

**O LUGAR DA FOTOGRAFIA NA CENA TEATRAL
PAULISTANA NO SÉCULO XXI**



BOB SOUSA

ROBERTO BEZERRA DE SOUSA
(BOB SOUSA)

**O LUGAR DA FOTOGRAFIA NA CENA TEATRAL
PAULISTANA NO SÉCULO XXI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, área de concentração: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo
2015

Roberto Bezerra de Sousa (Bob Sousa)

O lugar da fotografia na cena teatral paulistana no século XXI, dissertação de mestrado submetida ao Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca examinadora

Profº. Drº. Alexandre Luiz Mate

Universidade Estadual Paulista / Instituto de Artes - Unesp

Profº. Drº. Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva

Universidade Estadual Paulista / Instituto de Artes - Unesp

Profº. Drº. Marcelo Denny de Toledo Leite

Universidade de São Paulo / ECA

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S7251 Sousa, Roberto Bezerra de (Bob Sousa), 1972

O lugar da fotografia na cena teatral paulistana no século XXI / Roberto Bezerra de Sousa. - São Paulo, 2015.
250 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Teatro – São Paulo – Séc. XXI. 2. Fotografia. 3. Retratos.

I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 792.0981

Agradecimentos

Ao professor Alexandre Luiz Mate, orientador, amigo e principal incentivador da pesquisa.

A Daniela, Isabela, Pedro e Letícia pela vida que levamos juntos e me alimenta de vontade e inquietação.

A minha família: mãe e irmãos.

A Evill Rebouças, parceiro nas leituras e ouvinte atento nas indagações.

Aos coletivos do teatro paulistano que sempre abriram as portas para receber meu olhar perscrutador.

Aos colegas de discussão: André Murrer, Carlos Silva, Daniela Giampietro, Eduardo Frin, Maria da Graça Berman, Laura Melamed , Letícia Monteiro, Rodrigo Morais Leite, Simone Carleto

A Miguel Arcanjo Prado, parceiro de aventuras teatrais pela cidade.

Aos colegas da Fundação Vunesp, em especial: Profª Sheila Zambello, Adriano de Castro, Cintia Tinti e Leonardo Palma

[...] é preciso olhar, e olhar é tão difícil. Estamos acostumados a pensar. Pensamos o tempo todo, mais ou menos bem, mas não podemos ensinar as pessoas a ver. Demora muito. Aprender a olhar leva um tempo enorme. Um olhar que pese, que interrogue.

Henri Cartier-Bresson (Ver é um todo)

Resumo

Por intermédio do projeto realizei uma investigação sobre o lugar da fotografia e do olhar do fotógrafo, inserindo-me, de modos diferenciados, nas apresentações teatrais de grupos da cidade de São Paulo, em espaços distintos: a caixa preta, a rua e os espaços híbridos.

Desse modo, para levar a termo o recorte estabelecido, busquei coligir pressupostos históricos e estéticos concernentes ao estudo da imagem e às práticas sociais, práticas coletivas grupais (em sua natureza fenomenal determinante: o espetáculo), apresentando documentos visuais (suporte fotográfico) como instrumental potente no sentido de verificabilidade de um olhar exterior àquele de seus produtores. Fotografia como índice passível de análise e cotejamento entre o desejado e o alcançado.

Do ponto de vista epistemológico, a reflexão intenta o cotejo e articulação de aspectos concernentes à certa teoria da visualidade, identidade, memória, lócus territoriais.

Palavras-chave: teatro, fotografia, memória, fotografia de teatro, retrato, fotógrafo

Abstract

By intermediate of the project I performed an investigation about the role of photography and the photographer's vision, inserting myself, in different ways, on the theater presentations of São Paulo's city groups, in distinct spaces: the black box, the street and the hybrid spaces.

Thereby, in order to lead the established cut to term, I pursued gather presupposed historical and esthetic concerning the image studies and social practice, group practice (in its phenomenal determinant nature: the spectacle), introducing visual documents (photographic support) as potent instrument in the verifiable way of an exterior perspective to their producers. Photography in the passive index of analysis and contrast the desired and the reachable.

From the epistemological point of view, the reflection offers the comparison and articulation of the concerning aspects to a certain theory of visuality, identity, memory, territorial locus.

Keywords: theater, photography, memory, theater photography, portrait, photographer

SUMÁRIO

Introdução – “Verumundo”: as narrativas e as tramas de um olhar errante14

I. O autorretrato do sujeito das imagens 23

II. A fotografia revela o teatro da memória 47

Fotografia e memória

Os retratos que nunca fiz

Teatro e memória

As lembranças: impressões do indivíduo e do coletivo (a impossibilidade de se lembrar sozinho)

III. Revelando a caixa preta ou a fotografia pensativa85

Teatro Macunaíma – *Nossa Cidade*

Texto: Thornton Wilder. Direção: Antunes Filho

Cia. da Matilde – *A tempestade*

Texto: William Shakespeare. Direção: Marcelo Lazzaratto

Núcleo Experimental – *Vestido de Noiva*

Texto: Nelson Rodrigues. Direção Eric Lenate

NAC – Núcleo de Artes Cênicas - *Lilith-S/A*

Colaboração dramaturgica: Michelle Ferreira. Direção: Lee Taylor e Luiz Claudio Cândido

IV. Joga(n)do na rua - a dramaturgia fotográfica como documento143

Núcleo Pavanelli – *Aqui não, senhor patrão!*

Texto: Simone Brites Pavanelli. Direção: Marcos Pavanelli

Os Inventivos – *Bandido é quem anda em bando*

Texto: Rogério Guarapiram. Direção: Edgar Castro

Cia. Estável – *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*

Texto: Criação Coletiva. Direção: Andressa Ferrarezi

Cia. São Jorge de Variedades – *Barafonda*

Texto e Direção: Cia São Jorge de Variedades.

