. 13). Isso possibilita a evocação da ausência/presença em um contexto de tempo e espaço que supera a perspectiva linear. Pode-se dizer, inclusive, que os “programas” corroboram uma “história de fantasmas”, conforme conceituou Didi-Huberman (2013), ao se referir à sobrevivência das imagens como forma de perturbação da história, uma memória que irrompe pelos tempos. Assim, uma vez que a *performance* não possui uma única estrutura de apresentação ou algo fixo, a exemplo da exclusividade de ser ao vivo e com a presença do público, mas busca o reconhecimento do Outro por meio de linguagens híbridas, pensá-la em sua expressão, por meio de tecnologias como a fotografia remete a algo primordial acerca do que vai ser exibido.

## Fotoperformance como forma de acesso e narração da memória

Os ensaios produzidos por Fernando Maia da Cunha, como veremos em algumas de suas imagens nessa seção, oferecem elementos interessantes para observarmos como a questão da presença na *performance* ou as definições de representação do real na fotografia são superadas pela criação da fotoperformance. Sobretudo, porque o projeto artístico recente e pesquisa de doutorado de Fernando (um dos autores deste artigo) têm procurado colocar em questão as relações entre imagem e narrativa autobiográfica<sup>6</sup>. Sua proposta de produção de imagens autobiográficas, a partir de álbuns de família que tensionam as dinâmicas espaço-temporais, o coloca como um *performer* que desafia a própria condição de apropriação de sua memória e esquecimento. De imediato, é imprescindível assinalar o contexto em que eles foram produzidos, pois remetem tanto à história singular que a família de Fernando registrou, como também expressam as violências e os efeitos que a Ditadura Militar brasileira produziu em nossas vidas, valendo descrevê-lo aqui, mesmo que rapidamente.

No ano de 1970, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, os tamborins do samba repicavam em um Carnaval que insistia em iluminar um tempo obscuro para o nosso País. Depois de nove meses difíceis e de muita resistência, nasceu o Fernando. Seus pais, que atuavam na militância política e partidária desde 1963, diante do nascimento dele e das ameaças contra suas vidas no regime militar, decidiram deixar o Brasil, rumo à Albânia, a fim de trabalhar na Rádio Tirana. A família viveu em exílio por sete anos, naquele país, até retornar ao Brasil, ainda clandestinos, trazendo

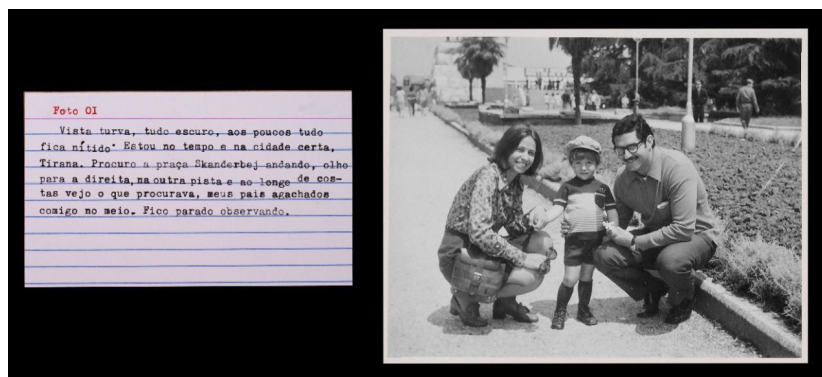
<sup>6</sup> A tese de doutorado de Fernando Maia da Cunha, sob orientação de Aluísio Ferreira de Lima, explora as possibilidades de apropriação narrativa em fotografias de álbuns de retratos de família produzidos durante o exílio de sete anos na Albânia, por conta da Ditadura Militar brasileira, que propiciaram a produção de memórias ficcionais cujos registros estão sendo articulados com novas fotografias de um retorno aos mesmos lugares de sua infância, com narrações de sua mãe e também documentos dos arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP), do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-Santos) e do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). É uma pesquisa cujos elementos ampliam e aprofundam os estudos da identidade como metamorfose, ao incorporar as discussões da memória e do esquecimento na narrativa de si.

