

ISMAEL MARCELO CAMPOS

Uma imagem pode matar, afirma Marie-José Mondzain. E, depois, deseja-se exibir a vingança. Assim, vemos representações diversificadas na história da arte. Imagens de morte, imagens que matam. Convivemos, hoje, com divisões radicais que remetem a momentos históricos, tais como os da revolução cristã, a doutrina que fez da imagem “o emblema de seu poder e o instrumento de todas as suas conquistas”.¹ Mas, imediatamente, culturas não icônicas responderam e, ainda hoje, respondem não só devido à discordância em relação à equivalência de um Deus-imagem, como em função da impossibilidade de fazer caberem todos no espelho dessa equivalência. “Todos” – utopia jamais resolvida. Portanto, só nos é dado lidar com equivalências, equiparações, símbolos, alegorias. Se não for pela força da lei, como haver humanidade? E a imagem se aproxima ou se distancia da vida real, de povos previstos nas traduções, cabendo por negociações e catequeses em crenças universais, enquanto outros seguem desconectados. A linguagem, a palavra, também lida com tal impossibilidade fadada à incompletude: a tradução.

Regina de Paula, em *Sobre areia*, se apropria de Bíblias, em diversas traduções. Ali, a artista retira da doutrina monoteísta, seu signo escrito, seu álibi. Roland Barthes nos explica que a grandeza do mito é ter e ser como um álibi, capaz de se adaptar a diferentes tempos e locais. A Bíblia, então, é, antes de tudo, um álibi cuja tradução se deu por força, por violência. “A violência (...) não é um objeto”, dirá Mondzain, mas “a manifestação abusiva da força. A violência designa um excesso”.² Regina, então, se entrega aos excessos: leva o livro sagrado junto ao mar, como se o ofertasse à natureza, como um presente, uma dádiva. Porém, os gestos se fazem em contracção, transformam-se em imagens de destruição das páginas, desprendimento da encadernação, desmanche e impossibilidade de leitura. Mas, ao mesmo tempo, nos perguntamos: a Bíblia é um livro para ser lido? Sim, um livro fadado à tradução. “Os livros”, nos diz a canção, “são objetos transcendentais e

¹ Mondzain, Marie-José. *Uma imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009, p. 5.

² Idem, *ibidem*, p. 15.

podemos amá-los do amor tátil que votamos aos maços de cigarro”.³ Na Bíblia, coadunamos o “valor de culto” e o “valor de exibição”, como Benjamin nos explicou, diante de quaisquer objetos advindos da reprodutibilidade industrial, juntando, de vez, arte e religião.⁴

Fato é que a série fotográfica de Regina de Paula tensiona a relação entre livro e visibilidade. A visibilidade, nos esclarece Mondzain, “desferiu um golpe no livro, do qual se decretou a fragilidade e a lentidão, quando comparadas à glória imediata e visível da encarnação e da ressurreição da imagem do Pai”.⁵ As imagens emblemáticas, então, venceram as palavras, tornaram-se alfabetização, por longas alamedas das catedrais, funcionando como ornamento e texto, cinema e história em quadrinhos. Imagens que, na maioria dos casos, não possuíam corpo. Imagens “coisas e não coisas”.⁶ E “a história da encarnação é a lenda da própria imagem”.⁷ Portanto, as imagens precisavam de encarnação. Enfim, vemos o deserto descortinar-se em imagem, frequentando as paredes das igrejas e as ilustrações das Bíblias, pinturas e afrescos.



Regina de Paula
Sobre a areia /
Upon the sand, 2014
Fotoperformance
Impressão fine art
65cm x 43 cm
Fotografia Wilton Montenegro
Performer Anais-karenin

O deserto, lugar, segundo Blanchot, para a palavra profética, aquela que, mesmo sem testemunha, vivencia a errância, o nomadismo. “A fala profética é errante”,

³ Veloso, Caetano. “Livro”, canção de 1997.

⁴ Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia, técnica, arte, política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

⁵ Mondzain, op. cit., p. 6

⁶ Idem, ibidem, p. 11.

