UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MAURÍCIO AUGUSTO PERUSSI DE SOUZA

Fotógrafo- encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia.

SÃO PAULO

2013

MAURÍCIO AUGUSTO PERUSSI DE SOUZA

Fotógrafo- encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva.

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Maurício Augusto Perussi de
Fotógrafo-encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia / Maurício Augusto Perussi de Souza. -- São Paulo: M. P. Souza, 2013.
158 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Antônio Carlos de Araújo Silva
Bibliografia

1. imagem teatral 2. fotografia 3. encenação contemporânea 4. fotografia encenada 5. poética da cena I. Silva, Antônio Carlos de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. .....

Prof. Dr. .....

Prof. Dr. .....

Ao meu avô, José Perussi.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva, pela sua lucidez, generosidade e inspiração.

À CAPES, pela concessão da bolsa durante o período de pesquisa.

Aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Helouisie Costa e Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Aos artistas colaboradores e co-criadores do espetáculo *O Problema do Carteiro Chinês,* Amanda Antunes, Francsico Lauridsen, Grissel Piguillem, Luísa Nóbrega, Marco Biglia, Miguel Caldas, Raquel Morales e Sofia Boito.

Ao Teatro da Vertigem, pelo apoio à criação do espetáculo e por todo o aprendizado artístico e de vida.

À minha avó, à minha mãe, à minha irmã e ao meu pai, pelo apoio e pelo afeto.

À Júlia Moretti, pela parceria de vida.

À Rosângela Dutra, pelo incentivo e pelos livros que generosamente me emprestou e me deu.

À Eliana Monteiro, que me deu força e carinho nos momentos mais difíceis.

À Nádia Chaguri, que me mostrou o que sozinho eu não conseguiria ver.

Quando a alma quer experimentar alguma coisa, atira uma imagem para a sua frente e depois avança até ela.

Mestre Eckhart

[...] penso que estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo [...] A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo.

Ítalo Calvino

RESUMO

A dissertação investiga a ação do diretor de teatro no âmbito da criação de imagens, e procura definir um conceito de imagem teatral tendo como modelo artístico e teórico, a fotografia. Em que medida a imagem teatral pode ser pensada a partir da imagem fotográfica? Como diferenciar cena e imagem no teatro? Visando responder a tais perguntas, o trabalho realiza um estudo conceitual das relações entre a fotografia e o teatro, recorrendo à literatura teórica das duas áreas, bem como, a textos psicanalíticos, dando especial atenção à estética da imagem construída, e à presença da encenação na produção fotográfica contemporânea. Além disso, examina o processo criativo de *O problema do carteiro chinês*, com o objetivo de discorrer e ponderar sobre os procedimentos de criação de uma peça totalmente baseada em imagens fotográficas, bem como, das relações entre teatro e fotografia observadas na prática. A partir do trânsito entre teoria e prática, realiza-se uma reflexão sobre o componente visual do espetáculo teatral na contemporaneidade.

Palavras-chave: Imagem teatral. Imagem fotográfica. Teatro. Fotografia. Encenação contemporânea. Fotografia encenada.

ABSTRACT

This Master´s dissertation investigates the action of theater director within the scope of image creation, and seeks to define a concept of theatrical image based on the theoretical and artistic model of photography. To what extent the theatrical image can be considered from the photographic image? How to differentiate scene and image in the theater? In order to answer these questions, the work makes a conceptual study of the relationship between photography and theater, using the theoretical literature from both areas, as well as the psychoanalytic texts, giving special attention to the aesthetics of constructed image and the presence of the staging in contemporary photographic production. Furthermore, it examines the creative process of *O problema do carteiro chinês* (*The chinese postman´s problem*) in order to discuss and ponder the procedures for creating a play based entirely on photographic images, as well as the relationship between theater and photography observed in practice. From the transit between theory and practice, we reflect on the visual component of the contemporary theatrical spectacle.

Key words: Theatrical image. Photographic image. Theatre. Photography. Contemporary *mise-en-scène*. Staged photography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 - CAPÍTULO 1: EM BUSCA DE UM CONCEITO DE IMAGEM TEATRAL 15

1.1 Morte e imobilidade, máscara mortuária e tempo armazenado 19

1.2 O acréscimo fantasmagórico à presença 24

1.3 O ser e o seu semblante e a imagem como anteparo 27

1.4 Sujeito do campo escópico e sujeito da cena 30

1.5 Transformar a ação em gesto e a pose como voz reflexiva 35

1.6 A cena teatral como campo escópico e o espaço como ur-matter do teatro 37

2 - CAPÍTULO 2: A EXPERIÊNCIA DO ESPETÁCULO *O PROBLEMA DO CARTEIRO CHINÊS* 40

2.1 A fotografia encenada como ponto de partida da criação 41

2.2 Imagem fotográfica e narrativa teatral, imagem teatral e narrativa fotográfica (*mythos* e *opsis*) 44

2.3 Conceitos revelados pela prática 59

2.4 Latência, corpos pulsionais, imagens assombradas e “objeto *a*” 62

2.5 O dispositivo do encaramento e a experiência do “tocar à distância 68

2.6 A lógica do índice aplicada à imagem teatral 71

2.7 O conceito de aura na fotografia e suas aplicações à imagem teatral 75

3 - CAPÍTULO 3: O TEATRO COMO APARELHO PSÍQUICO: SOBREPOSIÇÃO TEXTUAL A *PALIMPSESTOS* DE PHILIPPE DUBOIS 83

3.1 Manter à distância (mantendo-se próximo) 86

3.2 A fotografia (e o teatro) como arte(s) da memória 94

3.3 A fotografia (e o teatro) como aparelho(s) psíquico(s) 100

3.4 Roma e Pompéia (bastidores e espaço cênico) 100

3.5 (D)a metáfora fotográfica (à metáfora teatral) 105

3.6 O bloco de notas mágico (a cena que se apaga, e a imagem que permanece) 108

4 - CAPÍTULO 4: FOTÓGRAFO-ENCENADOR, ENCENADOR-FOTÓGRAFO 110

4.1 Criadores de imagens e reguladores de sistemas de sentido 111

4.2 A fotografia como jogo e encenação 112

4.3 Encenações da fotografia contemporânea 116

4.3.1 A vertente teatralista 118

4.3.2 A vertente antiteatralista 122

4.3.3 A fotografia de quadro vivo: colisão entre as duas vertentes 128

4.3.4 As duas vertentes em diálogo 132

4.3.5 A aura: a superação das duas vertentes 141

CONCLUSÃO 149

REFERÊNCIAS 154

INTRODUÇÃO:

O objetivo deste estudo pode ser resumido à utilização da imagem fotográfica como um modelo conceitual – no plano da estruturação teórica – e como objeto de inspiração – no plano da criação artística – para tecer um pensamento sobre o que pode ser entendido como imagem na manifestação do acontecimento teatral. Ele se estrutura a partir das investigações e reflexões de um encenador que se propõe a fazer um trajeto de ida e volta entre a prática e a teoria. A maior parte da elaboração conceitual deste estudo se deu logo após o processo criativo de um espetáculo de teatro intitulado *O problema do carteiro chinês,* cujo período de ensaios abarcou as primeiras investigações práticas do trabalho. Uma vez experimentadas, de forma intuitiva e empírica, as primeiras proposições da pesquisa, novos campos de investigação teórica foram abertos e explorados até que fossem cultivadas algumas bases conceituais, que, por sua vez, passaram a sustentar o corpo textual da pesquisa.

O estudo que fundamenta a escrita deste texto tem, portanto, início com a elaboração de uma pergunta central: *Em que medida a imagem teatral pode ser pensada a partir da imagem fotográfica?* Por meio de experiências práticas na condução de ensaios e trabalhos de encenação, desde o período de graduação até o presente momento, notamos, em nossa produção artística, uma predileção pelo uso de imagens fotográficas como referências inspiradoras para a composição de cenas teatrais. Tornou-se evidente, também, o fato de muitas das fotos frequentemente escolhidas para embasar tais trabalhos trazerem consigo elementos claramente teatrais. Isso ocorre tanto nas fotografias encenadas, montadas e produzidas especialmente para a câmera, como nas não encenadas, naquelas em que o fotógrafo extrai e registra um fragmento da “vida real”. Nas experiências com essas fotos, pôde-se reconhecer um intenso diálogo entre a potência teatral das imagens fotográficas utilizadas como material inspirador e o potencial fotográfico das imagens construídas e levadas à cena a partir desse processo. Assim, um diálogo entre o teatral e o fotográfico se apresentou como possível objeto de investigação.

Num primeiro momento, foram levantados alguns conceitos e suposições passíveis de serem empregados para responder à pergunta central do estudo. A *imagem* foi designada como o elemento constituinte do trabalho do encenador a ser explorado, e o encenador, portanto, foi definido como um agente produtor de imagens. Sendo assim, a comparação entre a ação do fotógrafo e a ação do encenador, na qualidade de criadores de imagens, foi colocada em pauta. Por fim, a imagem fotográfica foi designada como modelo conceitual para se pensar a imagem no teatro.

Diante desse panorama de ideias, duas novas perguntas se impuseram: *Como definir a imagem teatral? Como diferenciar cena e imagem teatral?* A partir da elaboração dessas indagações, passamos a considerar o aspecto visual do espetáculo de teatro como um campo específico de criação de sentido, de produção de linguagem, e a imagem foi admitida como o componente central de tal "escrita cênica". Entre a imobilidade e a bidimensionalidade da fotografia, e a efemeridade e a tridimensionalidade da cena teatral, procuramos tecer uma reflexão acerca do "texto visual" levado à cena pelo encenador. Na paradoxal intersecção entre o fotográfico e o teatral, firmamos os alicerces de nossas indagações alusivas à visualidade cênica.

Dessa feita, no Capítulo 1, lançaremos as bases teóricas da pesquisa, procurando definir, diferenciar e esquadrinhar os conceitos de *imagem* e *cena teatral*. Para isso, convocaremos autores não apenas atinentes às teorias sobre teatro e fotografia, mas também à filosofia e à psicanálise. Nesse sentido, a abordagem da temática do olhar presente no pensamento de Jacques Lacan será de fundamental importância para a delimitação de nossos paradigmas. De seus conceitos de *campo escópico*, *imagem como anteparo, ser e semblante* resultarão grande parte das resoluções por nós investigadas.

No Capítulo 2, traçaremos uma elaboração teórica partindo de nossa experiência prática inaugural, realizada no ano de 2011, que culminou na criação do espetáculo de teatro *O problema do carteiro chinês*. Tal processo criativo foi baseado exclusivamente em séries de fotografias encenadas do artista contemporâneo chinês Maleonn (Ma Liang). As cenas do espetáculo não apresentaram nenhum tipo de elocução ou conteúdo vocal, estando a dramaturgia

da peça completamente estruturada de acordo com a visualidade apresentada pelas imagens desse artista. O objetivo dessa fase prática da pesquisa foi construir um espetáculo teatral totalmente a partir de fotografias, para que emergissem desse dispositivo criativo resultados estéticos, e implicações processuais a serem observados e analisados. Além de aprofundarmos o diálogo com a psicanálise lacaniana na inquirição dos resultados empíricos, examinaremos, ao longo desse capítulo, também à luz do que foi experimentado em sala de trabalho, as relações entre o aspecto visual e o aspecto dramatúrgico da criação, oriundos das tensões surgidas na confrontação da fotografia com a cena teatral.

No Capítulo 2, estarão contidos também dois conceitos que vieram à tona a partir da prática e que se tornaram muito importantes para o desenvolvimento deste estudo, além de se mostrarem, de fato, pertinentes à aproximação das imagens fotográfica e teatral: a *lógica do índice* e a *aura.* O referencial teórico fundamental que utilizaremos para abordá-los será proveniente dos autores Philippe Dubois e Georges Didi-Huberman. Do primeiro será utilizado o tema da *lógica do índice*, ao passo que do segundo utilizaremos a reelaboração do conceito de *aura,* de Walter Benjamin.

Uma vez delineada a nossa concepção de imagem teatral e examinados os resultados empíricos de nosso processo criativo, à luz de alguns temas psicanalíticos e de outros relativos às teorias da fotografia e do teatro, no Capítulo 3 falaremos da imagem teatral como resultado do trabalho de um *aparelho psíquico*, tendo como base para isso o capítulo “Palimpsestos: a fotografia como aparelho psíquico”, da obra *O ato fotográfico*, de Phillpe Dubois. De nossa parte, conceberemos o conteúdo deste texto como um verdadeiro palimpsesto, isto é, como uma superfície textual à qual sobrescrevemos nova escritura, estabelecendo um diálogo com o material original. Nós, literalmente, seguiremos as pistas deixadas por suas palavras e ideias, admitindo a imagem fotográfica e a imagem teatral como *elaborações imagéticas de aparelhos psíquicos*.

No Capítulo 4, levaremos em conta, por fim, as conexões entre a fotografia encenada contemporânea e a encenação teatral, dialogando com autores que analisam, de pontos de vistas bem diferentes, as relações da arte fotográfica com a teatralidade e a antiteatralidade. Delinearemos, dessa forma, uma vertente

teatralista da fotografia na contemporaneidade, cujo principal representante é o autor francês Michel Poivert, e uma vertente antiteatralista, encabeçada pelo crítico de arte norte-americano Michael Fried. Além da obra desses autores, convocaremos as reflexões dos teóricos do teatro, Martin Puchner e Patrice Pavis, e do já mencionado Georges Didi-Huberman. Depois, exploraremos a figura do encenador-fotógrafo, que, ao longo do capítulo, descreveremos como um produtor de imagens que regula o funcionamento de seu aparelho psíquico, inserindo sua criação imagética em sistemas de sentido por ele elaborados. Na abertura de cada capítulo, apresentaremos uma imagem fotográfica seguida de uma epígrafe. No nosso entender, a conjugação de tais fragmentos de texto com tais imagens ilustrará e inspirará os argumentos presentes em cada seção do trabalho.

Em conformidade com a proposta de transitar entre prática e teoria, entre inspiração artística e reflexão acadêmica, este estudo pode ser compreendido como uma obra criativa – pelo menos, esse foi o nosso intuito. O processo e o fenômeno teatrais, em toda a sua polifonia e sensualidade dionisíacas, possuem graus de complexidade que extravasam qualquer esforço de contenção racional. Assim, é evidente que o exercício da escrita dissertativa, na qualidade de obra teatral, não pode ser tão integral ou holístico como a experiência de um ensaio ou de um espetáculo. Ele é fragmentário como uma fotografia. Contudo, a aventura da elaboração teórica pode cumprir a função de um farol que nos direciona, situa e ilumina as rotas erráticas do fazer dessa arte do movimento e da efemeridade. Entre errância e objetividade, a pesquisa e a criação artística podem vir a se reconhecer uma na imagem da outra.

CAPÍTULO 1 – EM BUSCA DE UM CONCEITO DE IMAGEM TEATRAL

Figura 1 – *Scherzo di Follia (1863-1866)*, de Pierre-Louis Pierson. Fonte: *Website* do Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.[1]

"[...] eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte."

Jacques Lacan

[1] Disponível em: <www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190021041>. Acesso em: 13 jul. 2013.

Definiremos, a seguir, numa espécie de glossário, dois conceitos fundamentais para este estudo: o de *cena teatral* e o de *imagem teatral*. As resoluções se darão numa sequência ininterrupta de pensamento, com afirmações mais diretas e categóricas. Logo após a enunciação dos dois conceitos, daremos continuidade ao pensamento subjacente a eles, desenvolvendo pormenorizadamente seus aspectos e apresentando o percurso das ideias que foi traçado e percorrido para sua elaboração.

- **Cena teatral:** é um *espaço-tempo abstrato que é aberto intencionalmente em nome do olhar* – por ele e para ele, simultaneamente –, de modo tal que este possa se atualizar, no tempo presente e no espaço concreto, investido dos seguintes desejos: *ver, fazer ver* e *fazer-se ver*. Sua dimensão temporal se diferencia do transcurso cotidiano do tempo por apresentar, em relação a este último, uma duração mais condensada e também por exigir maior grau de atenção, tanto daqueles que a observam, como dos que são nela observados. A cena teatral tanto pode fazer-se presente (pode "abrir-se") em espaços arquitetônicos diferentes dos que são destinados aos usos da vida cotidiana como pode sobrepor-se a eles. A cena teatral é uma dimensão abstrata do espaço que sempre se sobrepõe ao espaço concreto no tempo presente.

- **Imagem teatral:** é o *resultado da construção intencional da aparência visual dos corpos e objetos presentes no espaço-tempo da cena*, que lhes confere qualidades expressivas similares e/ou evocatórias da imobilidade da imagem fotográfica (cujo arquétipo é a imago/máscara mortuária), fazendo, assim, com que o olhar do espectador se detenha sobre eles por mais tempo e com grau de atenção mais apurado. O superobjetivo da imagem teatral é a produção de uma forte impressão sobre o espírito do espectador que lhe permita gerar, por meio da memória, suas próprias imagens mentais a partir dos estímulos oferecidos por tal impressão. Portanto, a imagem teatral pode ser compreendida como uma produção material de um objeto estético visual condicionado às coordenadas do tempo-espaço presente da cena, mas que também visa a um processo mental: a elaboração de uma imagem na virtualidade da memória. O que existe entre as duas temporalidades desse tipo de imagem é um objeto raro, impalpável e evanescente, quase inapreensível – no meio-caminho entre a matéria e o espírito, entre a

presença e a ausência –, cuja manifestação pode ser considerada a sua quintessência. O aspecto fotográfico da aparência visual que define a imagem no teatro não diz respeito exclusivamente à imobilidade pura da expressão – ainda que este seja um recurso expressivo a ela possível, cuja forma consagrada e exemplar é encontrada no artifício da pose, mas a tudo aquilo que, no nível da expressão do ator, tem a ver com a "transformação da ação em gesto" (OWENS, em RIBALTA, 2004, p. 195, tradução nossa), cujos procedimentos de consecução podem simplesmente evocar a imobilidade ao alterar a percepção da passagem do tempo. São exemplos desse tipo de evocação o isolamento e a seleção de movimentações, a alteração da velocidade do gesto, a repetição reiterativa do gesto, etc. Roland Barthes, em *A câmara clara*, ao comparar a fotografia com um "teatro primitivo" (BARTHES, 1984, p. 53), enumera alguns modos arcaicos desse teatro, que também podem ser compreendidos como outros recursos possíveis à elaboração da imagem teatral: "busto embranquecido no teatro totêmico, homem com rosto pintado no teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz no *kathakali* indiano, máscara do nô japonês". Curiosamente, esses recursos enumerados por Barthes existem, segundo ele, para caracterizar o ator "como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto" (BARTHES, 1984, p. 53). Essa é uma ideia que corresponde ao que Jaques Lacan chama, em *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise,* de "efeito fascinatório" ou *fascinium* do olhar. Ou seja, a potência de "mortificação" do olhar que se atualiza precisamente "no momento em que o sujeito para seu gesto" (LACAN, 1984, p. 114). Dessa maneira, pode-se concluir que o aspecto fotográfico da imagem teatral se atualiza como *um fascínio de imobilidade inserida no próprio movimento.* Outra implicação fotográfica da imagem teatral é sua necessária inscrição em determinada locação, em determinado espaço físico, que não se dá de outra maneira, senão pela produção de tensões entre os corpos, os objetos e a materialidade da própria locação em questão. Tais tensões produzem a superfície do espaço abstrato da cena. Elas são a trama e a urdidura que tecem a "tapeçaria abstrata" da cena, que, por sua vez, vem sobrescrever-se à concretude espacial que a sustenta. A inscrição dessa imagem no espaço físico que comporta o acontecimento cênico altera a percepção desse mesmo espaço, estabelecendo com ele relações que o transfiguram momentaneamente. Isso quer dizer que a imagem teatral transforma

> a superfície do espaço que abarca a cena ao *mesmo tempo* que se inscreve nela. Como processo, a imagem teatral é originada primeiramente no imaginário dos artistas que a elaboram e tem como destino o imaginário do espectador. Já na qualidade de fenômeno sua manifestação no espaço presente, em que a cena se abre, é uma passagem, ainda que, por vezes, possa se dar em ritmo lento ou muito lento. Paradoxalmente, quanto mais essa efêmera existência imagética assume qualidades fotográficas, ou seja, aspectos daquilo que detém e "fascina" visualmente, mais bem cumprido é o seu destino: a produção da imagem mental do espectador. Dessa maneira, a imagem teatral comporta uma dupla natureza: trata-se de algo efêmero no plano concreto, mas que, no plano abstrato, intenciona deter-se, suspender-se, permanecer. A definição de imagem teatral aqui estabelecida diz respeito apenas ao elemento visual da cena. Outros aspectos não visuais da imagem cênica, tais como as imagens auditivas, sonoras e vocais do espetáculo teatral, extrapolam os limites do conceito desenvolvido e não serão abordados neste estudo.

A elaboração dessas definições foi pautada por uma série polifônica de referências, valendo-se do pensamento de autores não apenas dedicados às teorias do teatro e da fotografia, mas também de temas oriundos da filosofia e da psicanálise, fato que se explica pela própria complexidade do tema em questão. Denominar o que pode ser considerado imagem no teatro, tendo como modelo a fotografia, propõe como desafio não apenas o esforço de situar uma manifestação artística em relação à outra, mas, para além disso, de sondar como o fenômeno do olhar é articulado por essas linguagens, considerando a maneira pela qual a subjetividade, tanto a dos artistas como a dos espectadores, participa do processo. Nesse sentido, convocaremos autores e criadores como Graig Owens, Douglas Crimp, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Hans-Thies Lehmann, Tadeuz Kantor, Bob Wilson, Jean-Paul Sartre e Jacques Lacan. Ao longo do percurso que construímos, partiremos das ideias desses autores, cuja articulação nos conduziu às definições apresentadas.

1.1 Morte e imobilidade, máscara mortuária e tempo armazenado

Quando se intenciona aproximar, no plano conceitual, o teatro da fotografia, o indício de uma possível conexão entre as duas artes aparece já, ainda que de forma um pouco misteriosa e incompleta – como é próprio dos indícios – no célebre e canônico texto de Roland Barthes, *A câmara clara.* Barthes, ao tentar diferenciar a fotografia da pintura, aproxima a imagem fotográfica da arte do teatro por defender que, assim como esta, a fotografia seria uma "arte da cena'', que se assemelha muito a "um teatro primitivo" (BARTHES, 1984, p. 53) por oferecer aos olhos um espetáculo parecido com o que era apresentado pelos atores dos tempos antigos, aqueles que, segundo ele, "destacavam-se da comunidade ao desempenhar o papel dos mortos" (BARTHES, 1984, p. 53). A fotografia e o teatro se encontram, para Barthes, no preciso ponto em que passam a enquadrar, ou seja, que passam a colocar no espaço delimitado de uma cena "a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos" (BARTHES, 1984, p. 54).

O que Barthes parece sugerir é, talvez, o caminho inverso do que intencionamos com este estudo. Ele parece se utilizar do modelo do teatro, ou do que para ele parece figurar como imagem nesta arte, para situar a fotografia como forma imagética. E o que desponta no seu pensamento, na qualidade de imagem teatral, diz respeito a duas ideias: a imobilidade e a morte. Que objeto melhor sintetizaria essas ideias, senão a máscara, a material "figuração da face imóvel"? Mas, para nós, não seria qualquer máscara que o faria, e sim uma em específico: a *imago*, palavra de origem latina que pode se referir tanto a uma máscara de cera utilizada para eternizar as feições de um morto, bem como um conceito psicanalítico desenvolvido por Carl Gustav Jung. Segundo a definição da psicanálise, a *imago* consiste em:

> um esquema imaginário adquirido, um clichê estático através do qual o sujeito visa o outro. A imago pode, portanto objetivar-se tanto em sentimentos e comportamentos como em imagens (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 235).

Quando falamos do conceito de *imago*, estamos tratando, a um só tempo, de uma manifestação concreta e de uma manifestação imaginária, algo que, na sua acepção de objeto, conserva vestígios estáticos das feições de um corpo, mas que, na sua qualidade de representação mental, produz uma síntese imagética e estática de complexos afetivos de forte intensidade. Trata-se, certamente, de uma metáfora bastante apropriada para fazer a aproximação das formas da imagem no teatro e na fotografia, uma vez que dois de seus termos definidores – máscara e clichê estático – encontram correspondência tanto com a cena como com a atividade fotográfica.

Sobre o tema da *imago* como objeto material, a pesquisadora e crítica de arte mexicana Laura González Flores, ao refletir sobre a fotografia como imagem, na obra *Fotografia e pintura – dois meios diferentes?,* faz uma aproximação da natureza da imagem fotográfica com a condição própria da máscara de cera utilizada pelos romanos em seus rituais fúnebres. Flores aponta que, em Roma, a *imago*, por ser produzida por meio da impressão direta da cera sobre as feições do rosto do morto, era considerada um "efeito da presença material da pessoa" (FLORES, 2011, p. 117). Por meio de uma operação metonímica, a máscara mortuária dos romanos era capaz de constituir e se manifestar como a presença física e legal do corpo que a originou. A *imago* não se tratava, portanto, de uma existência fictícia, mas de uma presença considerada verdadeira. Ou seja, era uma espécie de analogia com efeito de realidade. Retomando uma associação feita por Susan Sontag, em *Sobre fotografia,* na qual a autora norte-americana propõe que a imagem fotográfica seria, de fato, uma máscara mortuária, Flores conclui que:

> A *imago* seria para o corpo o que o *vestigium* é para o pé: a marca que só aparece quando este se levanta do chão [...] Falar de *imago* é, em suma, referir-se a uma realidade física que sobrevive na ausência da morte: é a presença de algo em sua ausência. Nesse sentido, a fotografia é a *imago* por excelência. (FLORES, 2011, p. 118)

O que a autora mexicana propõe, ao apresentar a imagem fotográfica como *imago*, é uma ilustração do aspecto indiciário[2] desse tipo de imagem, isto é, a

[2] A lógica do índice na imagem fotográfica será abordada no Capítulo 2 deste estudo.

conexão física da fotografia com seu referente, fato que a torna, por ser capaz de registrar a luz que emana dos corpos e objetos fotografados, uma metonímia daquilo que representa. Para a autora, compreender a fotografia como *imago* implica pensá-la como registro objetivo da realidade. Nesse sentido, a fotografia artística transcenderia esse entendimento, por conferir à imagem fotográfica ambiguidade e subjetividade. Por ora, o que nos interessa é considerar a conexão física da *imago* com o corpo por ela representado. É nesse aspecto que o referido conceito, na qualidade de objeto material, direciona nossa argumentação.

Retornando a Roland Barthes, tendo percorrido o caminho inverso ao que nos propomos trilhar neste estudo e encontrado, por meio dele, a máscara do teatro primitivo – e também suas derivações presentes na pintura corporal – como o modelo pelo qual a fotografia se reconhece na qualidade de imagem, isso não quer dizer que apenas o teatro primitivo, ou aquilo que nele faz referência a uma teatralidade arcaica, bastaria para conceituar *imagem teatral*. Um criador teatral pode, sim, recorrer a tais técnicas primitivas para produzir um teatro de impacto imagético, mas, para pensar a imagem teatral no nível conceitual, há algo a ser desdobrado, algo a ser ampliado e derivado a partir das pistas deixadas por Barthes, na forma das expressões *figuração da face imóvel* e *papel dos mortos*.

Para um autor que escreve ancorado no terreno das artes cênicas, como Hans-Thies Lhemann – e que, por isso, pode encontrar nas outras áreas de conhecimento metáforas para pensar o teatro –, há na aproximação que Barthes faz da fotografia com o teatro outra implicação, a que ele nomeia *nexo temporal* e que diria respeito ao "tempo armazenado" que as fotografias carregariam consigo. Lehmann chega a tais conclusões ao analisar o aspecto melancólico e fotográfico apresentado nas encenações de Bob Wilson, que é, certamente, um dos criadores teatrais para quem a imagem exerce maior importância. Sigamos o pensamento do autor alemão, contido no livro *Teatro pós-dramático:*

> Em seu ensaio sobre a fotografia (*A câmara clara*), Barthes fala de um nexo entre teatro e fotografia que diz respeito imediatamente à dimensão temporal. [...] A imobilidade cerimonial e ritual do teatro de Wilson revela um nexo entre teatro e fotografia [...]. É o tempo armazenado que confere à fotografia a sua melancolia. O teatro de Wilson também gera a impressão do tempo armazenado nos corpos que se movem em câmera lenta. A lentidão deixa ver o curso temporal dos

> gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido. (LEHMANN, 2007, p. 309)

Evidentemente, Lehmann interpreta esse “nexo temporal” a partir do texto de Barthes, pois não se trata de algo categoricamente explicitado pelo autor francês. Lehmann, assim, extrai de um pensamento sobre a fotografia uma metáfora aplicável ao pensamento do teatro. Uma vez que adotamos essa interpretação da conexão entre teatro e fotografia a partir do texto de *A câmara clara*, torna-se evidente que a produção de um teatro de forte apelo imagético, como é o de Bob Wilson, tem como um dos mais notáveis recursos de elaboração o trabalho sobre a *materialidade do tempo*. Partindo dessa constatação, pode-se pensar que quanto mais o transcurso temporal se adensar, carregando, enchendo os corpos dos atores como se fossem verdadeiros *reservatórios temporais*, mais a imagem resultante desse processo se assemelhará à fotografia. Portanto, diante dessas colocações, torna-se possível desdobrar a expressão barthesiana de *figuração da face imóvel* não somente como uma máscara literal, mas também como uma superfície na qual o tempo se condensa e encobre todo o corpo do ator, isto é, como a figuração de uma corporeidade tão carregada de matéria temporal que passa a *evocar* a imobilidade, ainda que esteja em movimento.

Nesse sentido, o entendimento da expressão *o papel dos mortos* de que fala Barthes poderia ser ampliado para *o papel daqueles que habitam uma dimensão temporal mais condensada*, como se a fronteira que os atores cruzassem ao se colocar em cena dissesse respeito, efetivamente, à passagem e à concentração do tempo. Vejamos o que Tadeusz Kantor, outro encenador teatral para quem a imagem é muito importante, diz acerca da temporalidade na construção de uma cena direcionada a representar uma cerimônia de casamento, no caso em uma linguagem que se opõe ao realismo, em suas *Lições de Milão*:

> O Filho, o Noivo, como descobriremos em breve, morreu em batalha.
>
> Mas a Cerimônia acontece antes que suas pernas tenham sido atingidas por uma granada.
>
> Mas o Noivo já anda pelo altar de muletas.
>
> Como se o TEMPO fosse fortemente deformado.
>
> Haverá outros mistérios similares nessa casa.

> A Irmã da Noiva está pulando incessantemente através de um aro.
> Do jeito que ela costumava fazer quando era uma jovem menina.
> Ela parou em seu desenvolvimento? Ou foi o tempo que encolheu?[3]
> (KANTOR em KOBIALKA, 1993, p. 234, tradução nossa).

À luz desse exemplo, podemos constatar que dimensões temporais divergentes do encadeamento cronológico, que se diferenciam de uma percepção "realista" do encadeamento das horas – tais como o *tempo armazenado* de Wilson ou o *tempo deformado* ou *encolhido* de Kantor –, colaboram para que venha à tona ou para que emerja, *a partir do corpo do ator*, uma qualidade expressiva tão marcante que seja capaz de produzir uma imagem no espaço da cena. Poderíamos falar aqui da construção de uma *imago* temporal, que, no caso do teatro de Bob Wilson, se formaria pelo armazenamento do tempo e, no caso de Tadeusz Kantor, pela irrupção de padrões cíclicos de movimentação, que fazem menção a uma realidade afetiva, a uma *imago* afetiva, fortemente ancorada no passado ou no futuro, sendo tensionada com o tempo presente da expressão do ator.

No projeto do *Teatro da morte*, em que Kantor aponta a figura do homem morto na sua estranheza e na sua condição de intransponível distância, como o modelo do ator em cena, ele explicita a relação do fenômeno teatral com a manifestação de "outras dimensões temporais". Esse fato torna seus preceitos estéticos consonantes com a aproximação da fotografia e do teatro, desenvolvida por Barthes em *A câmara clara,* por intermédio da morte*.* Nesse sentido, Michel Kobialka, um dos maiores estudiosos da obra do encenador polonês, utiliza-se de dois conceitos presentes no texto de Barthes para refletir sobre o impacto da cena kantoriana no espectador, à luz do espetáculo *A classe morta*: o *studium* e o *punctum,* isto é, o interesse ou "investimento geral" (BARTHES, 1984, p. 45) que uma fotografia suscita em seu espectador e aquilo que quebra o estado gerado pelo *studium*, como uma picada ou uma ferida que a imagem direciona a quem olha para

[3] The Son, the Bridegroom, as we find out soon, died in the battle./ But the Ceremony takes place before his leg is hit by a grenade./ Yet the Bridegroom walkes to the altar on crutches/ As if TIME was heavily warped/ There will be other similar mysteries in this house./ The Sister of the Bride is incessantly jumping through a hoop/ The way she used to when she was a young girl./ Has she stopped in her development? Or is it TIME has shrunk?

ela: o “acaso que, nela, me punge” (BARTHES, 1984, p. 45). Dessa forma, Kobialka descreve uma cena de *A classe morta* e nos faz compreender o impacto estético gerado por esse acontecimento teatral como se ele fosse análogo àquele provocado pela contemplação de imagens fotográficas:

> As carteiras escolares, como catafalsos, ‘infinitamente DISTANTES, chocantemente ESTRANHAS, eram como *punctuns*, um rasgo alucinatório, uma fissura, um corte, um buraco, ou uma ruptura, um detalhe eruptivo no *studium* do esquecido ou reprimido dos dias escolares. (KOBIALKA em GREINER e AMORIM, 2007, p. 63-4)

A estranheza e a forte impressão geradas pela cena kantoriana resultariam da manifestação, no espaço cênico, de uma temporalidade “liberada das amarras do tempo linear” (KOBIALKA em GREINER e AMORIM, 2007, p. 64), passível de ser expressa apenas por meio da ideia da morte. Assim, o tempo não linear pretendido por Kantor para a cena teatral seria semelhante ao tempo contido nas imagens fotográficas. Diante dessas colocações, podemos deduzir duas coisas acerca da imagem teatral: que ela provém de uma intervenção sobre a duração e a percepção da passagem do tempo; que tal intervenção engendra uma máscara temporal – uma *imago temporal* – evocatória da imobilidade, inserida na própria movimentação do ator.

1.2 O acréscimo fantasmagórico à presença

A intervenção geradora da imagem teatral não diria respeito apenas à construção de uma dimensão temporal diferenciada da dimensão cotidiana do tempo, mas a uma divisão, a uma cisão ainda mais estrutural, que define o estar em cena do ator – a separação entre um corpo material e um corpo ficcional, entre a

realidade imediata de sua presença no ato de interpretar e a manifestação da realidade ficcional do personagem, ou figura cênica por ele representada.

Quando pensamos na natureza da imagem teatral, podemos conjecturar que a divisão em questão pode também dizer respeito à presença real desse corpo em relação a uma qualidade imagética que se manifestaria *a partir* dele. O historiador e crítico de arte Douglas Crimp, no livro *Sobre as ruínas do museu*, reflete acerca do impacto gerado pela atividade fotográfica na compreensão moderna da arte e suas respectivas instituições ao discorrer sobre a influência da estética da *performance* nas artes visuais a partir da década de 1970 – ou seja, aquilo que nessas manifestações dizia respeito à efemeridade, à elaboração de situações específicas para a apreensão da obra, implicando necessariamente um "estar presente". Além de refletir sobre a relação dessa estética com a representação, ele propõe o que seria uma "terceira definição da palavra *presença*": ela se explicaria pela irrupção, no próprio ato de "estar ali" diante de outros, daquilo que o autor chama de *condição da representação*, o que, para ele, se define pela palavra *ausência*, isto é, "a presença que não está ali" (CRIMP, 2005, p. 101). É essa terceira definição que ele acaba atribuindo à atividade fotográfica pós-moderna ao afirmar que ela trabalha a partir da ausência de modelos originais, fazendo referência a imagens já existentes. Sigamos mais de perto a fala do autor:

> Quero acrescentar à noção de presença enquanto uma espécie de acréscimo a estar ali um aspecto fantasmagórico de presença, que é o seu excesso, o seu suplemento (CRIMP, 2005, p. 101).

O que essas colocações de Crimp parecem abrir no horizonte desta pesquisa é a possibilidade de entendermos a imagem teatral – além das implicações da alteração da percepção temporal – como resultante também de certo "acréscimo fantasmagórico" à presença do ator, que, por sua vez, é oriundo de uma bipartição fundamental: "um estar ali" corporal e atual contemporâneo de um "não estar ali" virtual, sígnico, imagético. E o mais interessante, nesse caso, é pensar que essa fração imagética do ator se constituiria como um suplemento, ou seja, como uma ampliação, um objeto que, em algum nível, é também uma criação, uma elaboração intencional atualizada e presentificada na sua corporeidade.

Essas ideias assemelham-se muito ao que Jean-Paul Sartre afirma em suas reflexões sobre a imagem, numa obra que precedeu e preconizou a construção de

sua filosofia existencialista, o ensaio *O imaginário*. Para o filósofo francês, as imagens, antes de serem apenas produtos abstratos e imateriais, ou "coisas" que duplicam as próprias coisas, se definiram mais efetivamente na qualidade de "síntese ativa" (SARTRE, 2011, p. 133) e como "procedimentos para tornar presentes os objetos de uma certa maneira" (SARTRE, 2011, p. 64). O mais interessante, no pensamento de Sartre, é a percepção do significado da imagem como *processo*, compreensão que subjaz as ideias de movimento, de elaboração e construção, culminando na conclusão de que "[...] a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa" (SARTRE, 2011, p. 137).