dois álbuns de retratos de família, entre outras coisas. Esses álbuns tinham uma particularidade: embora registrassem a existência de Fernando em sua infância, apagavam-na na mesma proporção. Isso porque os registros fotográficos realizados por seu pai foram organizados com o propósito de preservar a memória de sua infância e crescimento, mas não poderiam apresentar elementos que possibilitassem reconhecer a Albânia nas fotografias. Todas possuíam sempre enquadramentos fechados e, escolhendo-se o que deveria ou não aparecer, munidos de um discurso protetor construído pela família através do esquecimento de uma parte da história, propiciaram a produção de memórias ficcionais que estabeleceram um campo aberto para a definição de qual narrativa tomaria lugar em sua história de vida.

Ao retornar à Albânia com o intuito de fotografar os lugares onde aparecia nas fotos do álbum de infância, 44 anos depois do período em que voltou ao Brasil, Fernando escuta da policial de controle de passaportes a seguinte pergunta: “*Zoti tashmë ka qenë në Shqipëri?*” (O Senhor já esteve na Albânia?). Eufórico por retornar ao país em que viveu até os sete anos de idade, apressou-se para responder que sim. Todavia, sua mãe o acompanhava e o interrompeu, respondendo: – *O Fernando não esteve aqui, quem esteve aqui foi o Carlos José!* Um curto-circuito instalou-se naquele momento e Fernando se deparou com fragmentos da memória de sua infância onde, ao chegar pela primeira vez à Albânia na condição de exilado, vivia com o nome fictício de Carlos José.

Como conciliar essa condição onde duas personagens ocupam a mesma cena da interação? Como performar a entrada na Albânia, se para Fernando o evento significava um retorno ao país de sua infância e para sua mãe, testemunha da ação e pessoa a reconhecer aquela personagem, era a chegada a um lugar nunca visitado por ele? A cena o atravessa e torna-se impossível de ser relatada em sua experiência radical, organizada em uma narrativa convencional. Para ele, a saída encontrada foi debruçar-se sobre essa condição ambígua que o álbum de família produziu em sua vida e pensar sobre o atravessamento que as fotografias apresentavam, entre o documento e a ficção. As fotografias dos álbuns de família se transformaram na base para a construção de outros ensaios de autorretrato, as fotoperformances intituladas “Diários de um viajante do tempo” e “Fernando não esteve aqui!”, onde a *performance* apresentada por meio da fotografia questiona o estatuto das imagens e o espaço transitório entre a memória e o esquecimento na construção da identidade. Literalmente, através do autorretrato nos dois ensaios, o fotógrafo passa a performar a si mesmo não só conceitualmente, mas fisicamente, ao se incluir na imagem como grãos de sais de prata e *pixels*. Com esse gesto artístico emulado ao movimento subjetivo, ele se presentifica no espaço e tempo de cada imagem e desencadeia o ato de rememorar, construindo uma nova experiência de passado que reconfigura o presente.

Figura 1 - Foto 1.



Fonte: cedido por Fernando Maia da Cunha.



No ensaio “Diários de um viajante do tempo”, vemos uma *performance* que busca um reencontro com o passado, uma espécie de visita ao Carlos José que também era ele, de uma forma onde pudesse fazer presente o si-mesmo-de-hoje. Na “Foto 1”<sup>7</sup>, originalmente, o menino que está no centro da foto não é o Fernando-criança, mas sim o filho de seus pais exilados, que carregava a ficção com o nome de Carlos José. A intervenção sutil realizada por Fernando, por meio da inserção do seu autorretrato na fotografia original, introduz algo novo na imagem do passado revisitado. Temos, na mesma imagem, um duplo Fernando em todas as fotos do ensaio: tanto como criança quanto sendo o Fernando adulto inserido posteriormente. No caso da primeira imagem adicionada a este artigo, o adulto está em pé, atrás do poste, na condição de observador que retorna a um local na esperança de recuperar uma memória do passado que oscila entre faíscas construídas, montadas e criadas para serem esquecidas, junto às memórias que cintilam espontaneamente. Dois corpos de uma pessoa que não é a mesma, mas também é, em disputa por memórias e uma história que lhe foi tornada ausente.