⁷ Idem, ibidem, p. 13.

opõe-se à estabilidade e à fixação. A Bíblia guarda, com isso, sua existência nômade, “móvel”⁸ e sempre traduzível, pois tem somente o deserto como lócus, precisa conquistar a linguagem de uma terra prometida, uma promessa.

Há povos, como os hebreus, que só começaram a existir no deserto, “aquele lugar sem lugar onde somente a aliança pode ser concluída e ao qual é preciso voltar constantemente, como ao momento de nudez e de extração que está na origem da existência justa”.⁹ Regina de Paula, ao lidar com as imagens, os objetos, a cidade, busca essa nudez. Vê a praia e projeta linhas, coordenadas de perspectiva. As obras tratam, eminentemente, de aliança. A aliança entre o homem e os templos, a aliança entre os diversos pavimentos de um prédio, exercida por escadas rolantes; os corredores em aliança e condução por caminhos serpenteados. Mas, como bem sabe a artista, o excesso de aliança, de conexões, gera o labirinto, a imagem dos caminhos na angústia de não se encontrar a saída. A aliança, então, precisa ser flexível, adaptar-se, como o álibi de Barthes e a fita de Moëbius, ampliada por Lygia Clark.

Ismael é, no texto bíblico, o excluído da aliança, já que seu meio-irmão, Isaac, nascido depois, foi o deflagrador da aliança entre Abraão e Deus. Inevitável que se rasgue a Bíblia. Agar escrava de Sarai, esposa de Abraão, tem de seu patrão um filho bastardo, Ismael, não reconhecido. Enquanto Sarai, sabendo do ocorrido, destitui Agar e seu filho de qualquer regalia, ou mesmo de sobrevivência, expulsando-os para o deserto. Ainda assim, a escrava se humilha, diante da sua proprietária, mas, depois de quatorze anos é expulsa novamente, já que Sarai conseguira ter um filho legítimo, Isaac. Mas, como em toda fala profética, nos termos de Blanchot, “de repente, um homem se torna outro”.¹⁰ Nas anunciações de anjos, Abraão é informado que seus dois filhos trarão alianças, darão origem a povos e nações, Ismael, aos árabes, e Isaac, aos judeus.

⁸ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 114.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 115.

¹⁰ Blanchot, op. cit., p. 117.

Agar e Ismael são citados no poema de Castro Alves, “O navio negreiro”, figurando, justamente, na saga de escravos, de povos “filhos do deserto”, vindos no “tombadilho” do navio, “Negras mulheres, suspendendo às tetas/Magras crianças, cujas bocas pretas/Rega o sangue das mães”. E diante da pergunta de quem são esses desgraçados, o poeta responde: “São mulheres desgraçadas (...) Como Agar sofrendo tanto/Que nem o leite de pranto/Têm que dar para Ismael”. Inevitável, diante de tais imagens, levantarmos os gestos da vingança, da mágoa, da violência, de quem escraviza e de quem é escravizado. “Eu deliro ou é verdade?” Perguntará Castro Alves.¹¹ “É necessário admitir”, dirá Mondzain, que as imagens “se encontram a meio do caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades”.¹²

Inevitável que essa violência suspenda “a passagem do ato”, como faz a artista ao atribuir o gesto de rasgar a Bíblia a Ismael e o de lançá-la ao mar a Eder. “Não nos interrogamos acerca do que a imagem faz”, afirma Mondzain, “mas do que ela faz fazer”.¹³ A imagem “faz fazer” Regina de Paula pensar na destruição ou no atirar das Bíblias ao mar. “Faz fazer” a artista, em viagem a Jerusalém, pensar no templo na palma da mão, colocando-o como escala, comparando o mundo feito de areia com o outro, edificado.