Quando começamos a compreender a imagem como resultante do *ato consciente e intencional* executado por um tipo de presença que se imbui das qualidades fantasmagóricas da ausência, estamos muito próximos de entender o ator como aquele que faz de sua existência diante de outrem um *processo criativo de construção imagética*, um certo tipo de imagem autoengendrada, que *veste* seu corpo de distância e alheamento no aqui e agora, e que se origina pela própria consciência da sua condição de exposição. É neste ponto que podemos retornar às *Lições de Milão* de Tadeusz Kantor e refletir acerca da função do ator na qualidade de um compositor de sua própria imagem:

> "COMO SE UM DIFERENTE, INVISÍVEL GRUPO DE FIGURAS
>
> DE UM MUNDO DIFERENTE ESCORREGASSE NOS CORPOS
>
> DAS FIGURAS REAIS DOS ATORES E TENTASSEM
>
> MANIFESTAR SUA PRESENÇA
>
> POR MEIO DO MEDIUM, OS ATORES
>
> O ESPECTADOR APRENDE OS SEGREDOS DAS DUAS FAMÍLIAS
>
> QUE EXISTEM PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DO PALCO.[4]
>
> (KANTOR em KOBIALKA, 1993, p. 239, tradução nossa).

[4] "AS IF A DIFFERENT, INVISIBLE ENSEMBLE OF FIGURES FROM A DIFFERENT WORLD SLIPPED INTO THE BODIES/ OF THE REAL FIGURES OF THE ACTORS AND TRIED TO /MANIFEST ITS PRESENCE/ THROUGH THE MEDIUM, THE ACTORS/ THE ESPECTATOR LEARN THE SECRETS OF TWO FAMILIES/ THAT EXIST BEYOND THE STAGE BOUNDARIES."

Diante das palavras de Kantor, deduzimos a existência invisível ou fantasmagórica de figuras/imagens – as imagens concernentes à ficção que se quer encenar, no caso a de duas famílias que se encontram numa cerimônia de casamento – e que, portanto, habitam um alhures espaço-temporal, fazendo-se ausentes, por esse motivo, do espaço-tempo do aqui e agora. O ator seria simplesmente o meio – o médium – responsável por tornar possível a manifestação da presença desses seres fantasmáticos, ausentes. Mas podemos supor que, diferentemente do que ocorre com aqueles que, por motivos religiosos, trabalham como médiuns de espíritos desencarnados, a manifestação das imagens que "estão para além das fronteiras do palco" no corpo do ator não acarretaria uma perda da consciência, mas, em vez disso – e esse é um ponto importante –, num *acréscimo de consciência*, num "saber-se imagem" no próprio ato de "fazer-se imagem".

Neste ponto de nossa reflexão, passamos a considerar que a imagem teatral pode, além de ser provocada por uma intervenção sobre a duração e a percepção da passagem do tempo, resultar de um tipo específico de presença por parte do ator, que lhe permite autoengendrar sobre seu corpo um *invólucro imagético*, que, por sua vez, manifesta no aqui e agora a existência de uma dimensão ausente e distante, oferecendo-se como meio, como *intermediário*, para que essa mesma dimensão se materialize. Aqui, fica subentendido que, por ser um meio intermediário, o ator revelar-se-ia como imagem em função do olhar do espectador.

1.3 O ser e seu semblante e a imagem como anteparo

Ainda tratando da divisão fundamental experimentada pelo ator em cena, que é uma das condições geradoras da imagem teatral, dialogaremos, então, com outros dois autores: o crítico e historiador da arte Craig Owens e o psicanalista Jacques Lacan. Owens, no artigo intitulado *Posar*, trava uma intensa conversa com algumas ideias expressas por Lacan num de seus seminários dedicados à temática do olhar,

que se encontram reunidos no livro *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.*

Nessa obra, o psicanalista francês nos fornece uma bela definição passível de ser aplicada ao tema da *bipartição*, ou divisão experimentada pelo ator em cena, ou seja, aquilo que Lacan chama de "o ser e seu semblante". (LACAN, 1985, p. 103). Tratando de refletir sobre a natureza do olhar, Lacan propõe a existência de uma bipartição do ser – existência em sua acepção interior – e do semblante – aparência do que é mostrado para o outro – dos homens e dos animais em situações concernentes à sexualidade e à guerra, nas quais estão presentes tensões entre o masculino e o feminino, e entre as partes rivais que se põem a lutar. Nessas circunstâncias, haveria sempre um olhar vindo de fora – de uma das partes – um "olhar do lado de fora" (LACAN, 1985, p. 103), que projetaria sobre os corpos toda uma carga de desejo. Nas palavras do próprio Lacan:

> Partimos, de nossa parte, do fato de que há algo que instaura uma fratura, uma bipartição, uma esquize do ser, à qual este se acomoda, a partir da natureza [...] É o que entra em jogo, manifestamente, tanto na união sexual quanto na luta até à morte. O ser se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver. [...] O ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, envólucro [*sic*], pele separada, separada para cobrir a armação de um escudo [...] (LACAN, 1985, p. 104-5)

De nossa parte, partiremos da suposição de que a cena teatral seria mais um campo no qual essa bipartição entraria em jogo, uma vez que, à semelhança dos campos da sexualidade e da guerra, ela também seria investida de desejo pela via do olhar, um desejo tramado e tensionado entre atores e espectadores. Por sua vez, Craig Owens interpreta essas afirmações de Lacan aplicando-as ao artifício da pose, que é, no campo da fotografia, a forma mais consciente e intencional de produzir uma imagem corporal. Para Owens:

> Posar é, pois, uma forma de mimetizar [...] Consequentemente, a mimese implica certa excisão do sujeito: todo o corpo se separa de si mesmo, torna-se imagem, aparência.[5] (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 207-8, tradução nossa)

[5] "Posar es, pues, uma forma de imitar [...] Por consiguiente, la imitación conlleva cierta escisión de sujeto: todo el cuerpo se separa de si mesmo, deviene imagen, aparência".

Para a fotografia, é possível produzir uma imagem sem que o modelo fotografado tenha consciência desse fato, sem que ele produza qualquer expressão exclusivamente para a foto. No caso do ator em cena, haverá sempre uma consciência de estar sendo visto, e, na grande maioria das vezes, suas expressões carregarão algum lastro de intencionalidade. Evidentemente, em determinadas circunstâncias, um "não ator" pode vir a adentrar o espaço da cena – o que ocorre em espetáculos apresentados em espaços públicos, por exemplo. Nesse caso, a imagem produzida por essa "figura invasora" não está dissociada de sua existência cotidiana, isto é, não existe separação entre seu ser e seu semblante para fins artísticos. Além disso, sua existência se manifesta na qualidade de imagem apenas na consciência de quem vê: o espectador. Podemos facilmente deduzir que a reação mais óbvia de um sujeito que percebe que está, involuntariamente, participando de uma cena teatral seria a de, primeiramente, deter-se no que está fazendo e, partindo disso, ou sair do espaço da cena ou devolver o olhar a quem lhe volta os olhos. Se, após deter-se, o "não ator" em questão seguisse praticando sua ação consciente de "estar em cena", seu ser e seu semblante não coincidiriam mais – ele estaria mais próximo do comportamento do ator, adentraria um pouco mais o espaço da cena, respondendo pela aparência imagética que produz. No artifício da pose, fotografia e teatro se aproximam. Diríamos até que, por meio da pose, a fotografia reconhece uma faceta teatral, já que a intencionalidade – aquilo que Barthes chama de *intenção de leitura* (BARTHES, 1984, p. 117) – lhe é indissociável.

Haveria uma retórica presente nesse fazer-se imagem intencional em que pose fotográfica e teatro se encontram. Haveria a construção de um campo semântico no qual se articulariam os sentidos da aparência visual que se deseja construir, sentidos ardilosos, prenhes de artifícios. Lacan aproxima a ideia de imagem da ideia de anteparo, ou seja, de algo que é colocado entre o olhar – o espectador – e o sujeito da representação – o ator ou modelo fotografado –, que ele ilustra por meio das expressões *tigre de papel*, *duplo*, *máscara*, *invólucro*, *pele separada*. Na articulação dos sentidos criados pelo manejo, pela animação desse anteparo, "o logro" exerce, para Lacan, "uma função essencial" (LACAN, 1985, p. 105). Nesse sentido, ele afirma que:

> [...] o sujeito – sujeito humano, o sujeito do desejo que é a essência do homem – não é de modo algum, ao contrário do animal,

> inteiramente preso por essa captura imaginária (o logro). Ele se demarca nela. Como? Na medida em que, ele, isola a função do anteparo (imagem), e joga com ela. [...] O anteparo é aqui o lugar da mediação. (LACAN, 1985, p. 105)

Diante dessas colocações, podemos conceber que o ator é mediador (médium) não só daquilo que está atrás de si e para além de si – como no caso das imagens que habitam o "para além das fronteiras do palco" de Kantor e daquilo que se deterá no espírito do espectador –, mas também do anteparo que ele posiciona *logo à frente de si*, ou *em volta de si*, como uma máscara/invólucro corporal. O ator forja sua imagem como anteparo no ato de estar presente em cena, e é por meio dele que se atualizam as figuras fantasmáticas de uma dimensão imaginária e ausente, assim como é a partir dele que o ator endereça sua mensagem visual à memória do espectador.

É neste ponto que passamos a supor que a imagem teatral é, de fato, um anteparo produzido pelo ator em relação ao olhar do espectador, que ganha forma e contorno por meio da alteração da percepção da passagem do tempo e cuja criação decorre da própria condição de estar em cena, condição na qual o ator pode experimentar concretamente a divisão de seu ser – sua pessoa – e de seu semblante – sua aparência –, elaborada para fins expressivos e artísticos. O ator não apenas se envolve com seu semblante e sua imagem, mas também opera jogos, cria significados, medeia a leitura que o espectador faz dos conteúdos da cena.

1.4 Sujeito do campo escópico e sujeito da cena

Assim como pudemos aplicar a terminologia lacaniana do *ser e seu semblante* à divisão experimentada pelo ator no espaço da cena, vamos fazer novas analogias com outros dois conceitos seus: o *campo escópico* e o *sujeito do campo escópico*. O pensamento que construímos até este momento nos leva a fazer uma

associação direta da cena teatral com o campo escópico, e do ator com seu sujeito. Craig Owens também dialoga com essas expressões de Lacan para tecer uma reflexão sobre o olhar da câmera fotográfica – como o olhar criador do campo escópico – em relação ao modelo que se põe diante dela – aquele que "posa como objeto para ser sujeito" (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 212, tradução nossa). É importante salientar que o desejo cumpre um papel determinante na interdependência desses dois conceitos. Nas palavras de Owens:

> Para Lacan, o sujeito do campo escópico – quer dizer, o campo visual na medida em que é protegido pelo desejo – ocupa a posição não do sujeito do olhar, mas de seu objeto.[6] (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 207, tradução nossa)

Há, portanto, uma associação entre o olhar com o desejo na formação desse campo que não é meramente visual, composto de aparências destituídas de intenção, mas um campo oportuno e protegido para o surgimento de aspirações, vontades, intentos expressivos, sendo que aquele que se mostra como objeto dentro dele é seu próprio sujeito, o responsável pela enunciação e articulação de seus sentidos. É nesse momento que retornamos ao tema da intencionalidade intrínseca à imagem teatral, e, assim, munidos de tal compreensão, associamos o campo escópico com a cena no teatro. Dessa maneira, o olhar do espectador seria o ponto luminoso que projeta e circunscreve, com luz e expectativa, um campo de ação para o ator, que, por sua vez, vem se colocar nesse espaço na qualidade de objeto e, ao mesmo tempo, na de sujeito. Haveria ainda, no pensamento de Lacan, um instinto escópico que impeliria o sujeito para o campo em que o olhar se projeta no intuito de transformar-se em objeto, que Owens explica da seguinte maneira:

> o sujeito do campo escópico, na medida em que é o sujeito do desejo, não é nem aquele que vê nem o que é visto, mas aquele que *se faz ver*.[7] (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 212, tradução nossa, grifo do autor)

[6] "Para Lacan, el sujeto del campo escópico – es decir, el campo visual en la medida em que esté sombreado por el desejo – ocupa a posición no del sujeto de la mirada, sino la de su objeto."

[7] "el sujeto do campo escópico, en la medida em que es el sujeto del deseo, no es ni el que vê ni el que es visto, sino el que *se hace ver*."

Essa definição é perfeitamente aplicável ao ator, bem como ao modelo que posa para a câmera fotográfica. Poderíamos considerar o *instinto teatral* e o *instinto fotográfico* derivações desse instinto de "fazer-se ver". Há, no terreno das artes cênicas, uma definição para a expressão *instinto teatral,* cunhada na década de 1920 pelo encenador e pensador russo Nicolas Evreinov. Para ele, tal instinto consistiria numa propensão, tanto do homem quanto dos demais seres viventes, à transfiguração de si, isto é, à transformação da própria aparência. Nas palavras do autor, contidas na obra *El Teatro en la Vida*:

> O homem tem um instinto de inesgotável vitalidade [...] Eu me refiro ao instinto de transfiguração, o instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens criadas a partir de dentro, o instinto de transmudar as aparências oferecidas pela natureza em algo diferente. Em suma, um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de 'teatralidade'. (EVREINOV, 1956, p. 35, tradução nossa)[8]

É interessante notar que tal instinto, apesar de pertencer à natureza, se oporia a ela. Provavelmente, no pensamento de Evreinov está implícita a ideia de intencionalidade – ou seja, de algo que se opõe ao curso natural dos acontecimentos – naquilo que ele denomina *teatralidade*, isto é, se há transformação da aparência, haveria algum objetivo implícito nesse processo, haveria a consideração da existência de um "olhar vindo de fora" apto a reconhecer tal transformação do semblante. Assim, para esse autor, a qualidade do que é teatral aparece atrelada à construção de uma aparência visual, de uma imagem teatral. É muito inspirador notar que, no mesmo texto, Evreinov cita como exemplo ilustrativo de seu conceito de *teatralidade* a experiência de observar álbuns de fotografias. Em seu comentário, é possível perceber que, para ele, a imagem fotográfica é uma forma de selecionar e eternizar a teatralidade que eflui da vida cotidiana. Tomaríamos até a liberdade de considerar, à luz das ideias de Evreinov, a fotografia uma forma de *colocar em cena* (*mise-en-scéne*) essa teatralidade inserida na própria vida:

[8] "El hombre posee un instinto de inagotable vitalidade [...] Me refiero al instinto de transfiguración, el instinto de oponer a las imágenes recibidas desde fuera, las imágenes creadas desde dentro; el instinto de transmutar las aparências ofrecidas por la naturaleza, en algo distinto. En resumen, un instinto cuya esencia se revela en ló que yo llamaría la 'teatralidad.'"

> Toda vez que tenho que olhar para tais fotografias, eu me alegro com a oportunidade que me dão de descobrir qual dos momentos teatrais de sua vida o sujeito avalia como o mais perfeito; segundo seu gosto, qual desses momentos desejou fixar para sempre; em geral, que classe de teatralidade lhe pareceu mais nobre. (EVREINOV, 1956, p. 63, tradução nossa)[9]

Retornando à Lacan, numa passagem também muito inspiradora, ele chega a usar do termo *foto-grafar* – separando seus componentes com o objetivo de enfatizar os termos *luz* e *grafia* – para falar de certo efeito produzido pelo olhar sobre o sujeito do campo escópico, que se assemelharia a certa "encarnação da luz" sobre ele, algo que dialoga intimamente com a proposição que fazemos da imagem teatral, na qualidade de máscara/invólucro que emerge do corpo do ator. Nas palavras do próprio Lacan:

> O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou *foto-grafado*." (LACAN, 1984, p. 104, grifo do autor)

Esse encarnar-se da luz é muito parecido com a ideia de uma imagem encarnada, como se uma fotografia pudesse tornar-se carne pela simples manifestação do olhar. Nesse sentido, ser fotografado assemelha-se à noção de ser figurado em imagem, e ser figurado em imagem no espaço da cena apresenta-se como uma situação semelhante à de ser fotografado. Desdobrando esse raciocínio, estaremos em condições de presumir que o olhar do espectador é investido do desejo de "fotografar" o ator, não só para que ele se detenha diante de seus olhos no espaço da cena, mas a fim de que contribua para a produção de uma imagem em sua memória. O ator, por sua vez, dialoga com esse "desejo de imagem" do espectador, oferecendo-se como um anteparo, como objeto que se mostra e que se furta ao mesmo tempo, devolvendo-lhe uma pré-construção imagética por ele elaborada.

[9] "Cada vez que tengo que mirar tales fotografias, me regocijo de la oportunidad que me brinden para tratar de descubrir cuál de lós momentos teatrales de su vida estima el sujeto como el más perfecto; según su gusto, cuál de esos momentos ha deseado fijar para siempre; en general, qué clase de teatralidad le ha parecido más noble."

No entendimento de Craig Owens, o ato de posar contribuiria para o *olhar fotografante* da câmera, menos no sentido de endossar seu desejo paralisante e mais como uma resistência a ele – a resistência como relação –, como se a pose empreendesse a devolução de uma imagem escudo que retorna, na forma de paralisia, a figuração do desejo daquele que olha:

> [...] o olhar lacaniano é pontual: pontua (detém, suspende) e fura (pica, dói). Se, quando poso para uma fotografia, fico imóvel, não é para facilitar o trabalho do fotógrafo, mas em certa medida para resistir a ele, para proteger-me de seu olhar paralisante.[10] (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 207, tradução nossa)

Lacan chega a associar esse poder paralisante do olhar ao tema folclórico do "mau-olhado", atribuindo ao ato de ver certo "efeito fascinatório", uma capacidade de mortificação e cristalização da vida e do movimento. Assim como se criam superstições e se usam amuletos para "espantar o mau-olhado", o ato de deter-se diante do olhar de outrem seria uma forma de conjurar o poder maléfico e mortificante que este, supostamente, pode conter. Pensando à luz do exemplo de uma cena da *Ópera de Pequim*, Lacan afirma que:

> O olhar, em si, não termina o movimento, mas o cristaliza. Olhem essas danças de que lhes falava, elas são sempre pontuadas por uma série de tempos de parada em que os atores param numa atitude bloqueada. O que é essa estancada, esse tempo de parada do movimento? Não é nada mais que o efeito fascinatório, no que se trata de despojar o mau-olhado do seu olhar para conjurá-lo. O mau-olhado é o *fascinium*, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida. No momento em que o sujeito para suspendendo o seu gesto, ele é mortificado. (LACAN, 1984, p. 114)

Seguindo a metáfora lacaniana do mau-olhado, deduzimos que há uma potência de alteração da passagem do tempo presente no próprio olhar – relacionado a um aspecto primitivo de encantamento mortificante – e que o ator, ao se utilizar de sua imagem/anteparo e criar jogos de significado com ela, exorciza o tal feitiço maléfico. Nesse passo de nossa argumentação, podemos conceber que o ator é o sujeito do campo escópico da cena, pois é aquele que *se faz ver*, ao passo

[10] "[...] la mirada lacaniana es punctual: puntúa (detiene, suspende) y punza (pincha, hiere). Si cuando poso para una fotografia me quedo imóvil, no es para facilitar el trabajo al fotógrafo, sino em cierta medida para resistir-me a él, para protegerme de su mirada paralizante."

que o olhar do espectador é potencialmente paralisante – *fotografante* –, portanto, um olhar incômodo, que pode ferir e mortificar. Assim, o ator, ao produzir uma ação que altera a percepção do tempo por meio da inscrição de um *fascínio de imobilidade no seio do próprio movimento*, similar ou evocatório da pose fotográfica, produz, para se proteger, uma imagem.

A imagem teatral, nesse contexto, aparece como uma camada de proteção – escudo/máscara – engendrada por quem se faz ver – o ator – em relação com o olhar daquele que vê – o espectador. Dessa maneira, no teatro a imagem é sempre uma espécie de *devolução espelhante do olhar*, algo que, de dentro do campo escópico da cena, devolve o fascínio paralisante ao espectador, ainda que não o faça específica e exclusivamente com os olhos.

1.5 Transformar a ação em gesto e a pose como voz reflexiva

A expressão que melhor sintetizaria essa devolução do olhar que se dá pelo corpo como um todo e não apenas pelos olhos seria o *dar-a-ver* de Lacan. Nela, estão implícitas as noções de intenção de leitura e de consciência de ser visto. Se eu dou algo a ver, é porque *desejo* o olhar e conto com a possibilidade de que aquilo que mostro seja lido na qualidade de imagem. Portanto, quando um ator realiza em cena uma ação dotada de uma intencionalidade de leitura – e a alteração da percepção da passagem do tempo colabora vigorosamente para isso –, pode-se dizer que tal ação retorna ao espectador um potencial de olhar, o qual, segundo Lacan, é um potencial paralisante. Para ele, uma ação assim investida de intencionalidade pode ser chamada de *gesto*:

> O que é um gesto? Um gesto de ameaça, por exemplo? Não é um golpe que se interrompe. É pura e simplesmente algo que é feito para se conter e se suspender. [...] ele se inscreve em retrocesso. Essa temporalidade muito particular, que defini como o termo *parada* e que cria para trás de si mesma sua significação, é que faz a distinção do gesto e do ato [...] É por essa dimensão que estamos na

> criação escópica – o gesto enquanto movimento dado a ver. (LACAN, 1984, p. 113)

Uma preciosa expressão salta aos olhos nessas colocações: o gesto que *se inscreve em retrocesso*. Onde, portanto, ele se inscreveria? Podemos supor que seja no espaço da cena, e não só nele, mas também na memória do espectador. O gesto como um movimento que traciona o presente com o passado e com o futuro, que vai afastando o presente do futuro ao mesmo tempo que aponta enfaticamente para ele e, nesse atrito, engendra uma consciência que olha para o espectador e o provoca. Consciência e intencionalidade são conjugadas no gesto, e o resultado de tal conjugação produz uma *imagem que olha*. Nesse ponto, podemos convocar a seguinte afirmação de Sartre: "A imagem também é imagem de alguma coisa. Portanto, lidamos com uma relação intencional de uma certa consciência a um certo objeto" (SARTRE, 2011, p. 124).

O gesto é, então, o movimento transformado em consciência e revelado como imagem, encontrando no artifício da pose sua manifestação mais enfática. Para Craig Owens, o ato de posar seria dotado de uma função reflexiva, que revelaria a interioridade do agente no próprio empreendimento da ação:

> [...] posar não é nem totalmente ativo nem totalmente passivo; corresponde mais, à voz média, [...] expressa a interioridade do sujeito com respeito à ação da qual também é agente.[11] (OWENS em RIBALTA, 2004, p. 211, tradução nossa)

Assim, passamos a suspeitar que há, na imagem teatral, algo que se dirige à interioridade do espectador ao revelar a interioridade da ação expressa em cena. Esse revelar coincide com a alteração da percepção do tempo quando se aproxima da imobilidade da pose, podendo dizer respeito tanto ao universo interior de um personagem fictício, bem como a uma interioridade imanente à própria movimentação cênica, como é relatado por Lacan em relação à *Ópera de Pequim*.

[11] "[...] *posar* no és ni totalmente activo ni totalmente pasivo; corresponde, más bien [...] la voz media, [...] expresa la *interioridad* de sujeto com respecto a la acción de la que también es agente."

1.6 A cena teatral como campo escópico e o espaço como *ur-matter* do teatro

O conceito de *cena teatral* que propomos aqui – espaço-tempo abstrato que é aberto intencionalmente em nome do olhar, de modo que ele possa se manifestar investido de desejo, e que se atualiza no tempo presente e no espaço concreto – relaciona-se intimamente com o conceito lacaniano de *campo escópico*, isto é, o campo visual que recebe influência e é protegido pela presença do desejo. Nesse sentido, desejo e espaço combinam-se até confundir-se na trama de expectativas tecida entre aqueles que veem e aqueles que se dão a ver. Colocar-se em cena é colocar-se num campo de tensão. É criar instabilidade. É fazer com que a matéria e o espírito se ponham em relação. É sobrescrever à concretude do aqui e agora a matéria abstrata dos anseios e fantasias.

Corpos, objetos, espacialidade e temporalidade são aspectos elementares e definidores, tanto para a cena teatral como para a fotografia. Para que haja imagem teatral e imagem fotográfica, algo deve necessariamente ser colocado no campo escópico, deve ser enquadrado, entrar em cena. Mas algo ainda mais definidor para a formação dessas imagens seriam as relações que podem se estabelecer entre esses elementos. Numa passagem inspirada de suas *Lições de Milão*, Tadeusz Kantor faz colocações poéticas acerca do papel exercido pelo espaço em seu trabalho de encenador. Para ele, o espaço é o principal objeto e a matéria abstrata fundamental do teatro – a sua *ur-matter*, matéria carregada de energia e passível de ser reconhecida em *tensões* que os criadores teatrais manipulam com a intenção de construir suas imagens. Diante do percurso de ideias que perfizemos até aqui, proporemos que as tensões kantorianas sejam associadas ao próprio movimento do desejo. Sigamos as palavras do encenador polonês:

> ESPAÇO – UR-MATTER […]
>
> ESPAÇO
>
> Essa U R - M A T T E R é o e s p a ç o!

> Eu posso sentir seu ritmo pulsante [...]
>
> Figuras e objetos tornam-se a função do espaço e sua mutabilidade [...]
>
> O espaço não é um r e c e p t á c u lo passivo
>
> O ESPAÇO é ele próprio um OBJETO (de criação)
>
> E o mais importante
>
> O ESPAÇO é carregado de ENERGIA [...]
>
> É o espaço que DÁ A LUZ às formas!
>
> É o espaço que condiciona a rede de relações e tensões entre os objetos.
>
> A tensão é o principal ator do espaço [...].
>
> TENSÕES são criadas pela energia do espaço que é "manipulada" pelo criador de uma imagem. [...]
>
> No t e a t r o, a TENSÃO tem efeitos e característica similares. É criada pela relação entre os personagens, pelo uso de objetos apropriados [...][12]
>
> (KANTOR em KOBIALKA, 1993, p. 216-8, tradução nossa)

Após essas colocações, suspeitamos que a energia do espaço teatral que, por meio de tensões, relações de posição e distância, dá à luz formas e imagens em cena, pode ser associada à energia do próprio desejo, ou seja, à libido, o manancial energético que engendra, no terreno da visão, o campo escópico da cena teatral. Assim, o espaço não apenas abarcaria o desejo de ver, mas seria, ele próprio, vibrante e desejante. Nesse caso, a imagem teatral seria a tradução espacial da conjugação entre as intensidades do desejo daqueles que se fazem ver com as daqueles que olham e as do próprio espaço. Elas alterariam não apenas a percepção da passagem do tempo, mas também a percepção da espacialidade,

[12] SPACE – UR-MATTER […]/ SPACE:/ This U R – M A T T E R is s p a c e !/ I can feel its pulsating rhythm [...]/ Figures and objects become the function of space and its mutability […]/ Space is not a passive r e c e p t a c l e [...]/ SPACE itself is an OBJECT (of creation)./ And the main one!/ SPACE is charged with ENERGY […]/ It is space thar G I V E S B I R T H to forms!/ It is space that conditions the network of relations and tensions between object./ Tension is the principal actor of space […]/ TENSIONS are created by the energy of space that is "manipulated' by the creator of an image. […]/ In t h e a t r e, TENSION has similar characteristics and effects. It is created by network r e l a t i o n s existing between the characters; by the p o s i t i o n and direction of d i s t a n c e s that grow and diminish between the characters, by the use of appropriate objects […]"

transfigurando-a. Ao produzir imagens, os criadores teatrais alterariam a percepção do tempo e *produziriam* espaço. Essas alterações espaço-temporais são *fascinantes*; elas abalam a percepção que o espectador tem da realidade, abrindo caminho para que as imagens toquem seu espírito e, ali, venham a se deter, a se imprimir.

CAPÍTULO 2 – A EXPERIÊNCIA DO ESPETÁCULO *O PROBLEMA DO CARTEIRO CHINÊS*

Figura 2 – Espetáculo *O problema do carteiro chinês* (2011), mostrando as atrizes Luisa Nóbrega e Raquel Morales. Fotografia de Angelo Lorenzetti. .

“O olhar é o discurso da arte [...] você sabe que sua subjetividade não depende simplesmente do que você vê, mas também da forma como você é olhado. Porque olhar tem o sentido de buscar, porque ver tem o sentido de conhecer, o olhar faz uso da estrutura da linguagem, mesmo na arte que não faz uso de palavras.”

Josefina Ayerza

“Erotismo é excitação, excitação dos sentidos, provocada por estímulos humanos sensuais. A tensão erótica entre os atores e o público faz parte da receita da obra dramática eficaz. A atração do teatro é a promessa de uma proximidade com atores em um lugar onde a imaginação corporal pode experimentar um relacionamento prolongado.”

Anne Bogart

Nos primeiros meses deste estudo, no período de abril a junho de 2011, iniciamos nossa primeira fase de experimentação prática, em que as duas perguntas norteadoras da pesquisa – *Em que medida a imagem teatral pode ser pensada a partir da imagem fotográfica*? *Como definir a imagem teatral*? – guiaram a elaboração do espetáculo de teatro *O problema do carteiro chinês.* Esse foi um momento em que tentamos verificar, por meio da ação criativa, algumas relações entre a imagem fotográfica e a imagem teatral, o que culminou na criação de um espetáculo de teatro totalmente construído a partir de fotografias. Optou-se pela obra do artista chinês Maleonn[13] (Ma Liang), fotógrafo contemporâneo que trabalha com séries de fotografias encenadas.

2.1. A fotografia encenada como ponto de partida da criação

A opção pela obra de Maleonn explica-se por alguns motivos. Primeiramente, pelo fato de seu trabalho ser constituído totalmente por fotografias carregadas de um potencial teatral muito explícito – chamamos de *teatral*, aqui, a manifestação de uma visualidade deliberadamente construída. Num certo sentido, pode-se dizer que na produção desse artista fica evidente um movimento do fotográfico em direção ao teatral, ou seja, é possível notar que suas imagens resultam de elaborações cênicas propositadamente distanciadas de um registro verossímil ou documental. Sendo assim, as possíveis relações entre a imagem teatral e a imagem fotográfica seriam mais facilmente reconhecidas e experimentadas na prática. Em segundo lugar,

[13] Nascido em 1972, Maleonn é formado em Design pela Escola de Belas-Artes da Universidade de Xangai. Sua produção fotográfica se iniciou no ano de 2004, mas o artista já havia trabalhado como diretor de filmes comerciais. Suas fotografias revelam um mundo onírico e "interior" fortemente inspirado em temas do surrealismo e do realismo fantástico. Antes de fotografar, Maleonn costuma pintar os quadros e as cenas a serem clicados, lançando mão, para a feitura das fotos, de aparatos cenográficos e de indumentária muito semelhantes aos utilizados em produções teatrais. Sobre isso, ver: <www.maleonn.com/bio> e <http://chngyaohong.com/blog/contemporary/ma-liang-maleonn/>, acesso em: 20 maio 2013.

nossa escolha decorre do fato de sua obra ser composta por séries fotográficas que, por conterem apontamentos de conflitos, ações e personagens, já sugeriam pistas para a construção de uma narrativa ou, no mínimo, de uma organização dramatúrgica das imagens que comporiam o espetáculo.

A prática da fotografia encenada, da qual Maleonn é partidário, esteve presente na história da atividade fotográfica desde seu surgimento, porém, ao longo da maior parte do século XX, figurou como uma ação dissonante e minoritária em relação à compreensão hegemônica dessa arte, para a qual a fotografia era, antes de tudo, a forma imagética mais adequada ao registro e à representação da realidade. A fotografia encenada, por valer-se da construção intencional de acontecimentos e cenas especialmente para a câmera, questiona, por meio de sua poética, a autenticidade da imagem fotográfica na qualidade de registro fidedigno.

No livro *Tudo sobre fotografia,* uma compilação de vários artigos que apresentam um panorama da história dessa arte, de seu surgimento até a contemporaneidade, a autora Sandra Plummer define a fotografia encenada da seguinte maneira:

> Nas obras de fotografia encenada, os acontecimentos ou imagens são encenados para a câmera. A construção da imagem fotográfica desafia o conceito de fotografia como um meio de expressão que registra a realidade. (PLUMMER em HACKING, 2012, p. 522)

Esse artigo está localizado na seção dedicada à apresentação da fotografia contemporânea, cujo marco temporal, no livro, é a década de 1970. Desde então, muitos fotógrafos vêm resgatando modos de produção e reelaborando princípios estéticos de alguns artistas da virada do século XIX, conhecidos como *pictorialistas.*[14] Além de trazer à tona uma prática desvalorizada pela maior parte da

[14] Os fotógrafos *pictorialistas* foram responsáveis por sistematizar, por volta de 1880, o uso de princípios das belas-artes – pintura, desenho, escultura – à fotografia. Tratava-se de uma atividade fotográfica totalmente partidária do uso de artifícios e efeitos de estúdio, e também bastante aberta à inserção da ficção na fotografia. A construção deliberada e a manipulação da imagem faziam parte da poética dos *pictorialistas*. O tipo de fotografia por eles produzida era antípoda da *straight photography,* ou fotografia pura, mais afeita ao uso da imagem fotográfica como documento e, por isso, não adepta a manipulações. Para A. D. Colleman, o pictorialismo estava relacionado com "o direito do produtor de imagens de gerar cada aspecto da imagem fotográfica, inclusive a criar uma realidade 'falsa', se necessário" (COLLEMAN em RIBALTA, 2004, p. 141) ("el derecho del productor de imágenes a generar cada aspecto de la imagen fotográfica, incluso a crear uma realidad "falsa" si

atividade fotográfica do século XX, a fotografia contemporânea passa a absorver os métodos e a inserir no campo da arte, a estética de estilos fotográficos de apelo comercial, considerados artisticamente menores, e que também trabalham com a criação de cenas e imagens construídas, como a fotografia publicitária, a de moda e a erótica.

O crítico norte-americano Allan Douglas Colleman chama esse modo de produção de *método dirigido*, em seu artigo homônimo[15] que faz parte da coletânea de textos críticos *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia.* Na reflexão de Colleman, o que está, de fato, no cerne da fotografia encenada é seu questionamento da suposta veracidade da imagem fotográfica. Para ele, duas grandes batalhas históricas foram travadas pela fotografia: a luta para ser reconhecida como arte e sua liberação da obrigatoriedade de ser realista. A fotografia encenada, ou "dirigida", portanto, seria uma prática artística que "não acredita" no realismo da imagem fotográfica, estando aberta a maior ambiguidade de sentidos:

> Esta classe de imagens utiliza a manifesta veracidade da fotografia contra o espectador, exploram esse pressuposto inicial da credibilidade ao evocá-la em acontecimentos e relações que o fotógrafo gera mediante uma estruturação deliberada daquilo que ocorre diante da objetiva e da imagem resultante. Nestas imagens, intervém uma ambiguidade intrínseca. (COLEMAN em RIBALTA, 2004, p. 135, tradução nossa).[16]

De certa forma, tal ambiguidade nos atraiu e nos encantou na obra de Maleonn. Seguramente, o que reconhecemos, ao decidir trabalhar com suas fotografias, como um movimento do fotográfico em direção ao teatral tem a ver com essa amplitude de significados que suas imagens oferecem. Foram escolhidas, portanto, três séries desse artista: *My Circus, Postman e The Book Of Taboo,*

---

necessário"). Porém, o "pêndulo estético" da história: "inclinou-se para o purismo, e o pictorialismo caiu em descrédito" (COLLEMAN em RIBALTA, 2004, p. 141) ("se inclinó por el purismo, y el pictorialismo cayó em descrédito").

[15] *El método dirigido. Notas para um definicion.*

[16] "Esta clase de imágenes utilizan la manifiesta veracidad de la fotografia en contra del espectador, explotan esse presupuesto inicial de la credibilidad al evocarla en acontecimientos y relaciones que el fotógrafo genera mediante uma estruturación deliberada de lo que ocurre delante de objetivo e de la imagem resultante. Em estas imágenes intervenie uma ambiguidad instrínseca".

totalizando vinte e três fotografias. Uma vez diante de três narrativas imagéticas fragmentadas, decidimos construir toda a estrutura do espetáculo somente a partir dessas vinte e três imagens, excluindo o uso de qualquer palavra falada, diálogos, narrações ou declamações. Optou-se ainda pelo uso de legendas, que seriam manipuladas pelos atores. Nesse sentido, houve uma verticalização da pesquisa na problemática da imagem: mesmo quando a palavra fosse solicitada, seria apresentada como grafia, como impressão, recorrendo-se ao uso de sua forma visual, e não à utilização de sua forma sonora.

2.2 Imagem fotográfica e narrativa teatral, imagem teatral e narrativa fotográfica (*mythos* e *opsis*)

O processo criativo de *O problema do carteiro chinês*, por ter sido estruturado sobre bases visuais mais do que sobre combinações de ações e conflitos ficcionais, apresentou um interessante diálogo entre imagem e narrativa, isto é, entre a visualidade do espetáculo levantada pela encenação e os conteúdos da trama a ela associada. Para tecer, a partir de agora, uma reflexão sobre esses conteúdos, vamos nos basear na análise desenvolvida pelo professor Luiz Fernando Ramos, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), que está contida em sua tese de livre-docência *Mimesis espetacular: a margem da invenção possível.* Nela*,* o autor põe em destaque dois elementos constituintes da tragédia grega, designados por Aristóteles na *Poética,* para examinar as noções de espetáculo na contemporaneidade: o *mythos*, pilar narrativo da tragédia, e o *opsis*, seu aspecto visual e cênico, cuja materialidade que é exibida no aqui e agora da cena, compõe o evento espetacular testemunhado pelo olhar do espectador.