Em “Diários de um viajante do tempo”, Fernando procura explorar novas camadas que potencializam o entrelaçamento entre a imagem, a memória e o tempo, principalmente através da ruptura que se dá no ato da *performance* pelas imagens. Em cada fotoperformance planejada, a roupa, a iluminação e a pose costumam uma presença que se mescla à imagem de forma realista, transformando-a em um forte determinante que traz o debate sobre o papel do corpo na imagem e de como a presença questiona seu estatuto de verdade. O curto-circuito causado no observador ocorre, com a fotoperformance de Fernando, por estarmos acostumados a intuir que se existe um corpo em uma imagem, presumimos que ele realmente estava lá no cenário. Todos os elementos desta *mise-en-scène* possibilitam pensar de que como em um palimpsesto, além da primeira camada de sentido

que a presença de um viajante do tempo traz, surgem novas camadas que refletem a complexidade da construção das memórias. Pela postura corporal e pela presença de alguém que olha o Fernando criança e seus pais surge uma relação forte com a estrutura de espionagem, vigilância, e perseguição que os organismos governamentais utilizavam. Aqui se trata da concretização imagética da cultura de vigilância que através do medo e do terror marca para sempre não só a memória e a corporeidade de Fernando, mas pulsa entre as camadas de sentido desta fotoperformance. É uma imagem que é permeada pelo ato de retornar ao passado e atualizar a memória. Essa imagem marcada pelo medo paranóico de ser vigiado e perseguido não só traz à tona questões que o atravessam, mas, também, servem de testemunho e alerta para as cicatrizes deixadas pela violência de estruturas que estão vivas e atuantes no sistema de “segurança” no Brasil.

De certo modo, a montagem de Fernando também deixa muito forte a ideia de como os fantasmas que a imagem original arrasta ao longo dos anos em sua vida não param de sobreviver. Os signos estão ali, em uma tentativa de retorno ao passado na imagem, mesmo de forma discreta. A própria aparição de Fernando do futuro no passado faz com que a imagem de Carlos José ocupe o seu próprio presente, ateste sua “forma sobrevivente”, evidenciando a persistência da violência, da vigilância, os desejos de dominação e busca por hegemonia de governo militar, em tempos democráticos. É preciso, obviamente, assinalar que ao dizer que se trata de uma fotoperformance e que expressa uma forma sobrevivente estamos resgatando o sentido que Aby Warburg atribuiu a ela, ou seja, uma forma que não sobrevive triunfante à morte das imagens concorrentes.

Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria *morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não

<sup>7</sup> Fotografia pertencente ao ensaio “Diários de um viajante do tempo”, de Fernando Maia da Cunha. Disponível na internet, em: <https://bit.ly/3K0nOh3>

fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma *memória coletiva* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55, grifos do autor).

O exercício de montagem arrasta a forma sobrevivente e produz uma imagem ficcional que relata verdades postas na vida de Fernando e no cotidiano da nossa sociedade. O deslocamento do corpo presente que atualiza os fantasmas que sobrevivem à própria morte dos registros de Carlos José na Albânia e na vida de Fernando no Brasil.

Essa relação entre a verdade e a verossimilhança, está contida nas imagens e na relação com o próprio corpo expresso na imagem que é foco da arte, de forma intrinsecamente ligada à sua feitoria, ao longo dos tempos. As duas se mesclam pela imaginação e tornam-se presentes, simultaneamente, em uma só percepção. Se tendemos a perceber a imagem de um corpo em si, o que acontece se na imagem não temos o corpo, mas sim a clara retirada dele pelo recorte de sua silhueta, marcando a ausência? Esse é o caso do segundo ensaio: “Fernando não esteve aqui!”.