E aqui vemos nas fotos de Wilton Montenegro, os sargaços, as plantas aquáticas, os musgos, de outro tempo, em tentativa de comunhão e repulsão com a natureza que enfrenta a força do mar para sobreviver. Os musgos que resistem às marés. Nas imagens de Regina de Paula, tudo vira testemunha, as paredes do Forte de São João, no bairro da Urca, Rio de Janeiro, onde Fernanda caminha, vestida de branco, como um fantasma de outro tempo, como alguém que desconhece, mas encena a dor e o alívio de não pertencer ao tempo em que cracas e argamassas de conchas amalgamadas com óleo de baleia uniam as pedras da edificação. Proteção e

¹¹ Alves, Castro. “O navio negreiro”, 1868. Disponível em: www.bibvirt.futuro.usp.br.

¹² Mondzain, op. cit., p. 12.

¹³ Idem, ibidem, p. 20.

punição. Inevitável a violência da confrontação, livro e água, religião e desalmados, brancos e negros, colonizador e colonizados, signos cristãos e os outros, arquitetura e mundos líquidos. Mas, “incumbe-nos saber onde e como a violência das nossas imagens irá gerar a força de que necessitamos para vivermos em comum”.¹⁴



Regina de Paula
Tempo para rasgar / A Time to Tear, 2014-2016
Vídeo, Stop motion
Instalação com três projeções
Fotografia Wilton Montenegro
Performer Ismael David



Regina de Paula
Donde corre mistura de sangue e água / Whence a mixture of blood and water runs, 2014
Fotografia
110 x 80cm

Acima: Wilton Montenegro
Abaixo: de José Severino Soares, retratando os índios Bororos em 1894, foi reproduzida a partir do original da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Destas misturas, “sangue e água”, afirmará a artista em outra obra, correm e ligam imagens díspares. Regina de Paula se apropria de fotografias de José Severino Soares, fotógrafo natural de Uberaba, Minas Gerais, que, no século XIX,

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 18.

documentava o Brasil interiorano, sertanejo. Na imagem escolhida pela artista, José Severino registra os índios Bororo – dos quais, no século XIX, havia dez mil sobreviventes – logo em seguida quase dizimados. Tal diminuição foi resultante da fome, dos confrontos com os brancos e das epidemias de contato. “Uma imagem pode matar”, voltamos à afirmação de Mondzain, e Regina oferta-nos uma hipótese, em *Donde corre mistura de sangue e água*, já que da Bíblia escorre água, como um insumo, uma matéria-prima algo tóxica, de efeitos ampliados e sem controle. Nas palavras da artista, acompanhamos seus interesses:

Esse trabalho surgiu da minha necessidade de tratar da questão da catequese jesuítica. Inicialmente, eu pretendia fazer algo com uma bíblia, tal qual aquela que fiz com a bíblia em espanhol e a pirâmide. Durante a minha pesquisa, buscando um elemento de nossos índios para relacionar à bíblia, deparei-me com a foto, não encontrei nada que a superasse, assim, resolvi o trabalho fotograficamente.¹⁵

Já que a violência existe em potência, antes de ser ato, Regina de Paula opta pelos gestos, profere os enunciados. Aquilo que cabe ao autor, como nos termos de Agamben, que sempre se situará à margem, nas bordas. Partindo dessa “borda inexpressiva”, o gesto do autor torna possível “um vazio lendário”.¹⁶ Pois, como confirma Mondzain, “a força da imagem estaria em levar-nos a imitar”, ativando esse vazio, “e o conteúdo narrativo da imagem podia assim exercer diretamente uma violência, na medida em que faz fazer”.¹⁷ A artista, aqui, escolhe, para fazer os gestos, as praias do Rio de Janeiro, a saber, a Praia Vermelha, o Arpoador e São Conrado. A Urca é o bairro proposto pela força das construções militares, mas também, por se aproximar de uma imagem atemporal, em que o Rio aparece como se mergulhado no passado. Anais-karenin, então, performatiza o encontro da Bíblia com o mar, Fernanda Canuta Ribeiro, a relação do corpo com a arquitetura militar, enquanto Ismael David rasga a Bíblia e Eder Martins de Souza a lança ao mar.