No projeto estético de *O problema do carteiro chinês*, a “visualidade cênica” (o *opsis*) não estava subordinada à narrativa (*mythos*); em oposição a isso, colocou-se como sujeito determinante dos sentidos construídos, impondo-se à frente da trama,

o que resultou em um peso mais decisivo, tanto na construção como na fruição da obra. Essa maneira de proceder com a criação é antípoda do modo de produção tradicional do teatro, em que a visualidade da cena é desenvolvida num segundo momento, a partir de um texto dramatúrgico, e cumpre um papel, muitas vezes, menos determinante na constituição do todo. Enfatizemos que Aristóteles aponta o *opsis* como o menos importante dos componentes da tragédia, sendo o *mythos* o principal deles. Para o pensador grego, a "imitação de uma ação" e a "combinação dos atos" (ARISTÓTELES, 2005, p. 36) são as finalidades da escrita trágica e, por esse motivo, sua elaboração é fruto da ação do poeta, diferentemente da construção do espetáculo, que, no entender dele, "não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia" (ARISTÓTELES, 2005, p. 38), porque, para sua feitura, "a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta" (ARISTÓTELES, 2005, p. 38).

Em oposição a essa depreciação daquilo que é específico ao fenômeno cênico, o caso de *O problema do carteiro chinês* apresentou a eleição prévia de uma visualidade em seus mínimos detalhes, cujo processo de colocação em cena (*mise-en-scène*) guiou, indicou e sugeriu a fábula narrativa adotada por seus criadores. É evidente que poderíamos ter optado por não escolher nenhuma trama dramatúrgica e trabalhar fortuitamente com as imagens de que dispúnhamos, mas essa possibilidade foi posta de lado logo no início do processo, ao percebermos que não nos interessávamos por um desfile de imagens desgarrado de qualquer sentido fabular; ao contrário, estávamos impelidos a apresentar uma sequência de fragmentos imagéticos capazes de fornecer *indícios* de ações e de histórias, ainda que de forma vaga. Nessas condições, a trama, ou o *mythos*, agia como uma espécie de motor interno das imagens do espetáculo.

Uma vez associada uma base narrativa aos ensaios de Maleonn, pudemos atribuir novos significados às imagens que tínhamos em mãos e, assim, eleger novos critérios para recombiná-las. Dessa forma, pode-se inferir que a criação da dramaturgia do espetáculo esteve intrinsecamente ligada à edificação de sua encenação, num processo passível de ser denominaado *dramaturgia da cena* e que é consonante com a seguinte reflexão de Luiz Fernando Ramos:

> [...] a própria ideia de uma "dramaturgia da cena", pressupõe inverter-se essa perspectiva habitual enfatizando-se o segundo termo, a cena, como a matéria substantiva a ser construída, e entender-se o

> primeiro, a dramaturgia, apenas, como metáfora do ato concreto de materializar, esculpir ou produzir aquela cena. (RAMOS, 2012, p. 9)

É importante destacar que não abdicamos da trama, mas encarregamos a visualidade de transmitir a maioria dos conteúdos da criação, arcando com as limitações que a linguagem visual oferece na transmissão de uma história. Por termos apoiado o trabalho na composição bidimensional das fotografias de Maleonn, a encenação de *O problema do carteiro chinês* desafiou-se a estabelecer correspondências entre uma lógica superficial de elaboração imagética e um campo de atuação tridimensional do olhar. De acordo com essa intenção, o elemento narrativo auxiliou na elaboração de uma *sintaxe* para as imagens, ou seja, forneceu princípios e regras para que pudéssemos combiná-las, concordá-las, estruturá-las. Dessa forma, nossa predileção pelos sentidos imanentes à construção visual aproxima o processo aqui relatado daquilo que Luiz Fernando Ramos retrata como "*poiesis* simultânea entre *mythos* e *opsis"* (RAMOS, 2012, p. 14) e que, para ele, aponta a direção para a qual "parece caminhar, no Brasil, a maioria dos grupos experimentais em seus processos hegemonicamente colaborativos" (RAMOS, 2012, p. 14). Pode-se dizer, então, que o desafio da encenação de *O problema do carteiro chinês* não foi outro, senão:

> [...] pensar o espetáculo literalmente, como puro *opsis*, matéria concreta tornada visível, textura. Nessa hipótese, criar uma cena menos do que tecer um novelo de ações, como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática, seria constituir uma sintaxe de superfícies, tessitura de cores e imagens, apresentação de objetos previamente identificados. (RAMOS, 2012, p. 14)

Diante disso, a particularidade do nosso processo foi a adoção de uma *superficialidade especificamente fotográfica*. A partir da admissão dos atributos visuais de outra linguagem, o grupo de artistas que compunham o espetáculo reorganizou as sequências das três séries escolhidas, criando uma sintaxe para essas superfícies prévias, de modo a produzir uma nova dramaturgia em forma de *story-board*, em que misturamos e fornecemos um novo encadeamento para as fotografias. Não houve dramaturgo responsável pela feitura desse *story-board,* ou seja, sua consecução se deu de forma coletiva. As legendas, por sua vez, foram incluídas já no momento de elaboração do *story-board*, cuja forma final foi a seguinte:

“ Uma página é nascimento,
a outra é morte.
Uma é encanto, a outra é dor.
Uma página é crescimento,
a outra é envelhecer.
Uma página é partida,
a outra é destino.
Uma página é fantasia,
a próxima verdade.
Uma é ode, a outra sentença.”

A infância do carteiro

Figura 3 - Série The Book of Taboo, nº 1 (2006). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

Figura 4 - Série The Book of Taboo, nº 6 (2006). Autor: Maleonn. Fonte: website do

“oh! quantas coisas extraordinárias habitam as profundezas da minha banheira!”

Figura 5 - Série The Book of Taboo, nº 4 (2006). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor

17

[17] Imagens disponíveis em: <http://www.maleonn.com/tag/my-circus>; <http://www.maleonn.com/works/554.html>; < http://www.maleonn.com/works/577.html>

Figura 6- Série The Book of Taboo, nº2 (2006). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor.

no esplendor da infância,
o carteiro vê sua mãe pela última vez.

Figura 7 - Série My Circus, nº 5 (2004). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor

Figura 8 - Série The Book of Taboo, nº 5 (2006). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor.onte:

a ascensão do carteiro

Figura 9 - Série The Book of Taboo, nº 3 (2006). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor.

(fala oracular)

Figura 10 - Série Postman, nº 2 (2008). Autor:Maleonn.
Fonte: website do autor.onn.

destinatário: desconhecido
endereço: rua sumidouro
nº74, fundos
bairro: shi ku men
01219011

Figura 11 - Série Postman, nº 5 (2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor .

o carteiro desce à ruína
das memórias,
e encontra aquela
que foi esquecida.

Figura 12- Série My Circus, nº 4 (2004). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

silêncio, é o destino.

Figura 13 - Série My Circus, nº 7 (2004). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor

"maldição! não há bicicleteiros por aqui!"

Figura 14 - Série Postman, nº 4 (2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor. .

é o destino, silêncio.

Figura 15 - Série Postman, nº 3 (2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

Figura 16 - Série My Circus, nº 1 (2004). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autorebsite do autor

Figura 17- Série My Circus, nº 2 (2004). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autorsite

o carteiro tenta retornar

Figura 18 - Série Postman, nº 8 (2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor. .

e tem uma visão de
sua mãe.

Figura 19- Série Postman, nº 6(2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor..

Figura 20 - Série My Circus, nº 6 (2004). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor.

Figura 21 - Série The Book of Taboo, nº 7 (2006). Autor: Maleonn.
Fonte: website do autor.do

"não prove da comida dos mortos, quem dela se alimenta, jamais retornará!"

Figura 22 - Série Postman, nº 1(2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

"eu vi uma senhorita com flor nos cabelos comer sete grãos de uma romãzeira do jardim."

Figura 23 - Série My Circus, nº 3 (2004). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

Figura 24 - Série Postman, nº 7 (2008). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

"oh, era para ela que eu trazia as minhas mensagens!"

Figura 25- Série The Book of Taboo, nº 8 (2006). Autor: Maleonn. Fonte: website do autor.

ele carrega segredos demais.decide não mais falar

"inúmeras vezes, quando apertei o botão do obturador correram lágrimas dos meus olhos.
Nestas imagens, eu o garoto sem terra natal, finalmente vi a minha saudade."

o problema do carteiro chinês.

inspirado na obra do fotógrafo chinês maleonn.

Para a elaboração de tal ordenamento de imagens e legendas, primeiramente, estipulou-se uma figura central: o Carteiro do ensaio *Postman,* a figura mais recorrente e também a mais fácil de ser identificada com um tipo ou caráter. As fotografias dos outros dois ensaios foram reorganizadas a partir das imagens em que esse carteiro estava presente. Em seguida, o grupo estipulou que tal personagem seria uma espécie de viajante e que as figuras das outras séries se comportariam como "aparições" ao longo da jornada do "herói/protagonista". Com o objetivo de introduzir tal viagem no campo da narrativa fabular, a lenda da mitologia grega que narra a descida de Hermes ao Hades para resgatar a recém-raptada Perséfone[18] foi o modelo narrativo encontrado pelo grupo para embasar a estrutura e os conflitos sugeridos pela reorganização das fotografias dos três ensaios.

Nesse procedimento intertextual – em que o elemento narrativo é atribuído a uma visualidade primeira e age como um dínamo interno que impulsiona a apresentação das imagens –, o Carteiro foi associado à figura do deus Hermes, e, da mesma forma, ao observarmos que havia outra presença recorrente nos ensaios *My Circus, e The Book Of Taboo* – uma figura feminina solitária –, impusemos a ela o papel de Perséfone. Dessa maneira, extraímos da narrativa mítica um par fundamental: uma figura feminina desaparecida e uma figura masculina incumbida de entregar-lhe um pedido de resgate – uma linha dramática simples e basilar fora tecida.

[18] A lenda em questão tem como protagonista a deusa Deméter, mãe de Perséfone, que era também considerada pelos gregos antigos a divindade das estações, da fertilidade, da colheita e do trigo. Na história, Perséfone, filha de Deméter com seu irmão Zeus, é uma jovem e encantadora moça que foi raptada por Hades, seu tio, a divindade que reina no mundo dos mortos. Enquanto colhia uma flor, a terra sobre a qual Perséfone caminhava se abre e ela cai nos braços de Hades, que a leva para o mundo dos mortos num carro de ouro. Perséfone solta um grito dilacerante no momento do rapto, que ecoa por todo o cosmos, fazendo com que Deméter tome conhecimento do fato. Deméter peregrina desesperadamente um longo tempo em busca da filha, chegando a abdicar de sua forma divina por uma forma humana e exilando-se na cidade de Elêusis. Como era responsável pelas colheitas e pela fertilidade, nesse período, a terra torna-se estéril, colocando em risco a vida dos homens. Zeus, então, intervém para diminuir o infortúnio de sua irmã, enviando o deus Hermes – seu mensageiro oficial – ao Hades para ordenar ao senhor dos mortos que devolva Perséfone à superfície. Hades é obrigado a obedecer à ordem de Zeus, mas lança mão de um artifício para não perder Pérsefone: faz com que ela coma, furtivamente, uma romã – o alimento dos mortos –, fato que torna a jovem raptada eternamente vinculada ao mundo subterrâneo. Zeus intervém mais uma vez, depois dessa artimanha do irmão, fazendo com que Perséfone fique apenas um terço do ano no Hades, voltando à superfície no restante do tempo. O período em que Perséfone está ausente é associado ao inverno, um ciclo de morte que se encerra iniciando um ciclo de vida e florescimento: a primavera. Para saber mais, ver FERRY, Luc. *A sabedoria dos mitos gregos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Das figuras dos ensaios que restavam sem atribuição de personagens, as mais reconhecíveis eram uma série de casais, que, assim como a figura feminina solitária, também surgiam mais de uma vez nas fotografias. Então, decidimos que esses pares amorosos também comporiam um caráter e que se colocariam em cena sempre imediatamente após a aparição daquela que nomeamos Perséfone. Esses pares fotografados por Maleonn estavam imbuídos de um significativo teor de desarmonia em suas expressões e poses, o que, algumas vezes, aparentava certa sensação de terror. Esse aspecto aterrorizante contrastava com a sensualidade e a exuberância da figura de Perséfone. Em decorrência disso, impingimos aos Casais o sentido de figuras de mau agouro, assombrosas, que perturbavam o estado de enlevo evocado por uma presença feminina imponente e atraente.

Uma vez definidos os personagens Carteiro e Perséfone, bem como os Casais, restavam ainda algumas figuras sem designação. Agrupamos a maioria delas em outro caráter, conferindo-lhe o papel de Mãe do Carteiro. Tal escolha nos levou a outras duas decisões: dividir a jornada do Carteiro em três momentos, por nós denominados *Infância*, *Ascensão* e *Descida à Ruína das Memórias*, além de optarmos por um acontecimento-chave: essa personagem morreria no período da Infância, deixando o protagonista órfão. De acordo com esse fato, o período de Ascensão do Carteiro revelaria o personagem em sua fase adulta, recém-inserido no contexto de uma profissão, o que corresponderia ao momento da narrativa mítica em que Zeus incumbe Hermes de entrar no Hades para informar à divindade homônima que Perséfone devia ser devolvida à superfície. A *Descida à Ruína das Memórias* seria, portanto, análoga à descida ao Hades.

Por fim, algumas figuras que ainda restavam indefinidas foram direcionadas para o período da Infância, para representar o personagem Carteiro antes de sua Ascensão; para tanto, foram utilizadas imagens dos outros ensaios que não aquelas de *Postman*, pois, em todas as fotos desse trabalho, o personagem já aparece caracterizado tipicamente como um entregador de cartas. Dessa forma, no período da Infância, predominavam as figuras do Carteiro e da Mãe, sendo que as figuras de Perséfone e de um Casal específico – aquele em que o homem e a mulher aparecem vestidos como super-heróis, não por acaso, o menos assustador de todos eles – exerciam ali a função de “amigos imaginários”. Tivemos a preocupação, ao

transpor essas fotografias para a cena, de associar o Casal de super-heróis ao infante, bem como a figura de Perséfone à Mãe, de modo que essas figuras funcionariam como duplos, ou desdobramentos das personagens principais.

No momento da Descida à Ruína das Memórias, predominaram as figuras do Carteiro propriamente dito, a de Perséfone e a dos Casais, cabendo ao personagem da Mãe uma única aparição, na forma de uma "miragem" ou lembrança do protagonista. Assim, partindo da designação dos personagens, da organização em três etapas e da base de uma narrativa mítica, estavam concebidos os contornos da trama que adotaríamos para o espetáculo: um carteiro órfão, assombrado pela ausência da mãe, é encarregado de levar um pedido de resgate e um aviso até um remetente desconhecido numa cidade em ruínas. O aviso, por sua vez, era composto pelas palavras: "Não prove da comida dos mortos. Quem dela se alimentar, jamais retornará!".

Ao procurar exaustivamente pelo endereço, o Carteiro se perde e se encanta pela aparição de uma misteriosa mulher, que o faz desviar-se de sua rota. Ao segui-la de forma obstinada pelas ruínas da cidade, o Carteiro é constantemente aterrorizado pela aparição dos estranhos Casais, até que, no limite de suas forças, encontra o endereço procurado. É, porém, tarde demais: ele presencia o momento exato em que Perséfone – a mulher misteriosa –, na frente de sua casa, morde uma romã, a comida dos mortos. É o instante de um reconhecimento trágico: "Oh, era para ela que trazia as minhas mensagens!". O Carteiro, portanto, fracassa em sua missão, não conseguindo evitar uma perda: o vínculo de Perséfone com o mundo dos mortos acaba de ser selado.

O título do espetáculo, por sua vez, foi retirado de um problema clássico da *teoria dos grafos*, ramo da Matemática que estuda as relações entre os componentes de um conjunto definido por vértices e arestas. Nessa teoria, *O problema do carteiro chinês* consistiria em identificar o menor percurso percorrido por um carteiro, tomando os cruzamentos entre as ruas como vértices e as próprias ruas como arestas. O objetivo da resolução do problema é minimizar a distância total percorrida pelo entregador de cartas ao longo de todo o território a ser caminhado. De nossa parte, nos apropriamos dessa abstração de uma ciência exata e a utilizamos de maneira poética para nomear o conflito básico de nosso personagem

central: alguém incumbido de percorrer uma grande distância – descer à Ruína das Memórias – para tentar evitar uma perda – o desaparecimento de Perséfone. Em outras palavras, alguém que procura erradicar uma *distância*. Contudo, o que é específico de nosso personagem é justamente sua impossibilidade de fazê-lo. No campo da construção poética, preferimos apresentar *O problema do carteiro chinês* como um conflito insolúvel, sem resolução: o espetáculo era a própria manifestação do problema, o tornar presente de seus sintomas, e não a exposição de sua solução. Para nosso Carteiro, a distância permanecia irredutível, um problema que não podia ser resolvido.

Diante desse panorama, fica evidente que estávamos lidando com conteúdos simbólicos diretamente relacionados a conflitos característicos da interioridade humana, da psique. Tendo em vista os indícios oferecidos pelo *mythos* que encenávamos, parecíamos lidar essencialmente com o tema da *perda* e, por consequência, com ideias a ele relacionadas, tais como a nostalgia, a melancolia, o luto e a morte. A figura do Carteiro, então, marcada pela morte prematura da Mãe, se apresentava na qualidade de um caráter sobretudo nostálgico, cuja jornada, ou seja, cujo movimento direcionado para a frente, estava imbuído de um afeto de regresso, de *retorno:* a volta para uma situação de segurança e completude perdidas. Com a *perda*, a ideia de *distância* encontrava-se no cerne do trabalho. *O problema do carteiro chinês* era, para nós, sua impossibilidade de erradicar a *distância* e, com isso, reaver uma *perda*.

Para Jacques Lacan, o desejo humano é provocado por um tipo especial de objeto, abordado em sua obra por meio do conceito de objeto *a.*[19] Há várias interpretações e acepções dessa elaboração teórica, que alguns estudiosos

[19] O objeto *a* – cuja letra advém da palavra francesa *autre*, "outro" – é um conceito muito complexo, criado na década de 1950 por Lacan, revisto e reelaborado por ele até a década de 1970. Há muitas implicações e muitos "avatares" desse conceito, mas, com o objetivo de estipular uma definição basilar para esta pesquisa, deixamos claro que nos reportamos a ele no sentido de um objeto que provoca o desejo do sujeito, mas que se furta a ele, tornando-se sempre inalcançável, independentemente dos procedimentos utilizados para atingi-lo. A partir dessa definição, evocamos, ao longo do texto, outras duas derivações: a do objeto *a* como *objeto perdido,* relacionado com a lembrança da completude experimentada pelo sujeito no seio materno, e a do objeto *a* como resto da simbolização, com aquilo que não cabe nos limites da linguagem. Para saber mais, ver FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano. Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 107-8.

lacanianos, como o norte-americano Bruce Fink, consideram a principal contribuição do psicanalista francês à psicanálise. Um desses sentidos encontrados na complexidade do referido conceito é perfeitamente aplicável à trama de *O problema do carteiro chinês:* a compreensão de que o desejo humano tem origem no momento em que se rompe a união entre mãe e criança, no qual, hipoteticamente, não existe, para o bebê, distinção entre seu desejo e o de sua progenitora. Quando essa união se desfaz, surge a lembrança da completude experimentada pelo bebê no seio materno e, segundo Lacan, essa lembrança passa a se manifestar como um *objeto perdido,* algo que sobrou daquela junção absoluta: "aquela parte do Outro materno que a criança leva consigo na separação" (FINK, 1995, p. 108) e que faz o sujeito recordar a completude e buscá-la noutros objetos. Essa seria a compreensão de objeto *a* que utilizamos aqui*:* uma lembrança originada a partir de uma perda, uma promessa causadora de desejo. Nas palavras de Bruce Fink, podemos observar que:

> Há algo sobre o desejo da mãe que escapa à criança, que está além do controle desta [...] a independência do desejo da mãe do desejo da criança cria um corte entre elas [...] um corte é induzido na unidade hipotética mãe-criança devido à própria natureza do desejo, e é esse corte que leva ao advento do objeto *a*. [...] O objeto *a* pode ser entendido aqui como o resto produzido quando essa unidade hipotética se rompe, como o último indício daquela unidade, um último resto dessa unidade [...]. (FINK, 1998, p. 82-3)

Sendo assim, o personagem Carteiro, envolto em nostalgia, pode ser também concebido como uma figuração do sujeito desejante da psicanálise lacaniana, ou seja, aquele que, na qualidade de figura fictícia órfã, cuja mãe morre prematuramente, oferece uma materialização dentro do campo da linguagem teatral para o sujeito dividido de Lacan: o sujeito da falta, constituído a partir de uma *perda* fundamental.

2.3 Conceitos revelados pela prática

O resultado mais evidente gerado pela proposição de construir um espetáculo teatral exclusivamente a partir de imagens fotográficas, sem valer-se do recurso do texto falado para estruturar sua dramaturgia, foi a criação de sequências de movimentação em *looping* ou cíclicas por parte dos atores, inspiradas nas poses corporais presentes nas fotos de Maleonn. Cada fotografia se apresentava como um fragmento autossuficiente, e esses fragmentos eram levados à cena na forma de quadros cênicos (*tableaux*) que se justapunham, sem a utilização de mais de uma fotografia para compor cada um deles. É evidente que, durante as transições de cena, havia superposição entre os conteúdos de um quadro e/ou de outro, mas isso ocorria com o simples objetivo de produzir uma troca de cenas, e não de configurar um novo quadro entre quadros. Em alguns poucos momentos ocorreu a criação de novos quadros a partir do movimento das transições, mas isso se configurou como uma “exceção à regra”.

No entanto, na apresentação das legendas, havia liberdade total para as sobreposições: os atores que as manipulavam estavam sempre caracterizados com a indumentária de outro quadro, de modo que, para esse exclusivo fim, a superposição de figuras e a ligeira confusão proporcionada por essa maneira de proceder eram muito bem-vindas. Os fragmentos que compunham os quadros diretamente inspirados nas fotografias de Maleonn apresentavam movimentações que repetiam uma estrutura gestual fechada e bastante codificada – diferindo propositadamente de um registro naturalista – que variava apenas em termos rítmicos e de tônus corporal.

Procuramos transpor em detalhes todos os elementos que compunham a visualidade das fotos, desde adereços e objetos cênicos até a indumentária. Houve, porém, uma modificação marcante no que dizia respeito às locações apresentadas nas imagens. Cada uma das fotografias exibia uma locação real de Xangai, a cidade natal do artista chinês. Nenhuma das fotografias que utilizávamos era produzida em

estúdio, ainda que suas imagens fossem bastante retrabalhadas digitalmente. Como dispúnhamos de uma sala para a realização do espetáculo – uma locação única, mais próxima, portanto, da noção de estúdio –, decidimos que transporíamos as ruas de Xangai para a cena, na forma de fotografias projetadas por um antigo projetor analógico de *slides* fotográficos. Essas fotografias foram tiradas nas ruas do bairro paulistano do Bixiga[20] (Bela Vista), onde se localizava a sala de apresentação. Procuramos fotografar as ruas desse bairro de acordo com o enquadramento e a composição das fotos de Maleonn. A imagem fotográfica, portanto, estava presente em cena como a figuração de uma coordenada espacial, que servia de fundo para a concretude dos corpos dos atores e objetos cênicos. Assim, além de ser motivo de inspiração para todo o projeto, a imagem fotográfica também atuou como um componente concreto das imagens teatrais que elaborávamos. Tivemos a preocupação de reservar a projeção das fotografias do Bixiga, para o momento da Descida à Ruína das Memórias – Hades –, de modo que tais imagens cumprissem o papel de verdadeiras ruínas espaciais da paisagem urbana fotografada.

No que diz respeito ao trabalho dos atores, a escolha da movimentação em *looping* pode ser considerada a grande síntese resultante do tensionamento da imagem teatral com a imagem fotográfica, por meio da experiência de *O problema do carteiro chinês*. Essa escolha estética foi geradora de um amálgama entre a contemplação proporcionada pela observação de imagens fotográficas, na qual os olhos podem se demorar na leitura dos conteúdos da foto, deslizando de forma circular sobre a superfície da imagem, e a fruição da ação teatral, que, por sua vez, se dá por encadeamento ou sobreposição de acontecimentos e ações, transcorridos

[20] A aproximação entre Xangai e o bairro do Bixiga, localizado no centro de São Paulo, mostrou-se plausível devido ao fato de Maleonn revelar, nos três ensaios escolhidos para o trabalho, paisagens urbanas em vias de desaparecimento, uma vez que, no período de realização das fotos, sua cidade sofria um forte processo de especulação imobiliária, em que as antigas e tradicionais casas populares começaram a ceder lugar a grandes prédios corporativos. Essa é uma situação similar ao que o centro de São Paulo vivia no período em que realizamos o projeto (2011) e que se prolonga até o presente momento (2013). Os bairros centrais da cidade paulistana têm visto, nos últimos anos, populações mais abastadas ocuparem locais em que antes viviam pessoas de classe social inferior, fazendo com que a especulação imobiliária seja direcionada para essas regiões, o que encarece o custo de vida e provoca sérias transformações na paisagem urbana, no sentido de valorizar economicamente a região. Tal situação é definida como “processo de gentrificação”. Para saber mais, ver BIDOU-ZACHARIANSEN, Catherine. *De volta à cidade*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 265-89.

num espaço-tempo presente e tridimensional. Sobre a natureza circular da leitura das imagens, o pensador Villém Flusser, em sua *Filosofia da caixa preta,* afirma que:

> Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o "antes" se torna "depois", e o "depois" se torna "antes". O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno [...] O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 2002, p. 8)

Dessa maneira, a síntese encontrada nessa experimentação oferecia, aos olhos do público, uma série de ações que "giravam em falso", voltando inelutavelmente, "retornando eternamente" a seu ponto de origem, e delegando ao corpo do ator a tarefa de fazer com que a ação cênica vagasse por ele circularmente, sem nunca abandoná-lo. Esse tipo de movimentação trouxe à pesquisa algumas experiências que também podem ser consideradas produtos dessa fase de experimentação prática e que serão analisadas aqui.

A primeira delas é a experiência da *latência*, resultante da suspensão da ação teatral por meio da movimentação cíclica dos atores. A segunda experiência é o do *encaramento,* isto é, todas as movimentações continham pelo menos um momento em que os atores encaravam a plateia olhos nos olhos, num instante de pontuação. A terceira experiência é a da imagem teatral como portadora de conteúdos *indiciários*, ou seja, caracterizada pelo modo de funcionamento dos signos, que mantêm "uma relação de conexão real" (DUBOIS, 1993, p. 61) com seu referente. E, por fim, a quarta experiência é a da imagem teatral como imagem *aurática,* estando sujeita à influência de "um *poder da distância*" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147), que se manifesta entre os corpos e objetos em cena, e entre a própria cena e o espectador. Essas duas últimas experiências englobam as duas primeiras.

2.4 Latência, corpos pulsionais, imagens assombradas e “objeto *a*”

A palavra *latência* é um ponto comum entre a imagem fotográfica e a imagem teatral, o qual foi observado na experimentação prática deste estudo. Consideraremos a movimentação cíclica dos atores – em *looping* – um equivalente teatral encontrado para exprimir a suspensão temporal proporcionada pela fotografia, isto é, uma tradução para a linguagem do teatro, da “magia” gerada pela natureza circular do tempo nela contida, como propõe Vilém Flusser. Algo nas fotografias revela-se aos olhos que as contemplam. Dentro de seu enquadramento, um fragmento de tempo condensado é apresentado; porém, algo nelas sempre aguarda ser revelado, algo dos momentos anteriores e posteriores à foto espera, na imagem do momento fotografado, por sua revelação – fragmentos temporais que não couberam no espaço do enquadramento, mas que são insinuados pelo que nele está figurado. Sobre esse tema, o autor francês Phillipe Dubois, afirma:

> Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Nesse sentido, a foto será sempre assombrada. (DUBOIS, 1993, p. 326)

Enquanto os atores de *O problema do carteiro chinês* executavam suas movimentações cíclicas, retornando sempre ao ponto de partida – pose original das fotos de Maleonn –, a ação teatral também entrava em suspensão, gerando no espectador a espera pela revelação de um momento conclusivo, de uma síntese, de um salto qualitativo nunca levado a cabo, apesar de prometido e sugerido a todo instante. Em suma, a movimentação em *looping,* encontrada como solução cênica, gerou um estado de *assombro* e *latência teatral*. Uma espécie de “tempo deformado” à maneira kantoriana, uma tensão entre passado, presente e futuro, colocada em movimento por meio de uma “imago afetiva”, cujo conteúdo era intraduzível em palavras, incapaz de ser vocalizado.

Um dos apontamentos feitos aos atores de forma recorrente nos ensaios, em que se buscava conquistar um estado expressivo condizente com cada fotografia de

Maleonn, era que eles atuassem mantendo internamente a intenção de exprimir uma fala sem, no entanto, conseguir dar vazão a ela, como se a voz estivesse aprisionada dentro do corpo e circulasse por dentro dele, aumentando a *pressão interna* e tornando o movimento cada vez mais denso e urgente. Talvez essa indicação de direção tenha metaforizado a relação entre *mythos* e *opsis* no espetáculo – uma relação em que o *mythos* encontra-se *latente* no interior do *opsis* – de modo que os conteúdos da fábula, passíveis de serem manifestados pela voz, ocupassem um lugar subterrâneo, estando incubados, ocultos pela *superfície* dominante da visualidade. Essa camada superficial, por sua vez, mostrava-se na materialidade dos corpos, incumbidos de traduzir os conflitos da ficção para uma narrativa não verbal composta de afecções e sintomas "dados a ver". Assim, a assertividade das poses encenadas e o inalterável padrão de movimentação física eram dois elementos que se apresentavam muito distantes de evocar um estado de plenitude; em vez disso, o que era expresso pelos atores encontrava-se constantemente preenchido por uma angústia, por uma inquietação corporal que disseminava tensão e incompletude pelo espaço da cena.

Quando falamos em *pressão interna* e *tensão*, estamos muito próximos de outro tema psicanalítico: o conceito de *pulsão*. Para a psicanálise, *pulsão* é um "conceito limite" entre a psique e o corpo, pois é algo que se manifesta como tensão no nível corpóreo, mas que é impelido pelo psiquismo – uma "força que ataca o organismo a partir de dentro [...]" (LAPLANCHE E PONTALIS, 2001, p. 394) –, impulsionando o corpo para um estado de irreprimível excitação e impondo ao sujeito a busca pelo alívio dessa carga energética. São quatro os elementos da pulsão: (I) a fonte – a tensão corporal; (II) a pressão – oriunda da energia da libido, (III) a finalidade - a descarga energética; e (IV) o objeto – onde a descarga energética desemboca, ou aquilo que faz com que ela se descarregue. Dessa maneira, a definição de *pulsão* se expressa nas seguintes palavras:

> Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo [...] uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional [...] (LAPLANCHE E PONTALIS, 2001, p. 394)

Diante dessas colocações, admitamos que a tensão corporal manifestada pelos atores do espetáculo era composta por dois elementos: uma deformação temporal – um *tempo condensado*, que, em vez de fluir, girava em círculos – que se mesclava a uma voz incubada, uma fala aprisionada – uma fábula soterrada pela superfície da visualidade cênica. No limite entre a "profundidade" ou "imaterialidade" dos conflitos da narrativa – similar ao nível da psique – e a "superficialidade" ou "materialidade" dos conteúdos visuais – análoga ao nível corpóreo –, a movimentação cíclica dos atores de *O problema do carteiro chinês* dava existência cênica a *corpos pulsionais*, que, posicionados no limite entre *mythos* e *opsis*, não dispunham de outros recursos senão de si mesmos, além dos objetos que manipulavam e da indumentária que vestiam, para comunicar aos espectadores a superabundância de sentidos presentes na associação que fazíamos das fotografias de Maleonn com uma narrativa mítica. Podemos, assim, considerar que, por estarem restringidos a atuar no espaço determinado pela comunicação visual, o destino da pulsão desses corpos não poderia ser outro, senão o olhar.

Para a psicanálise, a fonte da pulsão – onde a tensão se mostra – corresponde necessariamente a uma zona erógena, isto é, a uma região do corpo humano revestida de mucosa, com uma estrutura de borda, suscetível à excitação sexual. Entre as principais zonas erógenas admitidas pelos estudos psicanalíticos, encontram-se a boca, o ânus, os ouvidos e *os olhos* – além dos órgãos sexuais, evidentemente. Dessa forma, uma vez que o olho é considerado uma zona erógena, existe um tipo de pulsão que lhe é própria: a *pulsão escópica*. Os objetos de destino das pulsões oral e anal são mais concretos – o alimento e as fezes –, enquanto os das pulsões invocante (a dos ouvidos) e escópica são menos palpáveis – a voz e o olhar, sendo este o mais dessubstanciado de todos. Assim como o alimento preencheria e causaria prazer à boca, possibilitando a descarga de sua tensão, o olhar, entendido como preenchimento desmaterializado, causaria prazer ao olho, aliviando sua pressão interna.

Um dos principais autores brasileiros responsáveis por debater os escritos de Lacan, Antônio Quinet, cuja obra é, em grande parte, dedicada a esmiuçar as implicações do campo escópico, salienta que a pulsão escópica não é satisfeita, obviamente, pela manipulação literal dos olhos, mas que ela encontra prazer numa

capacidade que lhe é particular e exclusiva: a de tocar seu objeto a distância, ou seja, um atributo tátil, que ele chama de *propriedade háptica*:

> Essa capacidade do olho, como zona erógena, de investir a distância o objeto sexual [...] No caso da pulsão escópica, a satisfação se dissocia do prazer órgão-olho, mas por sua propriedade háptica de tocar de longe o objeto sexual, desnudá-lo, comê-lo com os olhos. (QUINET, 2002, p. 78)

Portanto, o olho, na qualidade de zona erógena dotada da capacidade de tocar de forma imaterial seu objeto, não apenas receberia dele os estímulos excitantes, mas também teria a faculdade de transmitir a ele excitação. O resultado desse *tocar e ser tocado a distância,* posto em prática entre olho e objeto olhado – tramado entre aquele que se posiciona como *voyeur* e aquele que atua de forma exibicionista – seria o gozo do olhar: um prazer de ver que os psicanalistas chamam de *Schaulust* e que pode facilmente ser associado à descrição do *opsis* realizada por Aristóteles: “belo espetáculo que se oferece aos olhos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35). Contudo, como afirma Quinet: “nenhuma pulsão se satisfaz direta e totalmente; ela deriva” (QUINET, 2002, p. 80), ou seja, o gozo do olhar perseguido pela pulsão escópica é sempre parcial, ele nunca se esgota num único objeto ou num único olhar. Isso ocorreria porque a linguagem – no caso do espetáculo teatral, *opsis* – serviria de anteparo entre olho e objeto, agindo como “barreira à satisfação direta da pulsão” (QUINET, 2002, p. 81).

Assim, o máximo que a pulsão escópica conseguiria, partindo do olho em direção ao objeto olhado, seria *contorná-lo*, em vez de atingi-lo como se fosse um alvo. Em decorrência desse inelutável desvio, a pulsão escópica teria uma estrutura de circuito, uma dinâmica *cíclica,* em *looping.* Ela consistiria num giro “mágico”, num ir e vir em que a voz ativa do *voyeur* (“Eu vejo.”), a voz passiva do exibicionista (“Sou olhado.”) e a voz reflexiva de ambos (“Eu me vejo.”) seriam reversíveis e ressignificadas a todo instante. Nesse sentido, a movimentação em *looping* dos atores de *O problema do carteiro chinês* transpôs para a corporeidade desses artistas cênicos essa dinâmica pulsional do olhar. Eles *faziam-se olhar* no campo escópico da cena, manipulando e colocando em movimento, a cada quadro, uma pose – uma voz reflexiva, um “Eu me vejo sendo visto.” – e, a cada deslizar corpóreo, um deslizar das vozes ativa e passiva, num deslocamento contínuo entre

o “Eu vejo.”, e o “Eu sou olhado.”. Vozes verbais incubadas dentro de corpos pulsionais.

Ainda no âmbito dos conceitos psicanalíticos, aquilo que aqui denominamos *assombro* pode ser associado a uma interpretação do objeto *a* lacaniano, intimamente conectada com aquela de que já tratamos aqui, que o aborda na qualidade de resto do processo de simbolização operado pela linguagem, a angústia produzida pela lembrança de uma satisfação total e uma unidade primordial encontrada pela criança no seio materno, jamais reencontrada nos objetos outros, que, ao longo da vida, causarão e aguçarão seu desejo. Assim como há conteúdos que não cabem no enquadramento de uma foto – sejam eles de ordem espacial, visual ou temporal –, o objeto ao qual o desejo se engancha – substituto, por assim dizer, do seio materno – não é capaz de abarcar toda a intensidade desejante do sujeito; algo extravasa invariavelmente os seus limites, o seu “enquadramento”. A *lembrança da completude* total entre mãe e criança, a “virtualidade de algo que foi perdido”, como coloca Dubois, vem assombrar esse objeto substituto, fazendo com que o desejo, incapaz de ser extinto por tal objeto, assombrado pela sensação inalcançável de plenitude, se desloque continuamente para outro significante, para um novo objeto. Essa reminiscência da união completa com a mãe fica alojada no inconsciente humano, constituindo uma figura *metonímica* da falta, da ausência, que *indica* e recorda a satisfação inicial impossível de ser resgatada a cada movimento do desejo.

