

Performance enquanto cometa na obra de Julião Sarmiento

Cláudia Madeira

ICNOVA NOVA FCSH

Resumo

Neste artigo procura-se problematizar a presença-ausência da arte da performance na obra de Julião Sarmiento. Apesar de se identificarem diversas performances ao longo da sua trajetória artística — quer no início do seu percurso, na década de 1970, em que ele próprio se assume enquanto performer, quer nos anos 2000, onde este artista cria performances que delega a outros intérpretes e à própria participação do “espectador” — o lugar da performance parece ter sido inversamente valorizado em relação à performatividade da sua obra. Como se a performance em Julião Sarmiento, ligando-se umbilicalmente à performatividade expandida da sua obra, lhe acentuasse ainda mais o seu caráter inespecífico e ambivalente.

Palavras-chave

Julião Sarmiento, performatividade, performance, histórias da performance.

Abstract

In this article, we seek to problematize the presence-absence of performance art in the work of Julião Sarmiento. Despite identifying various performances throughout his artistic career —whether at the beginning of his journey in the 1970s when he himself took on the role of performer, or in the 2000s when he created performances that he delegated to other interpreters and to the participation of the “spectator” — the place of performance seems to have been inversely valued in relation to the performativity of his artistic work. It is as if performance in Julião Sarmiento, by being umbilically connected to the expanded performativity of his work, further accentuates its nonspecific and ambivalent character.

Keywords

Julião Sarmiento, performativity, performance, histories of performance.

O lugar da performance em Julião Sarmento, ao contrário do que acontece com a performatividade, é um aspeto pouco evidenciado nas análises críticas em torno da sua obra. Pedro Lapa ilustrou bem esse processo quando, no início do novo milénio, referiu sobre Sarmento que “a participação performativa do corpo por ele encenada está presente em muitos dos seus trabalhos, especialmente nos filmes” (Lapa 2002, 8), ao mesmo tempo que delimitou a sua participação no universo da performance apenas a uma *quase-performance* que se destinou a uma “fotografia documental” (*idem ibidem*).

Se a performatividade é algo incontestável na obra deste artista, tanto no que diz respeito aos seus filmes, fotografias e mesmo desenhos, especialmente quando este faz uso da noção de pose, podemos questionar-nos sobre o papel menor atribuído à arte da performance no seu percurso. Efetivamente este género específico é usado quer pontualmente no início do seu percurso em duas performances da década de 1970, onde ele próprio é performer, quer de forma mais continuada após os anos 2000 em diversos contextos, onde desenvolve performances delegadas a outros performers.

A primeira vez que assisti às suas performances foi justamente num contexto de discoteca, no Lux Frágil, no início do novo milénio, quando este espaço abriu. Dessa experiência recorro o carácter notívago e festivo, consonante com o lugar de apresentação, onde duas figuras públicas se passeavam em performance: Sofia Aparício e Anabela Mota Ribeiro. A performance será mesmo um eixo central no âmbito da inauguração da Exposição Retrospectiva *Noites Brancas*, no Museu da Fundação de Serralves, em 2012, onde foram apresentadas um conjunto de performances, para as quais foram contratados performers e atores, o mesmo acontecendo na exposição *Real Time*, em 2018, na galeria Cristina Guerra, só para citar alguns exemplos. Talvez seja então, essa continuada procura de performatividade inerente aos diversos media, que utilizou na sua obra, que tenha contribuído para um certo ocultamento ou pelo menos tenha ajudado a diminuir a visibilidade da performance enquanto linguagem

específica da sua criação artística. Como se a própria performance, ligando-se umbilicalmente à performatividade expandida da sua obra lhe acentuasse ainda mais o seu carácter inespecífico e ambivalente.

Este fator é particularmente interessante se tivermos em conta a internacionalização do trabalho de Sarmento e o acesso direto deste ao desenvolvimento da arte da performance internacional, num contexto em que este género artístico estava a consolidar-se.

Numa conversa com James Lingwood, apresentada no catálogo da Exposição Retrospectiva *Noites Brancas* (2013), o artista fala justamente do lugar a partir do qual olha para a performance, posicionando-se na perspetiva de observador externo e mesmo do *voyeur*:

Eu olho para as performances como voyeur, pois estou sempre do lado de fora; o performer nunca sou eu, nem nunca serei, creio, e o que eu gosto é de ver o impacto que possam ter. Sempre me interessei imenso pelo teatro, pelo cinema, pelo fenómeno da representação e da reencenação; como tal, esta ideia de dispor de intérpretes numa performance ao vivo num determinado espaço não está assim tão distante de ter pessoas a atuarem para uma câmara, uma vez que estão igualmente restringidas a um espaço específico (Lingwood 2013, 341).

