
***Method in Madness* – performance e representação nos vídeos de Sam Taylor Wood**

*Manoel Silvestre Friques**

Neste artigo, a tensão entre performance e representação é pensada a partir da análise de alguns trabalhos realizados pela artista inglesa Sam Taylor Wood, em especial, a série fotográfica *Crying Men* (2002-2004) e os vídeos *Brontosaurus* (1995), *Hysteria* (1999), *Death Valley* (2006) e *Method in Madness* (1998). Para isso, recorre-se também a textos de Denis Diderot e Roland Barthes, com o objetivo de se estabelecerem as fronteiras e as semelhanças entre as figuras do ator e do performer.

Sam Taylor Wood; performance; videoarte

1.

A artista inglesa Sam Taylor Wood, nascida em 1967 e integrante do *Young British Artists* (YBA), possui um conjunto variado de trabalhos que utilizam ora a fotografia, ora o cinema ou o vídeo como suporte artístico. Dentre as suas principais obras, encontram-se a série fotográfica *Crying Men* (2002-2004) e os vídeos *Brontosaurus* (1995), *Knackered* (1996), *Mute* (2001), *Hysteria* (1999), *Breach* (2001) e *Method in Madness* (1998). Este último apresenta um homem de meia-idade, sentado em um sofá de couro preto, que, diante da câmera, é acometido por um ataque nervoso. Ao longo do vídeo, o homem, vestido com calça e blusa jeans, grita desesperadamente, estapeia-se e chora compulsivamente em um plano sequência captado pela filmadora. Não se sabe dos motivos que o levaram a tal comportamento. Não se sabe também em que contexto o ataque nervoso se dá. Tudo que se vê é o descontrole deste homem que se encontra em um lugar que, apesar de não se ter a certeza de que seja a sua casa, trata-se de um espaço privado: um ambiente fechado (o indivíduo não está em um parque, uma estação de trem ou algum outro espaço evidentemente público) que remete a uma sala,

*Manoel Silvestre Friques é mestre em Teatro pela UNIRIO e professor da Faculdade de Artes do Senai CETIQT.

a um quarto ou até mesmo a um ateliê ou estúdio. Acompanhamos a angústia deste homem sem nome, deste personagem sem fábula, assistimos ao seu desespero, testemunhamos o seu ataque nervoso.

Uma possível tradução para o título do vídeo *Method in Madness* seria *Método na Loucura*. A relação estabelecida entre o título e o comportamento descontrolado do homem nos traz uma nova informação, referente à presença de um eixo metodológico não muito evidente. Pois, a loucura, é possível percebê-la em seus signos atualizados nas oscilações emocionais do indivíduo. E quanto ao método? Onde estaria localizado e onde poderíamos identificá-lo neste vídeo? Na realidade, a presença do termo no título revela uma das questões principais neste vídeo de Taylor-Wood: este homem angustiado a que se assiste no vídeo é um ator contratado para simular diante da câmera um ataque nervoso. Trata-se, portanto, de uma experiência atorial captada pela filmadora, onde o intérprete forja um descontrole emocional. Assim, a loucura que se vê é voluntária e meticulosamente elaborada pelo ator, trata-se de uma representação do descontrole psicológico exibida sem cortes. Mas, se não sabemos que se trata de um ator, acreditamos no que vemos? Mesmo que seja tudo friamente calculado, os gritos, os tapas no rosto, o trincar dos dentes, as expressões, seriam todas elas forjadas? Não haveria emoção, apenas a sua imagem?

Tais indagações podem ser dirigidas para outro vídeo de Taylor-Wood. Em *Hysteria*, um vídeo mudo, o rosto de uma mulher é enfocado enquanto ela varia histericamente do pranto sofrido a uma excitante alegria. As variações entre estes dois estados emocionais extremos estabelecem uma linha tênue entre eles, de modo a torná-los indiscerníveis. De novo aqui, trata-se de uma experiência atorial que não está a serviço dos distúrbios psicológicos de *Hamlet*, *MacBeth*, *Liubov*, ou qualquer outro personagem inserido em uma construção indiscutivelmente ficcional. O ator interpreta um personagem desprovido de narrativa: observa-se a instabilidade emocional de um indivíduo dissociada dos encadeamentos causais, nos quais esta instabilidade poderia estar inserida. Nestes trabalhos, a pergunta “O que levou esta pessoa a tal comportamento?” fica, invariavelmente, sem resposta. O caso de *Hysteria* é ainda mais curioso, uma vez que Taylor Wood aproxima sentimentos opostos: observamos a ambiguidade das expressões fisionômicas, não havendo aí a transmissão inequívoca de afetos e paixões.