Dessa forma, as aparições que cruzavam o caminho do personagem Carteiro em *O problema do carteiro chinês* estavam, portanto, assombradas pelo objeto *a* – uma ausência imaterial que encobre a matéria presente –, um *objeto metonímico*, uma lembrança da unidade perdida com a morte prematura de sua mãe. A jornada desse personagem em busca de um remetente desconhecido nada mais é do que uma metáfora do movimento incessante do desejo, que se desloca de um significante a outro, de uma imagem a outra, na esperança de, por fim, encontrar o destino de seu movimento, sem nunca alcançar o repouso. Portanto, como afirma o psicanalista lacaniano Bruce Fink:

> O desejo, a rigor, não tem objeto; na sua essência o desejo é uma busca constante por algo mais, e não há objeto passível de ser especificado que seja capaz de satisfazê-lo, em outras palavras,

> extingui-lo. O desejo está fundamentalmente preso ao movimento dialético de um significante para o próximo significante e é diametralmente oposto à fixação. Ele não procura satisfação, mas sua própria continuação e promoção [...] O desejo não tem 'objeto' como tal. Ele tem uma causa, uma causa que o traz ao mundo, aquilo que Lacan denominou objeto *a*, causa de desejo (FINK, 1998, p. 116)

Nesse sentido, o personagem Carteiro, ao figurar o sujeito a quem falta um objeto fixo de satisfação e cuja jornada é uma metáfora para o movimento do próprio desejar, pode ser considerado um duplo do espectador: uma materialização no campo da representação, do processo desejante daquele que se põe como observador da cena, isto é, que direciona o olhar para o campo escópico. De certa forma, esse personagem cumpre o papel de mediador – a função que melhor define o deus Hermes – entre o público e as imagens do espetáculo, em alguns momentos assumindo a posição de sujeito do campo escópico – isto é, aquele que se dá a ver, ele mesmo, na forma de imagem – e em outros cumprindo o papel daquele que direciona o olhar espectante para o que deve ser observado.

Uma vez assumido como sujeito desejante e, por esse motivo, como sujeito da falta, o espectador teatral não é outro senão aquele que busca incessantemente, no fenômeno teatral, por significantes, sendo portador de um olhar desejante e ávido, no que diz respeito ao *opsis,* por imagens teatrais, que, por sua vez, apesar de prenhes em estímulos, são incapazes de conter nos limites de sua simbolização toda a intensidade dos olhares que incidem sobre ela. Tendo em vista, como aponta Antônio Quinet, que: "a diferença entre a exigência pulsional e o prazer obtido é o que se chama desejo" (QUINET, 2002, p. 81), haveria, assim, uma pulsão escópica própria ao espectador teatral, cujo olhar seria também assombrado pela ausência, pela incompletude, pelo objeto *a*, obrigando-o a desejar, a cada cena, a aparição de novas imagens teatrais.

2.5 O dispositivo do encaramento e a experiência do “tocar a distância”

O *encaramento* olho no olho, entre atores e espectadores, encontrado como proposta poética é outro produto surgido da experiência de *O problema do carteiro chinês*. Essa *devolução do olhar* por parte dos atores àqueles que se dirigiriam ao teatro justamente para olhá-los foi um recurso que se impôs na criação das cenas desde o início, de maneira absolutamente intuitiva, e que ao longo dos ensaios se mostrou essencial para a expressividade almejada para as imagens em construção – ainda que não soubéssemos nomeá-la. No momento da criação, as ideias que orbitavam ao redor dessa busca estética eram difusas e se expressavam em palavras como *sensualidade*, *mistério*, *estranheza*, *fantasmagoria*.

O recurso do *encaramento* parecia sugerir a existência de uma percepção consciente por aqueles que estavam sendo observados – no caso, os atores – do fato de serem os objetos da observação, como se exprimissem sua “consciência de estarem sendo vistos”, o que aproximava o ato de estar em cena do ato de posar diante de uma câmera fotográfica – daí que essa consciência permita às duas linguagens compartilhar modos correspondentes de “fazer-se ver”. Dessa forma, uma intersecção foi experimentada por meio da aproximação entre duas formas de colocar-se diante do olhar de outrem: uma teatral e outra fotográfica.[21]

Se o ato de posar é uma maneira de engendrar uma relação com o olhar fotografante da câmera, na forma de uma *resistência* a ele, no caso de *O problema do carteiro chinês,* pelo fato de termos partido de poses fotográficas, estava implícito que atribuíamos ao espectador um olhar, do mesmo modo, potencialmente paralisante. Os atores do espetáculo se valiam das poses – por meio de uma reprodução o mais fiel possível – e de uma indumentária similar à apresentada na obra de Maleonn, de modo a constituir um anteparo contra o olhar espectante, manipulando-o, operando jogos de significados, colocando-o em movimento cíclico,

[21] Como foi debatido no Capítulo 1, no artifício da pose, a fotografia e o teatro se põem em contato, pois é por intermédio dele que a linguagem fotográfica passa a conhecer uma intencionalidade de leitura do corpo, inerente à linguagem teatral.

pulsional. Nesse variar do ritmo e da duração de cada movimento, os atores alteravam a percepção da passagem do tempo, revelando a “mágica” camada temporal do eterno retorno; assim, esticando e retorcendo presente, passado e futuro, “inscreviam em retrocesso” seus gestos na cena e na memória do espectador.

Da mesma maneira intuitiva com que buscávamos o recurso expressivo do *encaramento*, intencionávamos que os espectadores mantivessem, ao longo de todo o espetáculo – sem termos clareza dos motivos que nos conduziam – a contínua sensação de estarem sendo observados. Passado o momento da experimentação prática e iniciada a fase de reflexão teórica, tal propósito estético mostrou-se concordante com a seguinte hipótese lacaniana: a de que o olhar é uma entidade pré-existente que nos encara de um lugar vindo “de fora”, para além do nosso campo de visão. O psicanalista francês, inspirado, por sua vez, em Merleau-Ponty define assim tal atributo:

> [...] é a pré-existência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou visto de toda a parte. Esse ver ao qual estou submetido de maneira original. (LACAN, 1984, p. 73)

Provavelmente, o que perseguíamos ao propor uma sensação de observação permanente por parte do espectador era evocar, no terreno do fenômeno teatral, essa experiência “original” do olhar. Numa pesquisa que então se verticalizava no sentido de perscrutar o campo do *opsis*, tentou-se abordar o olhar não apenas em seu aspecto concreto, mas também em seus desdobramentos psíquicos. Para Antônio Quinet, o olhar também pode ser considerado um *objeto impalpável*, porém, perturbadoramente perceptível, que se manifestaria na qualidade de “uma presença que faz alguém se sentir olhado” (QUINET em FINK,1995, p. 159), ainda que não esteja “lá” de fato. De certa forma, o *encaramento* evocou a presença desse objeto impalpável.

Além de tudo o que foi exposto, o recurso do *encaramento,* ao mesmo tempo que afirmava a *proximidade* entre atores e espectadores, enfatizava a *distância* entre eles, como se entre esses dois polos constituintes da cena teatral houvesse uma corda tracionada que demarcasse a existência de um espaço-tempo mantido pelos olhares que se encaram e se espelham sem, no entanto, se tocar fisicamente,

ainda que se tocassem de forma imaterial, *fantasmada*. Nesse caso, podemos considerar que experimentamos, a partir do *encaramento*, a propriedade háptica do olhar, em que o toque, ou o contato, são funções exercidas por ele. Tal recurso pode, assim, ser compreendido como uma ação que *tateia* e *indica* a existência simultânea da *proximidade* e da *distância* entre atores e espectadores, delimitando a aproximação e sublinhando a separação entre os dois, além de *atestar* a coexistência de semelhanças e dessemelhanças entre olhantes e olhados, habitantes de diferentes dimensões espaço-temporais. É como se, por trás de cada olhar trocado entre atores e espectadores, estivesse latente um pensamento como este, de Tadeusz Kantor:

> FACE A FACE com os que restaram do lado de cá, surgiu um HOMEM que se lhes ASSEMELHAVA TRAÇO POR TRAÇO, e que era, no entanto [...] infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como um MORTO, separado por uma DIVISÓRIA invisível e todavia irredutível [...]. (KANTOR, 2008, p. 219)

Sobre o tema da *devolução do olhar*, que no espetáculo experimentamos por meio do *encaramento*, podemos estabelecer uma associação com a análise da imagem tecida no campo das artes visuais pelo pensador francês Georges Didi-Huberman, em *O que vemos o que nos olha.* Nessa obra, o autor discorre teoricamente, a partir da experiência de estar diante de esculturas minimalistas, que mesmo na condição de objetos inanimados elas são capazes de encarar o observador. Didi-Huberman atribui uma dimensão de *jogo espacial* à origem desse fenômeno, no qual, à semelhança de Kantor, a *distância* impera, pois, apesar de poder ser diminuída, é, no fim das contas, sempre *irredutível*:

> Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual o olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161, grifo do autor)

Nesse sentido, os atores em cena, carregados de um olhar devolutivo e espelhante, silenciosos dentro de sua movimentação cíclica e incessante, agem como se fossem portadores de mensagens misteriosas, que, ao mesmo tempo que se precipitam sobre eles e buscam o entendimento, recuam e escondem seu

conteúdo, como se fossem *aparições* recém-chegadas de um espaço-tempo outro e longínquo, de um alhures cuja complexidade não pode ser compreendida integralmente pelo espectador, apenas sugerida, reconhecida por meio de seus vestígios, traços e ruínas.

Ainda que tornem essa "lonjura" presente na cena, aquilo que Tadeusz Kantor definia como um "para além das fronteiras do palco", os atores só podem fazê-lo de forma metonímica. À semelhança de uma *imago* destinada a representar uma pessoa morta, que desta mesma pessoa só pode conservar traços e feições, inabilitada a resgatar sua existência integral, a imagem teatral seria uma pequena parte visível de uma ampla dimensão imaginária. Alguma coisa, portanto, sempre é perdida nesse processo de figuração no tempo presente, algo permanece constantemente inapreensível e inalcançável, sem, no entanto, deixar de oferecer-se, de mostrar-se acessível. Um desejo de completude permanece insatisfeito nessas imagens assombradas pela distância e pela ausência, pelo objeto *a*. A um só tempo, elas se mostram, insinuando uma proximidade, e se furtam, afirmando sua natureza longínqua. Todos esses elementos e implicações dialogam intimamente com a figura da metonímia e, por esse motivo, estão associados à *lógica do índice* – daí as possibilidades de aplicação dessa lógica ao pensamento da imagem no teatro.

2.6 A lógica do índice aplicada à imagem teatral

Na teoria da fotografia, existe uma tradição que associa a imagem fotográfica aos signos indiciários e, de acordo com a qual, a fotografia deve ser pensada a partir da condição geradora de sua imagem. Ela enfatiza que a fotografia é produto da incidência da luz sobre uma superfície fotossensível, sendo, por isso, dependente da existência de um *contato físico* para existir. Essa tradição se desenvolveu nas últimas décadas do século XX, período em que a atividade fotográfica era

fundamentalmente analógica, e forneceu grande material teórico para o debate ontológico e semiótico sobre a fotografia. Para estudiosos como Rosalind Krauss, autora de *O fotográfico,* Jean-Marie Schaeffer, de *A imagem precária*, e Philippe Dubois, de *O ato fotográfico*, a fotografia funda uma verdadeira categoria epistêmica, ou seja, uma forma específica de pensamento que estipula modos de se relacionar com os signos, a arte, a realidade e o mundo. Essa maneira *fotográfica* de pensar e produzir linguagem seria regida pelos princípios da contiguidade, da impressão, do vestígio e do traço, ou seja, a visão fotográfica do mundo seria orientada por uma lógica em que *a representação é um ponto de contato*, parte de um todo. Esta seria, então, a *lógica do índice:*

> [...] os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa). (DUBOIS, 1993, p. 61)

Por enfatizar a necessidade de contato com a matéria, ou seja, com a existência de corpos e objetos concretos para a formação da imagem, o pensamento indiciário colaborou para que a fotografia fosse não só compreendida, mas também largamente utilizada como meio de documentação fidedigno, sendo historicamente empregada como método oficial de arquivamento da memória. Contudo, nosso interesse na *lógica do índice* não se deve a tal abordagem documental, mas sim ao que nela diz respeito à *conexão entre signo e referente*, sendo o referente uma fração do signo, fato que nos reporta à noção de imago e, no campo da metonímia, às ideias de ruína, traço e vestígio.

Quando se relata que a experiência prática do processo de *O problema do carteiro chinês* apresentou formas de aplicação da lógica indiciária ao pensamento da imagem teatral, pretende-se dizer que, nessa experiência, foi possível observar tanto os atores quanto os objetos e elementos constituintes das imagens do espetáculo colocarem-se diante do espectador como presença física/material e, ao mesmo tempo, como presença sígnica, fenômeno, que, no caso dos intérpretes, originava-se da bipartição entre ser e semblante. Evidentemente, esse fato não é exclusivo do espetáculo em questão, pois se presume que em todo acontecimento teatral haja tal concomitância entre linguagem e matéria; porém, por se tratar de

uma investigação direcionada à problemática da imagem, essa percepção deu-se de forma mais aguçada. Num certo sentido, pôde-se notar que, nas imagens teatrais do espetáculo, havia uma contiguidade física absoluta entre signo e referente, ou, pensando de forma mais radical, pode-se considerar que havia simultaneidade espaço-temporal entre o signo e sua causa, ou seja, entre aquele que representa – o ser – e aquilo que é representado – o semblante.

Na fotografia, há uma distância fundamental, um abismo de tempo e espaço entre o signo e o referente. Apesar de a imagem fotográfica carregar consigo o traço luminoso de seu objeto fotografado, a foto sempre revela esse objeto (seu referente) em estado passado, por mais recente que ele seja. Nesse sentido, deduzimos que a contiguidade da imagem fotográfica é até menos intensa que a contiguidade da imagem teatral. Philippe Dubois, refletindo sobre a aplicação da lógica do índice à arte contemporânea, chega a usar a expressão *excesso de contiguidade* ao defender o caráter indiciário dos objetos *ready-made* de Marcel Duchamp, quando os compara ao índice fotográfico. Para Dubois, esse tipo de objeto retirado da vida real:

> [...] não mais se distingue de sua representação, pois é o próprio referente, em sua materialidade que se transforma em signo [...] Porém, se a distância *física* desaparece em proveito de uma identificação com o objeto, isso não impede que haja uma separação de outra ordem, *de caráter unicamente conceitual* [...] A distância aqui é interiorizada num objeto único: só se manifesta como distância simbólica. (DUBOIS, 1993, p. 64, grifo do autor)

Podemos aplicar esse mesmo raciocínio, essa mesma ideia de indistinção entre o objeto e sua representação ao tentar definir os aspectos indiciários da imagem teatral. Evidentemente, os elementos que compõem esse tipo de imagem também provêm de uma realidade material. Para que assumam uma qualidade sígnica – um semblante oriundo de uma elaboração estética –, eles também devem operar uma "separação simbólica" dessa realidade material no ato da cena, ainda que tal separação seja simultânea à existência dessa mesma realidade, podendo, então, ser considerada *unicamente conceitual*. A diferença é que, no exemplo do objeto *ready-made*, este preserva a si mesmo enquanto sujeito e suporte da obra; já no caso da imagem teatral, os elementos presentes em cena – corpos, objetos, figurinos, adereços, luzes, projeções – se consomem no ato da própria expressão,

não produzindo registro, uma vez encerrado o tempo de duração da exposição cênica a que estiveram submetidos. É dessa maneira que, na condição de fenômeno, a imagem teatral é também uma passagem, um processo: algo efêmero que, paradoxalmente, intenciona deter-se na memória do espectador.

Quando se pensam os aspectos indiciários da imagem no teatro a partir de uma matriz fotográfica, é inevitável que surja uma série de jogos dialéticos entre distâncias e proximidades, presenças e ausências, efemeridade e registro. Esses jogos podem nos conduzir até mesmo ao paradoxo. Usar a fotografia, forma imagética tradicionalmente associada à permanência e ao registro – que o fotógrafo Jeff Wall situa no terreno das "artes descritivas" – como modelo conceitual para o teatro – arte efêmera e impermanente, que é considerada por Wall uma "arte do movimento"[22] –, é colocar-se num espaço suspenso, num *espaço do entre*, que delimita e ao mesmo tempo encaminha o trânsito entre os territórios do material e do imaterial, estando aberto para as sínteses mais estranhas entre a bidimensionalidade e a imobilidade, própria da linguagem fotográfica, e a tridimensionalidade e a mobilidade, traços inexoráveis da arte teatral.

Esses paradoxos ficaram evidentes ao longo da experimentação prática de *O problema do carteiro chinês,* principalmente pelo fato de termos partido de uma visualidade bidimensional, na qual, na melhor das hipóteses, o movimento encontrava-se sugerido, rumo à construção de uma cena cinética e tridimensional. Isso constituiu toda uma poética de *suspensão entre o fotográfico e o teatral*, que, por sua vez, se atualizava por meio de outra suspensão: aquela mantida pelo *olhar* e pelo *oferecer-se ao olhar*. Havia uma interdependência entre esses polos, como se o espaço da cena fosse o ponto de encontro entre duas consciências confrontantes e espelhantes, que também podem ser consideradas duas maneiras distintas e complementares de posicionar o desejo: a posição de ver e a de dar-se a ver. Assim, a relação que se estabelecia era a do esforço compartilhado entre os

[22] O fotógrafo contemporâneo Jeff Wall faz uma distinção entre as "artes descritivas", que são conhecidas como "belas-artes" – o desenho, a pintura, a escultura, as artes gráficas e a fotografia – e "artes do movimento" – o teatro, a dança, a música e o cinema. O que possibilita tal distinção é a ideia de que as artes descritivas não abarcam o movimento, apenas o sugerem, enquanto as artes do movimento seriam aquelas capazes de torná-lo efetivamente presente. Para saber mais, ver FRIED, Michael. *Four Honest Outlaws.* New Haven: Yale University Press, 2011. p. 216-7.

espectadores – cujo olhar transformava a cena num campo de leitura – e os atores – dedicados a elaborar na tridimensionalidade móvel de seus corpos os conteúdos bidimensionais e "descritivos" das fotografias inspiradoras do trabalho. Dessa maneira, a distância necessária para a composição desse *espaço do entre olhares*, desse ponto de encontro entre dois desejos e duas consciências, ganhava importância fundamental.

2.8 O conceito de aura na fotografia e suas aplicações à imagem teatral

Assim como há uma tradição que associa a fotografia à lógica dos signos indiciários, há também, na teoria fotográfica, uma tradição que a vincula ao conceito de *aura*, elaborado por Walter Benjamin pela primeira vez em seu texto "Pequena história da fotografia", e que é por ele retomado e desdobrado no célebre ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". Na busca pelas conexões entre a imagem fotográfica e a imagem teatral, diante da experiência aqui relatada, ambas as formas imagéticas se apresentaram também como formas de expressão fortemente carregadas do que consideramos conteúdos "auráticos". Faremos, então, um breve percurso teórico a partir desse conceito, convocando alguns autores que o debatem a partir de Benjamin, para expor de que forma tal conteúdo se revelou no espetáculo e como passamos, então, a considerá-lo para pensar a imagem no teatro a partir da fotografia.

O conceito que é, na sua origem, definido como uma "trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja" (BENJAMIN, 2012, p. 108) é empregado pelo autor alemão para designar um valor inerente à obra de arte, quando inserida no contexto de uma tradição – um valor de culto –, que é perdido em virtude das transformações tecnológicas da modernidade, período em que se torna possível a reprodução de imagens em larga escala, tendo como consequência a drástica diminuição do espaço que separa o receptor e as

obras. A reprodutibilidade técnica, para o autor, faz com que os objetos se desloquem do contexto da tradição, no qual predominam a distância e o "valor de culto" da obra de arte, e insiram-se num contexto massificado, no qual prevalecem a proximidade e o "valor de exposição". Entre as transformações tecnológicas responsáveis por tal declínio da aura, encontram-se justamente o cinema e a fotografia.

Benjamin, porém, não destitui toda a fotografia de conteúdos auráticos. Ele vai reconhecer a forte presença da aura nas primeiras fotografias tiradas na forma de retratos, antes da década de 1850, período que o autor identifica como o do início da comercialização fotográfica. Nessa fase primitiva, devido às necessidades técnicas da época,[23] o modelo era obrigado a manter-se imóvel durante longo tempo para que sua imagem fosse apreendida pelo aparato fotográfico então disponível. Tal *exposição ao tempo*, segundo Benjamin, fazia com que o "semblante humano" fotografado se revelasse nas fotos de maneira tocante, "rodeado por um silêncio em que o olhar repousava" (BENJAMIN, 2012, p. 102). A aura de tais fotografias resultaria, então, de uma combinação harmoniosa entre o comportamento do modelo longamente exposto ao tempo e a destreza do fotógrafo, que dominava intimamente sua técnica de lenta captura do semblante humano.

Mesmo quando identifica a ausência da aura na imagem fotográfica, Benjamin não a critica; em vez disso, valoriza o processo de seu esgotamento. É nesse tom de apreço e valorização que ele analisa a obra do fotógrafo Eugène Atget, cujas imagens das ruas desertas de Paris, produzidas entre 1897 e 1927, na sua inexistência completa da figura humana – opostas, por esse motivo, à convenção dos retratos –, são consideradas pelo autor alemão imagens purificadoras e libertadoras, que "sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda." (BENJAMIN, 2012, p. 108).

[23] Entre 1838 e 1850, o método utilizado para a realização das fotografias era a *daguerreotipia*, e as imagens produzidas por meio dele eram chamadas de *daguerreótipos*. O método consistia em fazer com que a imagem captada por uma câmera obscura fosse fixada sobre uma chapa metálica de cobre, sensibilizada com iodo. O longo tempo de exposição se devia à baixa fotossensibilidade que se conseguia como resultado da interação do metal com o iodo. Porém, "em dezembro de 1840, John Frederick Goddard revelou sua técnica revolucionária de acrescentar bromo ao iodo utilizado para sensibilizar o daguerreótipo [...] o tempo de exposição foi reduzido e continuou a diminuir à medida que mais aprimoramentos foram realizados." (HACKING, 2012, p. 35).

É importante fazer uma distinção: Benjamin valoriza o esgotamento da aura na fotografia, não em relação à aura dos primeiros retratos, mas em relação àqueles da fase pós-1850, que ele considera decadente. Por volta de 1880, os fotógrafos já dispunham de aparatos mais avançados e não necessitavam mais expor seus modelos à imobilidade durante períodos de tempo tão prolongados. Segundo ele, os fotógrafos dessa fase, não mais submetidos às condições que propiciavam o surgimento da aura, "viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque" (BENJAMIN, 2012, p. 108).

Assim, pode-se dizer que Benjamin valoriza Eugène Atget pelo fato de seu trabalho eliminar da fotografia essa "ilusão de aura" artificial e decadente em relação àquela das fotografias mais antigas. Contudo, o que Benjamin valorizava como qualidade aurática na imagem fotográfica diz respeito a certo frescor, a certa espontaneidade encontrada na "pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem [...]" (BENJAMIN, 2012, p. 100) e que é própria da fase primitiva da fotografia, algo surgido no momento presente da feitura da imagem e que, supostamente, não era dominado ou manipulado pelo fotógrafo, nem por seu modelo, algo que, de certa forma, escapava a ambos. Consequentemente, ele desvaloriza por completo a busca simulada desse frescor, colocada em prática pelos fotógrafos da fase imediatamente posterior, cujos retratos já eram muito mais baratos, além de serem menores, sendo produzidos de maneira mais rápida e comercializados de forma intensa. Nesse sentido, não deixa de ser curiosa a forma com que o autor alemão descreve o fotógrafo francês e sua ação antiaurática pelas ruas de Paris: Atget foi um ator que, descontente com sua profissão, retirou a máscara, para então dedicar-se a, igualmente, desmascarar a realidade. (BENJAMIN, 2012, p. 108) Fica sugerido, nessa passagem, que há uma correspondência entre o conceito de *aura*, entendida como algo que emana de maneira inesperada dos corpos dos modelos das primeiras fotografias, e a atividade do ator, considerado como aquele que encobre seu corpo com uma máscara, seja ela concreta, seja metafórica. A diferença é que, no caso do ator, não é possível discernir com segurança – e talvez também não o seja para a fotografia – se o que emana de seu corpo ou o encobre – eis uma ambiguidade interessante – é fruto do acaso ou puro artifício. Dessa maneira, o conceito de *imagem teatral* que desenvolvemos neste estudo encontra um forte ponto de intersecção com o conceito

benjaminiano, o que se torna ainda mais evidente quando o autor associa a *desintegração da aura* propiciada pela reprodução técnica de uma obra ao ato de "retirar o objeto de seu invólucro" (BENJAMIN, 2012, p. 108). Máscara e invólucro são dois termos definidores da imagem teatral para esta pesquisa.

Assim, Eugène Atget, ao retirar o semblante humano de suas fotografias, retiraria delas também sua aura, como se, ao sair de cena, um ator removesse ao mesmo tempo a presença corporal que a caracterizasse e o invólucro teatral que a velasse, deixando-a vazia, nua. Para o criador do conceito de *aura*, na fotografia ela estaria imanada à presença humana e à figuração de seu semblante:

> Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Antes, ele habita uma última trincheira: o rosto humano [...] Nas antigas fotografias, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano [...] Porém, quando o ser humano se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 2012, p. 188-9)

É importante salientar que no pensamento sobre a aura, encontramos em Benjamin, ao mesmo tempo, um descrédito ao teatro – ele valoriza o acaso, portanto, a ausência de artifícios de expressão – e uma similaridade do seu conceito com a arte teatral – flagrantes nas palavras *máscara* e *invólucro*, termos que atribuímos ao conceito de *imagem teatral*. De qualquer forma, no campo em que se encontram as possíveis analogias entre seu pensamento com temas teatrais, reside o que, de fato, é fundamental na análise benjaminiana da aura: a existência indubitável do *original* e a figuração do rosto humano em suas idiossincrasias, como presença aurática por excelência.

Será justamente empreendendo uma revisão da noção de *original* na arte pós-moderna que o crítico de arte Douglas Crimp travará um interessante diálogo com Benjamin e recolocará o conceito noutra perspectiva. Para Crimp, na contemporaneidade, a aura não diz mais respeito à presença da obra ou do modelo original, uma vez que a fotografia e a reprodutibilidade a ela inerente abalaram a relação das instituições artísticas com a representação. Segundo esse autor, no pós-modernismo – período em que muitos fotógrafos se valem de reproduções de outras

fotografias já existentes ou exploram as fronteiras entre a realidade e a representação – a atividade fotográfica é composta de obras cuja presença "efetua-se por meio da ausência, por meio de sua incontornável distância do original, até mesmo da possibilidade de um original" (CRIMP, 2005, p. 101).

Nesse sentido, a fotografia pós-moderna é vista como a responsável por efetivar um deslocamento da clássica noção de *aura*: o conceito benjaminiano está também associado à cópia; ele é sinônimo de fantasmagoria e se imana ao que Crimp chama de "um aspecto fantasmagórico de presença" (CRIMP, 2005, p. 101). É dessa maneira espectral que a fotografia passa a ser admitida nos museus, redefinindo o papel dessas instituições – as quais, para o autor, estão tradicionalmente ancoradas na originalidade e na autenticidade da obra de arte, e, portanto, na concepção clássica de aura.

O que é mais notável na análise de Crimp é sua proposição de que a *ausência é a condição da representação*, salientando a *impossibilidade de nos aproximarmos e atingirmos* o objeto fotografado – isto é, representado –, porque, se o fizermos, ele deixará de estar inserido na linguagem e, consequentemente, no terreno da arte. Dessa maneira, o contato com o original apresenta-se inacessível à imagem, pois ela só é capaz de apreender, ou seja, de representar aquilo que já se manifesta, no próprio mundo, na qualidade de representação:

> O desejo da representação só existe na medida em que nunca consegue se realizar, na medida em que o original se encontra sempre mais além. É só na ausência do original que a representação pode acontecer. E ela acontece porque desde sempre já está no mundo *como* representação. (CRIMP, 2005, 109)

É natural, nesse momento de nossa argumentação, que associemos tais colocações de Crimp à dinâmica do desejo na perspectiva lacaniana. Nessa aproximação, o sujeito desejante de Lacan, que, como o personagem Carteiro, está destinado a vagar sem encontrar um objeto que satisfaça e extinga o seu desejar, corresponde ao próprio fotógrafo, fadado a *distanciar-se* do objeto fotografado a cada tentativa de representá-lo. Por meio desse paralelo, o *assombro* proporcionado pelo *objeto a* – uma ausência que encobre a presença – e a *aura* entendida como *fantasmagoria* – a presença que é uma ausência – são duas ideias com algum grau

de espelhamento. Em ambos os casos, encontramos o que provavelmente seja a ideia fundamental para a aproximação que fazemos entre imagem fotográfica e imagem teatral: por mais paradoxal que pareça, é na palavra *distância* que se atam os laços entre as duas linguagens.

É nesse sentido que convocamos outra abordagem contemporânea do conceito de aura, aquela empreendida por Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*. Nessa obra, o autor apoia-se em Benjamin para refletir sobre as implicações do olhar na fruição das obras dos artistas minimalistas. No que diz respeito ao conceito de aura, Didi-Huberman valoriza precisamente a palavra *distância*, de modo tal que acaba desenvolvendo uma reelaboração para ele, definido da seguinte forma: “um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado [...] um *poder da distância*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.147, grifo do autor).

Para esse autor, a “experiência aurática” é produzida pela ação do olhar em diálogo com a espacialidade – uma trama entre essas duas instâncias – por um olhar sensível à forma e à presença do que olha; daquilo que se põe diante dele, e que pela via da sensibilidade recebe de seu objeto olhado – e por isso, distante, inacessível – um olhar devolutivo e, até certo ponto, perturbador.

> O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar a sua *aura*, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. (DIDI-HUBERMAN, 198, p. 164, grifo do autor)

A aura, nesse sentido, é um conceito que se mostra portador de um aspecto essencialmente espacial: um espaço definido por cisão, por uma clivagem fundamental entre olhantes e olhados, uma distância espacial, *por mais próxima que seja,* e que faz passar por meio de si diferentes experiências temporais.

Na imagem fotográfica essa cisão se mostra pela própria natureza superficial da imagem: na materialidade de um suporte chapado, o passado tornado virtual pelo ato fotográfico se atualiza como uma ausência tornada presente. Um momento atual que estaria fadado à efemeridade e condenado a tornar-se um passado para sempre desaparecido e invisível faz-se ver, faz-se visível, por meio da fotografia: o passado

é feito imagem e se torna, assim, imaginário. Na imagem teatral essa cisão é menor, já que a cena e o público dividem o mesmo espaço físico; porém, para que a cena seja lida como tal, é necessária uma separação, ainda que mínima, entre aqueles que olham e aqueles que se fazem ver. Dessa maneira, o imaginário é atualizado e se faz visível no momento presente: o que é invisível e virtual torna-se visível e atual.

Assim, essas experiências auráticas do ver – das quais a imagem fotográfica e a imagem teatral, neste estudo, revelaram-se exemplares –, estão, para Didi-Huberman, submetidas à influência da distância, ou como ele mesmo coloca: “[...] sob a autoridade da lonjura, que se mostra aí para e mostrar distante [...]”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Desse modo, aquilo que é visto traz consigo a marca de uma irreversível impossibilidade de aproximação:

> O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o *índice* de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” *(einmalig)* e totalmente “estranho” *(sonderbar)* de um soberano distanciamento [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148, grifo do autor).

Quando falamos de imagem fotográfica e de imagem teatral, quando nos propomos pensar o teatral a partir do fotográfico, parecemos estar fundamentalmente diante de *experiências do ver regidas pelo signo da perda* – ambas estão tramadas entre o olhar e o espaço, entre o desejo e a memória –, e que engendram toda uma poética de *aparições* e de *vestígios.* A imagem fotográfica cumpre o papel de *vestígio* de uma realidade perdida, que, aos olhos de quem o observa, age como *aparição*. Já a imagem teatral seria sempre uma *aparição* no tempo presente que age como *vestígio* de uma realidade imaginária, fantasmagórica, de um imaginário virtual, latente, porém invisível.

A última cena do espetáculo *O Problema do Carteiro Chinês* apresentava uma legenda com um poema do fotógrafo Maleonn, escolhido especialmente para finalizar o trabalho. O momento em questão era um dos únicos em que todos os atores apareciam juntos, no mesmo quadro, cada um executando uma movimentação cíclica independente. No momento em que o último deles se posicionava no espaço cênico, as seguintes palavras eram, por esse ator, reveladas: “Inúmeras vezes, quando apertei o botão do obturador, correram lágrimas dos meus

olhos. Nestas imagens, eu o garoto sem terra natal, finalmente vi a minha saudade.”.[24]

É evidente que, ao utilizarmos esse poema, expúnhamos uma figura ambígua, evocada pelo seu “eu lírico”. No contexto da narrativa encenada, essa voz silenciosa, proferida por um provável fotógrafo, era sutilmente relacionada ao personagem Carteiro e, em seguida, ao seu duplo: o espectador; havendo espaço, ainda, nessa bem-vinda ambiguidade, para a associação da voz lírica à figura do encenador teatral. O fotógrafo e o encenador, o personagem Carteiro e o público: “garotos sem terra natal”, desenraizados, desapropriados, separados de uma segurança original. Figuras desejantes, olhos pulsionais, sujeitos da falta.

Localizamos as palavras de Maleonn no final da peça, por considerarmos que elas pareciam traduzir de forma lírica essa experiência fundamental da perda mencionada acima, tramada pelo desejo de completude, e urdida pela memória de uma totalidade inalcançável. Assim que a legenda terminava de ser exibida, o ator que a manipulava fazia o gesto de oferecer ao público uma romã: a fruta mítica que sela o vínculo de Perséfone com o Hades, o reino dos mortos. Nesse instante, todos os atores paravam suas movimentações, iniciando um longo repouso, até então, inédito. Em estado de imobilidade, a peça encontrava o seu fim, revelando a sua incompletude, a sua saudade.

O que intencionávamos com essa composição cênica era sugerir que a imagem fotográfica e a imagem teatral são formas imagéticas supostamente capazes de tornar visível *aquilo que se perdeu, no tempo, mas que se deseja ter diante dos olhos, no espaço,* sendo, da mesma maneira, enganosamente aptas a satisfazerem a sede de imagens do olhar: a inquietude da pulsão escópica. Contudo, também pretendíamos insinuar que tais formas imagéticas afirmariam tragicamente essa mesma perda fundamental, no próprio ato de tentar supri-la por meio da linguagem. Por um lado, a fotografia oferecendo aos olhos a imagem eternizada do que foi perdido – a atestação de sua ausência; e a imagem teatral, por sua vez, tornando presente de forma efêmera, aquilo cuja falta se faz sentir – e que pode apenas ser retido na memória.

[24] Countless moments when I pressed the shutter, my eyes ran over with tears. In those images, I, the kid without hometown, finally saw my nostalgia. Disponível em: <www.maleonn.com/collections/10>. Acesso: 16 mai. 2013. Tradução nossa.

CAPÍTULO 3: O TEATRO COMO APARELHO PSÍQUICO: SOBREPOSIÇÃO TEXTUAL A *PALIMPSESTOS* DE PHILIPPE DUBOIS.

Figura 26 – *Espaço 2* (1975 - 1976), de Francesca Woodman. Fonte: *website* do San Francisco Museum of Art, San Francisco, EUA.[25]

"Em psicanálise, o rastro memorial carrega a marca inconsciente de incidentes inscritos na memória. Esse rastro, presente e ausente, permite compreender de que maneira as encenações não se elaboram no vazio, mas são interconectadas por toda uma rede de citações, alusões, polêmicas ou, simplesmente, de rastros involuntários."

Patrice Pavis

"Teatro é sobre memória; é um ato de memória e descrição."

Anne Bogart

[25] Disponível em: <www.inglebygallery.com/news/francesca-woodman-at-san-francisco-museum-of-modern-art/>. Acesso em: 13 jul. 2013.

A ideia de abordar a fotografia e o teatro por meio do conceito psicanalítico denominado *aparelho psíquico* ocorreu durante o processo de criação do espetáculo *O Problema do Carteiro Chinês*. Enquanto tentávamos, ao longo dos ensaios, encontrar uma dinâmica narrativa para as imagens teatrais que vinham sendo criadas ali, pudemos notar que o movimento lento, contínuo e incessante dos atores revelou-se como a solução cênica mais apropriada para a construção da sintaxe buscada, que se caracterizava, por sua vez, em metódicas transposições das fotografias do artista Maleonn para a cena. Estava posto, então, um aparente paradoxo: a solução teatral, para a fixidez da imagem fotográfica, da qual nos aproximávamos, não era a imobilidade, mas o movimento contínuo.