¹⁵ Comunicação eletrônica em 29/11/2015.

¹⁶ Agamben, O autor como gesto. In *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 61.

¹⁷ Mondzain, op. cit., p. 14.



Regina de Paula
Para o levante / Towards the down
Fotografia Wilton Montengro
Performe Eder Martins de Souza

Nos citados gestos, vemos, então, o livro das palavras proféticas confirmando a potência da retirada do presente. Ainda que haja imagens seculares, tipologias emuladas do passado, encadernações, douramentos, o presente se retira para que a alegoria e os gestos sobrevenham. “Quando a palavra se torna profética”, nos dirá Blanchot, “não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável.”¹⁸ E assim a artista se dedica a uma cidade eterna. A arquitetura, as edificações não serão mais civis, antes, templos. E esse é um gesto que a acompanha em séries como *Não habitáveis* (Nova York, 1999), *Castelo Atlântico*, *Templo de areia* e *Templo negro* (as três de 2012). Seja a escada rolante do World Trade Center ou um templo de fato em Jerusalém, a arquitetura que interessa à artista é uma promessa. E, assim, a imagem, se coloca como uma troca de palavras, um templo fala a outro templo “um homem fala a outro

¹⁸ Blanchot, op. cit., p. 114.

homem, um livro fala a outro homem”. A relação entre seres e coisas se dá por trocas intersubjetivas: “Não há contrato de pensamento, nem tradução de palavras do indizível pensamento de Deus, mas troca de palavras.”¹⁹

Encena-se melhor a sentença, em vez de apenas dizê-la.



Regina de Paula
Sakarah, da série Não-habitável, 2000
Fotografia
120 x 360cm

A busca, nos gestos, é pela “surpresa de um enfrentamento”, em que “o espírito sopra e cobre, misteriosamente, todos os níveis de significado”. “Esse muro que é a Bíblia”, nos dirá Blanchot, “se tornou, assim, uma suave transparência em que se colorem de melancolia as pequenas fadigas da alma”.²⁰

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 119.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 122.

ENTRE A AREIA E O MAR: FOTOPERFORMACES DE REGINA DE PAULA IVAIR REINALDIM

A fotoperformance é campo ainda pouco compreendido, justamente por se constituir como linguagem híbrida, aliando performance e fotografia, sem que as características de uma possam sobrepor-se e anular a outra. Desde seus primórdios, a performance caracterizou-se como ação efêmera, geralmente acompanhada da fotografia como dispositivo capaz de documentar e salvaguardar a memória dos fatos. A partir dos anos 60-70, no entanto, alguns artistas começaram a utilizar a fotografia não mais como mero registro, mas em relação intrínseca com a própria ação, substituindo a presença da plateia pela lente da câmera. A imagem fotográfica, antes uma coadjuvante, transformava-se então em imagem-conceito, num processo de natureza particular, que a conduzia para além de qualquer entendimento condicionado apenas a seu caráter documental (como registro de ação) ou à condição de fotograma convencional da linguagem cinematográfica (película do cinema), ou mesmo à vontade de estetização da imagem (a “arte da fotografia”).¹

No Brasil em especial, artistas de diferentes gerações dedicaram-se, embora não de modo exclusivo, à fotoperformance, destacando-se alguns trabalhos que de modos variados podem ser entendidos como tal: *Poemas visuais/Língua apunhalada* (1968), de Lygia Pape, *P.....H.....* (1969) e *Des compressão.....compressãoDes.* (1973), de Arthur Barrio, *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), de Carlos Zilio, *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger, *Homenagem a George Segal* (1975), *Poema* (1979) e *Procu-ro-me* (2001), de Lenora de Barros, *Semeando sereias* (1987), de Tunga, *A coleta do orvalho* (1994) e *A coleta da neblina* (1998), de Brígida

¹ Algumas ideias desenvolvidas neste texto desdobraram-se a partir do ensaio Fotoperformances – passos titubeantes de uma linguagem em emancipação, de Luciano Vinhosa, publicado nos *Anais do 23º Encontro Nacional da Anpap*, Belo Horizonte, 2014, p. 2876-2885. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. A pesquisadora Regina Melim utiliza a expressão “ações orientadas para fotografia e vídeo” ao referir-se a trabalhos que, por meio de um conjunto de ações empreendidas diante da câmera, acabam por instaurar a imagem do corpo como matéria artística, sem recorrer a sua presença física, literal (Cf. Melim, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008).