**Figura 2 - Foto 2.**



**Fonte:** cedido por Fernando Maia da Cunha.

No ensaio “Fernando não esteve aqui!”, a tensão se mantém nas relações contraditórias que a fotoperformance apresenta entre as imagens: elas não se justificam e não se completam, nem temporal e nem fisicamente; elas colidem e assim permanecem. Essa narrativa é a base para a construção desses autorretratos, que tensionam a relação entre

fotografia como documento e como ficção, questionando o estatuto das imagens. Se a Foto 1 carrega consigo um excesso que atualiza o passado no presente ao incorporar Fernando na imagem de Carlos José, na Foto 2 a ausência produz outros sentidos. A Foto 2<sup>8</sup> parece indagar: o que significa ter um corpo e não estar ali? Aqui, a *performance*

<sup>8</sup> Fotografia pertencente ao ensaio “Fernando não esteve aqui!”, de Fernando Maia da Cunha. Disponível na internet, em: <https://bit.ly/3jSUHBL>

inquieta e provoca com o seu potencial ficcional, por estabelecer um jogo entre corpo, espaço e tempo. Como é estar em um lugar e não estar? O ato performático entra na transitoriedade efêmera, lugar de passagem no qual ninguém é dado a ficar. Se o corpo é apagado da fotografia, ainda pode ser dito que ele esteve lá?

A elaboração de uma narrativa ficcional e a duplicação de corpos, como no ensaio I e na Foto 1, multiplicam as representações de si mesmo, convidando-nos a embarcar no seu mundo imaginário. Tal como ensinou Aristóteles (2012, p. 86), em sua *Parva Naturalia*, “a experiência é, num certo sentido, corpórea, isto é, que a revocação [ato de buscar determinada memória] constitui a busca por uma imagem mental na esfera corpórea”, a expansão do ato e dos movimentos em uma imagem amplia a sua autorreferência. Em um processo que pode ser entendido como voltar “pelos pegadas do tempo”, retornando hesitante à procura da reconstrução do seu passado, há a tentativa de preenchimento das lacunas sentidas. Dessa forma, o ficcional encontra meios de agir sobre o real ficcionalizando a história, ou vice-versa, esfacelando com a normalidade cotidiana. Fotoperformances desse nível, assinala Lemos (2019, p. 47), tornam possível “pensarmos na história e na memória enquanto faculdades suscetíveis a desconstruções e reconstruções, ou seja, passíveis de modificações”.

Entretanto, o ato físico de recortar a imagem corporal da fotografia deixando um espaço branco vazio, não só explicita uma relação dúbia da real presença corpórea no cenário, bem como provoca o atravessamento entre o documento e a ficção, questionando o estatuto das imagens e o espaço transitório entre a memória e o esquecimento na construção da identidade. – *O Fernando não esteve*

*aqui, quem esteve aqui foi o Carlos José!* Essa foi a frase dita pela mãe de Fernando ao desembarcar em Tirana (Albânia), em 2018, na ocasião de um trabalho fotográfico que surgiu como consequência da seleção do projeto de fomento pela Secretaria de Cultura de Fortaleza, no Edital das Artes de Fortaleza 2016<sup>9</sup>, e motivou a elaboração do ensaio fotográfico a qual esta imagem pertence. A duplicidade de estar adulto tentando recriar uma imagem do álbum de retratos de família e o acesso às narrativas de uma mãe que foi treinada para esquecer todas as informações e horrores que viveu durante a ditadura<sup>10</sup>, enquanto uma tentativa concreta de rememoração, traz uma divergência interessante ao ato de considerar a memória como um fluxo contínuo que oscila entre a ficção e a verossimilhança, mas que se concretiza no presente como um ato real e participa na construção identitária de Fernando.