Marina Abramovic
video

Tanto em *Breach* quanto em *Method in Madness*, as figuras isoladas, absortas em estados emocionais instáveis e deslocadas de contextos tradicionalmente ficcionais, problematizam a relação entre técnica e sensibilidade, relação essa que é o tema principal do diálogo escrito por Denis Diderot, no século XVIII, *Paradoxo sobre o Comediante*, em que os dois interlocutores discutem a respeito da arte do ator. A querela travada entre os personagens *primeiro* e *segundo* gira em torno do uso que o comediante faz de sua sensibilidade. Enquanto o *segundo* defende a utilização, pelo comediante, de sua própria sensibilidade para a representação de papéis e personagens, o *primeiro* interlocutor possui uma opinião curiosa sobre a arte do ator, definindo-a de maneira paradoxal. Ao perguntar, a si e ao seu interlocutor, “Se o comediante fosse sensível, seria de boa-fé permitido a ele desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo sucesso?” (DIDEROT: 2006, p. 22), o primeiro interlocutor conclui que um bom comediante, para sê-lo, não deve depender de sua sensibilidade, mas sim de seus estudos e observações, de seus métodos e técnicas que o fazem, não sentir, mas criar os sinais externos dos sentimentos. Em relação aos atores sensíveis, aqueles que representam com alma, o primeiro interlocutor afirma:

Não esperes da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, chato e sublime. Vão falhar amanhã na passagem em que hoje primaram; em contrapartida, vão primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia nem dissonância (DIDEROT: 2006, p. 23).

Fica evidente, no trecho acima, que o paradoxo se manifesta na relação do comediante com o seu papel. Para Diderot, o bom ator não deve encarnar o personagem, de modo a fazer coincidir as emoções deste com as suas. Mas, através de estudos e observações frios e sistemáticos, o comediante deve fazer aparecer os sinais externos das emoções, sem, no entanto, senti-las. Exige-se para esse ator, portanto, nenhuma sensibilidade e muito discernimento.

Os comentários do primeiro interlocutor baseiam-se em uma diferença entre natureza e teatro. Para ele, “compete à natureza conferir as qualidades, a pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza”. Por outro lado,

compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, a prática do mundo, ao trabalho assíduo, a experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza (DIDEROT: 2006, p.20).

O teatro, portanto, é um sistema composto por modelos, convenções e práticas (tal como a ciência) responsável pelo aperfeiçoamento da natureza. A diferença existente entre o teatro e a natureza estabelece dois tipos de sensibilidade: a sensibilidade verdadeira e a sensibilidade representada. Pois, “as imagens das paixões no teatro não são as verdadeiras imagens, sendo pois apenas retratos exagerados, apenas grandes caricaturas sujeitas a regras de convenção” (DIDEROT: 2006, p.64). O resultado da conjugação entre as convenções e as observações utilizadas pelo bom comediante produzem, como efeito, a ilusão teatral, em um acontecimento onde o público impressiona-se com os atores, não quando estes são acometidos por verdadeiros ataques de fúria, mas quando interpretam bem seus signos. A técnica do ator o desloca de um mundo cotidiano, o mundo natural, interno e pessoal, para o mundo das convenções, um mundo dos signos externos, de aparências. Por sua vez, a avaliação de seu trabalho se dá pela admiração do público que testemunha o desempenho do comediante. O público, porém, não se interessa pela sensibilidade verdadeira do ator; suas avaliações vinculam-se à sensibilidade representada. Nas palavras de Roland Barthes,

o que o público reclama é a imagem da paixão e não a paixão em si. [...] no teatro [...] não existe o problema da verdade. [...] O que se espera é a figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas. Este esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores, este esgotamento do conteúdo pela forma, é o próprio princípio da arte clássica triunfante (BARTHES: 1982, p. 15).