Esse suposto paradoxo nos indicava que o surgimento e o desparecimento das imagens do espetáculo, apesar de se basearem em fragmentos fotográficos, não se davam por saltos abruptos ou "cortes secos", mas, em vez disso, por meio de um constante processo de transformação, transfiguração e revelação, tornados presentes pelos movimentos dos atores. Segundo a definição psicanalítica, a função do aparelho psíquico é, justamente, a de *transformar* e *transmitir* uma *energia* determinada por meio de um *trabalho* de elaboração psíquica, cujo objetivo é dominar e integrar as excitações que chegam até ele, *criando associações* entre tais excitações.[26] Nesse sentido, o que se configurava, naquele momento do processo, era a sensação de que o espetáculo teatral em questão poderia ser compreendido como um trabalho de *elaboração imagética* análogo, talvez, ao trabalho de *elaboração psíquica*.

Sendo assim, os trechos curtos – e nem tão curtos – de pensamento que serão apresentados neste capítulo dialogam, quase parágrafo a parágrafo, com um texto que passou a ser fundamental para a pesquisa, e que veio à tona nesse mesmo momento do processo de *O Problema do Carteiro Chinês.* Trata-se do capítulo sete do livro *O Ato Fotográfico,* de Philippe Dubois: *Palimpsestos, a fotografia como aparelho psíquico.* Preservamos os títulos de cada item do texto original, acrescentando, em parênteses, novas palavras, de acordo com as novas ideias desenvolvidas.

[26] Sobre isso, ver: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise.* São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.29.

No momento da experimentação prática, sem a objetividade característica de uma fase de reflexão teórica, abordamos o texto de Dubois mais como um material de inspiração poética do que como um arcabouço teórico a ser posto em prática. Depois de encerrado o processo criativo, e levando ao extremo sua metáfora central, abordamos o conteúdo desse capítulo de Dubois, como um verdadeiro *palimpsesto*, ou seja, como uma superfície textual à qual sobrescrevemos uma nova escritura – composta de fragmentos aforísticos – que dialoga com a anterior.

Consideramos o capítulo de Dubois bastante importante, não apenas pelo fato de ter inspirado nossa prática teatral, mas, também, por suspeitarmos que, nele, estão presentes algumas pistas claras para se chegar às correspondências entre a imagem fotográfica e a imagem teatral, uma vez que, a partir dele, elas podem ser compreendidas como *elaborações imagéticas de aparelhos psíquicos*. Assim, nos propusemos a literalmente *seguir* as pistas deixadas por sua escritura, refletindo, ao longo do caminho pelo qual elas nos levaram a trilhar, sobre a aplicação das ideias de Dubois ao contexto da imagem no teatro, fazendo paralelos com suas afirmações acerca da fotografia.

Provavelmente, nossa abordagem dos conceitos desse autor seja de natureza híbrida. Ou seja, é possível que tenhamos nos aproximado de seu texto, em parte, de forma objetiva e acadêmica e, em parte, de maneira mais subjetiva e poética. Por esse motivo, talvez, nossa elaboração textual tenha um distanciamento crítico menor em relação a Dubois do que em relação aos outros autores presentes neste estudo. A maior ressalva que fazemos, desde já, ao seu pensamento, reside no fato de que ele foi desenvolvido em um contexto no qual a atividade fotográfica era majoritariamente analógica, diferindo consideravelmente da era digital em que nos encontramos, nos dias atuais.

Nesse sentido, sua análise é direcionada a um tipo de fotografia baseada no filme fotográfico e na impressão em papel, e não em *pixels*, dados matemáticos e telas de computadores, ou outros dispositivos digitais. Sendo assim, seu pensamento está ancorado, fundamentalmente, na *lógica do índice*. Como colocamos no capítulo anterior, o que nos interessa nessa lógica não é o seu aspecto documental, mas a relação de contiguidade entre referente e signo, que, por

sua vez, pode ser desdobrada, no campo do teatro, para a temática da presença do ator em cena em diálogo com sua transfiguração em imagem, diante do público.

Dessa forma, apesar de não abarcar o tema da fotografia digital, consideramos que a profundidade da reflexão de Dubois, bem como o poder de afecção de suas metáforas – que nos levam, inclusive, a refletir sobre os aspectos míticos da memória – fazem com que seus argumentos resistam ao tempo, e forneçam um material muito pertinente para se pensar a arte do teatro.

3.1 Manter à distância (mantendo-se próximo)

Philippe Dubois abre seu texto colocando em evidência o conceito de aura de Walter Benjamin e suas principais implicações: o princípio de distância e o efeito dialético da tensão entre o longínquo e o próximo.

- ***Aforismo nº1:*** Para este estudo, no que diz respeito ao nosso conceito de imagem teatral, o longínquo se inscreve no próximo, ou a ausência se inscreve na presença, já que a distância fundamental entre os atores e todos os elementos de cena, bem como, entre os atores e o espectador é sempre, paradoxalmente, uma proximidade. Na fotografia, ao contrário, o próximo se inscreve no longínquo, ou a presença se inscreve na ausência, uma vez que a distância entre a foto e o objeto nela representado é muito mais aguda.

Para Dubois, a imagem fotográfica é:

> provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanação direta (a impressão luminosa) e porque cola literalmente na pele (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido. (DUBOIS, 1993, p. 312).

- ***Aforismo nº2:*** O que Dubois afirma sobre a fotografia pode ser aplicado à imagem teatral da seguinte maneira: a proximidade entre o objeto e sua representação, na imagem teatral, é mais radical que na imagem fotográfica. Na imagem teatral, a representação está ligada ao seu objeto de maneira ainda mais íntima e, além disso, está literalmente colada à pele do objeto; no caso, ao corpo do ator. Um ator ou a própria materialidade dos objetos e elementos de cena, é, ao mesmo tempo, presença e signo. No caso da proximidade, a imagem teatral poderia ser pensada como "excessivamente fotográfica", no sentido de que a contiguidade entre representação e objeto é mais intensificada nesse tipo de imagem. O aspecto indiciário da imagem no teatro, ou seja, a *conexão física* entre o referente e o signo, a fidelidade de um em relação ao outro, seria ainda mais intenso, ainda mais fiel que na imagem fotográfica. Por outro lado, seria, sim, no caso da distância, que a imagem teatral é menos radical que a imagem fotográfica; sua separação não é tão absoluta. Ou, em outras palavras, na imagem fotográfica, a separação se dá tanto no tempo (a fotografia sempre nos revela o passado, por mais recente que seja) como no espaço (ainda que vejamos uma fotografia no mesmo espaço em que esta foi tirada, estaremos diante de um duplo desse espaço, de um deslocamento, de um "decalque temporal" reduzido, recortado, chapado, do mesmo espaço). O objeto (separado) da imagem teatral compartilha, em geral, do mesmo tempo-espaço que o espectador, enquanto, na fotografia, esse tempo-espaço está sempre no passado. Porém, poderíamos pensar que uma condição necessária para que o objeto da imagem teatral se constitua como portador de teatralidade – ou seja, de uma "intenção de leitura" – é a separação, a cisão, ainda que mínima, dele em relação aos espectadores. A compreensão de teatralidade, nesse caso, se aproximaria de uma "consciência de estar vendo", por parte do espectador, e de uma "consciência de estar sendo visto", ou de um "dar-a-ver", por parte do ator. Dessa maneira, podemos refletir sobre a forma como experimentamos a aura desses dois tipos de imagens tendo, como guia, a acepção de Didi-Huberman desse conceito como *um poder da distância*. O poder da distância da imagem fotográfica é o poder do impacto do corte seco e abrupto que

“ceifa” o fluxo dinâmico do tempo e do espaço tridimensional, oferecendo, como resultado desse ato, um decalque estático e bidimensional. A potência afetiva da aura fotográfica, ou do poder da distância fotográfica, reside na sensação ou mesmo na consciência da impossibilidade de reaver o objeto perdido tal qual ele se apresentou diante da câmera. Por sua vez, a imagem que emerge desse processo de perda abrupta seria a confirmação da impossibilidade de resgate. Esse poder de afecção da imagem fotográfica confere a ela o sentido de uma *ferida*: aquilo que é visível é a marca deixada, após desferido o golpe do ato fotográfico. Por sua vez, o poder da distância na imagem teatral é o *poder do encontro* entre olhantes e olhados *diante do limiar da cena*. Ainda que se trate de encontro, é uma convergência definida por um limite entre os territórios daquilo que se entende por realidade e daquilo que é compreendido como cênico. Isto é, por uma demarcação que mantém essas regiões distantes em maior ou menor grau e, assim, a um só tempo, *possibilita o “dar-se-a-ver” do ator, e faz o espectador ver.* A esse “estar diante do limiar” associaremos a seguinte citação de Georges Didi-Huberman*:*

> E diante da imagem [...] todos estão como *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar [...] Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação carne a carne*.* (DIDI-HUBERMAN,1998, p. 242-243, grifo do autor)

A potência afetiva da aura, ou da distância teatral, reside na sensação ou mesmo na consciência de que o que se tem diante dos olhos está inserido no fluxo do tempo e nas dimensões do espaço presentes, mas, no entanto, carrega consigo sentidos e implicações de uma realidade outra, de um alhures espaço-temporal. Esse poder de afecção da imagem teatral confere a ela o sentido de uma *alucinação*, ou de uma *miragem*, ambas assombrosamente ambíguas. É o espectador que se ausenta momentaneamente do fluxo do tempo cotidiano para observar esse mesmo fluxo ser perturbado por um novo regime de significados, abertos pela cena teatral, tramados de desejo e espanto. Tais considerações nos permitem

pensar que o objeto na fotografia é um objeto real perdido no tempo-espaço e reencontrado na forma de imagem. Na imagem teatral esse objeto é um objeto (re)encontrado no tempo-espaço, mas cujo *status* de realidade pura está perdido.

- ***Aforismo nº3:*** A latência na fotografia se dá no período de tempo entre a tomada da imagem, a partir do ato do fotógrafo, até o momento em que a imagem é revelada. A latência na imagem teatral se dá a partir do momento em que o espectador se coloca na condição de espectância. Um espetáculo teatral pode ser compreendido, assim, como um *bloco de latência temporal*, no qual imagens ou cenas, mais ou menos intensamente ensaiadas, vão sendo reveladas aos olhos de quem se dirige ao local de apresentação para vê-las. Na imagem fotográfica, o fosso temporal se dá entre o momento da tomada da imagem e o momento da revelação, enquanto, na imagem teatral, o que se dá é um colocar-se do espectador diante do próprio fosso temporal para ver, daí, aparecerem as imagens que foram previamente – no período dos ensaios – "tomadas", escolhidas, elaboradas, forjadas. A tomada da imagem fotográfica gera uma separação tão abrupta, um fosso temporal tão absoluto entre a imagem e a realidade da qual ela foi extraída, que a fotografia só pode, nesse caso, assumir uma função de vestígio, um sinal parcial de algo longínquo. Uma mensagem que atravessa uma longa distância e faz aparecer fragmentos desse tempo-espaço perdidos. A *separação na proximidade*, geradora da imagem teatral, implica que atores e espectadores compartilhem o mesmo espaço e o mesmo tempo presente, o que faz a imagem teatral ter uma função de aparição, ou seja, de uma presença que surge no espaço próximo, portando vestígios, sinais parciais, de uma realidade outra, imaginária.

- ***Aforismo nº4:*** Como aplicar a seguinte metáfora de Philippe Dubois à imagem teatral: "o cordão umbilical que liga a imagem ao mundo"? (DUBOIS, 1993, p. 312). No caso da fotografia, esse cordão é rompido no momento em

que a foto é tirada. E na imagem teatral? Esse cordão é em algum momento rompido? Podemos pensar que o ator, ao se colocar em cena, tem a intenção de que seu corpo e, para além de seu corpo, sua presença, se destaquem da sua condição habitual no mundo, para assumirem outra qualidade; uma qualidade sígnica, uma qualidade performática, uma qualidade imagética, talvez. Nesse caso, trata-se de um corpo pertencente ao fluxo contínuo do mundo que anseia pela transfiguração de si em imagem. Como se o estatuto imagético supostamente pretendido emergisse da própria pele desse corpo. Tal transfiguração seria consequência de uma bipartição do ator entre seu ser e seu semblante, similar àquela elaborada por Jacques Lacan, no que diz respeito ao sujeito. No caso do mito grego de Orfeu, utilizado por Dubois como analogia para o ato fotográfico, se abordado como analogia para a imagem teatral, seria como se, após virar-se para trás para ver sua Eurídice e perdê-la para sempre (condição da imagem fotográfica), Orfeu reencontrasse diante de si, *após* a fatídica "olhada para trás" (ou seja, após a tomada fotográfica), sua amada, sem, no entanto, poder tocá-la. Ou, então, sem que ela compartilhe com ele do mesmo estatuto de realidade (condição da imagem teatral). Ou até mesmo, ainda que pudesse tocá-la, o corpo tangido pelas mãos de Orfeu não correspondesse ao corpo de sua verdadeira Eurídice, mas, no lugar dele, estivesse um duplo desse corpo tornado presente por um ator/atriz. Uma experiência que se corresponderia com "a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação carne a carne*",* de Didi-Huberman. A imagem fotográfica seria o substituto indiciário ou metonímico da perda de Eurídice, na forma de fotografia revelada. A imagem teatral seria o substituto indiciário ou metonímico dessa mesma perda, na forma de aparição corporificada no espaço da cena, e não no espaço da vida cotidiana. Em ambos os casos, e em cada um deles de maneiras particulares, por se tratarem de duas formas imagéticas, o contato carne a carne é mantido em suspenso.

- ***Aforismo nº 5:*** Se, para Dubois, a foto, quando tirada, "envia seu objeto ao reino das sombras" (DUBOIS, 1993, p. 312), para nós, a imagem teatral

concebida durante os ensaios faz surgir do mundo das sombras os seus objetos. Estar diante de uma fotografia é ver o retorno desses objetos do mundo tangível, enviados ao mundo das sombras, na forma de imagem revelada. Assim, a matéria se dessubstancia quase totalmente e se torna imagem fotográfica. Por outro lado, estar diante de uma cena teatral é ver os objetos pertencentes à realidade ganharem o *status* de imagem, ou presença com qualidade imagética – presença investida de ausência, fantasmagoria – perturbando a estabilidade dessa mesma realidade. É importante deixar claro que, de acordo com o sentido de "realidade" utilizado aqui, um objeto "cenográfico" é também considerado um "objeto real". Isso porque, apesar de não servir aos usos da vida cotidiana, ele é portador de uma existência material e espaço-temporal, ou seja: ainda que "falso", esse objeto está inserido concretamente no tempo e no espaço; ele é tangível. Em oposição ao que acontece com a imagem fotográfica, a cena é o espaço onde as imagens se substanciam, ganham forma e matéria, e se tornam teatrais. No caso da fotografia, como se trata do retorno dos objetos do mundo na forma de imagem bidimensional, essas imagens trazem consigo vestígios quase totalmente dessubstanciados da existência material e tridimensional desses objetos. Já no caso da imagem teatral, como os objetos do mundo ganham uma nova qualidade imagética, perturbando a organização da realidade, esse tipo de imagem faz com que uma dimensão imaginária se materialize e apareça, conferindo a essa mesma materialidade ancorada na realidade uma complexidade imaginária e imaterial. Esse pensamento é consonante com a ideia do acréscimo fantasmagórico à presença de Douglas Crimp, o que nos permite falar de um "acréscimo imaterial à matéria", que seria próprio da manifestação da imagem no teatro.

Como pensar a seguinte expressão para a imagem teatral: "a marca de um cisma entre o Real e o imaginário" (DUBOIS, 1993, p. 313).

- ***Aforismo nº 6:*** Consideremos que esse cisma é vivido, pela imagem teatral, no próprio momento de sua aparição, pois os corpos e objetos em cena estão carregados e são portadores dessa ambivalência real/imaginário. Eles são a

presentificação desse cisma, o índice, a marca dessa cisão e, ao mesmo tempo, aquilo que faz essa separação acontecer. Nesse sentido, vamos invocar outra citação de Didi-Huberman: “O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o *índice* de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148, grifo do autor).

Nesse caso, é como se, ao se colocarem presentes diante dos olhos do espectador, os corpos e objetos que compõem a imagem teatral rompessem a superfície da realidade, com o objetivo de fazer passar, por essa ruptura, o imaginário. Seria a própria ação produtora da cisão que faria surgir a aura da imagem teatral. É como se ao abrirem essa clivagem no mundo tangível, uma perda fosse produzida – não nos situamos mais em uma realidade estabilizada, um desequilíbrio é gerado – e esses corpos e objetos fossem o próprio limiar entre os territórios do que, habitualmente, chamamos de real, e do imaginário. Ou como se eles materializassem tal limiar – corporificando-o e “objetualizando-o” – e carregassem, na sua concretude, na sua forma e na sua presença, aspectos dos dois territórios. A imagem surgiria, então, como anteparo, como um invólcuro-máscara-escudo-protetor, que deve ser posicionado sobre esse rasgo na epiderme da realidade. Fazendo uma analogia, o que acontece com os corpos e objetos constituintes da imagem teatral é semelhante ao que ocorre com a vítima consagrada pelo ato sacrifical: ela é o limiar e a materialização desse *limite-passagem* entre o sagrado e o profano; no caso, um corpo profano cuja pele/superfície é literalmente rompida em direção ao sagrado. Ainda no sentido de ilustrar as afirmações colocadas acerca do papel cumprido pela materialidade na imagem teatral, acompanhemos as seguintes colocações do encenador teatral Tadeusz Kantor referentes aos diálogos entre materialidade e imaterialidade, e entre vida e morte, que esse artista desenvolve em sua obra:

> A presença material, física, do objeto e o presente no qual a ação se insere, foram revelados com um peso excessivo e chegaram ao limite extremo [...] Em minha manifestação, chamada de “assalto” (*cambriolage*), produziu-se uma irrupção ilegal na zona em que a realidade palpável se prolongava em seu “invisível”. Diante dessas experiências, o papel do pensamento, da memória e do tempo se afirma com força crescente [...] A certeza que me tomou progressivamente foi a de que a vida só pode ser reivindicada na arte

> pela ausência de vida. Esse processo de desmaterialização se consolidou na minha atividade [...]. (KANTOR, 2008, p. 216)

Ao levar ao extremo o lastro material contido em sua produção imagética, Tadeusz Kantor encontra a *passagem* para o campo imaterial do pensamento e da memória no *limite* da própria concretude de seus elementos cênicos. A imaterialidade é sustentada, assim, pelo lastro material, e a vida, representada pelos índices da morte. A certeza de Kantor de que, na arte, só se pode revindicar a vida "pela ausência de vida", ecoa como uma melodia familiar no pensamento de Douglas Crimp quando este afirma: "é só na ausência do original que a representação pode acontecer." (CRIMP, 2005, p. 109). No campo escópico da cena, a vida morre para sua condição meramente orgânica, e assume um novo aspecto sígnico. O ser adentra o campo do semblante, perdendo sua "naturalidade" e sua inocência expressiva, ou provando do "alimento dos mortos" – como estava sugerido no espetáculo *O problema do carteiro chinês*. Isso se daria ao mesmo tempo em que o semblante invadiria o território do ser, podendo transformar em imagem tudo aquilo que "toca".

- ***Aforismo nº 7:*** O espectador, já no local da apresentação teatral à qual escolheu assistir, à espera do início do espetáculo, está numa situação de pura *latência teatral*. Ele está colocado num lugar entre uma realidade palpável, em vias de ser desestabilizada, e uma dimensão imaginária, com a qual se trabalhou e ensaiou, e que está prestes a se colocar diante de seus olhos, por meio de atores e elementos cênicos. A latência da imagem teatral é o sonho e a espera do tempo que se perdeu – tempo em que as imagens teatrais foram delineadas enquanto os espectadores estavam "entregues" ao fluxo do tempo da vida cotidiana – e do tempo que ainda não se encontrou. A latência teatral seria o momento de espera, aquilo que acontece enquanto se aguarda por uma reconciliação com o tempo, cuja manifestação se dá, em parte, na forma de elaborações imagéticas. Esse é o aspecto temporal da cisão espacial geradora da aura da imagem, no contexto do teatro.

Para Dubois, o que proporciona qualidade aurática às fotografias é a sua "Obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real" (DUBOIS, 1993, p. 314).

- ***Aforismo nº 8:*** O que pensar, também, da expressão "passar do aqui-agora da foto para o alhures anterior do objeto"? (DUBOIS,1993, p. 313). Suponhamos que, na imagem teatral, o espectador também se coloque diante de um aqui-agora da cena que faz menção a um alhures-anterior; nesse caso, correspondente ao "tempo perdido e esculpido" dos ensaios em que as imagens foram criadas. Se tentarmos fazer um paralelo entre o tempo dos ensaios de um espetáculo e o tempo dos espectadores que virão assisti-lo, podemos supor que o acontecimento teatral em si não é apenas o encontro entre artistas e espectadores no mesmo espaço físico, mas, também, o encontro entre duas formas de "perder" o tempo: o tempo perdido para se produzir as imagens do espetáculo e o tempo perdido no fluxo da vida cotidiana. Fazendo uma nova suposição, na imagem teatral, o aqui-agora da cena faria menção a um alhures-futuro, àquilo que ficará registrado na memória do espectador em decorrência das imagens por ele vistas durante o espetáculo.

3.2 A fotografia (e o teatro) como arte(s) da memória

Dubois se utiliza da metáfora da *Ars Memoriae*, técnica mnemônica da antiguidade grega e latina que consiste em inscrever conteúdos na virtualidade da memória por meio da visualização de lugares *(loci)* e a posterior inscrição de imagens *(imagines)* visuais dentro desses lugares. Os *loci* seriam como "tabuinhas

de cera” nas quais as *imagines* são inscritas. Essa técnica era utilizada como forma artificial de memória, principalmente por oradores, com o intuito de registrarem mentalmente os conteúdos de seus discursos, sem a utilização de qualquer tipo de anotação ou impressão. A principal referência de estudo da *Ars Memoriae* é o livro *A Arte da Memória*, da autora France A. Yates.

Segundo o próprio Dubois, na *Ars Memoriae:* “os lugares são como casas vazias, invariantes, quadros, receptáculos. São superfícies virgens suscetíveis de receber as *imagines* que já são plenas (de sentido), mas transitórias, despejáveis. Estas vêm se enquadrar, se inscrever, se depositar, mas apenas por um tempo [...]” (DUBOIS, 1993, p. 315). Ou seja, as imagens são a parte transitória desse par, aquilo que é passível de ser apagado, já que, sendo os lugares mais estáveis, eles devem permanecer na memória; eles são a superfície sobre a qual as imagens se inscrevem.

Para esse dispositivo funcionar bem as imagens devem ser extracotidianas, devem carregar consigo algum elemento *impressionante*, seja no sentido da beleza, da feiura, do exotismo, da bizarrice, ou da imprevisibilidade. Dubois chega a utilizar o termo “imagem ativa” ou “imagem agente”. O sentido privilegiado, nesse processo, é, necessariamente, a visão. Mais precisamente, a “visão interior” do sujeito, pois tudo acontece literalmente na sua imaginação. Para Dubois, a fotografia é, de certo modo, um prolongamento da *Ars Memoriae*: “Uma foto é sempre uma imagem mental”; “nossa memória só é feita de fotografias”; “a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno” (DUBOIS,1993, p. 314 - 316).

Assim, para ele, o *loci* (os lugares), na fotografia, seria o próprio aparelho fotográfico: as lentes, a caixa preta, ou seja, o receptáculo das imagens. As *imagenes (*imagens) seriam as próprias fotos, as impressões reveladas.

- ***Aforismo nº 9:*** A metáfora da fotografia como “*Ars Memoriae”* é muito plausível, porém, presumimos que ela seja ainda mais apropriada se aplicada ao teatro. O primeiro indício dessa hipótese seria o conceito de *loci* e a necessidade desse dispositivo *espacial à priori,* como ancoradouro das imagens a serem memorizadas. Para a imagem teatral se constituir ela deve,

necessariamente, inscrever-se no espaço físico, concreto, material da cena. Dubois faz uma analogia do *loci* mental, da *Ars Memoriae,* com o aparelho fotográfico. Ora, no caso do teatro, não haveria necessidade de se fazer tal analogia, uma vez que o *loci* poderia ser compreendido literalmente. O espaço mental, no teatro, a "tabuinha de cera" da *Ars Memoriae,* um *espaço pulsante* como propõe Kantor, é o próprio espaço físico, o local onde se dá a cena, onde as imagens são localizadas. Ou, usando um jargão teatral, "marcadas". A leitura do livro de Frances A. Yates apresenta dois exemplos históricos em que a *Ars Memoriae* foi materializada na elaboração de projetos arquitetônicos e na construção de espaços físicos *teatrais*. Ou seja, muito antes de ser utilizada como metáfora para o funcionamento do dispositivo fotográfico por Philippe Dubois, a *Ars Memoriae* encontrou, na arquitetura do edifício teatral, uma forma exemplar de expressão. O primeiro desses casos é o do Teatro da Memória de Giulio Camillo, um projeto arquitetônico de influência cabalística que não chegou a ser constituído, desenvolvido no século XVI em Veneza, em pleno Renascimento. O Teatro de Giulio Camillo consistia numa construção de madeira projetada para um espectador solitário que, do seu ponto de vista privilegiado, contemplaria uma série de portões nos quais se alojariam imagens dos deuses greco-romanos. Tais imagens refletiriam a ordem divina dos céus. Segundo a autora de *Arte da Memória*:

> [...] o Teatro de Camillo inverte a função normal do teatro: não há público sentado nos lugares assistindo a uma peça no palco. O "espectador" solitário do Teatro fica no lugar onde deveria estar o palco e olha em direção ao *auditorium,* contemplando as imagens nos portões [...] "(YATES, 2007, p. 179).

Esses portões seriam verdadeiros lugares de memória, os *loci* em que as *imagines* se inscrevem. O sentido desse projeto arquitetônico seria o de proporcionar uma visão física, corporal, de conteúdos mnemônicos ou celestiais – conteúdos de memória atrelados à ordem cabalística do Universo. Em uma citação que a própria autora faz, está explicado o sentido desse projeto:

> Ele (Camillo) alega que todas as coisas que a mente humana pode conceber, mas que não podemos enxergar com os nossos olhos corporais, depois de serem reunidas por meio de uma meditação profunda, podem ser expressas por certos signos corporais, de modo que o espectador pode imediatamente perceber com seus olhos tudo o que, de outra forma, permaneceria oculto nas profundezas da mente humana. E é devido a essa visão física, corporal, que ele chama sua obra de teatro. (YATES apud ERASMO[27], 2007, p. 174)

Temos, nesse caso, um primeiro exemplo de abordagem do teatro como um local de visualização de imagens de memória, uma visão física e corporal, uma tradução materializante do processo que na *Ars Memoriae* ocorre na virtualidade da memória. O outro exemplo que Yates apresenta é retirado do Renascimento inglês, e diz respeito a um sistema de memória desenvolvido pelo filósofo hermético Robert Fludd, sistema esse que previa a construção de um teatro o qual, posteriormente, influenciou o projeto arquitetônico do Globe Theatre. A base desse sistema de memória é uma relação entre o macrocosmo, o Universo, e o mundo humano, o microcosmo. Esses dois mundos se comunicariam por meio da combinação entre uma "arte circular" ligada ao zodíaco e ao macrocosmo, e uma "arte quadrada" ligada ao microcosmo e ao homem, e composta, por sua vez, de cinco *loci* de memória, ou portas, onde se alojariam *imagines.* O termo "teatro" é utilizado, por Fludd, como sinônimo de palco – e não como edifício teatral, composto de palco e plateia. No caso, esse palco seria o mesmo que uma sala de memória. No seu sistema, cada signo do zodíaco teria uma sala de memória ou "teatro" correspondente, e cada uma delas conteria cinco portas, os cinco *loci*. Nas palavras de Frances A. Yates:

> Fludd ergue o que é, provavelmente, o último grande monumento da memória do Renascimento [...] o sistema de Fludd toma um teatro como sua forma arquitetônica. O Teatro de Camillo inaugurou a nossa série de sistemas de memória do Renascimento, e o Teatro de Fludd encerrá-la-á. (YATES, 2007, p. 396).

Em outra passagem do texto, a autora enfatiza a importância do conceito espacial de teatro para o sistema de Fludd: "Esse 'Teatro', ou palco, com as

[27] ERASMO, *Epistolae*, IX, p. 479.

suas cinco portas a serem utilizadas como lugares de memória, é o motivo condutor de todo o sistema" (YATES, 2007, p. 412). Nesses dois exemplos, conseguimos observar que, quando o teatro é compreendido como *um lugar em que se veem imagens*, ele é, também, compreendido como *espaço de memória*. E essa memória está atrelada a uma *ordem virtual* que, nos dois casos citados, possui caráter divino, celestial.

- ***Aforismo nº 10:*** No binômio *loci* e *imagine*, o espaço é a superfície e as imagens são as inscrições. O espaço *comporta* as imagens: ele deve *permanecer* enquanto as imagens podem deter-se momentaneamente, ou se apagarem, *passarem.* Porém, o fenômeno efêmero da imagem teatral altera esse mesmo espaço, transfigurando-o enquanto, nele, se manifesta. O aspecto fugidio de imagens que se inscrevem sobre a superfície de uma espacialidade, alterando a sua percepção, mas que, no entanto, *escampam,* enquanto a superfície *permanece*, parece descrever o próprio mecanismo de "fazer ver", de "tornar visível" do teatro. Dessa maneira, poderíamos definir a imagem teatral como um tipo de imagem que, *necessariamente,* se inscreve no espaço. Um determinado espetáculo teatral seria, então, uma compilação de *imagines* que se põem em compasso de espera – num estado de latência, e numa dimensão virtual –, aguardando a chegada dos espectadores para se inscreverem em seus *loci*. O espaço da cena, assim, é a própria superfície de inscrição da imagem teatral: espaço-tábua de cera. Uma cera de consistência bastante resistente, que repele a escritura, e que dificilmente se deixa marcar pelas imagens que nela se inscrevem, fazendo com que elas se apaguem tão logo se inscrevam. No entanto, trata-se de uma espacialidade que é transformada durante o momento pouco duradouro em que as imagens se fazem presentes.

- ***Aforismo nº 11:*** Enquanto, para Dubois, a fotografia é sempre uma imagem mental, podemos supor que, para nós, a imagem teatral é sempre uma imagem espacial, uma imagem-espaço. Talvez ela seja a tradução espacial

de uma imagem mental, ou o equivalente, o duplo espacial de um *loci* mental, e o duplo material de uma *imagine,* também mental. Enquanto a imagem fotográfica dessubstanciaria a realidade transformando-a em memória, a imagem teatral daria substância e matéria à virtualidade da memória, tornando-a lembrança fugidia, mas encarnada, espacializada. Se o equivalente moderno da memória, em sua acepção de atividade psíquica, é a fotografia, o teatro, que para nós metaforiza e materializa ainda mais apropriadamente a *Ars Memoriae*, seria o equivalente arcaico, arquetípico dessa mesma atividade? O que pensar das seguintes colocações da diretora Anne Bogart, acerca da relação da memória com o teatro:

> O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo 'lembrar' [...]. Cada vez que se monta uma peça está se dando corpo a uma memória. (BOGART, 2011, p. 30-36)

- ***Aforismo nº 12:*** Montar um espetáculo de teatro seria, assim, um trabalho sobre o espaço físico da memória, dando corpo às imagens que se inscrevem sobre esse espaço? O que pretendem *lembrar* aqueles que produzem as imagens teatrais? O que foi tão gravemente esquecido, a ponto de sua necessidade de lembrança movimentar todas as ações dos artistas e espectadores envolvidos na obra teatral, de forma que o verbo "lembrar" sintetize o (fazer do) teatro, tal como coloca Bogart? Do que se lembra aquele que vê a inscrição dessas imagens sobre o espaço teatral?

Philippe Dubois termina a explanação sobre a fotografia como *Ars Memoriae* sugerindo que o inconsciente seria um bloco de cera "em que pode vir se inscrever e se apagar a memória de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossos sentimentos" (DUBOIS, 1993, p. 317).

- ***Aforismo nº 13:*** Trabalhando as analogias propostas por Dubois em termos teatrais, a partir da compreensão do inconsciente como bloco de cera, chegamos perto da compreensão do *inconsciente* como uma entidade de caráter espacial, que preserva suas imagens em estado de latência, e as

revela fazendo-as se inscreverem sobre sua superfície pulsante, aos olhos do espectador. Esse é, em síntese, o trabalho do *aparelho psíquico*: trabalhar sua energia vibrante, de modo a transmiti-la na forma de elaborações imagéticas. Essa seria, também, a metáfora teatral para o inconsciente e a abertura para pensar o teatro como aparelho psíquico.

3.3 A fotografia (e o teatro) como aparelho(s) psíquico(s)

Dubois apresenta os conceitos básicos de Freud para a definição da vida psíquica, em termos de *aparelho.* Isto é: “a ideia de dispositivo, de transmissão e de transformação de energia, a ideia de funcionamento e de trabalho (elaboração psíquica) de organização no espaço, de arranjo com funções localizadas.” (DUBOIS, 1993, p. 318). Sendo as funções principais desse aparelho psíquico: “explicar, tentar fazer compreender e até de fazer ver” (DUBOIS, p. 318). Para isso, ele analisa três redes de metáforas freudianas aplicadas ao funcionamento do aparelho psíquico: as arqueológicas, as fotográficas e o “bloco de notas mágico”.

3.4 Roma e Pompeia (bastidores e espaço cênico)

Philippe Dubois apresenta e analisa duas metáforas arqueológicas utilizadas por Sigmund Freud, ao longo de sua trajetória como teórico, para exemplificar o funcionamento da memória humana, e a maneira como o passado se inscreve sobre a vida psíquica. Essas duas metáforas arqueológicas se expressam na descrição cidades italianas: Roma e Pompeia.

A metáfora de Roma apresenta uma *cidade virtual* em que todas as "fotografias" da memória estariam expostas, bastando um movimento do olhar para visualizá-las. O tempo dessa cidade é um tempo do acúmulo, da continuidade, da exposição, da sobrecarga de informação que se mostra, porém, de forma fragmentária. Ou seja, trata-se de uma cidade-metáfora capaz de conjugar a *multiplicidade* com a *duração.*

- ***Aforismo nº 14:*** Podemos conjeturar que a metáfora arqueológica freudiana de Roma representa a própria virtualidade da memória em todos os seus contextos. No contexto da imagem teatral, faz sentido pensar essa virtualidade em relação ao próprio corpo de memórias que compõem as *imagines* e os *loci* de determinado espetáculo, ou seja, o conjunto das imagens teatrais do espetáculo, ou o fenômeno que se manifesta por meio do diálogo entre esse par. Nesse sentido, a ideia de uma entidade virtual de espaço que abarcasse todas as camadas sobrepostas de memória de um espetáculo tornar-se-ia presente no momento em que o espectador, já no local de apresentação, aguardasse o início da peça. Seria equivalente àquilo que, anteriormente, nomeamos de latência teatral. Antes do início de uma apresentação, as imagens teatrais aguardam pelo momento de sua revelação. Seguindo a metáfora de Roma como tópica psíquica, todas as imagens teatrais aguardariam sobrepostas, ou enfileiradas umas ao lado das outras, pelo momento de se mostrarem ao olhar do espectador. A latência teatral seria constituída dessa sedimentação de imagens teatrais. Todas elas sobrepostas num mesmo tempo-espaço virtual, preservadas e intactas, ainda inacessíveis, tanto para o espectador quanto para os próprios atores que as corporificarão em cena. Freud, numa passagem de *O Mal Estar da Civilização*, tenta comparar o funcionamento do aparelho psíquico com uma experiência utópica do olhar que, pela simples mudança de direção ou ponto de vista, fosse capaz de escavar todas as camadas de tempo visíveis por meio da história arquitetônica da cidade de Roma. Nas palavras do próprio Freud, esse processo se daria da seguinte maneira:

> Na Praça do Panteão encontraríamos não apenas o atual, tal como legado por Adriano, mas, aí mesmo, o edifício original levantado por Agripa; na verdade, o mesmo trecho de terreno estaria sustentando a Igreja de Santa Maria sobre Minerva e o antigo templo sobre o qual

> ela foi construída E talvez o observador tivesse apenas de mudar a direção do olhar ou a sua posição para invocar uma visão ou a outra. (FREUD, 1997, p. 17)

O que nos parece ao mesmo tempo curioso e inspirador é imaginar que, no desdobramento dessa metáfora para o teatro, não seria a mudança de ponto de vista do olhar do espectador o ato responsável por descortinar as camadas de tempo do corpo de memória do espetáculo, mas, ao contrário, essas próprias camadas seriam descortinadas diante do olhar do público, por meio do movimento dos atores em cena. A “utopia do olhar” de Freud em Roma se concretizaria no teatro por meio de uma simples inversão: não seria o movimento do olhar que invocaria as camadas de memória do espetáculo, mas o próprio espetáculo mostraria, diante desse olhar, as camadas de sua memória.

Por sua vez, a metáfora de Pompeia diz respeito a uma *cidade fotográfica*, simbólica do recalcamento, daquilo que é enterrado instantaneamente e cuja preservação é integral. Seu tempo é o da captura, o do instante, o da explosão, da unicidade, do fragmento totalizante, ou seja: da metonímia. Nessa outra cidade-metáfora, haveria a conjugação entre a *integralidade* com o *instante*.