Ao fotografar determinados locais, ele reviveu um passado que se atualizava, uma vez que os cenários eram inéditos para um Fernando que não teve a infância vivida naqueles lugares, – uma vez que o seu corpo fora emprestado ao Carlos José, até os sete anos –, e acabou apresentando um futuro que Carlos José jamais viveria. Talvez aqui a ausência nas fotos fale de um encontro que jamais poderá ser efetivado. As imagens expressam diálogos de narrativas impossíveis, avariadas pelos processos de esquecimentos provocados pelos efeitos da ditadura em sua vida e de sua família. É possível perguntar a partir dessa imagem: baseados em quais memórias construímos nossa identidade? A resposta está para além de um questionamento conceitual, traz uma prática que quase se constituiu como uma metodologia que pode nos ajudar a compreender esse mosaico que a imagem constrói na memória.

<sup>9</sup> O projeto visava visitar através do ato fotográfico os lugares que Fernando viveu quando criança e estavam contidos em seu álbum de família. Ao longo de suas viagens de exploração em Paris, Roma e Albânia, Fernando foi coletando objetos e imagens que vão revelando novas possibilidades de pensar o passado. Fernando, através do ato de fotografar-se como adulto nos mesmos lugares e poses das principais fotos de seu álbum de família, desenvolve uma análise crítica do seu objeto de estudo, a fim de racionalizar a conclusão sobre os acontecimentos investigados.

<sup>10</sup> Um fato curioso, mas que não será objeto de análise nesse artigo devido às limitações de páginas e objetivos do texto, se refere ao registro da Foto 2 desse ensaio, que foi tirada pela mãe de Fernando. A mãe de Fernando foi responsável pelo registro das fotos onde Fernando posou nos cenários em que Carlos José havia estado na infância.

A memória sobrevive não apenas pelo que lembramos, mas, também, pelas lacunas que ela nos deixa, pelo próprio desafio que nos apresenta em prol de preenchê-la. Confrontar as imagens com o desafio da lembrança sempre traz questões que se perdem, no esforço feito de preencher tais lacunas. Entrar nelas pelo autorretrato e autorrepresentação, tornou-se a solução que faz brotarem novas possibilidades e caminhos de entendimento sobre si mesmo. Ademais, o que vemos nos dois ensaios é que a memória sobrevive não apenas pelo que recordamos e conseguimos narrar, mas também pela abrangência da narração por imagens, como parte da reflexão sobre quem somos. Fernando evidencia que, em suas *performances* fotográficas, ao confrontar as imagens desses ensaios com o desafio da lembrança, sempre permanecem questões que se perdem, mesmo com o esforço feito de preencher as lacunas, expressando exatamente a função do ensaio, para o qual “não haverá uma última palavra. Será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo. Fazer novas tentativas. Em resumo, *reler*, incansavelmente” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114, grifos do autor).

No que se refere às contribuições da fotoperformance para a Psicologia Social Crítica, tal como apresentada em trabalhos como o de Fernando, podemos de imediato dizer que – observando a potência da produção de imagens relacionadas à memória e ao esquecimento como condição para a construção das personagens de nossa vida – a possibilidade de contato com a alteridade oferece pontos de identificação e de reconhecimento para as metamorfoses de sua identidade (CIAMPA, 1987, LIMA, 2010, LIMA; CIAMPA, 2017), em trabalho artístico que forneceu uma materialidade para lidar com processos que, de forma subjetiva, costumam esvanecer-se antes de qualquer reflexão.

Além disso, os ensaios assinalam que a simultaneidade não se resume à mera coexistência passiva de objetos no espaço: é a expressão de múltiplos fluxos pertencentes a uma mesma duração. Ao performar sua existência nessas fotografias, produzindo duplos de si mesmo, Fernando rompe com o tempo cronológico e, assim, faz com