O princípio do qual fala Barthes, manifestado tanto no teatro quanto nas artes plásticas, parece se referir aos sistemas de proporções, anatômicos e fisionômicos que atravessam a história da representação da figura humana na arte ocidental. Partindo de Vitruvius, passando pelo Renascimento e também por Diderot, é possível encontrar inúmeras sistematizações para a representação do corpo humano. Ao longo desta tradição, não apenas a estrutura física do corpo humano é mapeada, mas também as expressões das paixões. Leonardo Da Vinci, por exemplo, afirma que o bom pintor deve representar na tela duas coisas principais: o homem e seu estado de mente. Em termos gerais, as variadas sistematizações baseiam-se em algum dos dois pressupostos excludentes entre si: umas fundamentam-se na busca de uma forma do corpo humano ideal e perfeito, outras buscam uma verdade na representação, a ilusão de presença de um personagem real. Seja como for, toda esta tradição ocidental procura estabelecer para o objeto representado padrões e modelos de comportamento passíveis de serem compreendidos pelos espectadores. O pintor francês Charles Le Brun, por exemplo, em sua *Conferência sobre a expressão geral e particular das paixões*, de 1668, realiza um inventário

das paixões (quais sejam: admiração, estima, veneração, arrebatamento, desprezo, horror e pavor) seguidas de suas respectivas representações fisionômicas e corporais. Trata-se, neste caso, da definição de códigos de representação que, por intermédio da padronização de comportamentos e expressões, garantem a inteligibilidade para o observador.

A codificação dos afetos e das expressões que orienta tanto a prática do *bom* ator, segundo Diderot, quanto as representações realizadas pelo *bom* pintor, para Da Vinci, é um dos procedimentos mais questionados nas diversas manifestações da *performance art*. Isto porque, apesar de a *performance art* e de o teatro apresentarem, grosso modo, muitas similaridades (geralmente, em ambos os casos, artistas colocam-se diante do público, em um mesmo espaço-tempo compartilhado e efêmero), estes dois gêneros artísticos diferenciam-se pelo fato de o *performer* não estar inserido em uma fábula representando um personagem. Guardadas as devidas diferenças, o desempenho do *performer* poderia, apesar de não estar inserido em



Sam Taylor Wood
Death Valley, 2006
vídeo digital

um contexto narrativo e ficcional, se aproximar do ator descrito pelo segundo interlocutor de Diderot, pois este indivíduo utiliza o próprio corpo como suporte artístico não para representar situações hipotéticas, mas para viver verdadeiramente as experiências que cria. Ao fazer isso, o *performer* positiva o argumento que o primeiro interlocutor de Diderot utilizou para provar a ineficácia do ator que sente: a variabilidade da apresentação. O desempenho do *performer*, tal como o do ator ideal para o segundo interlocutor, é efêmero, verdadeiro e nunca se repete.

O *performer* possui a *sensibilidade verdadeira*. Restabelece-se, portanto, o problema da verdade: performances de Marina Abramovic, como *Art must beautiful* (1975) ou *Onion*, (1996) revelam não um corpo idealizado, mas o corpo da artista submetido literalmente a uma série de restrições físicas que não são falseadas. Afirma RoseLee Goldberg:

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional (GOLDBERG: 2006, p. VII).

Assim, a dor e o sofrimento físico em Abramovic são verdadeiros. A relação entre o corpo do artista e a câmera (fotográfica ou videográfica) é tal que os mecanismos de registros estimulam a liberação, nas palavras de Jorge Glusberg, das artes em relação ao ilusionismo e ao artificialismo, pois

ocorre que, segundo a milenar tradição da arte, os autores procediam por delegação, reduzindo e atenuando os dados que compunham seu trabalho, o que fazia supor um filtro de ilusionismo, algo equivalente a uma farsa admitida (GLUSBERG: 2003, p. 43).

A intermediação entre o artista e o público, realizada por vídeos e fotografias, não mente: apresenta a verdade da situação. Trata-se de um caminho radicalmente distinto daquele trilhado por Taylor Wood, que não vive, mas contrata atores para desempenharem suas proposições.

Nos vídeos aqui analisados, a encenação dos afetos realizada pelos atores e a decisão de Taylor Wood em tornar público este fato, seja pelas informações contidas nos títulos, seja por depoimentos e descrições que a própria artista realiza sobre o seu trabalho, parecem questionar os limites da própria definição de *performance art*. Na realidade, o questionamento a respeito da veracidade das expressões humanas, decorrente da observação dos vídeos de Taylor Wood, está estreitamente associado à seguinte indagação: os atores que interpretam estados emocionais, desprovidos de fábula e de qualquer definição a respeito dos personagens que representam, estes atores seriam *performers*? Em outras palavras, as oscilações emocionais dos atores diferem daquelas, por exemplo, vivenciadas por Marina em sua série de *Rhythms*?