- ***Aforismo nº 15:*** Se a metáfora arqueológica de Roma expressa a virtualidade das imagens de um espetáculo teatral, a metáfora complementar de Pompeia expressa a forma com que essas imagens são atualizadas diante do espectador, o descortinar de suas camadas de memória, sua revelação. Se, para nós, a imagem teatral é sempre uma imagem espacial, ou seja, *uma imagem que se inscreve e transfigura o espaço da cena, na forma de aparição no tempo presente, e que age como vestígio de uma realidade imaginária latente*, podemos, então, presumir que tal aparição é tanto mais efetiva quanto mais pontual e pungente for a *impressão* por ela causada em quem vê. Quanto mais clara a marca deixada por ela no espírito do espectador – e para isso é fundamental que se altere a percepção da passagem do tempo –, melhor ela funcionará como vestígio, e mais presente

se fará a realidade imaginária evocada por meio desse processo. Aqui, o termo *impressão* merece uma atenção especial, pois é um termo, para autores que abordam a fotografia como índice, definidor da própria ontologia da imagem fotográfica. Para outro teórico da fotografia, Jean Marie Schaeffer, a própria identidade da imagem fotográfica, a sua *arché* – no sentido de arquétipo, de origem arcaica – só pode ser captada se considerarmos como ela nasce; a sua gênese, definida por ele como: "o registro de um traço físico-químico [...]". (SCHAEFFER, 1996, p. 13). Essa especificidade, portanto, conferiria à fotografia "seu estatuto de impressão" (SCHAEFFER,1996, p. 14). Dessa maneira, "a impressão [...] constitui o arché da imagem fotográfica na medida em que esta se define como registro de traços visíveis" (SCHAEFFER, 1996, p. 26)

Se, como dissemos anteriormente neste texto, o espaço da cena no teatro não registra, na sua "superfície", as inscrições das imagens teatrais – ainda que aquela seja profundamente alterada, enquanto estas se manifestam –, não seria em outro lugar, senão na memória do espectador, que seus traços visíveis, por sua vez, se inscreveriam. Nesse sentido, a potência de inscrição da imagem teatral, tanto no espaço mental do espectador quanto no espaço concreto da cena – ainda que este resista inelutavelmente a tal inscrição –, parece carregada de qualidades fotográficas. Em outras palavras, uma imagem teatral é tanto mais efetiva como inscrição quanto mais impregnada de qualidades fotográficas estiver. Isto é, quanto mais imbuída de potências de impressão ela se apresentar. É na metáfora de Pompeia que fica mais claro o caráter de perda que rege tanto a imagem fotográfica quanto a imagem teatral. Uma cidade que é enterrada repentinamente. De uma só vez, mandada para o "reino das sombras" instantaneamente. Um corte, uma ruptura, uma cisão. Imagens-recalque. Revelação-exumação. Não seria essa, também, uma metáfora para o surgimento da aura, tanto no caso do teatro como no da fotografia? Essa lonjura, essa trama de espaço e tempo gerada por corte, por cisão, por separação? Na aura fotográfica temos, diante dos olhos, a revelação-exumação na forma de impressão-ferida no papel, ou suporte da imagem, enquanto, na aura teatral, estaríamos diante de uma

revelação-exumação, na forma de presenças-assombro. O retorno corporificado do recalcado, diante do limiar que o separa do espectador.

Philippe Dubois chega a sugerir uma “mudança de direção do olhar” que articulasse juntas Roma e Pompeia: como seria isso em termos teatrais? O aparelho psíquico, segundo o autor, apresenta as duas metáforas ao mesmo tempo.

- ***Aforismo nº 16:*** O teatro, considerado como aparelho psíquico, articula, também, à sua maneira, essas duas metáforas arqueológicas: Roma como a duração, e Pompeia como o instante. No bloco de latência temporal de um espetáculo teatral, ambos os aspectos são experimentados de forma fugidia e efêmera por atores e espectadores. Por um lado, eles experimentam uma qualidade de duração limitada pelo tempo cronológico e objetivo ao qual o espetáculo está submetido – mesmo que, no seu desenrolar, seja alterada a percepção da passagem do tempo – e, por outro, se relacionam com os instantes de pausa e imobilidade dentro do movimento da cena, que são definidos pela encenação. Nesse sentido, o movimento, numa cena de teatro, pode ser visto como o elo entre sua duração e seus instantes ou, até mesmo, como a tradução espacial da *latência temporal* do espetáculo. O movimento seria o contorno semidefinido de uma imagem teatral em vias de seu constituir – como uma imagem fotográfica semirrevelada –; os instantes de pausa seriam a atualização visual dessa mesma imagem, seu contorno definido – como uma imagem fotográfica revelada. A busca pela imobilidade no seio do próprio movimento seria um paradoxo trazido à tona pela manifestação da imagem teatral.

3.5 (D)a metáfora fotográfica (à metáfora teatral)

Dubois se utiliza de um novo par de metáforas complementares: o funcionamento “diurno” do aparelho psíquico, ou o momento da tomada fotográfica, ou seja, a captação das imagens do exterior para o interior da máquina fotográfica, e o seu funcionamento “noturno”, isto é, o momento da imagem trabalhada em laboratório em vias de ser revelada. Sobre o funcionamento diurno, o autor apresenta as seguintes definições:

> uma entrada, um lugar de captação, de foco de enquadrador [...] onde tudo passa, de um lado, e, de outro, ao final de uma travessia [...] uma superfície de inscrição, um local de registro e estocagem [...] onde tudo permanece [...] passagem das coisas do olho da consciência à sua inscrição no fundo do inconsciente. (DUBOIS, 1993, p. 323)

- ***Aforismo nº 17:*** O momento análogo a esse, para a imagem teatral, seria o período dos ensaios, período em que se “perde o tempo” no sentido de esculpi-lo, de elaborá-lo, dando forma às suas imagens. Na tomada da imagem fotográfica, há um processo que capta, pela abertura da lente, as imagens do mundo e as estoca dentro do aparelho, ainda não reveladas. Algo é extraído do mundo e armazenado na forma de traço visível, de impressão luminosa. Esse processo se daria de forma análoga para a imagem teatral, no que diz respeito ao corpo do ator: um corpo pertencente ao fluxo do “tempo do mundo” que é “tomado” dessa realidade, e recolocado noutro contexto. Nesse sentido, chegamos a pensar que o *corpo do ator* é, para a imagem teatral, um verdadeiro objeto *ready-made*, algo retirado de um contexto – como um “instantâneo” fotográfico – e recolocado em outro. Sobre esse tema, Rosalind Krauss faz as seguintes reflexões no texto *Notas Sobre o Índice:*

  > O processo do *ready-made* desenvolve um paralelismo com a fotografia. Consiste na transposição de um objeto da continuidade

> para a condição estável da imagem artística mediante um momento de isolamento ou seleção.[28] (KRAUSS, 1996, p.219, tradução nossa).

Podemos pensar, também, que essa "retirada" de um objeto, ou de uma forma-presença do mundo, é um dos aspectos que definem a existência da imagem teatral no que diz respeito a um elemento específico que a constitui: o corpo do ator. Nesse sentido, por mais surreal que sejam as imagens de um espetáculo de teatro, elas sempre farão referência ao mundo "exterior" à cena, àquilo que chamamos de realidade. Um dado de antropomorfismo é, a ela, inerente. No contexto da imagem teatral, algo é retirado do mundo, momentaneamente preservado durante os ensaios e, nesse mesmo período, trabalhado para assumir um novo *status*, um *status* imagético. Enquanto, na metáfora fotográfica, as imagens do mundo são captadas e inscritas no fundo do inconsciente da máquina, aguardando por uma recolocação na forma de fotografia, no contexto do teatro, as formas e presenças do mundo são captadas para serem trabalhadas na sua potência de imagem, a fim de se inscreverem como impressão, posteriormente, na memória do espectador.

Por sua vez, o "funcionamento noturno" do aparelho psíquico se desdobra em processos de: "ressurgimentos a partir do fundo onde tudo está inscrito e permanece virtualmente (imagem latente do inconsciente) rumo a manifestações exteriores, atualizadas, visíveis, representáveis" (DUBOIS, 1993, p. 323). Esse funcionamento noturno se desenvolveria em três momentos diferentes: primeiramente pela fase inconsciente, a fase da *imagem latente*, em que "não existe estritamente nada a ver, nem se sabe o que foi inscrito ali"; seguida pela fase pré-consciente, na qual a imagem "é semivisível, 'negativa', ainda não revelada, tenebrosa"; e por último o processo se completaria com a fase consciente, em que se dá a ver "a imagem positiva final, luminosa" (DUBOIS, 1993, p. 324). Concretamente, este seria o

[28] "El processo del *ready-made* plantea un paralelismo com la fotografia. Consiste em la transposicion física de un objeto desde la continuidad a la condición estable dela imagen artística mediante un momento de aislamento o selecion."

momento do processo químico da revelação. Apesar disso, nos atenhamos sobre as seguintes ideias:

> Se tudo se inscreve na memória psíquica e ali permanece gravado intacto, nem tudo volta. O recalcamento é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência. (DUBOIS, 1993, p. 325)

- ***Aforismo nº 18:*** Uma vez que definimos o período de ensaios de um espetáculo como o momento análogo ao funcionamento diurno do aparelho fotográfico, o funcionamento noturno só pode dizer respeito, então, ao espetáculo em si, ao modo como suas imagens vão sendo *reveladas* aos olhos do espectador. Há, nessas definições, uma constatação interessante: enquanto para o aparelho fotográfico o funcionamento noturno é o mais distante do mundo exterior, ou, na terminologia psicanalítica, do "olho da consciência", o momento mais escondido, mais fechado, mais preservado, o momento do sonho. Esse mesmo momento, no contexto do teatro – e por que não do *aparelho teatral*? – é, justamente, aquele em que se dá a abertura para o espectador. Assim, um espetáculo de teatro seria um processo aberto em que o espectador testemunha o revelar das imagens: um sonho testemunhado. Enquanto, para a imagem fotográfica, o momento da revelação é o mais íntimo, para a imagem teatral, a revelação se dá em público. Poderíamos, a partir disso, compreender que o aparelho fotográfico e o aparelho teatral seriam negativos, um em relação ao outro? Enquanto um absorve a luz dos corpos para devolvê-la em forma de imagem impressa, o outro faz a luz incidir sobre os corpos para que esta se imprima na visão e na memória de quem vê. Se, no contexto do teatro, o que se vê é o *processo* de revelação das imagens, poderíamos supor que a imagem completamente revelada nunca se daria no espaço da cena? A revelação final, então, ficaria reservada à memória do espectador, o que conferiria, a ele, um papel fundamental nesse ato de revelação.

3.6 O bloco de notas mágico (a cena que se apaga, e a imagem que permanece)

Esta é a última metáfora freudiana para ilustrar o funcionamento do aparelho psíquico: o bloco de notas mágico (*wunderblock*). Esse objeto é um pequeno retângulo feito de cera e duas folhas de papel sobrepostas. Na sua base, há um quadro de cera. Em cima dele, existem duas folhas de papel sobrepostas e separáveis. A folha de baixo tem contato direto com a cera, é de consistência fina, e serve de tela para a inscrição. Já a folha de cima é mais resistente e serve de proteção para que o papel fino de baixo não se rasgue. As inscrições são feitas com um estilete ou objeto pontudo. A folha de cima, mais resistente, não é marcada. Apenas a folha da parte de baixo, mais sensível e em contato direto com a cera, recebe as marcas que a inscrição provocou. Para apagar o que foi inscrito, basta separar as duas folhas do contato com a cera:

> [...] separando a folha do quadro, a escrita desaparece, e a superfície parece se revirginar. Está pronta para novas inscrições [...] esse apagamento dos traços é relativo [...] eles não desaparecem de fato, permanecem ali, em filigrana na própria cera relativamente perceptíveis dependendo do ângulo de visão adequado [...]. (DUBOIS, 1993, p. 328 - 329)

- ***Aforismo nº 19:*** Podemos pensar que o funcionamento da folha de superfície que apaga as inscrições do bloco de notas mágico se assemelha ao modo de inscrição das imagens no espaço teatral: uma vez inscritas as imagens, a matéria viva do espaço é remodelada; contudo, quando elas se vão, o espaço, igualmente, se reconfigura. De uma cena a outra, as imagens teatrais não se detêm; elas se apagam instante após instante, deixando o caminho livre, supostamente virgem, para novas imagens se inscreverem momentaneamente, e transfigurarem, por sua vez, o espaço, apagando-se em seguida. Consideremos que o equivalente teatral para essas filigranas que permanecem na cera do bloco de notas seja a memória do espectador: é nela que se produziria o verdadeiro *palimpsesto* de um espetáculo. As imagens teatrais seriam como o estilete que faz a inscrição no bloco de notas, aquilo que, de alguma forma, “tocaria” a cera de fundo – o espírito do

> espectador – “imprimindo” nela alguma marca. O espaço ou *loci* teatral seria a folha de superfície, aquela em que as impressões não se detêm, apesar de, nela, momentaneamente, também se imprimirem, bastando um simples movimento, um simples deslocamento dos atores, para que as inscrições se apaguem. Já a folha de base do bloco de notas, aquela que recebe a impressão da cera “por baixo”, mantendo gravadas as inscrições até que se movimente a folha de superfície, seriam os olhos do espectador: a zona erógena que *toca* seu objeto-imagem *à distância.* Por fim, a cera propriamente dita seria a sua memória, a matéria sensível e receptiva que forneceria o material apropriado para que a inscrição se desse, ao mesmo tempo em que preservaria os traços de todas as impressões do espetáculo, apesar de seu “apagamento” constante diante dos olhos. Sendo assim, o apagamento dos traços da imagem teatral seria relativo no sentido de que, apesar de desaparecidos no espaço, eles permaneceriam na memória do espectador.

O fechamento da explanação de Dubois se dá por meio das seguintes colocações sobre a natureza da fotografia “[...] dispositivo psíquico de primeira linha. Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, bate a foto” (DUBOIS, 1993, p. 330).

- ***Aforismo nº 20:*** Cabe a nós, então, concluir que, entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, a imagem teatral aparece no espaço da cena com o objetivo de se imprimir no espírito do espectador.

CAPÍTULO 4 – FOTÓGRAFO-ENCENADOR E ENCENADOR-FOTOGÓGRAFO.

Figura 17 – *Rain, The Dancing School* (2004), de Erwin Olaf. Fonte: *website* da Galerie Raboun-Moussion, Paris, França.[29]

"É preciso restabelecer o significado essencial da relação: espectador e ator. É preciso recuperar a força primeva do choque que ocorre no momento em que, em frente a um ser humano (um espectador), posta-se pela primeira vez um ser humano (um ator), enganosamente semelhante a nós; não obstante, ao mesmo tempo, infinitamente estranho, além da barreira impassável."

Tadeusz Kantor.

[29] Disponível em: <www.galerie-rabouan-moussion.com/fr/artiste/erwin-olaf/9>. Acesso em: 13 jul. 2013.

4.1 Criadores de imagens e reguladores de sistemas de sentido

Uma vez colocadas e debatidas algumas relações possíveis entre teatro e fotografia, sendo ambas as linguagens entendidas como elaborações imagéticas resultantes do funcionamento de *aparelhos psíquicos*, seguiremos, agora, refletindo sobre as correspondências existentes entre esses dois tipos de imagem, no que diz respeito aos *sistemas de sentido* elaborados a partir das ações criativas de fotógrafos e encenadores teatrais. O que acabamos de nomear *sistema de sentido* pode ser compreendido também pelo termo *encenação*. A designação dessa similitude se baseia nas seguintes colocações elaboradas pelo pensador do teatro Patrice Pavis, em seu estudo sobre *A Encenação Contemporânea*:

> A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. [...] É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. (PAVIS, 2010, p. 03)

Tal *sistema de sentido* seria indissociável de outro elemento constituidor da encenação teatral, e que é seu duplo, seu oposto-complementar: aquilo que Pavis denomina *performance*. Para o autor, no que tange ao universo dos espetáculos teatrais, o conceito de *performance* alude a tudo o que acontece especificamente no palco, ou no espaço da cena, e que se caracteriza por uma ação *praticada* e *mostrada* simultaneamente, com o objetivo de provocar a atenção do espectador[30]. De nossa parte, de acordo com as referências deste estudo, consideramos que há uma intensa correspondência dessa ideia de fazer e mostrar ao mesmo tempo com o "dar-a-ver" de Lacan, abordado no primeiro capítulo, e que implica uma intencionalidade de leitura da ação praticada dentro do campo escópico. Os encenadores teatrais contemporâneos, portanto, de acordo com a reflexão de Pavis,

[30] O termo que, na literatura teatral, é usado para designar esse fenômeno é o *showing-doing* (mostrar fazendo, ou fazer mostrando), cunhado por Richard Schechner.

seriam responsáveis por levar à cena *performances* as quais podem ser lidas como “textos”, ou como uma “enunciação cênica”. (PAVIS, 2010, p. 398).

Dessa maneira, para nós, o *trabalho sistemático*, programado ou regulado dos *aparelhos psíquicos* do teatro e da fotografia teria sempre como resultado uma *encenação.* Isto é, uma enunciação cênica que congrega a ação performática com suas respectivas escritura e leitura visuais. Esta enunciação, por sua vez, seria necessariamente portadora de algum tipo de *teatralidade.* Ou seja, de uma qualidade estética advinda da elaboração intencional de sua visualidade, o aspecto expressivo do *opsis*. Caminharemos, assim, não mais por terrenos que abarquem as possíveis conexões ontológicas entre as duas linguagens – como foi a tônica do item anterior deste capítulo – mas seguiremos por vias que nos levarão à fotografia encenada contemporânea e à intensa discussão que se levanta, no panorama teórico atual, sobre a sua conexão, não só com o teatro e a teatralidade, mas, também, com a resistência ao teatro e à própria teatralidade.

Vamos percorrer essas discussões até encontrar nos modos de organização dos significados empregados por fotógrafos contemporâneos – ou seja, em suas encenações – correspondências tão intensas com a arte do teatro que, por meio delas, poderemos reconhecer, na imagem fotográfica, características fundamentais da imagem teatral.

4.2 A fotografia como jogo e encenação

Um dos pilares que sustentam a argumentação do clássico texto de Roland Barthes, *A Camara Clara*, é o conhecido conceito de “isso foi”: a ideia de que toda fotografia atestaria a existência e a presença daquilo que aparece representado em sua imagem, numa articulação muito particular entre a realidade (isso) e o tempo passado (foi). Não obstante, Barthes afirma que o referente fotográfico é “a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria

fotografia" (BARTHES, 1984, p.115). Sem contestar as suposições barthesianas de que a fotografia precisa da presença, da materialidade e da existência para fazer-se imagem – ou seja, a sua condição indiciária –, alguns teóricos mais contemporâneos ampliam o entendimento dessa condição fotográfica, colocando em xeque o estatuto "necessariamente real" daquilo que se põe diante da câmera. François Soulages é um autor que pratica de forma exemplar tal contestação. Para ele, a natureza da fotografia é incapaz de revelar a realidade de forma fiel, já que, no próprio processo de feitura de sua imagem, encontrar-se-ia um princípio de *encenação*:

> A doutrina do "isto existiu" de Barthes parece mitológica. Talvez fosse necessário substituí-la por um "isto foi encenado" que nos permitisse esclarecer melhor a natureza da fotografia. Diante de uma foto, só poderemos dizer: "isto foi encenado", afirmando, dessa maneira, que a cena foi encenada e representada diante da máquina e do fotógrafo; que não é o reflexo nem a prova do real; isto se deixou enganar: nós fomos enganados. Ao termos uma necessidade tão grande de acreditar, caímos na ilusão: a ilusão de que havia uma prova graças à fotografia [...]. (SOULAGES, 2010, p. 26)

O que faria a compreensão da natureza fotográfica saltar do "isso existiu" ou "isso foi" – a ideia de que a fotografia é fiel à realidade no estado passado – para o "isso foi encenado", ou seja, a compreensão de que o evento pretérito contido na imagem fotográfica possui um caráter contestável de realidade, é a inserção, no seio do dispositivo fotográfico, da presença e da influência do *engano*. A fotografia, assim, deixaria de ser vista somente como prova ou testemunho do que realmente aconteceu – compreensão ligada a uma visão estreita de seus aspectos indiciários –, mas passaria a abarcar, juntamente com essa capacidade de atestar a existência daquilo que se colocou diante da câmera, uma nova potência de jogo ficcional, o que, por sua vez, enfatizaria as ambiguidades inerentes a essa forma imagética.

Em relação à temática do engano, o crítico fotográfico A. D. Colleman defende que, cotidianamente, tendemos a "acreditar" na fotografia. Isto é, em toma-la como um registro fiel da realidade. Nesse sentido, ele delineia uma oposição entre a fotografia documental, que é mais direcionada aos temas da realidade – denominada, por ele, de *straight photography* –, e a fotografia encenada, majoritariamente empregada para fins extra-cotidianos – designada como *staged photography.* A diferença original entre os dois estilos residiria no fato de que o

método *straight* acreditaria na imagem fotográfica, enquanto o método *staged,* ou "método dirigido", desconfiaria dela, reconhecendo, no dispositivo fotográfico, um campo de exploração de sentidos ambíguos e até mesmo ficcionais. Mas, independentemente da oposição entre documentação e encenação, Colleman atenta para o equívoco que reside em compreender a fotografia como imagem fidedigna, destituída de codificação ou de qualquer artifício estético. Para ele, toda ação fotográfica interfere enfaticamente na realidade, produzindo uma imagem altamente estilizada. Dessa forma, a suposta fidelidade da fotografia ao real seria, ela própria, um engano:

> Cabe reconhecer que interromper uma *Gestalt* tridimensional em movimento fluido e incessante e reduzi-la a uma abstração bidimensional estática constitui uma manipulação da realidade tamanha que a única virgindade que poderia ser reivindicada para ela seria, na melhor das hipóteses, estritamente técnica. (COLLEMAN em RIBALTA, 2004, p. 137, tradução nossa).[31]

Entre a ilusão da prova do real e a suspeita de encenação, encontramos os jogos de engano amalgamados à matéria do que é fotografado, produzindo estilizações. O espaço de uma fotografia se equipararia, assim, ao espaço de um palco ou recorte de cena teatral. Local que pode abarcar não apenas a presença física de corpos e objetos reais, mas também de onde se espera ver o desenrolar de representações cênicas e de sentidos estéticos ou ficcionais. É bom enfatizarmos, então, que a palavra "engano" não é um termo que nega a realidade, nem o caráter de testemunho da fotografia. Ela introduz, na verdade, um acréscimo de ambiguidade à materialidade do que foi fotografado, comparável ao acréscimo fantasmagórico à presença, de Douglas Crimp. Ou seja, ela afirma a presença, a realidade, e a matéria, ao mesmo tempo em que opera jogos ficcionais e estéticos *a partir deles*.

Uma vez que se desconfia, ou se deixa de acreditar no estatuto da realidade supostamente representada pela fotografia, intensifica-se o papel do espectador como decodificador dos sentidos que a imagem fotográfica pode produzir. A

[31] "Cabe reconocer que interrumpir una *Gestalt* tridimensional em movimento fluido e incessante y reducirla a uma abstración bidimensional estática constituye uma manipulación de la realidad de tal calibre que la única virgindad que podría reivindicarse para ella sería, em el mejor de los casos, estrictamente técnica."

fotografia mostra-se como imagem enigmática e incompleta, e abre-se para uma fenomenologia que a aproxima do teatro:

> Nosso sonho é ainda mais vivo e pertinente à medida que a foto se afirma como encenação, ao passo que, diante do real ou do real encenado, somos escravos do sentido a encontrar. (SOULAGES, 2010, p. 67)

O fotógrafo não está mais subordinado à suposta *realidade* que se oferece à sua lente; ele passa a agir de forma emancipada, podendo assumir-se como regulador de sentidos, como um atuador que *interfere* no que entende por real e que, com essa intervenção, traz à tona uma visão tensionada da realidade, uma visão teatralizada. Está aberto o caminho para que os fotógrafos sejam vistos como encenadores, isto é, criadores e ordenadores de sistemas de sentido:

> Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do *voyeur,* ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar. (SOULAGES, 2010, p. 67)

Os jogos de engano que evidenciam os aspectos de encenação contidos na imagem fotográfica não se limitam à ação do fotógrafo, mas obviamente, se desdobram nas relações que este estabelece com os modelos a serem fotografados. Num certo sentido, os fotógrafos podem estabelecer basicamente duas relações com seus modelos: uma relação em que o modelo sabe que está sendo fotografado, e outra em que a foto é tirada sem que ele tenha consciência desse fato. Em ambos os casos, seguindo o pensamento de Soulages, estariam presentes jogos de engano de características teatrais. Eles engendrariam duas formas possíveis de se encenar uma imagem fotográfica que, consequentemente, apresentariam seus tipos específicos de teatralidade. Essas ideias irão colidir com a visão do crítico de arte norte-americano Michael Fried, para quem uma foto tirada sem que o modelo saiba que está sendo visto é uma foto *antiteatral*.[32] O que importa, agora, é notar que Soulages reconhece o potencial de encenação de *qualquer fotografia*, uma vez que

[32]Este tema será tratado posteriormente neste capítulo

“toda fotografia é teatralizante” (SOULAGES, 2010, p. 76), independente da relação que se estabeleça com o modelo fotografado:

> [...] a pessoa fotografada representa um personagem [...] Essas teses são pertinentes não só para as fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também para as pessoas anônimas tiradas às escondidas. Na verdade, há sempre uma encenação do fotógrafo [...] a especificidade da encenação que manifesta o estilo do autor. (SOULAGES, 2010, p. 76).

Operando jogos de engano com a materialidade e a presença daquilo que escolhem fotografar, os fotógrafos são criadores de estilo, autores que forjam visualidades e poéticas específicas. São criadores que, à semelhança dos encenadores teatrais, elaboram seus *sistemas de sentidos,* absorvendo, ressignificando e interferindo na realidade, bem como na percepção que temos dela.

4.3 Encenações da fotografia contemporânea

A fotografia contemporânea, mais precisamente a produção artística de fotógrafos que se dá a partir dos anos de 1970, apresenta características que rompem com a produção fotográfica anterior a esse período, sobretudo com a “fotografia humanista”[33] de autores como Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Elliot Erwin, Robert Doisneau, entre outros. Iniciada após o fim da Segunda Guerra Mundial, a produção fotográfica desse período pós-guerra era direcionada a temáticas cotidianas, à vida nas ruas, e aos excluídos da sociedade, nas quais imperavam os filmes em preto e branco e o tom documental.

Tal ruptura inaugura um novo espaço para a fotografia no panorama da arte atual, revelando-se tanto em imagens de tamanho ampliado, feitas especialmente

[33] Sobre isso, ver: CARUSO, Martina. *Fotografia Humanista* In: HACKING, Juliet (Ed.). *Tudo sobre fotografia,* GMT Editores, Rio de Janeiro, 2012,p. 322.

para serem exibidas nas paredes das galerias de arte, como em longos e elaborados processos de construção da visualidade, antes da feitura da foto propriamente dita. Essa mudança pode ser notada também na criação, por parte dos fotógrafos, de programas de ação que delimitam temas, cenários e situações a serem transformados em imagem. Em todos esses casos, o fotógrafo não está mais entregue apenas às contingências de estímulos e momentos fotografáveis que a realidade pode ou não lhe apresentar. Ele passa, sim, a agir como um verdadeiro regulador ou programador dos conteúdos que deseja fotografar. É nesse ponto que reconhecemos, no modo de produção desses artistas, correspondências com o fazer criativo do encenador teatral: ambos não seriam somente produtores de imagens “da realidade”, mas criadores que inserem suas elaborações visuais em sistemas específicos de sentido, sem que o significado último das imagens possa ser compreendido em toda sua potência, se deslocado da *performance* desempenhada de acordo com esse mesmo sistema.

Os principais autores que darão sustentação à nossa investigação de tais correspondências serão: Michel Poivert, autor de *La Photographie Contemporaine*, Charlotte Cotton, autora de *A Fotografia como Arte Contemporânea* e Michael Fried, autor de *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Para melhor visualizarmos o percurso das suas ideias, localizamos os três escritores em duas vertentes de pensamento aparentemente opostas: uma vertente teatralista, que engloba Poivert e Cotton, e outra que denominamos de antiteatralista, encabeçada por Michael Fried. Apresentaremos, primeiramente, as visões dessas duas vertentes e, posteriormente, as colocaremos em diálogo com as ideias de outros dois teóricos: um deles pensador da imagem, o francês Geroges Didi-Huberman, cujo texto *O Que Vemos O Que nos Olha* inspira muitos argumentos deste estudo, e Martin Puchner, teórico do teatro, cuja visão da antiteatralidade desenvolvida na obra *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama*, fornecerá recursos esclarecedores para a compreensão das ideias de Michael Fried.

4.3.1 A vertente teatralista

Para Michel Poivert, o que caracterizaria a produção da fotografia encenada após a década de 1970 não seria uma unidade estética surgida em resposta às situações apresentadas pelo momento histórico em questão, nem mesmo uma corrente de pensamento que uniria os projetos artísticos dos fotógrafos deste mesmo período. O que de fato caracterizaria a fotografia contemporânea seria uma "maneira de fazer" que consistiria basicamente em *programar* e *executar* uma *ação,* a resultar, posteriormente, em imagem fotográfica.

A combinação entre os verbos *programar* e *executar* enfatizaria o *processo* de feitura da imagem, o que é o mesmo que dizer o seguinte: antes da concretização da fotografia propriamente dita, haveria a elaboração de um tempo-espaço cênico favorável ao surgimento de imagens potentes, diante do qual a câmera vem a ser posicionada. O resultado dessa combinação entre processo de criação cênica e produção de imagem fotográfica se concretizaria na forma de uma "imagem performada"[34]. Segundo Poivert, "performar uma imagem" significaria "efetuar uma imagem como se efetua um gesto". (POIVERT, 2010, p. 213, tradução nossa).

Tal definição faz pensar que o gesto fotográfico em questão não diria mais respeito a um ato único, isolado e "derradeiro", segundo uma visão que supervaloriza o momento de disparo da câmera fotográfica no seu aspecto de golpe ou corte seco – que ficou conhecido como "instante decisivo" pela célebre definição de Henri Cartier-Bresson. O gesto do qual Poivert fala seria, em vez disso, uma conjugação de *vários gestos* que englobam, além de tudo, a atividade de muitos criadores. Da preparação e esboço de dispositivos de ação até a feitura das fotos. Esse *gesto composto de muitos gestos* se aproxima em muito da compreensão de *encenação* que aqui abordamos*:* a regulagem das ações que colocam em prática, por meio de uma *performance*, *sistemas de sentido.* Poivert chega a uma definição

[34] "image performée"

muito clara sobre isso, que demonstra a forte correspondência entre a fotografia e a encenação teatral contemporâneas:

> [...] para muitos artistas da ação, a performance e sua imagem atuam por meio de uma reciprocidade que é uma reminiscência da organização do texto e seu "conteúdo", sem que um esteja subserviente ao outro. Esta escritura pode ser lida pela encenação [...] [35](POIVERT, 2010, p. 217, tradução nossa).

Por sua vez, a autora Charlotte Cotton enumera, ao longo de sua explanação panorâmica sobre o que ela denomina "fotografia do quadro vivo encenado" (COTTON, 2010, p. 26), uma série de características presentes nas obras dos fotógrafos expoentes desse gênero. O livro da autora não apresenta uma elaboração teórica tão apurada quanto a de Poivert, mas delineia um perfil que ilustra e corrobora os argumentos do autor francês. Poderíamos pensar, de acordo com Poivert, que tais características evidenciam o estilo de *escritura* que os fotógrafos "dão-a-ver" e "dão-a-ler", por meio de suas *encenações*. Seguem, apontadas, algumas delas: a ênfase no aspecto simbólico do cotidiano; a construção de cenas cotidianas que fazem referência a obras pictóricas; a repetição do mesmo tema, por parte do fotógrafo, como forma de comprovação de uma hipótese; a articulação do programa de ação com o imprevisível, no momento da tomada fotográfica; a ausência de coordenadas de espaço e tempo nas imagens com o objetivo de enfatizar a qualidade onírica das fotografias; a utilização de trajes e adereços feitos sob encomenda, ambiguidade entre fato e ficção; o confronto entre o "autêntico" e o "projetado" – ou seja, as qualidades expressivas que o fotógrafo e o modelo controlam ou não; a ambiguidade entre o arquetípico e o pessoal; a imprecisão entre o "documental" e o "coreografado"; e a construção de cenários em estúdios fotográficos.

Sem hesitar, Poivert vai dar, a esse tipo de fotografia geradora de "imagens performadas", o título de "fotografia teatral" e, segundo o próprio, ela constituiria a "parte mais emblemática da fotografia dos anos 2000." (POIVERT, 2010, p. 210,

[35] "[...] pour nombre d´artistes de l´action, la performance et son image agissent dans une réciprocité qui n´est pas sans rappeler l´organisation du texte et su "contenu" sans que l´un ne soit inféodé à l´autre. Cette écriture se donne à lire dans la mise em scène [...]"

tradução nossa)[36]. O termo “teatral”, nesse caso, diria respeito a uma fotografia que não é mais caracterizada como “janela aberta para o mundo”, mas sim como “janela aberta para o espaço cênico.”[37] (POIVERT, 2010, p. 210, tradução nossa). Esse novo espaço fotográfico abarca, também, dados de estranheza e irrealidade, ao mesmo tempo em que sugere estados expressivos mais próximos dos conteúdos de “universos mentais”[38]. (POIVERT, 2010, p. 210, tradução nossa). Para nós, esses universos poderiam ser chamados também “universos psíquicos”.

Assim, o gesto, ou a conjugação de gestos, característico da fotografia contemporânea seria, a um só tempo, o elo entre a fotografia e o teatro e aquilo que identificaria, nela, o retorno do que foi reprimido pelo modernismo. Para Poivert, os ideais modernistas sempre rejeitaram a *estética da imagem construída*, em favor da crença em uma suposta naturalidade que o registro fotográfico estaria apto a captar. Logo, o uso deliberado do artifício não é bem-vindo nessa visão da arte. Na perspectiva da fotografia teatral, o artifício da pose não é mais considerado uma “heresia estética”[39] (POIVERT, 2010, p. 209, tradução nossa), já que o seu espaço de representação não se limita mais à naturalidade, mas é definido pelas regras do sistema de sentido gerado por cada encenação. Dessa maneira, a fotografia estaria liberta do naturalismo, ou, como propõe também A. D. Colleman, estaria liberada do “imperativo do realismo”[40] (COLLEMAN In RIBALTA, 2004, p. 133, tradução nossa), e poderia conduzir seu espectador às fantasias mais absolutas, uma vez que se descartou a ideia de que a imagem fotográfica é determinada apenas pela realidade.

> A fotografia teatralizada permite então alargar a dialética entre arte e documento e entre o real e o imaginário. (POIVERT, 2010, p. 209, tradução nossa)[41]

---

[36] “Cette photographie ’theatrale’ constitue la part la plus emblematique de la photographie contemporaine de annés 2000”.

[37] “[...] où la photographie ne remplit plus son office de fênetre ouvertre sur le monde mais bien d´espace scènique”.

[38] “Irreéelles, les scenes proposes sont ainsi proches d´un univers mental”.

[39] “hérésie esthetique”

[40] “imperativo del realismo”

[41] “La photographie théâtralisée permet alors d´élargir la dialetique entre art et document à celle du réel et de l´imaginaire.”

Esse pensamento pode ser facilmente associado ao que François Soulages diz sobre o salto de entendimento da fotografia do “isso foi” – aspecto fidedigno e documental – para o “isso foi encenado” – aspecto artístico e imaginário. A estranheza que emergiria da construção dos “universos mentais”, ou “psíquicos” da fotografia contemporânea resultaria dos jogos que os fotógrafos-encenadores operariam com as *regras* fornecidas pelo *próprio mundo* e pela *própria realidade*, tal como a *percebemos*. Dessa maneira, a imagem fotográfica se dirige ao espectador numa relação de *estranhamento* e *distanciamento* decorrentes de sua flagrante teatralidade. Uma distância que, em vez de separar, nos convidaria a atravessá-la: “a distância como travessia, como relação”[42] (POIVERT, 2010, p. 216, tradução nossa).

Assim, para Poivert, os fotógrafos contemporâneos são verdadeiros “encenadores da imobilidade”[43] (POIVERT, 2010, p. 216, tradução nossa), cujas imagens performadas elaboram um verdadeiro “teatro vitralizado”[44] (POIVERT, 2010, p. 216, tradução nossa), que, por usa vez, proporciona ao espectador leituras sociológicas do cotidiano, nas quais os nichos sociais da família, do trabalho e dos espaços privados e urbanos são abordados como espaços de encenação. Para Charlotte Cotton, esse tipo de fotografia encenada “[...] permanece como campo aberto a ser imaginativamente interpretado pelo espectador” (COTTON, 2010, p. 26), enquanto para Poivert, “É essa liberdade na qual o espectador é capaz de projetar seus sentimentos e ideias, que a fotografia herda do teatro.” (POIVERT, 2010, p. 213, tradução nossa)[45]

A fotografia moderna, segundo ele, sempre pareceu evitar sua cota de teatralidade, refutando qualquer relação explícita com o espectador. Já no caso da fotografia contemporânea, o espectador seria posicionado e solicitado o tempo todo. O fotógrafo, no segundo caso, operaria deliberadamente uma transferência do seu olhar para o olhar do espectador, como se estabelecesse uma articulação direta entre seu aparelho psíquico e o de quem observa suas fotografias. Poivert cria a

[42] “La distance comme traversée, comme relation”
[43] “metteurs en scene de l´immobile”
[44] “theatre vitré”
[45] “C´est dans cette liberte, où le spectateur est em capacite de projeter ses sentiments et ses idées, que laphotographie hérite du théâtral”

interessante definição “fotografia às avessas”[46] (POIVERT, 2010, p. 218), enfatizando que, nesse processo teatral de fazer fotografia, os gestos de feitura e apreensão da imagem são tão importantes quanto a imagem fotográfica em si. Diante desse pensamento, podemos presumir que é no avesso da fotografia que encontramos o teatro. Portanto, o inverso seria verdadeiro? No avesso do teatro, nos defrontaríamos com a fotografia?