Baltar, *Quando todos calam* (2009), de Berna Reale, entre outros. É nesse contexto que podemos pensar certos aspectos referentes aos trabalhos recentes de Regina de Paula aqui abarcados, produção que teve início com a série *Sobre a areia* (2014), em que uma jovem interage com um livro-objeto, concebido a partir de uma bíblia parcialmente escavada. O interesse da artista pela fotoperformance reside na ideia de fragmentação da imagem como uma essência, deixando vislumbrar uma narrativa suspensa em cada instante capturado pela câmera.



Regina de Paula
Sobre a areia / Upon the Sand, 2014
Fotoperformance
Fotografia Wilton Montenegro
Performer Anais-karenin

De início, o fato de Regina de Paula assinalar que esses trabalhos são fotoperformances não garante que sejam apreendidos e compreendidos desse modo – não no sentido de uma categorização que reduza as possibilidades semânticas dessas séries, enquadrando-as numa espécie de conceito-etiqueta fechado, mas de modo a fazer justamente o contrário, ou seja, estimular que certos aspectos a elas intrínsecos possam ser acessados, numa mirada mais ampla e aberta. É preciso

considerar que, no contexto de uma publicação de artista, é possível que de fato esses trabalhos sejam visualizados apenas como fotografias, concordando-se, no entanto, que, isoladas ou em conjunto, elas já são capazes de insinuar movimento e uma duração no tempo. Indo um pouco mais além, são imagens fotográficas que guardam em si dupla natureza: constituem-se como imagens autônomas (fotografias) e, ao mesmo tempo, apresentam-se como partes de um todo, de uma sequência, constatação implícita no modo como são apresentadas página a página. No livro e fora dele, a série *Sobre a areia* reafirma essa característica, uma vez que esse trabalho, de modo particular, constitui-se como fotoperformance não só nas páginas da publicação, mas também por meio de uma sequência de fotografias impressas, expostas de modo a reforçar uma história – seja pela presença seja pela ausência de certas imagens na montagem (como lapsos temporais, elipses na narrativa, reforçando a ideia de que nem tudo pode ser capturado, mas sim imaginado).



Regina de Paula
Sobre a areia /
Upon the sand, 2014
Impressão fine art
65cm x 43 cm
Fotografia
Wilton Montenegro
Performer Anais-karenin

Se isso é válido para *Sobre a areia*, há, no entanto, nas séries posteriores de Regina de Paula, outra problemática inerente: embora sejam visualizadas no livro como imagens fotográficas, apresentam-se, quando expostas, como vídeos, sendo imagens apreendidas uma a uma pelo espectador, à medida que são projetadas numa superfície que lhes sirva de anteparo. Desse modo, além do hibridismo entre performance e fotografia, essas fotoperformances apresentam relação íntima com

uma terceira linguagem, estando próximas da noção de imagem sequencial – as séries apresentadas em *stop motion*, técnica muito utilizada no cinema de animação, não são videoperformances propriamente ditas, mas poderiam ser entendidas, se não completamente pelo menos em sentido estrutural, como exemplos de “quase-cinema”, conceito desenvolvido por Hélio Oiticica, em parceria com Neville D’Almeida, na década de 1970, uma vez que a narrativa temporal ocorre principalmente através da projeção de *slides* (sem, todavia, recorrer ao som), reforçando a ideia de que a noção de “imagem em movimento” extrapola em muito a categoria “cinema”.