Produzidos aproximadamente trinta anos após o estabelecimento da *performance art*, nos anos setenta, os vídeos de Taylor Wood parecem trabalhar justamente com a tradição deste campo da arte contemporânea. De modo mais específico, *Hysteria* e *Method in Madness* tensionam a própria forma de recepção. Pois tudo no vídeo de Taylor Wood classifica as experiências propostas pela artista como performance: não há narrativa, nem personagem, mas apenas uma proposição. Esta proposição, no entanto, não é vivida no corpo da artista, mas por pessoa interposta. Se a artista estivesse diante da câmera, os ataques nervosos, mesmo forjados, seriam indiscutivelmente performances. É o caso de *The Singing Sculture* (1969), da dupla inglesa *Gilbert & George*, performance meticulosamente desempenhada pelos dois artistas transformados em esculturas vivas, com gestos posados e robotizados. Os artistas vivem, portanto, as suas criações. No caso de Sam Taylor Wood, porém, o corpo da artista está fora de cena. E esta cena, é performance?

Mais do que responder as perguntas aqui formuladas, os vídeos de Taylor Wood, se eliminam o problema da verdade, atualizam o paradoxo do comediante, utilizando-o como elemento propulsor de seus trabalhos. O ataque histérico da mulher em *Hysteria* e os gritos do homem em *Method in Madness* não se baseiam, no entanto, em uma busca da verdade da representação. Taylor Wood não procura ser uma *boa pintora*: seu desejo não é estabelecer padrões de comportamento, nem criar sistematizações. Sob perspectiva distinta de seus pares Diderot e Da Vinci, a artista inglesa utiliza os métodos de interpretação para criar um espaço de questionamento e de indagação. Bom exemplo disso é *Hysteria* que trabalha justamente com a permeabilidade entre expressões radicalmente distintas, com a indistinção de opostos. Neste vídeo, não é possível reconhecer a imagem de uma única paixão, mas a mistura de afetos em uma única face, cuja composição não procura transmitir imediatamente o sentido inequívoco de uma dada expressão.

2.

Em 2006, Sam Taylor Wood juntou-se ao grupo formado por Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé e Richard Prince no projeto *Destricted*, longa-metragem em que cada um dos artistas deveria elaborar um vídeo explorando as relações entre arte e pornografia. A artista inglesa produziu então *Death Valley*, um plano-sequência

que mostra um cowboy – de calça jeans, bota e camisa vermelha – vagando pelo deserto. O vídeo começa na paisagem desértica, havendo um movimento panorâmico da câmera até o homem aparecer, com certa distância, no canto direito do quadro, andando frontalmente. Após caminhar alguns metros, o homem para, retira a camisa vermelha, ajoelha-se de perfil e começa a se masturbar. Inicialmente, ele acaricia o próprio pênis, sem retirar as calças. Em seguida, ele desabotoa seu jeans, abaixa as calças até os joelhos e põe-se a repetir uma única ação: o movimento pendular de ir e vir da mão ao redor do pênis.

Durante os oito minutos de duração, observamos o procedimento utilizado pelo ator Christopher Raines para produzir o efeito final da ejaculação. Este procedimento, no entanto, não se baseia em uma simulação. Isto é, em *Death Valley*, o ator masturba-se verdadeiramente e goza diante dos olhos do espectador. Porém, a masturbação pode ser considerada uma simulação do ato de penetração sexual. Neste sentido, o ator simula o sexo para obter desta encenação o efeito desejado: o gozo final. Nesta simulação da penetração, a ejaculação está dissociada da fertilidade. Isto é, novas gerações de cowboys deixarão de ser criadas a partir daquele esperma, ejetado sobre o Vale da Morte, na Califórnia, um dos locais mais quentes do mundo, localizado abaixo do nível do mar. Ao contrário de uma passagem do vídeo *Balkan Erotic Epic*, de Marina Abramovic, em que um homem nu masturba-se em um vasto campo verde, enquanto chove copiosamente sobre ele e a terra, em *Death Valley*, o deserto seco e quente e o esperma sobre a terra tornam a ação estéril.