Se em diversas das suas performances é efetivamente esse lugar de observador que se destaca, uma vez que estas, como vimos, são delegadas, com um guião criado por si mas interpretadas por performers e mesmo reencenadas, não deixa de ser interessante que as primeiras performances que desenvolve na década de 1970 tenham sido interpretadas ou, melhor dito, *incorporadas* por si próprio. Algumas páginas mais à frente, nessa conversa transcrita para papel com James Lingwood, Sarmento detém-se mesmo na descrição da sua primeira performance intitulada *Jaula/Cage* (1975-1976), que posteriormente será apresentada numa vídeo-instalação no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, em 1978.

Não consegui aceder nem a essa vídeo-instalação nem a nenhuma fotografia específica do desenvolvimento dessa performance. Apenas tive acesso a uma imagem sequencial de um conjunto de fotografias que, apesar de não permitir perceber pormenores da ação ou mesmo do cenário, nos dá prova da existência desta performance.

Figura 01
Jaula / Cage, 1975-1976
Cortesia Studio Julião Sarmento



Quando se refere a esse trabalho, Sarmento não aponta a possível contradição com o que tinha assumido, nessa mesma conversa, ser a sua perspetiva sobre o seu olhar externo sobre a performance. Assume necessariamente nessa performance o lugar de observado, mesmo que a ação que tenha desenvolvido a partir da sua observação seja, na verdade, uma mimesis dos movimentos que observou de um tigre enjaulado. A descrição que desenvolve a partir desta performance surge na sequência da contextualização da sua formação pessoal no período da ditadura portuguesa, condicionado pelo “proibido” e, por isso, com um forte apelo de transgressão e mesmo perversão dessas repressões da liberdade, tanto na esfera pública, como na esfera doméstica e do íntimo. A obra

Jaula/Cage surge como expressão desse sentimento de condicionamento: entre o Julião que observa o tigre enjaulado e o Julião que é observado a mimetizar dentro de uma jaula um tigre enjaulado, há uma experiência partilhada, uma animalidade agrilhoadada que se dá a ver para o exterior. Nas suas palavras:

Pedi autorização para ir à jaula dos tigres do Jardim zoológico de Lisboa e reencenei os movimentos de um tigre enjaulado. Era uma espécie de metáfora para o que tínhamos vivido imediatamente após a revolução em Portugal. Não sabíamos bem o que estava a acontecer. O nosso grau de liberdade não era evidente (Lingwood 2013, 344).

O tema da *animalia* é um dos seus temas *fetiche*, em diversas obras a pele de animal cobre a pele de mulher ou apresenta-se como cenário ou “chão”, geralmente como elemento que apela a um caráter de sedução. Na sua performance, contudo, é o próprio gesto que se destaca, um gesto quase brechtiano que faz comungar um mesmo gênero de condicionamento ou repressão da ação. Numa entrevista para o jornal *Público*, datada de 7 de novembro de 2002, Sarmiento explica que entrou na jaula do tigre e desenvolveu uma espécie de “reparage” fotográfica que durou precisamente o mesmo tempo que a performance dentro da jaula, onde ele imitou o movimento do tigre. Posicionou a câmara à altura dos olhos do tigre para capturar, posicionado de gatas, o que este poderia ver no espaço da jaula. O som do vídeo traduziu-se nas vozes ecoantes de perplexidade das pessoas a passar vendo um homem dentro da jaula. No testemunho de Sarmiento, apesar de o som ser de parca qualidade, desenvolvido a partir de um gravador não profissional: “ouvem-se de vez em quando vozes, havia uma pessoa que gritava ‘Macacão!’”. A ação do gesto mimético do tigre é complementada com oito palavras que escreve a branco em pequenas telas negras, que são o resultado prático da sua experiência na jaula – “sempre”, “espera”, “jaula”, “carne”, “espaço”, “tempo”, “medo” e “raiva” (citado em Marques 2010, 351-352).

É interessante que esta performance tenha permanecido fora das Histórias da Arte da Performance em processo de construção em Portugal, ao contrário da icónica performance intitulada *Homo Sapiens*, desenvolvida por Alberto Pimenta, que justamente se instalou nesse mesmo Jardim Zoológico numa jaula de Chimpanzés, em 1977. O que explica esta diferença de inscrição destas histórias?

Há no caso de *Homo Sapiens* um livro editado, pela & etc, que faz a documentação fatural e especulativa do processo performático desde a sua criação à receção especializada e do público em geral. No caso de *Jaula/Cage* de Julião Sarmiento restam apenas fragmentos de depoimentos, discursos, testemunhos e também fotografias dispersas que aludem a uma performance e, que nessa dispersão,

consolidam essencialmente o caráter irrepetível da performance, que na sua efemeridade pode fazer desaparecer as memórias da performance. Esta performance, contudo, não deixou de se traduzir do mesmo modo como um ato de auto-observação da incorporação de uma animalidade coertada e, ao mesmo tempo, observada por outros. A exposição que lhe deu sequência no Museu Nacional Soares dos Reis transforma-se então não só na documentação dessa performance, mas também numa espécie de espelho oblíquo, meta-performativo em que o que é visto são os flashes fotográficos de uma jaula de tigre e o que é ouvido são os ecos dos transeuntes que observam um homem a imitar um tigre dentro da jaula. Nesse espaço museológico cria-se uma identificação com essa jaula, um Museu-Prisão que é um espaço comum partilhado onde se dilui observador e observado, onde todos são potencialmente performers “em clausura”.