4.3.2 A vertente antiteatralista

A análise que Michael Fried faz da fotografia contemporânea em *Why Photography Matters as Art as Never Before* é dependente de outro texto seu: *Art and Objecthood,* conhecido artigo de crítica de arte publicado na década de 1960, no qual o autor questiona a *teatralidade* que, segundo ele, se faz presente nas esculturas de alguns artistas minimalistas. O próprio Fried explica o conteúdo desse artigo, nas páginas de seu bem mais recente livro sobre a fotografia: “*Art and Objecthood* critica a confiança do minimalismo/literalismo na "experiência" do sujeito que vê como um substituto para as intenções, os significados do artista”.[47] (FRIED, 2008, p. 352, tradução nossa)

Fried aplica essa mesma crítica à incompletude de significados da obra de arte, e da sua consequente dependência da interpretação do espectador, à fotografia contemporânea, defendendo a ideia de que, nesse caso, esta produção imagética apresentaria a virtude de ser elaborada por fotógrafos pródigos em criar estratégias para “excluir” o espectador do diálogo com suas obras. Esse fato evidenciaria a qualidade artística de fotografias que se afirmam como imagem sem, no entanto, dependerem da experiência subjetiva do espectador.

[46] “photographie à l´envers”
[47] “*Art and Objecthhod´*s critique of minimalism/literalism reliance on the viewing subject´s ’experience’ as a substitute for the intentions, the meanings, of the artist”.

Nesse sentido, a fotografia “importaria como nunca importou” para o pensamento da arte contemporânea, porque seria ela a forma expressiva que melhor colocaria em questão a discussão sobre os limites da representação. Ou seja, na ótica do autor, quanto mais se mantiverem caminhando pela via da *antiteatralidade* – ou seja, da mencionada exclusão do espectador –, mais as fotografias em questão se afirmarão como imagens independentes e conquistarão o *status* de obra de arte. Tal conquista se daria ao mesmo tempo em que as imagens se distanciariam da condição de meros objetos destituídos de valor artístico, produzidos e reproduzidos mecanicamente.

Os critérios estéticos fundamentais que sustentariam essa valorização artística da fotografia seriam aqueles que remontam à tradição *absortiva* ou *antiteatral*, nascidos do projeto estético de Denis Diderot, a quem Michael Fried segue como um verdadeiro discípulo.[48] Tais princípios seriam: o “autocontrole”, uma espécie de expressividade contida; a “absorção”, em que os modelos fotografados aparecem completamente absorvidos nas ações que praticam; e a “abnegação” ou “esquecimento de si” (*oubli de soi*), isto é, os modelos, por estarem “distraídos” de tudo o que não seja a ação que praticam, “esquecem” da presença do espectador. A conjugação desses princípios permitiria à representação imagética atingir o objetivo último da noção de *antiteatralidade* aqui mencionada: a *ficção de que o espectador não está ali.* Como resultado, todos esses valores estéticos se oporiam a uma atitude expressiva de caráter premeditado e explícito, dirigida diretamente ao espectador, com o objetivo de solicitar deliberadamente a sua atenção. Dessa forma, por simples oposição, esta seria a definição de *teatralidade* para Michael Fried: a explícita solicitação da participação do espectador por meio de uma expressividade intencional.

Em *Art and Objecthood*, o autor americano aponta o fracasso do projeto de especificidade e literalidade de artistas minimalistas como Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith, mostrando que, enquanto esses criadores se propunham a ser estritamente objetivos ao elaborarem esculturas geométricas pretensamente desprovidas de qualquer “expressionismo”, eles só conseguiram estabelecer, por

[48] Fried desenvolve um diálogo reflexivo com o valores estéticos de Diderot no livro “Absortion and Thetricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot”. Londres e Chicago: The University of Chicago press, 1980).

meio delas, relações *teatrais* com o espectador. As relações que Fried intitula de *teatrais* não se referem a outra coisa senão à abertura de significados presentes nas obras minimalistas, cujo sentido último é dependente da recepção e da interpretação do público, o que, para o autor, indicaria uma forma de interlocução tão explícita entre obra e fruidor, passível de ser comparada àquela que se dá entre atores e espectadores teatrais. A dependência de uma abordagem *relacional* afastaria as esculturas minimalistas da condição de obra de arte e as aproximaria da condição de simples objetos sem arte. Aquilo que Fried nomeia de *teatro* seria, assim, o resultado dessa decadência da escultura em direção à mera "condição de objeto" *(Objecthood*).

Então, o questionamento dos limites da representação colocados pela fotografia contemporânea alude a essa mesma distinção entre obra de arte e objetualidade. O que estaria em foco, nesse caso, seria o reconhecimento de quais imagens fotográficas poderiam ser consideradas artísticas e de quais seriam meras imagens sem arte. Segundo Fried, no caso da fotografia, essa discussão encontraria seu ponto de apoio principal, precisamente, nas questões que ligam ou apartam a imagem fotográfica do seu próprio conceito de *antiteatralidade*. Para este autor, elas têm implicações relacionadas aos modelos fotografados e "[...] tem a ver com a consciência ou falta de consciência por parte de quem está sendo fotografado do fato de que ele ou ela estão sendo fotografados." (FRIED, 2008, p. 338, tradução nossa) [49].

Ou seja, no universo teórico de Fried, a palavra teatralidade é também sinônimo de uma *consciência de estar sendo olhado ou fotografado* e, consequentemente, a *antiteatralidade,* tão valorizada por ele, seria o mesmo que uma *ausência (ou aparente ausência) de consciência do fato de estar sendo olhado ou fotografado.* É interessante notar que essa visão dos fatos se contrapõe à forma com que François Soulages entende a teatralidade na fotografia. Para ele, toda imagem fotográfica é "teatralizante", e toda pessoa fotografada "representa um personagem" diante da câmera, até mesmo no caso de fotos de "pessoas anônimas tiradas às escondidas" (SOULAGES, 2010, p. 76).

[49] "[…] having to do with the awarness or lack of awarness on the part of the photographic subject to the fact that he or she is being photographed".

Fried sobrevalorizará as qualidades expressivas presentes nas fotografias em que, para ele, os modelos estão “absorvidos” em suas atividades, “ignorando” totalmente o fato fotográfico. Nesse sentido, tentando desvalorizar as fotografias em que os modelos não ignoram o olhar da câmera, Fried chega a convocar Roland Barthes, com o objetivo de associar um sentido de *falsidade* à consciência *“teatral”*, por parte dos modelos que “sabem” que estão sendo fotografados:

> [...] Barthes em *A Câmara Clara* descreve como ele invariavelmente falsifica – isto é, teatraliza a si mesmo – enquanto posa conscientemente para uma fotografia [...][50] (FRIED, 2008, p. 338, tradução nossa)

Na fala do próprio Barthes, essa ideia de falsidade é expressa pelos termos “inautenticidade” e “impostura”. Eles seriam, para o autor francês, os efeitos do *saber-se fotografado*. A causa verdadeira dessa relação *teatral* que a câmera fotográfica impõe ao modelo é a “microexperiência da morte” experimentada por “um sujeito que sente tornar-se objeto” (BARTHES, 1984, p. 27) diante do fato fotográfico. É nesse sentido que Fried argumenta que o *falsificar a si mesmo* diante de uma foto seria o mesmo que *teatralizar-se*. Isto é, teatralizar-se estaria associado com uma ação ou *comportamento dissimulado e estetizante*, diante da *consciência de estar sendo visto* por uma câmera fotográfica. O artifício da pose seria o paroxismo expressivo desse comportamento.

Dessa maneira, a “consciência de estar sendo visto” – definida por Fried pelo termo “*to be seeness*” – parece ser, de acordo com os conceitos desse autor, o mecanismo originário, a ação geradora da condição *teatral* por parte de quem é olhado. Enquanto, para Barthes, nesse mesmo mecanismo, não estaria presente apenas a falsidade, mas, principalmente, a *transformação do sujeito em objeto-imagem.* O que faz pensar que, na outra ponta desse mesmo fenômeno – onde se localiza quem olha, o teatro, ou a teatralidade, poderiam nascer da *consciência de estar vendo*. Nesse sentido, toda fotografia poderia portar até três *consciências teatrais*: aquela do modelo que sabe do fato fotográfico, aquela do fotógrafo no momento da feitura da imagem, e aquela do espectador no momento da leitura da

[50] “Barthes in Camera Lucida describes how he invariably falsifies – that is, theatricalizes – himself when consciously posing for a photograph [...]”.

imagem. A fotografia propriamente dita seria, então, o elo entre essas três consciências.

Tais ideias se articulam com outra noção de teatralidade, aquela desenvolvida pela pensadora do teatro Josette Féral. Para ela, esse conceito não está ligado *a priori* com afetação gestual ou falsidade, mas ele se define sim, antes de tudo, por uma *operação cognitiva* produzida por um *olhar consciente* do acontecimento visual. Tanto por parte do *performer* ou ator que se instala num determinado espaço "dando-se-a-ver", com a intenção de que seu comportamento seja olhado e reconhecido cenicamente, como por parte do espectador que inscreve, por meio de seu olhar, um novo espaço cênico/ficcional, sobre o espaço do cotidiano.[51]

Há uma intrigante curiosidade presente nas últimas páginas de *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Fried escolhe, como exemplo final de sua argumentação elogiosa da *antiteatralidade* na fotografia contemporânea, uma obra do artista canadense Jeff Wall, intitulada *After Spring Snow.* Tal obra é inspirada, justamente, em uma série de quatro *textos teatrais* do escritor e dramaturgo japonês Yukio Mishima: *O Mar da Fertilidade.* Fried descreverá, pormenorizadamente, o processo de feitura dessa obra exemplar de uma fotografia em diálogo com a encenação teatral, que se iniciou no ano 2000 e foi concluir-se apenas em 2005, contando com uma trabalhosa produção até chegar à sua forma final. O que é curioso nessa passagem do texto é o fato de o autor não usar as fortes evidências de conexão que a fotografia de Wall apresenta com a arte do teatro para, de fato, *reconhecer* essas conexões. Em vez disso, ele as utiliza para afirmar o seu conceito *antiteatral* de *absorção,* argumentando que, um certo "duplo valor", estaria presente nele*.* Dessa maneira, na passagem em questão, o conceito *antiteatral* ganha a liberdade de dialogar com a *consciência de ser visto* que, como vimos, para o próprio Fried, é uma característica daquilo que ele mesmo denomina *teatral*. Acompanhemos a descrição mencionada nas palavras do próprio autor:

> [...] o duplo valor da absorção e da *consciência de ser visto*. O tema em si é retirado de um romance; o interior do carro, perfeitamente acurado em seus detalhes, foi construído especialmente para a

[51] Ver, a esse respeito: FÉRAL, Josette. *Theatricality: the speificity of thetrial language.* **Substance,** E.UA**,** n. 98/99, p.96–107, 2002. Disponível em: <www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf>. Acesso: 24 jul. 2012.)

> ocasião; audições foram abertas para encontrar a jovem mulher que "interpretou" Satoko, mas no final, Wall escolheu alguém que ele conheceu através de um amigo [...] a imagem foi feita ao longo de árduos trinta dias, dos quais quatorze com a presença da jovem mulher [...] Tudo isso, pode-se dizer, está do lado da *consciência de ser visto*. No entanto, o tom geral da imagem é intensamente absortivo.[52] (FRIED, 2008, p. 349, tradução nossa, grifo nosso)

Se, após todo o esforço empregado por Jeff Wall, no sentido de engendrar o espaço ficcional de sua encenação fotográfica, o "tom geral" de sua imagem resulta "absortivo", este fato, em vez de afirmar o quão *antiteatral* – ou seja, o quão fechada para o diálogo com o espectador – a fotografia desse artista pode ser, ele não evidenciaria, precisamente, uma específica qualidade expressiva da própria *teatralidade* – isto é, da abertura ao diálogo com o espectador – da foto em questão? Citemos mais algumas palavras do próprio Fried e vejamos se, ao levar ao extremo o seu conceito de absorção, o mesmo não se revelaria como um recurso teatral:

> […] apesar de nós espectadores sabermos que ela está performando especialmente para a câmera, ela nos atinge – não atinge? – enquanto está totalmente absorvida no que está fazendo. O fato de ela aparecer, assim absorvida, exemplifica a robustez da absorção como tropo pictórico, sua habilidade de fazer funcionar sua mágica – de persuadir o mais sofisticado espectador da sua verdade imaginativa – mesmo quando o espectador sabe muito bem que a jovem mulher no carro é uma modelo performando a absorção para os fins da imagem de Wall.[53] (FRIED, 2008, p. 350, tradução nossa)

Por que, num caso como esse, em que uma modelo escolhida após tortuoso processo de seleção, e que atua deliberadamente para a câmera fotográfica, dentro de um cenário meticulosamente construído para a ocasião; por que, em vez de valorizar seu conceito de absorção como recurso que se opõe ao teatro, Fried não pode reconhecer que a teatralidade, ou seja, tudo aquilo que ele associa com

[52] "[…] the double valence of absortion an to-be-seensess. The subject itself is taken from a novel; the car interior, perfectly accurate in its details, was constructed from scratch for the occasion; auditions were held to find the young woman who 'played' Satoko but in the end Wall chose someone he met through a friend […] the picture was shot over roughly thirty days, about fourteen with the young woman […] All this, is one might say, is on the side of to-be-seeness. Yet the overall tenor of the image is intensely absorptive".

[53] [...] although we viewers know she can be performing only for the camera, she strikes us – does she not? – as wholly absorbed in what she is doing. (That she appears thus absorbed exemplifies the robustness of absortion as a pictorial trope, its ability to work its magic – to persuade the most sophisticated beholder of its imaginative truth – even when the beholder knows very well that the young woman in the car is a model performing absortion for the purposes of Wall´s picture".

falsidade, decadência, incompletude e explicitude vulgar, é uma presença que supera e eclipsa esse mesmo conceito? O tom absortivo da fotografia de Jeff Wall não seria o resultado de uma dissimulada *performance* de absorção? Há algo mais próximo da arte do ator do que essa exímia capacidade de tocar o público – “she strikes us” – por meio de uma elaboração de sentidos que conjugam o engano e a verossimilhança?

Nesse exemplo, encontrado já nas últimas páginas de *Why Photography Matters as Art as Never Before,* os limites da argumentação *antiteatral* de Fried revelam sua persistente estreiteza, a ponto de permitirem a suposição de que, ao resistir de maneira tão intensa ao teatro, o autor em questão só conseguiria, no fim das contas, afirmar a presença e a influência do teatro na fotografia contemporânea.

4.3.3 A fotografia de quadro vivo: colisão entre as duas vertentes

O *tableau-vivant,* ou *quadro-vivo,* é um peculiar estilo teatral cuja primeira aparição na história remonta ao teatro da Idade Média. No entanto, sua utilização é retomada, em outros momentos históricos, de maneiras diversas: ora como exemplo de composição cênica, por Denis Diderot no século XVII; ora como forma popular de entretenimento, no final do século XIX; ora como inspiração para encenadores e grupos teatrais com propostas vanguardistas, ao longo século XX. Por consistir, basicamente, numa transposição para o espaço da cena teatral, de conteúdos exclusivamente imagéticos, na qual os atores ou modelos permanecem imóveis e em silêncio, como se fossem “estátuas vivas”, o *tableu-vivant* proporciona um cruzamento muito particular entre a linguagem do teatro e uma linguagem estritamente ancorada na imagem.

Michel Poivert aponta que no início da fotografia, em meados do século XIX, a imagem encenada estava identificada com esta forma do *tableu vivant*. Sobre esse mesmo tema, a autora Annateresa Fabris dedica o primeiro capítulo de seu livro *O*

Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas. Nesse estudo, a autora analisa alguns exemplos de fotógrafos que, por volta de 1845, começam a desenvolver poéticas e técnicas para aproximar a imagem fotográfica da pintura, numa tentativa de elevação do *status* artístico da fotografia que, naquele momento, sofria acusações de ser uma produção imagética de caráter meramente mecânico. O objetivo desses fotógrafos, nas palavras da autora, era "[...] conferir à imagem técnica a mesma função social e cultural da pintura e conseguir seu reconhecimento como arte maior." (FABRIS, 2011, p. 18).

Annateresa Fabris dá o exemplo do fotógrafo Oscar Gustav Rejlander que, para compor suas imagens fotográficas, chegou a contratar uma companhia teatral especializada em *tableux-vivants,* produzidos a partir de cânones da pintura acadêmica – a "companhia da senhora Wharton" (FABRIS, 2011, p. 22). Esses primeiros fotógrafos, que se dedicavam à composição de suas imagens como quadros, vão influenciar um estilo fotográfico imediatamente posterior, que ficou conhecido pelo termo "fotografia pictorialista". O movimento, conhecido como *pictorialismo*, encabeçado, por sua vez, pelo fotógrafo Alfred Stieglitz, vai desenvolver, a exemplo dos fotógrafos anteriores, a composição na imagem fotográfica; porém, a partir de valores que, segundo a autora, não são mais emprestados da pintura, mas a partir de qualidades intrinsecamente fotográficas, produzindo assim "um novo sentido de composição proporcionado pelo corte, valores tonais, texturas particulares [...]" (FABRIS, 2011, p. 72).

Michel Poivert reconhece que aquilo que ele chama de "fotografia teatralizada contemporânea", resgata tal predileção dos fotógrafos do final do século XIX, e início do século XX, pela estética da *imagem construída*, estabelecendo uma relação anacrônica com a história e com a evolução técnica da aparelhagem fotográfica. Esse "anacronismo" dos fotógrafos contemporâneos se evidenciaria na escolha, por parte deles, de uma poética que se vale de elementos estéticos "arcaicos", tais como a composição pictórica e o uso deliberado da pose. Essas escolhas estéticas fariam alusão às dificuldades técnicas de realização dos primórdios da arte fotográfica sem, no entanto, compartilharem dessas mesmas dificuldades. O anacronismo, para Poivert, pode ser encarado não como efeito involuntário de artistas que ignoram o seu tempo, mas como uma ruptura consciente, por parte deles, com o legado

modernista. Nesse sentido, outra pesquisadora de arte contemporânea, a inglesa Tamara Trodd, chega a se referir a dois dos maiores expoentes da fotografia encenada contemporânea, o já mencionado Jeff Wall e o alemão Thomas Demand, como “novos pictorialistas”.[54]

Michael Fried também vai reconhecer essa conexão entre a fotografia contemporânea e a estética da imagem construída, o que ele denomina “tableau form” (FRIED, 2008, p. 143). Mas o que será realmente valorizado por esse autor será o fato de tais imagens serem reveladas em tamanho ampliado, especificamente para serem expostas nas paredes das galerias de arte, estabelecendo, com o espectador, uma relação confrontacional e impondo que, entre eles, se estabeleça uma *distância* intransponível. Essas características configurariam um tipo de fruição da imagem bem diferente daquela proporcionada por fotografias que são expostas em tamanho pequeno ou, até mesmo, impressas em papel para serem manuseadas. Além disso, Fried vai enxergar, nesse tipo de imagem fotográfica “feita para a parede”, os valores modernistas que lhe são tão caros: a *antiteatralidade* e a criação da ficção de que *o espectador não está ali*.

Neste ponto, vemos claramente as visões de Poivert e Fried colidirem: enquanto, para o primeiro, a estética da imagem construída, na fotografia contemporânea, resgata uma antiga relação da linguagem fotográfica com o teatro, apresentando, por meio desse expediente, uma reação aos valores modernistas, para o segundo, o fato de os fotógrafos contemporâneos se dedicarem à composição de suas imagens e as exporem em tamanho ampliado somente afirmaria o poder e a influência de seus próprios conceitos modernistas e “antiteatrais”.

Essa colisão das visões teóricas das vertentes teatralista e antiteatralista da fotografia contemporânea fica ainda mais patente quando o tema em foco é a relação estabelecida pelas imagens fotográficas de quadro vivo com o espectador. Para Charlotte Cotton, o tamanho ampliado dessas imagens é o que faz com que elas se abram para olhar de quem as observa, como se fossem cenários de peças

[54] Sobre isso, ver: TRODD, Tamara. *Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming “Pictures”* In: COSTELLO; IVERSEN (Ed.). *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, p. 139.

teatrais prestes a iniciar. Fato que pode ser notado no seu comentário sobre a obra *No decorrer do tempo, 6*, da artista Hannah Collins:

> Na presença de um trabalho desse porte, o espectador é convidado a estabelecer uma relação essencialmente física com a cena à sua frente. A fábrica polonesa (representada na foto) não está em tamanho real, mas proporciona a quem a contempla a sensação de se acercar do local e de estar quase entrando no espaço pictórico. Poderia também fazer alusão a um cenário montado, momentos antes do início da apresentação teatral. (COTTON, 2010, p.79)

Enquanto isso, para Fried, a experiência *confrontacional* entre a imagem e o observador diante dela seria capaz, apenas, de transformar o mundo do espectador e o da imagem exposta em "dois mundos que não se comunicam" [55] (FRIED, 2008, p. 342, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que Charlotte Cotton visualiza um espectador que se precipita em direção à imagem, como se estivesse prestes a entrar nela, Michael Fried vê uma fotografia que afasta de si esse mesmo espectador, levando a cabo sua exclusão: "[...] uma estratégia sem precedentes de, não apenas confrontar e distanciar mas de, ativamente, excluir o espectador […]"[56] (FRIED, 2008, p. 340, tradução nossa).

Estamos diante, assim, de duas visões opostas sobre o mesmo fenômeno? O que possibilitaria tal colisão entre essas visões diria menos respeito às imagens em si, do que àquilo que os autores em questão veem quando são *olhados de volta* por tais imagens? Mesmo que consideremos *a exclusão dos espectadores* de Fried, não estaríamos lidando com um tipo específico de *relação* entre imagem e observador? Seguiremos, então, refletindo sobre essas perguntas, procurando encontrar pontos de diálogo entre as contradições apresentadas.

[55] "two uncomunnicating worlds"

[56] "an unprecedented strategy not just of confronting and distancing but of actively excluding the beholder [...]"

4.3.4 As duas vertentes em diálogo

A leitura antiteatral da fotografia contemporânea desenvolvida por Michael Fried, quando colocada ao lado das análises de Michel Poivert e dos comentários de Charlotte Cotton, dá a impressão de uma ilha de resistência teórica ao teatro no seio do pensamento da fotografia contemporânea, desenvolvida, além de tudo, com fortes tons autorreferentes. A primeira reação quando se tenta – como é o caso deste capítulo – reconhecer as características de encenação da fotografia contemporânea, fazendo paralelos com a arte teatral, é a de colocar Fried na posição de um verdadeiro antagonista, ou "inimigo teórico". É forte o impulso de se sair em defesa do teatro de forma apaixonada, frente à sua desvalorização conceitual. Porém, há muitos aspectos da análise desse autor, principalmente a sua insistência em atacar o teatro e sua necessidade de defender seguidamente seus argumentos antiteatrais que, lidos uma segunda vez, soam como se ele, ao resistir tão insistentemente à teatralidade, passasse a afirmá-la de forma involuntária. Essa compreensão fica mais plausível quando se convoca outra abordagem teórica do tema da antiteatralidade, agora desenvolvida no campo do pensamento teatral, por outro autor também norte-americano: Martin Puchner.

No livro *Stage Fright*, Puchner defende a ideia de que há, no seio do modernismo, uma forte resistência ao teatralismo, assim como foi apontado, também, no campo da fotografia, por Michel Poivert (levemos em conta que Michael Fried é um modernista dos mais convictos). Este, no entanto, não seria um processo que simplesmente negaria o teatro, mas que, em vez disso, dependeria dele. Puchner reconhece que "[...] uma suspeita ao teatro desempenha um papel constitutivo no período do modernismo [...]"[57] (PUCNHER, 2002, p. 1, tradução nossa). Tal suspeita, uma vez direcionada ao debate estético, passa a configurar uma verdadeira resistência à teatralidade, entendida como a manifestação cênica do drama, ou do *mythos*. Desse modo, a teatralidade estaria ancorada na personagem e na narrativa ficcional encadeada, tendo, como objetivo, a criação de um efeito

[57] "[...] a suspicious of the theater plays a constitutive role in the period of modernism [...]"

ilusionista no espectador. Contudo, a oposição modernista ao teatral, em vez de constituir uma negação do teatro, desenvolveria uma *relação com ele,* circunscrita, antes de tudo, ao seu próprio terreno. Portanto, quanto mais a antiteatralidade é investigada e praticada por autores de textos dramatúrgicos como, por exemplo, Stéphane Mallarmé, Willian Butler Yeats, Bertold Brecht e Samuel Beckett, cujas obras rompem com a narrativa ficcional encadeada, mais essa dramaturgia antiteatral alimenta, com suas conquistas estéticas, o próprio teatro, dando corpo, assim, a novas formas de teatralidade.

> A melhor maneira de caracterizar essa constitutiva dinâmica antiteatral dentro do modernismo é como forma de resistência Não precisamos retornar a Freud para entender como o ato de resistência permanece determinado por aquilo que é resistido. A negação e a rejeição inerentes ao termo antiteatricalismo não é, portanto, para ser compreendida como se destruísse o teatro, mas como um processo dependente daquilo que é negado e ao qual permanece, portanto, calibrado. Mesmo as formas mais rígidas de antiteatricalismo modernista se alimentam do teatro e o mantêm sempre à mão. A resistência registrada no prefixo *anti* não descreve, assim, um lugar fora dos horizontes do teatro, mas uma variedade de atitudes por meio das quais o teatro é mantido a uma pequena distância e, nesse processo de resistência, completamente transformado.[58] (PUCNHER, 2002, p. 2, tradução nossa)

É importante deixar claro que, na análise de Puchner, o autor, além de associar a teatralidade ao dramático, isto é, à composição de uma ilusão a partir de uma trama ficcional, também a aborda como o resultado da *afetação gestual* do ator que manifesta tal ficção dramática em cena, associando, a isso, os sentidos de *falsidade* e *dissimulação*. O "medo do palco" (*stage fright*) que batiza o livro em questão não faz referência somente ao ator com receio de se expor diante da plateia, mas, sobretudo, ao espectador que desconfia e teme o poder de dissimulação e engano ligado à figura do intérprete cênico. Para Puchner, seu entendimento da teatralidade não diz respeito diretamente ao aspecto visual do

[58] "The best way to characterize this constitutive anti-theatrical dynamic within modernism is as a form of resistance. One does not need to turn to Freud in order to understand how much the act of resistance remains determined by that which is being resisted. The negation and rejection inherent in the term *anti-theatricalism* is therefore not to be understood as a doing away with the theater, but as a process that is dependent on that which it negates and to which it therefore remains calibrated. Even the most adamant forms of modernist anti-theatricalism feed off the theater and keep it close at hand. The resistance registered in the prefix *anti* thus does not describe a place outside the horizon of the theater, but a variety of attitudes through which the theater is being kept at arm´s length and, in the process of resistance, utterly transformed."

espetáculo. Ela seria algo diferente do “teatro menos o texto”, como define Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro*, ou mesmo “aquilo que na representação é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 1999, p. 372). Em outras palavras, ela não está exclusivamente relacionada à visualidade que configura o *opsis*, ou o conjunto de elementos constituintes da apresentação cênica da encenação, mas muito atrelada ao *mythos*. É, sim, na reflexão sobre o gesto que encontramos uma abertura para, a partir do pensamento desse autor, pensar a visualidade no teatro e na fotografia.

No que diz respeito ao aspecto gestual da teatralidade, Puchner vai escavar, como um verdadeiro arqueólogo, o terreno histórico desse preconceito contra o teatro, e vai encontrar a origem da suspeita à “afetação” no campo da arte[59], na reação ao projeto estético wagneriano da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), no qual a expressão artificial dos atores-cantores em cena é o valor absoluto e o ponto de convergência entre todas as outras linguagens artísticas. Essa sobrevalorização do gesto é resultante da subordinação da música ao teatro e à trama ficcional operada por Wagner, cuja síntese maior é o *leitmotiv*. Pensando paralelamente, o antiteatralismo de Fried, visto pela ótica da análise de Martin Puchner, também apresenta resistência à teatralidade como afetação gestual – nesse aspecto, provavelmente, os dois autores propõem abordagens da teatralidade com certo grau de correspondência. E Fried o faz da forma mais categoricamente modernista. Seus conceitos de absorção, abnegação e autocontrole são emblemáticos nesse sentido e, não obstante, são fiéis ao projeto estético de Denis Diderot, cujos valores de análise das obras de arte foram elaborados em contraposição à teatralidade solene, empolada e cheia de convencionalismos do neoclassicismo francês.[60] Portanto, no que tange à gestualidade, as abordagens da antiteatralidade de Fried e Puchner se alinham, mesmo estando em campos teóricos distintos. Por esse motivo, é nesse ponto que ancoramos nossa reflexão.

É importante notar que, ao resistir à afetação teatral provinda de uma explícita relação da obra com o espectador, Fried não consegue excluir, da sua

[59] No terreno da filosofia, a origem desse preconceito encontra-se em Platão, sendo retomado, séculos depois, por Jean Jacques Rousseau.

[60] Tal análise é desenvolvida pormenorizadamente em: DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*, São Paulo, COSACNAIFY, 2005.

análise, a ideia de encenação – ele chega até a mencioná-la, ainda que pouquíssimas vezes, ao longo de *Why Photography Matters as Art as Never Before.* Uma vez que ela se encontra inserida dentro do horizonte do teatro, mesmo quando se resiste a ele (lembremos-nos do exemplo de sua descrição da obra *After Spring Snow*, de Jeff Wall). Pode-se dizer, assim, que o ato de encenar tem a faculdade de envolver tanto as escolhas estéticas afins à "teatralidade" quanto aquelas de teor "antiteatral". Ou seja, a escritura cênica de um espetáculo teatral e sua apresentação – seu *opsis* – podem ser desenvolvidos seguindo tanto um como outro desses caminhos estéticos – mais ou menos simpáticos à teatralidade como gesto artificial. Mas, no final do processo, o que estaria sempre no centro da questão seria o teatro. Quando falamos em encenação, falamos inevitavelmente em intencionalidade. Dessa maneira, a escritura cênica advinda da ação intencional de um encenador pode advir tanto de procedimentos "teatrais" – mais afeitos ao artifício e convencionalismos – quanto de procedimentos "antiteatrais" – mais direcionados à busca por certa naturalidade.

Dessa forma, quando se tem o objetivo de pensar as conexões e correspondências entre as encenações no teatro e na fotografia, Michael Fried pode, então, ser interpretado como um "antagonista aliado". O elogio desse autor à antiteatralidade na fotografia contemporânea, apesar de atacar e desvalorizar o "teatro", torna, no fim das contas, ainda mais complexas as relações entre as imagens fotográfica e teatral, pois amplia os mecanismos de encenação compartilhados por essas duas formas imagéticas. No mesmo argumento em que Fried ataca a teatralidade como uma atitude explícita e, de certa forma, posada frente ao espectador, passamos a reconhecer naquilo que ele valoriza – portanto, a exclusão daquele que olha mediante uma suposta não intencionalidade expressiva – mais uma possibilidade de escritura cênica teatral. A essa altura, a reflexão da encenação na fotografia se revela como uma reflexão sobre a encenação no teatro.

Se seguirmos compreendendo Fried à luz da análise de Puchner, é possível visualizar, cada vez com mais clareza, o pensamento modernista que embasa os argumentos do autor de *Why Photography Matters as Art as Never Before,* e seu esforço de fidelidade a essas ideias, principalmente a seu mentor intelectual, Denis Diderot. Martin Puchner também identifica nos valores estéticos do modernismo uma

busca pelo afastamento da arte do contato com a esfera pública, como se o valor artístico de uma obra se desse a partir de certa pureza estética e de uma independência desta em relação às idiossincrasias imanentes à figura do espectador. Inclusive ao seu potencial de interpretação dos significados contidos na obra, e da ação política passível de ser posta em prática a partir das operações cognitivas desenvolvidas por seu olhar espectante. Sob esse ângulo, a antiteatralidade, na compreensão de Fried, poderia ser entendida como uma tradução estética do desejo de autossuficiência e afastamento do comportamento engajado, próprios da arte modernista. No contrafluxo desses preceitos, estariam os pressupostos da vanguarda, sempre abertos às impurezas estéticas, à cultura de massas, à vulgaridade da afetação gestual e, principalmente, à procura do diálogo e contato com o público. Não por acaso, Puchner argumenta que, para os vanguardistas, o teatro é o próprio ponto de ataque contra os valores modernistas:

> Enquanto o antiteatricalismo modernista ataca o teatro por este encerrar um engajamento diretamente politico, a vanguarda reconhece que o teatro era o ponto de Arquimedes para o qual ela poderia dirigir seu ataque os valores mais centrais do modernismo. A vanguarda não celebrou simplesmente a teatralidade devido a um inocente amor pelo teatro; ela escolheu a teatralidade [...] como seu *slogan* precisamente porque a teatralidade prometia levar a arte de volta à esfera pública, da qual o modernismo se distanciou tão ansiosamente. [61] (PUCNHER, 2002, p. 11, tradução nossa)

Portanto, para um modernista rigoroso como Fried, o teatro é, ao mesmo tempo, seu ponto de apoio e de resistência e, por isso mesmo, sua análise é dependente dele. Já para a vertente que analisa a fotografia contemporânea pela via da teatralidade, nada é mais natural do que absorver e reconhecer a potência de "impureza teatral" contida na produção fotográfica que se dá a partir dos anos 70: ambiguidade de significados, artificialidade assumida, ênfase no processo, efetuação da imagem como "gesto", convite à participação do espectador. Pode-se dizer que essa é, também, uma vertente influenciada por uma visão vanguardista da arte fotográfica, de acordo com Puchner. A vertente antiteatralista, representada por

[61] While modernist anti-theatricalism attacked the theater to foreclose direct political engagement, the avant-garde recognizes that the theater was the Archimedian point from which it could attack modernism´s most central values. The avant-garde did not simply celebrate theatricality out of an innocent love for the theater; it chose theatricality […] as its slogan precisely because theatricality promised to lead art back to the public sphere from which modernism had so eagerly distanced itself."

Fried, tenta lutar, à maneira modernista, contra essa mesma impureza e, nesse processo, acaba vendo, valorando e reconhecendo somente aquilo que endossa os seus argumentos teóricos. É interessante notar que, para um autor como François Soulages, para quem a fotografia é antes de tudo "teatralizante" e geradora de encenações, independente do dispositivo criativo utilizado pelo fotógrafo, o caráter da imagem fotográfica só pode ser o de uma imagem impura: "[...] até hoje muito particularmente, a fotografia se articula com outras artes; ela é a imagem mesma da impureza das artes e a arte da impureza das imagens." (SOULAGES, 2010, p. 332).

Aqui, chegamos a um ponto de reflexão interessante: se a fotografia, numa perspectiva vanguardista, pode ser a arte da impureza das imagens e o teatro como gesto, na concepção de Richard Wagner, o ponto de encontro entre todas as linguagens artísticas, as reações antiteatrais, tanto no caso do teatro como no caso da fotografia, revelar-se-iam ancoradas sobre o mesmo princípio de pureza estética? Talvez essa indagação só faça sentido se levarmos em conta o significado de antiteatralidade para Fried, já que, para Pucnher, o antiteatral, sendo aquilo que se opõe à narrativa ficcional encadeada, estaria ainda circunscrito ao teatro e, por esse motivo, não poderia deixar de ser impuro. É como se a fotografia, o teatro e, consequentemente, suas formas imagéticas, fizessem passar por si todo um fluxo intenso de "promiscuidade estética" que devesse ser contido, direcionado, controlado, canalizado por princípios estéticos calculados, rigorosos e ponderados. Esses princípios, vistos dessa maneira, em vez de se mostrarem como meros inimigos de tal impureza, não poderiam se mostrar como formas *apolíneas* de cultivo de um terreno *dionisíaco* de expressão?

Como vimos, Martin Puchner localiza, na gestualidade, o ponto de contestação à teatralidade na ópera wagneriana. O autor de *Stage Fright* desdobra sua análise genealógica dessa contestação até chegar, em um determinado ponto de sua reflexão, aos paradigmas estéticos de Bertolt Brecht, a saber: o efeito de estranhamento, o teatro épico e o *gestus*. Segundo ele, esses conceitos remontam à tradição antiteatral, que o autor alemão compartilha com aqueles que se opõem ao projeto wagneriano. Tais princípios seriam considerados antiteatrais por contrariarem a forma estritamente dramática. Sendo assim, se aplicarmos, ao *gestus* brechtiano, a ideia de que a resistência à teatralidade que esse conceito carrega

cultiva uma nova forma de teatralidade, abrimos caminho para uma abordagem fotográfica desse mesmo princípio. Poderíamos associá-lo ao instantâneo e à pose fotográfica. Vejamos a descrição que Puchner faz desse princípio estético de Bertolt Brecht:

> Os atores agora não produzem automaticamente um *gestus* simplesmente ao gesticularem no palco. Pelo contrário, eles descrevem ou apresentam um *gestus* somente quando começam a escolher, consciente e criticamente, gestos isolados, como no caso da gestualidade agressiva de um mestre.[62] (PUCNHER, 2002, p. 152, tradução nossa).