De maneira distinta a *Method in Madness* e *Hysteria*, em *Death Valley*, o ator não simula descontroles emocionais, mas, em uma simulação da penetração, masturba-se verdadeiramente diante da câmera. Tal como em *Brontossaurus* (1995), onde um ator nu dança diante da câmera, em *Death Valley* não há fingimento. O que acontece é o que estamos vendo. Nestes dois últimos vídeos, o problema da performance reaparece de outra maneira. Aqui, os esforços físicos dos atores e as restrições a que eles estão submetidos são evidentes: um deve dançar e dança; outro deve masturbar-se e o faz. Assim, a pergunta em torno da autenticidade das ações nestes dois vídeos torna-se mais sutil, pois, se em *Hysteria*, uma atriz que não sofre desta patologia finge estar acometida por ela, em *Brontossaurus* e *Death Valley*, os intérpretes não simulam estados emocionais, mas agem fisicamente sobre os seus corpos. O questionamento a respeito da performance, nestes trabalhos, não é aquele que indaga a respeito da autenticidade das ações.

A dança do homem de *Brontosaurus*, típica dos comportamentos de casas noturnas, se dá em um espaço privado. Ao fazer isso, Taylor Wood não confirma o espaço íntimo com um ritual de dança doméstico: ao invés disso, a artista traz para a intimidade uma atitude comum ao acontecimento público de boates e festas. A dissociação do comportamento de seu contexto e a intervenção de Taylor Wood, que, no vídeo, ralenta os gestos do dançarino e troca a música *techno-jungle* original por *Adágio para Cordas*, de Samuel Barber, levantam questões a respeito das fronteiras entre intimidade e sociabilidade. Pois, na dança em *slow motion* do homem isolado diante da câmera é possível observar tanto a repetição de padrões de comportamento quanto a singularidade do corpo em movimento. O plano-sequência revela portanto uma dança que, em si, resulta da dinâmica entre público e privado que constitui o corpo do dançarino.

Se em *Brontosaurus*, Taylor Wood desloca o comportamento público para um ambiente privado, em *Death Valley*, a operação é inversa, na medida em que o cowboy encontra-se em uma paisagem, realizando um gesto íntimo. Em outras palavras, aquilo que deveria estar em âmbito privado, a masturbação, é deslocada para o deserto, estando o homem também isolado, desta vez não em um quarto fechado, mas na vastidão da paisagem. Neste caso, o desempenho de Raines difere substancialmente do comportamento de um ator pornô. Os gemidos, a imponência, a ereção e a virilidade que marcam a atitude deste último e, ainda, os cortes e as edições ritmadas do filme pornográfico dão lugar a um plano de oito minutos em que o cowboy, ajoelhado e sem nunca deixar seu pau absolutamente ereto, permanece sem interrupções se masturbando até a ejaculação. Revela-se a vulnerabilidade do homem, que voluntariamente tenta se excitar sem que haja, de fato, uma absoluta e total excitação. Com isso, trava-se um combate no corpo deste cowboy que, disposto a gozar, deve se esforçar na tentativa de se masturbar. Aqui, a dinâmica público-privado manifesta-se, desse modo, na tensão entre decisão e predisposição.

Apesar de serem produzidos a partir de operações inversas, *Brontosaurus* e *Death Valley* provocam questões semelhantes, focalizadas na tentativa de romper com o padrão a que está submetido determinado comportamento. Isto é, Taylor Wood produz vídeos sem cortes, em que o desempenho do ator pornô e a maneira *Techno-jungle* de dançar estão deslocados de seus contextos originais. O cowboy não deixa de ejacular, no entanto. Na realidade, a masturbação de Raines em *Death Valley* apresenta um arco narrativo sutil. Pode-se observar a existência de um início (o homem caminhando, a primeira carícia), um desenvolvimento



Sam Taylor Wood
3 minutes round
video instalação

(preparação para o clímax), um clímax (o gozo) e um desfecho (o relaxamento final). Neste sentido, o esforço contínuo do homem que o leva a gozar, aproxima-se de um mito do teatro burguês francês diagnosticado por Roland Barthes. “Sabe-se, por exemplo”, escreve o autor,

que no teatro burguês o ator ‘devorado’ pelo seu personagem deve parecer inflamado por um verdadeiro incêndio de paixão. É indispensável que se ‘ferva’, isto é, que simultaneamente, se arda e se derrame; daí as formas úmidas desta combustão (BARTHES: 1982, p. 70).