De modo geral, em seu processo de concepção, no caso das séries de fotoperformances de Regina de Paula, duas técnicas sobressaem.² Por um lado, a *mise-en-scène*, quando a encenação performática é realizada diretamente para a objetiva, de modo a resultar em um conjunto de imagens expressivas e visualmente potentes. Por outro, a *montagem*, quando aquilo que é capturado pela câmera durante a ação é apresentado posteriormente numa sequência *lógica*, definida no processo de pós-produção, construindo sentidos não necessariamente idênticos aos do ato performativo em si. Desse modo, ação (performance) e imagem (fotografia) partilham de uma mesma intencionalidade artística, que ora *dirige* a ação para a câmera, ora *edita* o material capturado, compreendendo como essas duas instâncias se distinguem e simultaneamente permanecem em constante simbiose. Isso é tão evidente no caso dos trabalhos de Regina de Paula, que não é a artista quem atua ou opera o aparelho fotográfico, tornando-se antes uma espécie de “diretora de cinema”, orientando todo pormenor em cada etapa, da pré à pós-produção.³ Mas há

² “Em observação ao repertório da *fotoperformance* desenvolvido em seus momentos experimentais, podemos estabelecer ao menos três modos técnicos mais recorrentes em que se apresentou ou ainda se apresenta ao público: 1) colagem; 2) montagem e 3) *mise-en-scène*. As três técnicas podem, no entanto, aparecer combinadas ou individualizadas em um mesmo trabalho, mas o que as religa intrinsecamente é o fato de tomarem a produção da imagem como suporte artístico privilegiado, conferindo-lhe autonomia discursiva, a ação pensada para esse fim específico” (Melim, op. cit., p. 2882).

³ A metáfora do artista como diretor de cinema aparece em Bourriaud: “O artista trabalha exatamente como um diretor que seleciona, de fato, o que vai se passar na frente da câmera. (...) Os artistas contemporâneos são diretores, essa é sua condição natural, quase espontânea” (Bourriaud, Nicholas).

ainda outro aspecto de grande pertinência: a narrativa. Ela é o elemento que tece a ligação entre estes dois momentos – ação e imagem –, estabelecendo uma terceira temporalidade (diferente do tempo da ação performativa e igualmente do tempo da imagem fotográfica), posto que norteia todo o processo da artista, em busca de um resultado final específico (narrativa que se dá no tempo e constrói um sentido para a história a ser contada por meio de imagens), e que é depois apreendida, seja de que modo for, pelo espectador.

Nas séries de fotoperformances de Regina de Paula essa narrativa assume um tom alegórico. Cabe considerar certos aspectos relativos à origem desses trabalhos. Criados após uma viagem da artista a Israel, as ações procuram desenvolver um paralelo entre Jerusalém – a “cidade santa”, de forte apelo místico para as três maiores religiões (judaísmo, catolicismo e islamismo) – e o Rio de Janeiro – cidade na qual Regina de Paula vive e trabalha, local marcado pela relação ora harmoniosa ora conflitante entre cultura e paisagem natural –, sem que, no entanto, essas referências geográficas sejam de fato explicitadas nos trabalhos. Ao recorrer a esses lugares (visual, espacial, cultural e/ou ideologicamente), o intuito da artista foi não só transportar o contexto bíblico para a cidade do Rio de Janeiro, como também propor leituras cruzadas entre o cunho milenar de Jerusalém – sua fundação data do IV milênio antes de Cristo, tornando-a uma das cidades mais antigas do planeta –, e processos civilizatórios ocorridos no Novo Mundo, tendo a história e a paisagem carioca, em contínua transformação, como contexto para suas ações. Desse modo, ao eger Jerusalém, por seu caráter místico, tradicional e cosmopolita, Regina de Paula realiza uma leitura da paisagem e da história do Rio de Janeiro como *alegoria*

O que é um artista (hoje)? *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano X, n. 10, p. 78, 2003). Bourriaud recorre ainda ao conceito de pós-produção para enfatizar essa observação, “termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo” e que “designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais” (Bourriaud, Nicholas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 7).