que o presente, o passado e o futuro convivam em uma mesma imagem, não mais como vários presentes sucessivos. Nos ensaios, do ponto de vista da memória e da narração, os tempos podem coexistir simultaneamente, cabendo à imagem fazer esse movimento. Isso fica muito evidente na Foto 1 do ensaio “Diários de um viajante do tempo”: duas imagens da mesma pessoa (menino e adulto), apresentadas em uma única imagem, com a mesma estética e técnica, tensionam a fruição e se tornam a montagem de uma imagem dialética. Essa imagem dialética, vale retomar, deve ser compreendida como um repositório de memórias em constante processo de construção, contidas em um devir. Pois as (re)descobertas de tudo o que foi experienciado agora pode ser recontado em um trabalho de montagem (BENJAMIN, 2018), onde tomar o tempo, a memória, enquanto uma narrativa a partir das fotos de sua infância, que foram atravessadas pela violência do regime militar, fornece elementos para apreendê-la, reconhecê-la, devolvê-la remontada, de uma forma poética, politizada e desmilitarizada.

Montar: tomar o tempo que for para rescindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los ‘remontados’ para melhor cindir a violência do mundo. Mas o que é um *tempo remontado*? É um tempo rescindido, despedaçado, tornando visível no intervalo e na contiguidade de seus fragmentos cuja simples sucessão – quando uma imagem substitui a precedente e a faz desaparecer – nos teria feito esquecer (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 156, grifos do autor).

Diante do exposto, podemos suspender temporariamente nossa discussão, assinalando que as fotoperformances de Fernando expressam a proposição de Walter Benjamin acerca do que significa apropriar-nos e nos articularmos com o passado, ou seja, que “não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A fotoperformance proporcionada pela narrativa autobiográfica de Fernando apresenta uma suspensão que rompe com a narrativa homogênea da memória latente



e um pensamento inquieto. Seu trabalho oferece um espaço ao observador, permitindo liberdade para acesso às lembranças, sem seguir a ordem cronológica do tempo, deixando-as surgir pelos atravessamentos das imagens.

### Últimas considerações

Existimos porque fazemos existir outras coisas por meio de *performances* que buscam reconhecimento de um Outro, como dissemos no início desse texto. Seguimos o texto assinalando que nas metamorfoses da identidade, sobretudo na construção das personagens, a produção performática ocupa, portanto, um lugar central nos processos de mobilização do reconhecimento e produção de visibilidade. Seguimos na discussão acerca de produções performáticas que extrapolam o uso material do corpo a partir do uso de dispositivos – fotografia e demais equipamentos audiovisuais – os quais geram efeitos no observador para, depois, chegarmos na fotoperformance.

A partir de fotos dos ensaios de Fernando Maia da Cunha, exploramos o potencial das fotoperformances, nelas observando como a relação que a imagem autobiográfica possui frente às dinâmicas espaço-temporais. Tratamos de assinalar como a relação espaço-tempo gerada a partir dessa experiência pela imagem é totalmente desvinculada do olhar fugaz e da imagem fugidia que o momento contemporâneo acarreta, identificando caminhos que servem de base para a construção de uma potente narrativa onde a imagem constrói em suas relações com espaço, tempo e memória.

A ânsia provocada pelas lacunas na vida de Fernando/Carlos José, proporcionaram (re)descobertas de algo silenciado, evocado por meio de fantasias infantis e de esquecimentos velados, levantando maiores questionamentos acerca de uma história que não pode ser revivida, mas que pode ser recontada dentro de uma lógica nem engessada nem aprisionada, por meio da fotoperformance. O trabalho de montagem a partir das fotos de sua infância, que foram atravessadas pela violência do regime militar, foram reapropriadas de uma forma

poética, politizada e desmilitarizada, onde a *performance*, livre da ditadura, ofereceu a possibilidade de refazer os passos e as próprias imagens da memória, em uma tentativa heroica de preenchimento e ressignificação das lacunas calcadas no esquecimento.