Em *Death Valley*, apesar de não haver nem fábula nem personagem, há ação e atuação. Aqui, atualiza-se o mito do ator burguês, na medida em que a ação de Raines produz como efeito a combustão líquida da ejaculação.

O choro, o suor, a porra e a saliva, as formas úmidas da combustão, tratam de tornar as paixões visíveis. De acordo com Barthes, o ator que sabe transpirar e chorar em cena garante o sucesso de seu desempenho, avaliado pelo público de acordo com o esforço evidente dos gestos do intérprete. Trata-se, com isso, de uma transação econômica: em troca do dinheiro investido no espetáculo, o espectador recebe as formas líquidas explícitas da paixão. O esforço de Raines não confirma, no entanto, o mito do ator burguês. Na realidade, *Death Valley* dá ao público o que ele deseja, o gozo final, mas o faz exibindo um processo distinto daquele comum em filmes pornográficos. A ausência de gemidos e de uma total ereção, apesar de gerarem a ejaculação, revelam um processo tenso de masturbação.

3.

Não apenas em *Death Valley* Sam Taylor Wood trabalha com o mito da combustão líquida. Na série fotográfica *Crying Men*, a artista fotografa o choro de vinte e cinco atores célebres de Hollywood (Dustin Hoffman, Benicio Del Toro, Ed Harris, Laurence Fishburne, Hayden Christensen, Benjamin Braddock, Woody Harrelson, Philip Seymour-Hoffman, Tim Roth, Daniel Craig, entre outros). Se nos vídeos a artista trabalha com atores desconhecidos, neste trabalho Taylor Wood escolhe figuras do *show business* que posam para sua câmera fotográfica. A pedido da artista, os atores deveriam chorar para a câmera, sem que houvesse algum motivo definido anteriormente. Taylor Wood justapõe vinte e cinco maneiras de chorar, métodos variados do choro, através das fotos dos atores, excluindo do trabalho qualquer justificativa fundamentada em uma narrativa ou fábula. Aqui, a artista ainda explora a tensão observada

nos outros vídeos, pois as celebridades se emancipam dos contextos ficcionais dos filmes e das revistas de fofoca, aparecendo solitárias, cabisbaixas e lacrimosas. Entretanto, há nesta série fotográfica um aspecto fundamental que a distingue dos demais trabalhos: a presença de famosos.

Ao optar por expor fotografias de atores chorando, Taylor Wood parece, já de imediato, suprir a expectativa inicial do público. Acostumados a encontrar tais celebridades inseridas sempre em narrativas, ficcionais (os filmes) ou reais (biografias e fofocas), o espectador tem diante de si, uma vez mais, os atores em situações dramáticas. Se o público reclama a imagem da paixão, os atores em lágrimas suprem esta necessidade. Entretanto, a diferença crucial de *Crying Men*, em relação a todos os filmes e histórias que estes atores realizaram em suas carreiras, é que as fotos não vêm acompanhadas de legendas. Ou seja, Ed Harris ou Benicio Del Toro choram, não por estarem passando por tragédias pessoais, nem por representarem conflitos psicológicos de personagens fictícios. Ao contrário disso, este trabalho apresenta um conjunto heterogêneo de possibilidades de representação do choro. Aqui, as diversas maneiras de se derramarem lágrimas, se por um lado preenchem a expectativa do espectador, por outro, colocam em primeiro plano os principais aspectos de seu trabalho: os métodos de interpretação e a imagem das emoções. Mais uma vez, em *Crying Men*, a questão em relação à autenticidade da emoção parece dar lugar às inúmeras maneiras de se conjugar sensibilidade e representação. O que resulta daí é uma diluição entre realidade e ficção: a paixão e sua imagem surgem em expressões borradas que instalam o paradoxo e instituem espaços instáveis de recepção.

Recebido em 29 de abril de 2010/ aprovado em 10 de maio de 2010

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- DIDEROT, Denis. *O paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Escala, 2006.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). Apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen. A pintura. Volume seis: *A figura humana*. São Paulo: Editora 34, 2004.