da história da humanidade, isto é, pelo particular aborda temas universais, comuns a um número considerável de pessoas.⁴

Na fotoperformance *Sobre a areia* uma jovem, sem que possamos reconhecer sua identidade, encontra-se numa praia, segurando um livro de capa preta. À medida que a ação ocorre, é possível identificar a natureza desse livro: trata-se de uma Bíblia, cujo miolo foi previamente recortado (o corte evidencia a presença de um quadrado). Diante de nossos olhos, com o soprar do vento, esse pequeno “livro” no interior de outro livro tem suas páginas reviradas, provocando o (des)encontro de trechos narrativos diferentes entre si, numa variedade finita de cruzamentos e infinita de significados, até o momento em que a presença física do livro-objeto é confrontada com a água do mar. A água que limpa, por sua força, também destrói, induzindo a jovem a arrancar essas pequenas páginas no interior da Bíblia – constitui-se assim uma lacuna, uma ausência, um vazio a ser preenchido, seja pela areia seja pela água do mar. Em certos momentos, é difícil mesmo estabelecer onde começa uma coisa e termina a outra, livro, água e areia formando um todo visualmente informe. O movimento das ondas parece enfim *lavar* pouco a pouco não só as palavras contidas no texto, como as histórias, saberes e doutrinas que o livro reúne, ato que constitui simbolicamente uma espécie de ritual de purificação. Em duas outras séries posteriores, bíblias são manipuladas por jovens negros, em contextos em que a relação com a paisagem passa a ser predominante – elementos como areia, rochas, vegetação, mar, nuvens e céu aparecem com muito mais força. Há também a presença de imagens: ora uma madona com o menino Jesus, ora uma representação da Pietá, em que a mãe dolorosa aproxima a face do rosto pálido de seu filho morto – reforçando a exegese da narrativa bíblica, em que uma cena

⁴ Em termos literários, alegoria é uma figura de linguagem em que uma história é interpretada à luz de outra. Reforçando essa ideia, há pelo menos quatro diferentes acepções do termo: 1. modo de expressão ou interpretação que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob forma figurada; 2. método de interpretação aplicado por pensadores gregos aos textos homéricos, por meio do qual se pretendia descobrir ideias ou concepções filosóficas embutidas figurativamente nas narrativas mitológicas; 3. texto filosófico escrito de maneira simbólica, com intuito de apresentar figuradamente ideias e concepções intelectuais; 4. obra de artes visuais que, por meio de suas formas, representa uma ideia abstrata.

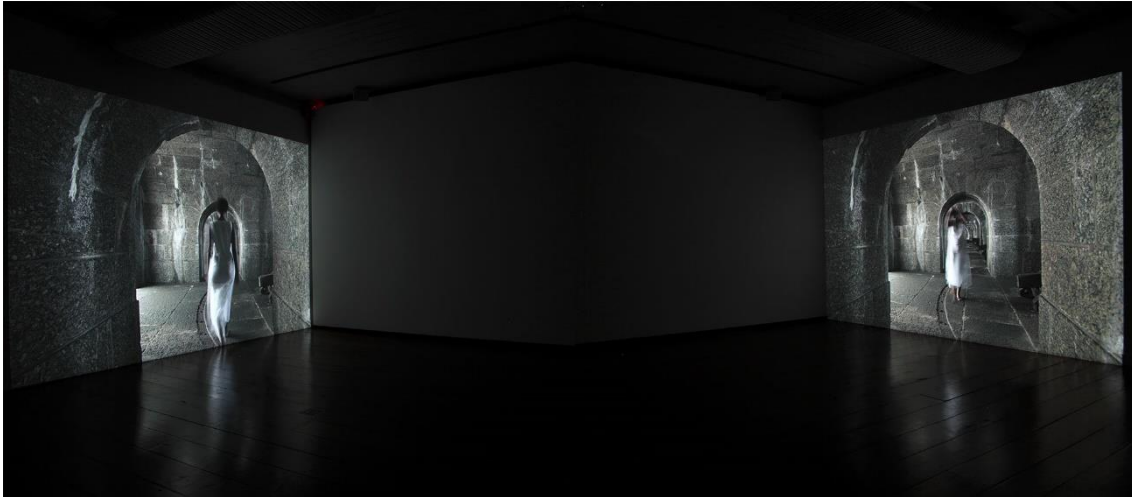
parece prenunciar a outra. Confrontados com o horizonte, esses livros são continuamente manipulados: submersos, partidos, rasgados, arremessados em direção ao mar, fazem parte também de um ritual. Em sentido metafórico, a areia do deserto dá lugar à areia da praia, e aquilo que num primeiro momento sugeriria purificação, agora parece insinuar libertação, física, psíquica e moral.