Embora as novas fotografias do álbum de Fernando apontem para a potência de fechamentos, ao mesmo tempo sustentam a ficção de uma foto impossível. Fernando (adulto), só poderia ser realmente enquadrado em uma distância física e temporal de um momento que não existe mais para, assim, abraçar aqueles pais da foto inicial, montada originalmente para ser falsa e esquecida. Algo tão forte que somente o gatilho do segundo ensaio pode nos mostrar. Aliás, não seria o ensaio “Fernando não esteve aqui!”, a partir das montagens realizadas pelo fotógrafo, uma forma de dizer: “Agora sou eu (Fernando e não Carlos José) e eu posso estar aqui!”? Não seriam a própria transição da fronteira, passagem da alfândega, em seu retorno às terras albanesas ao lado de sua mãe e (re)visita de lugares da memória/esquecimento, suas motivações para brincar com essa presença/ausência do segundo ensaio? Essas respostas, somente o próprio Fernando saberia responder, ou talvez não. O que torna-se possível, por enquanto, é seguir na tentativa de análise dos instantes registrados nos fragmentos imagéticos, nos documentos e nas narrativas autobiográficas de uma mãe que não apenas foi treinada para esquecer todas as informações e experiências durante a ditadura, como também não deseja relembrar todas as experiências de sofrimento que viveu nesse período de sua vida, articulando cada um dos fantasmas ao trabalho de montagem para a memória, de modo a seguir em frente no presente, assumindo uma visão crítica e estética que abre espaço para a representação sem se tornarem portos seguros, uma vez que não interpretamos o que se passa na imagem e sim o que passa à imagem. E é isso, ao realizar esse movimento as questões de Fernando não ficam mais restritas à sua experiência individual, pois no instante em que seus ensaios e suas fotoperformances alcançam o observador, elas também passam a ser deles.

Dessa forma, os ensaios de Fernando oferecem elementos importantes para a compreensão do processo de montagem e fotoperformance, assim como apresentam contribuições significativas para os estudos da memória, esquecimento e narrativa de si no campo da Psicologia Social Crítica, sobretudo no que se refere à ampliação de metodologias e referenciais que oferecem ferramentas para os estudos sobre os enquadramentos e as lutas políticas por existência. Diante de uma realidade onde encontramos grandes desafios para pensar o passado de uma forma crítica e, por consequência, nos tornamos frágeis a ponto de reproduzir, de forma contínua, os mesmos erros no presente, as imagens mobilizadas pelas fotoperformances servem como provocações que encontram espaços de sobrevivência nas lacunas e intervalos da memória e da narração das identidades, provocando um avanço em direção a uma reflexão crítica, naqueles que as apresentam e observam.

## Referências

- ADAMI, F. A hibridação entre *performance* e fotografia: um estudo sobre a *performance*, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 7., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Embap, 2011. p. 76-85.
- ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. São Paulo: Edipro, 2012.
- BACHELARD, G. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. v. 1. p. 221-232.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 49-78.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. v. 2.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2003.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CIAMPA, A. C. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 3.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagem do tempo sofrido: o olho da história, II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1999.
- FABIÃO, E. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- FABIÃO, E. Programa performativo. O corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3OoeiI4>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GONÇALVES, F.; DOMINGOS, C. O corpo como ambiente inquietante nas fotografias de Alex Flemming. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 28-45, 2008. Doi: <https://doi.org/10.12957/contemporanea.2008.17226>. Disponível em: <https://bit.ly/3uTLkIk>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- LEMONS, J. *Corpo, imagem e performatividade na fotografia: um estudo sobre a linguagem da fotoperformance*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

LIMA, A. F. *Metamorfose, anamorfose e reconhecimento perverso: a identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica*. São Paulo: Fapesp/Educ, 2010.

LIMA, A. F.; CIAMPA, A. C. “Sem Pedras O Arco Não Existe”: o lugar da narrativa no estudo crítico da identidade. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 29, p. 1-10, 2017. Doi: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29i171330>. Disponível em: <https://bit.ly/3ErTRWc>. Acesso em: 12 jul. 2021.

PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

REIS FILHO, O. G.; MORAIS, I. Autorretrato: A fotografia em performance. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 18, n. 1, p. 3-13, jan./abr. 2016.

SOURIAU, E. *Les différents modes d'existence*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

UNO, K. *A gênese de um corpo desconhecido*. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

*Recebido em: 12 set. 2021*

*Aceito em: 4 abr. 2022*