Ao abordar Brecht pela via da antiteatralidade, Puchner nos apresenta um criador teatral que constrói seu ataque ao drama sobre as bases da ação seletiva e do isolamento. Ou seja, da divisão da expressão em fragmentos pungentes e significativos. Há uma característica fotográfica latente nesse pensamento estético. Dele resulta, inexoravelmente, uma construção intencional da aparência visual da expressão. De que outra forma a gestualidade se mostra num fotografia senão de maneira fragmentada, isolada, selecionada? Tanto no instantâneo fotográfico – quando o modelo fotografado não tem consciência de ser flagrado pela lente, estando "absorto" no que faz – quanto na pose – quando o modelo sabe que é visto e cria deliberadamente uma expressão física diante dessa consciência – a gestualidade aparece, na arte fotográfica, destacada do fluxo do tempo, de maneira que seu conteúdo expressivo pode ser lido e contemplado calmamente pelo olhar do observador.

A fotografia, ao destacar o meneio corporal da ordem cronológica, possibilita, de forma muito particular, a leitura crítica da expressão isolada. A ação que se transforma em gesto, e o gesto que se transfigura em imagem. É nesse sentido que o Brecht antiteatral de Puchner se mostra como um verdadeiro Brecht "fotógrafo do gesto". Assim, podemos considerar que pelo fato de a teatralidade, no pensamento de Puchner, estar associada ao drama e, portanto, ao *mythos*, o seu conceito de antiteatralidade vincula-se, naturalmente, à ruptura da forma dramática. Dessa maneira, a antiteatralidade engendra transformações na dramaturgia que

[62] "Actors now do not automatically produces a *gestus* by simply gesticulating on stage. On the contrary, they depict or present a *gestus* only when they begin to select, consciously and critically, isolated gestures, such as the aggressive gestures of a master."

repercutem, também, na visualidade cênica, enquanto o mesmo conceito, no pensamento de Fried, difere desse princípio de ruptura com a ilusão dramática. Na verdade, esse aspecto, por ele, não é levado em consideração. Ao defender a exclusão do espectador e o efeito absortivo, Fried acaba por valorizar, involuntariamente, o ilusionismo ficcional, isto é, dramático. Nesse ponto, apesar de se aproximarem quanto à gestualidade, os dois autores se distanciam.

A resistência modernista à afetação gestual da teatralidade, em outra passagem do texto de Puchner, ganha novas conotações, uma vez que é relacionada a conteúdos inerentes à arte do teatro: a "presença personalizada" do ator em cena, e o poder de persuasão e impacto dessa condição de apresentação em público. Nesse caso, o preconceito contra uma arte baseada no artifício e no forte convencionalismo gestual, se agregaria, nas palavras do próprio Puchner, a um "chamado modernista de resistência ao teatro "personal", "aurático" e "mimético"[63] (PUCNHER, 2002, p. 175, tradução nossa). Neste caso, a resistência ao gesto afetado – agora, compreendida como um tipo de mimese precária e grosseira – se somaria à resistência ao aspecto personalizado da expressividade de cada ator no momento da cena, que pode variar de acordo com as qualidades, limitações e, até mesmo, a empatia que cada intérprete gera no público. Então, sob um novo ângulo, entra em cena, mais uma vez, o conceito de aura. Por ora, relacionado com a problemática da presença viva no tempo e espaço do acontecimento cênico.

É neste momento que podemos convocar novamente Georges Didi-Huberman e dar um passo além no entendimento da análise antiteatral de Michael Fried que estamos construindo, o da afirmação do teatro pela via da resistência à teatralidade. É curioso notar que a própria estrutura do texto de *O Que Vemos, o Que nos Olha* é tecida em diálogo com o artigo *Art and Objecthood,* escrito, na década de 1960, por Fried, no qual ele aplica à análise dos objetos minimalistas, os mesmos valores estéticos modernistas, a mesma visão antiteatralista da arte, e a mesma crítica da teatralidade que desenvolverá em relação à fotografia cerca de quarenta anos depois.

[63] "[...] the modernist call for a resistance to "personal", "auratic", and "mimetic" theater."

No caso da fotografia, Fried vai elogiar as estratégias antiteatrais encontradas nas obras de fotógrafos contemporâneos e afirmar que tais fotografias caminham em direção à arte ao mesmo tempo em que se afastam da relação explícita com o espectador, chegando até a apresentarem estratégias de exclusão, como já foi abordado neste capítulo. Num certo sentido, no universo teórico de Fried, a fotografia contemporânea faz o que os objetos minimalistas tentaram fazer sem, no entanto, conseguirem, quando sucumbiram ao *teatro*. De qualquer maneira, o que esse autor vai valorizar ou desvalorizar, defender ou atacar na fotografia e nos objetos minimalistas, é a sua concepção totalmente particular de *teatro*. No caso desses objetos, é possível reconhecer a potência que eles carregam na sua insuportável *teatralidade*. Um vigor expressivo intimamente ligado, precisamente, com uma problemática da presença e da ausência no tempo e no espaço mesmo de sua exposição ao olhar do espectador. Para Didi-Huberman, é exatamente essa potência de presença que:

> [...] Michael Fried denominava, pejorativamente, um *teatro*. Teatro significando, no caso, a associação “impura” de um objeto factício – fatalmente inerte – com uma fenomenologia inteiramente voltada para a palavra *presença*, fatalmente voltada para uma problemática do vivo [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 121, grifo do autor).

Lançando mão de um procedimento intertextual, é possível fazer paralelos entre a leitura crítica que Didi-Huberman empreende acerca da visão de Fried sobre os objetos minimalistas e utilizá-la para problematizar a visão desse autor, no caso da fotografia contemporânea. O ponto em comum entre todas essas correspondências é o teatro. Não por acaso, nesse jogo de associações reflexivas, o conceito de aura cumpre um papel decisivo. Ele é o verdadeiro desatador dos nós entre as vertentes teatrais e antiteatrais aqui apresentadas. Vejamos a seguinte conclusão, de Didi-Huberman, sobre esse conceito:

> Caberá, portanto denominar *aura* essa coisa sem contornos que Michael Fried chamava um “teatro” e reconhecia tão justamente na arte minimalista, mas para experimentá-la como o elemento insuportável e antimodernista desse gênero de obras. Era de fato insuportável – notadamente em relação a uma leitura demasiado canônica de Walter Benjamin – que obras modernas pudessem *não* se caracterizar por um declínio da aura, e que fomentassem antes algo como uma nova forma aurática. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 167-168, grifo do autor).

Em diálogo com a resistência antiteatral de Michel Fried, Georges Didi-Huberman encontra, no conceito de aura, um sinônimo para aquilo que o autor de *Art and Objecthood* chama pejorativamente de *teatro*. É interessante observar que o próprio criador do conceito, Walter Benjamin, já sugeria uma correspondência entre esses termos, quando usa as palavras “máscara” e “invólucro” para se referir à aura. Mais uma vez, vemos Fried se colocar como antagonista do teatro e, por meio desse expediente, acabar revelando algumas grandes virtudes daquilo a que se opõe. Se aplicarmos tais associações reflexivas à visão antiteatral da fotografia contemporânea, é possível enxergar, nessa leitura modernista da arte fotográfica, uma tendência também passível de ser denominada antiaurática e que, mais uma vez, só tornaria reconhecível, nas fotografias atuais, a presença de uma nova qualidade expressiva. Enquanto estabelece intensos diálogos com o teatro – ainda que esses diálogos, para alguns, se desenrolem pela tônica da oposição – a imagem fotográfica na contemporaneidade forja e apresenta, aos olhos do espectador, novas formas auráticas. Para outro autor, Douglas Crimp, como já foi mencionado em capítulos anteriores, a fotografia pós-moderna efetiva um deslocamento da noção clássica de aura, tornando-a fantasmagoria.

4.3.5 A aura: a superação das duas vertentes

Uma vez que chegamos ao ponto em que o entendimento dos termos *aura* e *teatro* se dá pela sinonímia, cabe, então, considerar alguns apontamentos que Martin Puchner apresenta sobre a visão de Walter Benjamin acerca do aspecto aurático da arte teatral. Para Puchner, Benjamin também está do lado daqueles que resistem à teatralidade como afetação gestual – somando sua voz crítica à de outros teóricos de peso como Friedrich Nietzsche e Theodor Adorno. Mas, para além da gestualidade, a crítica de Benjamin tocaria ainda em outras questões – relativas à presença ao vivo do ator em cena. Fato que, para este autor, configuraria um

verdadeiro obstáculo à arte modernista no teatro. Entendamos modernismo, aqui, na acepção clássica de Benjamin, ou seja, por um tipo de arte caracterizada pelo declínio da aura.

> Para ele (Walter Benjamin) o teatro, mais do que qualquer outra forma de arte, conserva do ritual seus investimentos na intensa presença ao vivo que liga o ator à plateia. Essa presença experimental e, portanto, essa singularidade, significam que o teatro é particularmente investido pelo que Benjamin chama de "aura", o que transforma esse caráter vivo em um valor absoluto.[64] (PUCNHER, 2002, p. 3, tradução nossa).

Além de apontar para essa problemática do investimento intensivo na presença, Benjamin vai associar essa inelutável influência que os conteúdos auráticos exercem na relação entre atores e espectadores, às manifestações espetaculares encontradas em sistemas de governo totalitário – como no caso do fascismo – que se aproveitavam do poder ritualístico e presencial da arte teatral para produzirem uma perigosa fusão entre política e estética direcionada para as massas. De acordo com essa visão, os "sinônimos" aura e teatro, além de estarem impregnados de qualidades antimodernistas, carregariam consigo, também, um assustador poder de persuasão.

Colocadas essas considerações, poderíamos conjeturar que o *medo do palco* (*stage fright*), implícito no pensamento antiteatralista, não é nada mais do que um *medo do poder aurático* dessa arte que tem na presença, o seu valor absoluto. O teatro, então, é temido não apenas pela sua condição de lugar onde é possível testemunhar a aparição de presenças humanas assombrosamente persuasivas, mas, sobretudo, como um lugar que oferece àqueles que ali se dirigem na intenção de olhar, a inquietante possibilidade de serem olhados "de volta" por uma estranha forma imagética: a imagem teatral. Ancorada na presença, nas formas e nos contornos da estatura humana, em diálogo e em tensão indissociáveis com a materialidade do espaço que as abarca, ela é o tipo imagético que está mais impregnado dessa perigosa possibilidade, isto é: um perigo-presença, um perigo aurático. É interessante notar que, quando Didi-Huberman analisa o caráter

[64] "For him the theater, more than any other art form, retains from ritual its investment in the intense live presence that binds the actor to the audience. This experimental presence and hence uniqueness means that the theater is singularly invested in what Benjamin calls the "aura", which turns this live character into an a absolute value."

“antropomórfico” das obras minimalistas – ou seja, a latência do tamanho e dos contornos da estatura humana contidos nas formas meramente geométricas dessas esculturas, ele chega a falar da criação, por parte dos artistas minimalistas, de “algo como um lugar onde a estatura humana devesse constantemente se experimentar, nos olhar, nos inquietar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 127). O espaço da cena teatral, pensada como campo escópico, estaria próximo dessa definição.

Mas por que a aura no teatro deve ser associada apenas ao aspecto temerário e totalitário? A impossibilidade de dissociar o teatro da problemática presencial e do vivo só resultaria em afetação e dissimulação? Quais outras propriedades expressivas poderiam emergir dessa condição aurática da arte teatral?

Por outro lado, pensando no caso da fotografia, por que a aura deve ser descreditada da imagem fotográfica, como consequência de sua facilidade de reprodução técnica? Para utilizar um exemplo de uso contemporâneo da fotografia em que a aura se faz presente, apesar da facilidade de reprodução e publicação da imagem, consideremos o sucesso do aplicativo digital *Instagram*[65]. O que estimularia seus milhões de usuários, que se dedicam diariamente a produzir imagens fotográficas, escolhendo os efeitos de cor e luz – os “filtros” programados pelo aplicativo – e publicá-las, instantaneamente, em redes sociais? Alguns desses filtros, curiosamente, imitam a visualidade de fotografias envelhecidas, criando a sensação de que a foto instantânea, recém-tirada, pertence a um longínquo e nostálgico passado. O que estimularia esses usuários se não fosse o desejo de elevarem suas experiências cotidianas, por meio da fotografia, do plano do banal, para um plano estetizado e artístico? Um plano impregnado de toda uma aura de beleza e persuasão estética que a realidade não dá conta de apresentar? É como se o aplicativo em questão possibilitasse, ao usuário, a produção de pequenas e instantâneas encenações fotográficas. Nesse modo contemporâneo de produzir fotografia, a aura da imagem fotográfica não emergiria, justamente, da sua facilidade de reprodução?

Georges Didi-Huberman atenta, seguidas vezes, ao perigo de se fazer uma leitura “demasiado canônica” do conceito benjaminiano que analisamos aqui. Para

[65] Disponível em: <http://instagram.com>. Acesso em: 17 jul. 2012.

ele, antes de ser vista como uma mera oposição entre valores de culto – que se circunscreveriam a uma fruição religiosa, ou sagrada, da imagem – e o declínio desses mesmos valores – que decorreriam da reprodução técnica da imagem no mundo moderno. Em vez disso, a aura deveria ser encarada como um conceito dialético, mais do que tudo. Nesse sentido, o autor de *O Que Vemos, O Que nos Olha* propõe que seja repensada a natureza "cultual" do fenômeno aurático, ampliando os limites de compreensão da palavra "culto", que deixaria, assim, de ser entendida exclusivamente como gesto de crença – o que o aprisiona no campo religioso – para ser vista como uma ação de "cultivo" do espaço, seja este um espaço concreto ou um espaço abstrato de conhecimento, como a arte, por exemplo.

> *Cultus* – o verbo latim *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 155).

Dessa maneira, o valor de culto associado à experiência aurática ganharia uma nova acepção: não mais aquela sagrada que a vincula à esfera religiosa, mas uma acepção secularizada, profanada, mundana. As obras de arte minimalista, assim defende Didi-Huberman, são exemplares nessa operação de destituição do *status* de culto religioso, presente no entendimento canônico da aura. Essas obras o fariam, precisamente, ao *cultivar* no *espaço* existente *entre* elas e o espectador, *relações teatrais* que abrem caminho para a influência, não somente de conteúdos religiosos, mas, também, de temas mundanos, como aquilo que ele denomina "poderes da distância, do olhar, da memória, do futuro implicado" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 155).

Assim, por meio de uma visualidade aberta a que o autor chama de uma "fenomenologia típica da aura" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 155), toda experiência do visível passa a ser um *lugar* potencialmente cultivado por: (I) um tipo de *perda* – que não está mais, necessariamente, amparado por uma religião; (II) por uma *distância* – não mais articulada exclusivamente com o divino; e (III) por *aparições* – que não necessariamente se justificam pela fé. Ou seja, ao se cultivar, no seio do próprio modernismo, o espaço existente entre olhantes e olhados. Ao trabalhar,

nesse espaço, aquelas relações *teatrais* tão temidas por Michael Fried, a experiência aurática desce do plano sagrado e chega ao mundo dos homens.

Curiosamente, segundo Didi-Huberman, foi a própria modernidade que permitiu que a aura rompesse sua relação com a esfera religiosa e se tornasse profana – e quando falamos de modernidade não podemos deixar de falar, paradoxalmente, em resistência ao aurático e ao teatral. Eis mais uma evidência de que a reação moderna à teatralidade gera, no fim das contas, novas formas de teatro. Nas palavras do próprio autor:

> Ela (a modernidade) ressimbolizou inteiramente, agitou em todos os sentidos, deslocou, perturbou essa relação. Ora, fazendo isso, nos deu acesso a algo como sua fenomenologia fundamental (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 159).

Diante das questões colocadas até aqui, não se pode mais separar a ideia de aura de um entendimento da *imagem como teatro*. Isto é, de um tipo de *imagem que se atualiza no espaço concreto de uma encenação, estabelecendo relações de tensão entre a realidade e o imaginário, entre a presença e a ausência, e convidando o espectador a participar da construção dos seus sentidos*. Então, por que não reconhecer e valorizar as qualidades auráticas presentes nessa forma de ver a imagem?

Convoquemos o autor que mais enfaticamente reconhece o aspecto teatral da fotografia contemporânea, Michel Poivert. Para ele, o encontro dos fotógrafos contemporâneos com o teatro se dá em virtude do questionamento que tais artistas empreendem frente à falsa evidência de que a imagem fotográfica teria um caráter meramente documental. Esses artistas questionam tal evidência – ou "não acreditam" nela, como propõe Coleman – ao perseguirem um estatuto mais incerto de realidade que não caberia mais nos moldes de uma imagem-documento, de uma imagem-testemunho. De certa maneira, eles não mais se contentam com uma fotografia definida pelo "isso foi", mas buscam aquela que se mostraria pelo "isto foi encenado", defendido por François Soulages. Esses fotógrafos anseiam por uma forma imagética aberta a um grau de ambiguidade que só a teatralidade poderia suportar. Isso não quer dizer que eles proponham fugas escapistas da realidade. Mas, antes disso, que eles se valem da teatralidade (da visualidade deliberadamente

construída) para produzirem, a partir da matéria, da concretude e da presença, reflexões *na forma de imagem*. Tais seriam os aspectos de uma arte que o autor chama de “filosófica”, e cujo objetivo é o de tornar visíveis “imagens do pensamento” (POIVERT, 2010, p. 229, tradução nossa).

Trilhando esse caminho, Poivert chega à importante conclusão de que *é a imagem* o fio que liga a fotografia ao teatro. E propõe, a partir disso, que se retorne ao que Roland Barthes indicou sobre a relação entre teatro e fotografia em *A Câmara Clara.* Retomemos, então, alguns desses apontamentos:

> Não é pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro [...] isso ocorre através de um revezamento singular: a Morte [...] os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (BARTHES, 1984, p.53).

Num certo sentido, pensando paralelamente a Barthes, o teatro não é só a linguagem que aproximaria a fotografia da arte. Mas poderia ser, também, o próprio *lugar* onde a fotografia *toca* a arte: um lugar físico, conquanto aurático, imbuído de todas as distâncias impostas, a ele, pelas operações da “Morte”. Isto é, um lugar assombrado por todas as outras dimensões temporais associadas à fantasmagoria e à ausência. Aquilo que Douglas Crimp considera a própria condição da representação. Tendo isso em vista, o teatro desejado pela fotografia encenada contemporânea é o teatro compreendido, acima de tudo, *como imagem*. Em outras palavras, no panorama atual da fotografia de arte, é na imagem teatral que a imagem fotográfica projeta seus principais anseios estéticos, a saber: a ambiguidade, o engano, a intencionalidade, o assombro, o diálogo com o espectador. Isto porque, para Poivert, “Como a fotografia, o teatro é uma imagem, uma relação entre o imaginário e o real investido sobre a consciência do espectador.” (POIVERT, 2010, p.231-232, tradução nossa) [66]

Ao se aproximar da imagem teatral, a fotografia contemporânea promoveria uma particular reconciliação entre duas condições da forma imagética: a

[66] “Comme la photographie, le théâtre est une image, un rapport entre l´imaginaire et reel investi par la conscience du spectateur”.

representação material e a manifestação do imaginário. Pois é no campo escópico da cena teatral que essa oposição é vivida e atualizada de forma mais intensa. Não mais tomando emprestado da vida cotidiana os elementos materiais que constituirão as suas imagens, mas, diferente disso, recolocando a vida dentro do espaço autônomo de uma encenação teatral – governado por suas próprias leis e significados, seu *sistema de sentido* – de onde se poderia fotografar a realidade em estado de desestabilização performática, e de tensionamento com as formas do imaginário. Dessa maneira, a fotografia teatralizada leva ao paroxismo a potência que a imagem fotográfica tem de *criar mundos* e não apenas de reproduzir ou representar *o mundo*. Em outras palavras, os fotógrafos tratariam de fazer fotografias, em vez de "tirar" fotografias. Cada uma dessas novas realidades tem o mesmo tamanho das dimensões do campo escópico da cena, e estão sujeitas às implicações relativas ao sistema de significado que rege cada encenação. Esses novos mundos seriam equivalentes aos que nascem em nossas mentes. Novas realidades, novas performances, novos sistemas de sentido que são engendrados por nossos *aparelhos psíquicos*.

Se o declínio da aura, na clássica concepção de Benjamin, é uma das evidências que caracterizam a arte modernista, a reação teatral dos fotógrafos contemporâneos aos cânones modernos, como sugere Michel Poivert, só pode revelar, então, uma tentativa de retomada, por parte desses artistas, da experiência aurática. Tal retomada se evidencia nos elementos de encenação encontrados nas fotografias atuais. Se seguirmos na direção que essas afirmações nos apontam, os fotógrafos contemporâneos e os encenadores teatrais podem ser entendidos, cada um a sua maneira – a exemplo do que foram os artistas minimalistas – como os "secularizadores", ou profanadores contemporâneos da aura. De que outra forma esses criadores efetivariam tal secularização, senão por meio do trabalho que desenvolvem *sobre* a materialidade da presença viva, articulando essas qualidades com os atributos da distância, do olhar, da memória, do imaginário, que o teatro e a fotografia apresentam, cada um a sua maneira?

Os fotógrafos contemporâneos e os encenadores teatrais profanam a aura, ao se debruçarem sobre questões implicadas nas relações de *contiguidade física* que as suas produções imagéticas estabelecem com a matéria, com a presença, com o

vivo, no sentido de imbuírem essa mesma materialidade de características próprias do universo imaterial do imaginário. Seja pela via da teatralidade, seja pela via da antiteatralidade. Em quais outras formas imagéticas os elementos que dão acesso ao imaginário estão, de forma tão intrínseca, aferrados à *matéria* e à *presença*? Quais outras formas imagéticas suportariam, com tamanha propriedade, ambiguidades tão intensas entre real e imaginário?

O trabalho de ressignificação dos aspectos indiciários das duas formas imagéticas aqui abordadas – ou seja, aquilo que nelas diz respeito à presença e à materialidade – é o que lhes permite a produção dessa nova forma aurática. Distante, agora, do fantasma totalitário temido por Benjamin em relação ao teatro. Longe, também, do aspecto sagrado e aristocrático de um objeto de culto a ser protegido do olhar das multidões. Ao contrário, a aura estaria mais próxima da criação de *novos mundos* ambiguamente erigidos com elementos materiais e imateriais. Mundos filosóficos, mundos mentais, cuja existência só é possível se inserida no espaço de uma *encenação.* Um espaço que, por sua vez, é aberto por produtores de imagens por contiguidade, os quais, ao operarem o funcionamento de seus *aparelhos psíquicos,* oferecem, ao olhar do espectador, sistemas de sentido a serem decifrados por ele.

As novas realidades surgidas, assim, articulam suas potências expressivas, justamente, no limiar existente entre a familiaridade e a estranheza, entre o olho e a imagem, entre *quem sabe que vê*, e *quem sabe ou ignora que é olhado*. Em outras palavras, entre a lonjura apolínea e estetizante do dispositivo fotográfico e a intensiva, assustadora e dionisíaca proximidade do dispositivo teatral. Em todos esses casos, são o *poder da distância e a experiência arquetípica da perda* os atributos que se oferecem ao olhar, como eterno convite à travessia, ainda que tal convite seja feito por meio de uma dissimulada e, portanto, também teatral, tentativa de exclusão do espectador.

CONCLUSÃO

Existe um princípio fotográfico no desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica: procuramos enquadrar determinado assunto, direcionar a ele um olhar objetivo, escolher o ângulo mais adequado para abordá-lo, o melhor ponto de vista que nos ajude a compreendê-lo, para que, do fluxo de acontecimentos, descobertas, acidentes e imprevistos surgidos no decorrer da investigação, algo se detenha e se imprima como ideia, e possa nos guiar, a partir de então. Dessa forma, é inevitável que muitos conteúdos não caibam nos enquadramentos estipulados, alguns sendo ignorados, outros estando presentes nos contornos do que foi concebido. Essas balizas, por sua vez, não nos paralisam, mas nos conduzem para frente, aguçando o nosso desejo de transpô-las. Este estudo tentou aliar pesquisa artística e acadêmica, e sua construção teórica se detém, deixando latentes novos processos teatrais a serem realizados, e novas descobertas a serem feitas em sala de trabalho.

Adotamos, aqui, a fotografia como uma verdadeira musa inspiradora. De dentro do campo do teatro – essa arte com uma história milenar, tão íntima do mítico e do ancestral –, evocamos o canto desta que, em comparação com a arte teatral, é uma jovem linguagem artística, tão próxima da vida cotidiana e da contemporaneidade, para que sua melodia conduzisse o nosso pensamento e o nosso entendimento do que significa, para o encenador teatral, elaborar imagens. Nos posicionamos em um espaço de intersecção entre a mobilidade, a efemeridade e a tridimensionalidade dessa “arte do movimento” que é o teatro, e a imobilidade, a permanência e a bidimensionalidade dessa forma artística “descritiva” que é a fotografia – usando a terminologia de Jeff Wall – para que pudéssemos escutar a “sonoridade” que reverbarava como resultado desse encontro paradoxal.

Nossa abordagem, nesse sentido, não foi histórica, mas sim conceitual. Contudo, é instigante, e não menos inspirador, considerar que o surgimento da linguagem fotográfica, bem como o da encenação teatral tal qual a concebemos hoje, se deram em marcos históricos não muito distantes. Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce produz suas primeiras fotografias, sendo que é a partir de 1838,

com a invenção dos métodos da daguerreotipia e da calotipia, que a prática social da fotografia se inicia, enquanto que é por volta de 1866, a partir das transformações cênicas operadas pela companhia teatral liderada pelo Duque Georg II de Saxe-Meininger, que se estipula a data inaugural da encenação no teatro – período, este, contemporâneo aos primórdios da fotografia pictorialista. Ao longo desse trabalho, à medida que nos aprofundávamos no exame das correspondências entre imagem fotográfica e imagem teatral, a melodia cantada pela fotografia ecoava e, por vezes, se somava, e até se assemelhava com o canto dessa outra jovem musa: a encenação.

A consonância entre os cantos da fotografia e da encenação teatral sensibilizou a nossa percepção e direcionou o nosso interesse para as relações que o teatro pode estabelecer com a memória, com o olhar, com a construção da aparência visual daquilo e daqueles que *se-dão-a-ver* em cena e, não obstante, com a psicologia inerente a essa estruturação da visualidade. Na confluência entre fotografia e teatro, a imagem teatral se revelou, ao mesmo tempo, como *processo* e como *fenômeno.* Isto é, como atualização do imaginário do espetáculo no corpo dos atores, e como manifestação efêmera no tempo-espaço presente da cena, visando imprimir-se na memória do espectador. Em ambos os casos, o que tal forma imagética apresentou, ao articular de forma peculiar o tempo e o espaço, e alterando a percepção dos mesmos, foi uma síntese entre conteúdos paradoxais: o imaginário e o real, a efemeridade e a permanência, a presença e a ausência, a proximidade e a distância. Nesse sentido, foi a ideia de *distância* que figurou como o principal catalisador de nossa reflexão. De tal maneira que o conceito benjaminiano de aura, à luz das abordagens de Douglas Crimp e, principalmente, Georges Didi-Huberman, forneceu-nos o principal ancoradouro sobre o qual posicionamos nossa reflexão. Pudemos notar que a distância é aquilo que, no teatro, nos *faz ver*. Por menor que ela seja, ou por mais próximos que estejamos dos atores que se oferecem ao nosso olhar, é por meio dela que a cena teatral se abre.

Ao caminhar por sendas teatrais inspirados pela metáfora fotográfica, ansiamos por encontrar uma maneira de entender o aspecto visual da encenação como um campo específico de criação de sentido, de produção de linguagem. Nós isolamos esse aspecto do encenar e direcionamos, a ele, um olhar inspirado na

fotografia. Sendo assim, talvez tenhamos contribuído para uma forma fotográfica de pensar o *ópsis.* Em nosso projeto teórico-estético, o teatro estaria latente na fotografia, e a fotografia no teatro, de forma que essa existência oculta de uma linguagem na outra abrigaria o mistério que faz com que ambas sejam tão fascinantes para seus espectadores. De acordo com o pensamento desenvolvido nesta pesquisa, aquilo que o encenador teatral busca – sem saber que intuito tem – ao criar uma cena de forte impacto visual seria semelhante ao que o fotógrafo – também ignorando o seu intento – encontra na potência expressiva de suas fotografias.

Uma vez revelado o suposto segredo, para onde caminhariam fotógrafos e encenadores? Como num sonho em que descobrimos um cômodo desconhecido em nossa própria casa, devaneamos com uma fotografia que se descobre teatral, e com um teatro que se reconhece fotográfico.

Foi possível, também, perceber, neste estudo, um forte interesse pela psicanálise e, mais do que isso, descobrir que alguns conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud e por Jacques Lacan podem amplificar o entendimento que temos do fazer teatral. Além disso, pudemos notar que, ao defrontarmos fotografia e teatro, a psicanálise surgiu como um terceiro termo, uma terceira voz que, ao ser enunciada, nos permitiu inserir nossas indagações num espectro ainda mais vasto de reflexão. Nesse sentido, os temas lacanianos de *campo escópico*, *ser e semblante*, e *imagem como anteparo*, nos possibilitaram escavar com maior profundidade o terreno onde já enxergávamos as intersecções entre as duas linguagens confrontadas. Certamente, passamos a atribuir novas dimensões ao trabalho do encenador, a partir dessas incursões psicanalíticas, encontrando, nelas, inspiração.

De qualquer forma, é no conceito freudiano de *aparelho psíquico* que, provavelmente, residam os contornos mais nítidos das sínteses concebidas ao longo de nosso estudo. Após seguir com atenção as pistas deixadas por Philippe Dubois, a compreensão do teatro como um aparelho psíquico análogo ao que, para esse autor, é a fotografia, ou seja, como um mecanismo que transforma determinadas tensões e energias em imagem, e cujo funcionamento é regulado pelo encenador, nos inspirou fortemente a iniciar uma nova prática artística que coloque tal

elaboração teórica à prova. Na conjugação do espaço com a libido, na associação do olhar com a pulsão, no diálogo da imagem com o desejo, na torção temporal que faz com que a memória seja articulada ao instante, esse conceito psicanalítico parece nos abrir uma ampla e desobstruída via de ligação entre as imagens teatral e fotográfica, tornando palpável uma tradução cênica desses conteúdos.

Da orquestração das vozes do teatro, da fotografia e da psicanálise, pudemos reconhecer a emergência da figura do encenador-fotógrafo: um produtor de imagens cuja ação criativa consiste na permutação incessante entre a concretude dos corpos e objetos no aqui agora, com a imaterialidade de uma dimensão imaginária, situada alhures. Ao selecionar pontos de vista, delimitações e enquadramentos; ao buscar evocar a imobilidade no seio do próprio movimento; ao alterar a percepção da passagem do tempo, delineando fotogenicamente o semblante dos atores, bem como ao criar sistemas de sentido que determinem as relações entre esses vários enquadramentos e pontos de vista adotados, o encenador-fotógrafo apresentou-se como um agente responsável pela elaboração de um "texto visual" para o fenômeno teatral, conjugando, para isso, os esforços de vários colaboradores. Ao criar sintaxes entre componentes de diversas linguagens visuais – a do corpo, a do gesto, a da indumentária, a da arquitetura, a da cenografia, a da iluminação –, o encenador-fotógrafo procura conferir à desordenada expressividade da realidade, durante o limitado período de tempo em que se desenrola o espetáculo teatral, uma coerência e uma harmonia próprias do registro imaginário, capaz de gerar fortes impressões no espírito do espectador.

O processo criativo de *O Problema do carteiro chinês* nos mostrou que um espetáculo de teatro pode ser fundamentalmente estruturado a partir de fotografias, uma vez que o conteúdo visual de algumas imagens fotográficas fornece farto material para a construção da própria teatralidade de uma peça. Fato que nos fez pensar que as fotografias podem nos ensinar a reconhecer a visualidade potencialmente teatral e imanente à realidade, ou à vida cotidiana – no caso da fotografia documental – e aumentar nosso repertório de teatralidade – no caso da fotografia encenada. Contemplar fotografias pode significar, para o encenador, algo semelhante à leitura de "textos visuais" que ampliam seu repertório escópico, educando-o em relação à construção da teatralidade que ele leva à cena. O

conteúdo imagético das fotografias do artista Maleonn ofereceu insumos não apenas para que desenvolvêssemos a nossa indumentária, a nossa cenografia e nossa iluminação mas, também, indicou e sugeriu a linha dramatúrgica do espetáculo que encenamos. As imagens desse artista nos pareceram, desde o início, prenhes de teatro, e o espetáculo se desenvolveu como uma forma de dar corpo aos conteúdos que consideramos, nelas, teatrais.

Após tantas elocubrações, onde nos encontramos em relação ao objetivo inicial desse trabalho: tentar definir o que é a imagem no fenômeno teatral, usando como modelo teórico e, como inspiração, a fotografia? Temos a nítida impressão de que a imagem é um objeto de pesquisa apaixonante, complexo e fugidio. Talvez ela seja como a esfinge, cujo enigma só pode ser decifrado se dermos algo de nós mesmos como parte da resposta. E no caso da imagem teatral, feita da mesma matéria efêmera dos corpos e objetos que se desmancham no ar, tentar capturá-la parece ser possível apenas com um pouco de filosofia, e com a imaterialidade ancestral da memória. Talvez nos encontremos num momento em que, após termos nos contido e meditado, durante mais de dois anos, diante da pergunta acima, voltamos a caminhar impulsionados pelo desejo de um teatro fotográfico, capaz de manifestar em cena o fascínio da fotografia.

Assim, nossa pretensão foi contribuir para um pensamento da visualidade e de uma poética da cena no teatro. E, consequentemente, colaborar para ampliar o entendimento do trabalho do encenador. Tomamos a liberdade de parafrasear um místico medieval, Mestre Eckhart, para quem, quando a alma quer alcançar alguma coisa, ela atira para frente de si uma imagem, e depois avança até ela. Como o nosso Carteiro Chinês, destinado a caminhar sem nunca erradicar a distância que o separa do que deseja, lançamos o teatro e a fotografia à nossa frente, formando uma imagem sedutora e enigmática, para que o nosso trabalho de encenador alcançasse um pouco mais de nitidez e um pouco mais de foco.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Arte Poética.* São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

AYERZA, Josefina (Ed.). *To Resume Again...*Revista *Lacanian Ink 36***,** Nova York, v.36, p. 4-5.Setembro. 2010. Editorial.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BIDOU-ZACHARIANSEN, Catherine. *De Volta à Cidade*. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. Santos-São Paulo. Ed WMF Martins Fontes, 2011.

CALVINO. Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CARUSO, Martina. *Fotografia Humanista* In: HACKING, Juliet (Ed.). *Tudo sobre fotografia,* GMT Editores, Rio de Janeiro, 2012,p. 322.

COLLEMAN, A.D. *El método dirigido. Notas para um definicion.* In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real*. *Debates posmodernos sobre fotografia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. Pag. 129-144.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

DIDEROT, Denis. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos O Que nos Olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

ECKHART, Mestre. *Sermões Alemães.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

EVREINOV, Nicolás. *El Teatro en la Vida.* Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1956.

FABRIS, Annateresa, *O Desafio do Olhar.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

FÉRAL, Josette. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. In: *Substance* nº 98/99. Wisconsin. Disponível em: http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf. Acesso: 24/07/2012.

FÉRRY, Luc. *A Sabedoria dos Mitos Gregos*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

FINK, Bruce. *O Sujeito Lacaniano. Entre a Linguagem e o Gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FLORES, Laura González, *Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Villém. *Filosofia da Caixa-Preta*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund. *O Mal Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FRIED, Michael. *Absortion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Londres e Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

FRIED, Michael. *Four Honest Outlaws.* New Haven: Yale University Press, 2011.

FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Singapore: Yale University Press, 2008.

HACKING, Juliet (Ed.). *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: GTM Editores, 2012.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte.* São Paulo: Perspectiva: Edições SESC São Paulo, 2008.

KOBIALKA, Michal. *Delírio da Carne: Arte e Biopolítica no Espaço do Agora*. In: GREINER; Jean; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras da Morte.* São Paulo: Annablume, 2007. Pag. 53 – 77.

KOBIALKA, Michal. *A Journey Trhough Other Spaces*. California: University of California Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Notas Sobre el Indice*. In: *La Originalidade de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial 1996. Disponível em: http://www.filestube.com/r/rosalind+krauss. Acesso: 17/03/2012.

LACAN, Jaques. *O Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OWENS, Craig. *Posar.* In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real*: *Debates posmodernos sobre fotografia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. Pag. 194-213.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PLUMMER, Sandra. *Fotografia Encenada*. In: HACKING, Juliet (Ed.). *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: GTM Editores, 2012. Pag. 522- 525.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

QUINET, Antonio. *Um Olhar a Mais: Ver e Ser Visto na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Espetacular: A Margem da Invenção Possível.* 2012. 212f. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SARTRE, Jean Paul. *A Imaginação.* São Paulo: L&PM, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie*. A Imagem Precária.* Campinas: Ed. Papirus,1996.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: Perda e Permanência.* São Paulo: Editora SENAC, 2012.

TRODD, Tamara. *Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming "Pictures"* In: COSTELLO; IVERSEN (Ed.). *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, p. 139.

YATES, Frances A. *Arte da Memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.