Numa outra performance de 1979, no contexto de uma exposição que tinha por mote o princípio básico da arquitetura, denominada *Abrigo/Shelter*, Sarmiento volta a fazer uso do seu próprio corpo. Num registo de performance para a câmara, a tal “fotografia documental” enumerada por Pedro Lapa (2002), Sarmiento desenvolve, com o artista americano Patrick Mhor, que se encontrava a usufruir de uma bolsa Fulbright em Portugal, uma ação duracional na qual os dois artistas estavam ligados por uma corda que, por seu turno, se encontrava enrolada em torno dos seus corpos, tornando-os ocultos. A corda começa por ligar os corpos a partir das suas bocas. Esta ação, que teve por único observador direto, para além dos próprios criadores, o fotógrafo, durou cerca de 20 minutos (Julião Sarmiento em Celant 1997, 147). A exposição que precedeu este trabalho, neste caso, não se traduziu na documentação dessa performance mas antes num dispositivo com duas placas ligadas, como uma espécie de tenda, que mimetiza conceptualmente essa interação dos dois corpos ligados pela corda.

Em qualquer destas duas performances, em que Sarmiento usa o seu próprio corpo como objeto da performance, destaca-se o fator experiencial. Aqui a performance transforma-se num

laboratório no qual a observação é distendida entre incorporação e testemunho de outros para ser pensada, provavelmente, noutros processos artísticos e através de outros dispositivos e media da sua obra. Em qualquer destas performances está presente o condicionamento, a jaula que permite ver por entre as grades transforma-se na segunda performance em *abrigo*, a partir do uso de uma corda. São duas escalas de uma dinâmica comportamental que se gera na ação delimitada por um espaço arquitetónico: uma ação em círculos sobre o mesmo espaço, no caso de *Jaula/Cage*; um movimento circular da corda que oculta e oprime o corpo em *Abrigo/Shelter*. A relação entre espaço condicionado e tempo distendido ganha aqui um particular destaque. O tempo intensifica o sentido da opressão dos corpos nesse espaço confinado. Estas performances fazem parte de um período pós-revolução em que se pode questionar e reivindicar as liberdades inerentes ao próprio corpo mas, durante o qual, paradoxalmente, as marcas da opressão estão ainda visivelmente incorporadas.

Num contexto de ressurgimento da Arte da Performance em Portugal, no início dos anos 2000, através de um novo ciclo constituído por novas gerações, Julião Sarmiento volta à performance, como componente de experimentação da ação, como suplemento direto das suas obras como foi o caso, já referido, de *Noites Brancas*, no Museu de Serralves e na exposição *Real Time*, na Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, em 2018. Nesta última exposição estive presente numa (re)performance que o autor criou em 2009, denominada “Cometa” que foi desenvolvida para a Pinoteca de São Paulo, mais tarde mostrada na Casa Encendida em Madrid, depois no México e também em Serralves. Em 2018, esta performance foi de novo preparada para ocupar uma pequena sala da galeria de Cristina Guerra, em Lisboa. Eu entrei, nessa sala pintada de verde, onde estavam presentes dois performers, uma mulher e um homem, ambos sentados em cadeiras. Encosto-me à parede, como se me quisesse fundir nesse verde até me tornar invisível. A minha entrada, contudo, abre a cena e faz de mim mais uma performer nesse espaço confinado. A mulher levanta-se e põe música a tocar, dança sozinha,

posteriormente o homem junta-se a ela, fundem-se nessa dança a dois. Estou demasiado próxima dos seus corpos, dessa dança erótica que não devia ser partilhada. Sinto visceralmente que entrei numa esfera à qual não pertenço. De algum modo não deveria estar ali, observo e sou observada, mas não quero necessariamente observar e não quero ser observada. A música acaba, os performers sentam-se e eu saio. A performance, essa, transforma-se num cometa.

Bibliografia

- Celant, Germano.** 1997. “Julião Sarmiento: a Sensuous Revelation (Essay/Interview)”, in *Julião Sarmiento*. Milano: Electa, pp.147-151.
- Lapa, Pedro.** 2002. “O Desejo para onde o Desejo Aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970”, in *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70* [cat. exp.]. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, pp. 4-35.
- Lingwood, James.** 2013. *Julião Sarmiento, Noites Brancas, Retrospectiva* [cat. exp.]. Porto: Fundação de Serralves.
- Marques, Bruno.** 2010. *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.