Regina de Paula
*Porque vi o teu rosto/
I have seen thy face*
Fotografia
Wilton Montenegro
Performer Eder Martins
de Souza

Diferentemente das três fotoperformances anteriores, há outra série em que o que se vê é um espaço fechado, escuro, o interior de uma fortaleza; nesse local transita uma jovem negra com vestes brancas, fluidas, por vezes vaporosas. De fato, esta última série, em especial, apresenta um tom “fantasmagórico”: frente à imobilidade do cenário, à maior fixidez da câmera fotográfica, o movimento da jovem nega-se a assumir a mesma qualidade de imagem do espaço que ocupa, borra a superfície e mantém na imagem a fluidez simbólica da água do mar presente nas séries anteriores. Há uma proximidade da imagem insinuada daquela mulher em movimento com a mancha esbranquiçada na parede de pedra, como se, algumas vezes, uma fosse a manifestação da outra, à medida que os olhos do espectador percorrem aquele espaço – ou a superfície da imagem. A Bíblia, nesse caso, ausente da fotoperformance, aparece em uma única imagem-síntese: sozinha, aberta, diante do enquadramento de uma janela, cujo horizonte marca o encontro entre a superfície da água e o céu. Exposta na contraluz, é justamente a iluminação externa, no fundo da imagem, que destaca o livro apoiado no parapeito da janela, em

contraste com o interior escuro daquela fortaleza. A relação interior/exterior e a metáfora do livro como ponte parecem ambas sintetizadas nessa imagem, que insinua algo para além de si mesma: mais do que o desejo, o poder sobre ele. O corpo da mulher, tanto quanto o corpo negro, foi dogmatizado, doutrinado, submetido ao controle físico e moral: seja no decorrer da história seja naquilo que persiste, no que ocorre e é ainda perceptível na atualidade.



Regina de Paula
Porque as pedras das muralhas clamam
For the stones shall cry out of the wall, 2015-2016
Video instalação, stop motion com som
Performer Fernanda Canuta Ribeiro
Fortaleza de São João

Como o pó que o vento leva /
Like the dust blown by the wind, 2015-2016
Video instalação, stop motion
Fortaleza de São João

Fotografia Wilton Montenegro

Não se abstendo dos aspectos políticos, tanto quanto dos iconográficos, as fotoperformances de Regina de Paula não se permitem ser reduzidas ao âmbito da ilustração moral ou política, nem ao campo religioso ou histórico, e guardam aí sua força e potência enquanto arte – nas suas dimensões reflexiva, crítica e transformadora. A escolha da Bíblia como objeto de investigação artística no

contexto contemporâneo pode parecer, a princípio, uma escolha anacrônica – embora o anacronismo seja uma das características mais comuns no modo como nos relacionamos com o passado⁵ –, com o risco de exemplificar temas, agendas religiosas e pautas de militância política (com o intuito de instruir, denunciar ou mesmo reivindicar). Todas essas camadas estão implícitas nas fotoperformances de Regina de Paula; não se excluem, contudo, nem se tornam preponderantes a ponto de inviabilizar aquilo que somente a arte, a seu modo, é capaz de dizer, re(a)presentar ou mesmo enunciar.

⁵ Cf. Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.