V. Espaços híbridos – a fotografia e seu duplo199

Cia. Antropofágica – *Terror e Miséria no Novo Mundo*

Texto: Cia Antropofágica. Direção: Thiago Reis Vasconcelos

Teatro da Vertigem – *Bom Retiro – 958 metros*

Texto: Joca Reiners Terron. Direção: Antonio Araújo

Teatro Oficina – *As Bacantes*

Texto e Direção: José Celso Martinez Corrêa

Cia. Mungunzá – *Luis Antonio – Gabriela*

Texto: Verônica Gentilin. Direção: Nelson Baskerville

Conclusão em estado provisório254

Referências bibliográficas256

Introdução

“Verumundo”: as narrativas visuais e as tramas de um olhar errante

De mãos dadas com as proposições de Michel de Certeau, e de grande parte do imenso coletivo teatral paulistano, é possível iniciar um passeio pelo conceito de lugar e espaço - em uma perspectiva voltada para o sujeito e sua inserção no mundo contemporâneo – do olhar fotográfico em diálogo frenético com a cena teatral. Desse modo, a trajetória percorrida pelo autor desta dissertação e sua obra fotográfica coincidem com o fazer teatral de um numeroso contingente de artistas e suas trajetórias tanto pessoais e coletivas, dentro e fora dos espaços de representação.

Entendendo tais práxis – a trajetória do fotógrafo, os lugares percorridos e suas constantes aproximações e distanciamentos com as mais díspares cenas teatrais - buscando significados e os discursos em dialética com as interações entre o sujeito e o mundo, real e imaginário, sem uma linha clara de divisão entre eles, analisaremos as questões relativas aos espaços e lugares de encenação teatral, diferenciando-os ou aproximando-os a partir das apropriações pelo sujeito produtor de linguagem visual, seja por meio da fotografia, das práticas comunicacionais ou de caminhadas pelos “lugares da cena”.

Nesse particular, a partir de revisitações a conceitos e reflexões desenvolvidos por Michel de Certeau (1994), nesse dialético confronto entre pouso e expansão aparentes, de transformação de locais em espaços sociais refuncionalizados, afirma o autor:

[...] Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas) compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica [...] existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 1994, p. 201).

Na busca por um lugar diante ou em relação à cena teatral, de um modo de ver e de relacionar-se com as artes da representação, na construção e apresentação do espetáculo, da visibilidade do contexto multicultural dos locais

onde foram criadas determinadas obras, tantas vezes formas mosaicas e não lineares de ler e inserir-se no mundo. Desse modo, coligindo texto escrito e imagens fotográficas, os temas propostos tentarão focalizar e enquadrar, semelhantemente ao registro fotográfico: questões de identidade, mobilidades territoriais, aproximações e diferenças. O conceito de lugar, defendido por Michel de Certeau, na obra *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer* (1994), ao lado de outros materiais, orientou esta dissertação para descrever o caminho da fotografia em relação ao teatro como um lugar a ser apropriado pelos seus usos e subsidiou esta reflexão sobre o local do espetáculo inserido no espaço da cidade.

Vivemos uma cultura de escolhas aparentes, desenvolvemos o pensamento em meio a uma variedade de vozes culturais ou polifonia, como afirma Mikhail Bakhtin (2006). Desse modo, identificamos-nos com aspectos particulares de cada uma dessas “escolhas”, que já nos chegam recortadas e previamente estabelecidas – em diferentes períodos do viver.

As caminhadas e atividades cotidianas do fotógrafo da cena, pelos espaços das artes cênicas, caracterizam-se na origem de tantas de suas histórias. Assim, o deslocamento percorrido em determinado lugar, que passa a ser observado através de um novo enquadramento, e adquire outro significado, amplia a possibilidade de criar conexões, ressonâncias, ressignificações e narrativas a partir do entrecruzamento da história, lugar, visualidade e percepção individual, sempre em meio a coletivos, cuja harmonia, posto que viva e dinâmica, é sempre aparente.

Segundo Certeau, “[...] pessoas caminhando pelas ruas criam textos e constroem seus próprios significados, e estes subvertem a lógica e a justificativa dos significados oficiais que lhes são atribuídos” (CERTEAU, 1994, p.117).

Desse modo, a linguagem fotográfica, construída a partir de caudaloso manancial de cenas teatrais, pode ser analisada como uma (re)construção estética, social e histórica, em que conjuntos de indivíduos se movimentam e interagem, em antagônicos e harmônicos fazeres. Nesses movimentos relacionais é possível instaurar pequenas fissuras nos discursos do poder, possibilitando ao sujeito das imagens subverter a ordem e revelar seus dizeres, querer e buscare por meio de sua ação individual, mas sempre, como apontado, em território coletivo. Certeau compara a linguagem ao traçado

de uma cidade (lugar próprio), onde cada morador faz o seu próprio caminho (lugar praticado), (re) construindo-o ao longo de uma caminhada permanente.

A dissertação é composta por imagens e palavras e pode - a partir de certa semelhança à literatura poliédrica e cujas obras de Cortazar, com destaque a *Jogo da amarelinha* (1963) -, ser lida em qualquer ordem. Os textos são curtos e condensados – quase instantâneos fotográficos – e representam a forma fragmentada e concisa de pensar a relação entre a teoria e a prática de um olhar forjado na velocidade da construção de imagens a partir de cenas cotidianas ou teatrais. As sequências de imagens apresentadas ao final de cada capítulo têm a intenção de suscitar tantas questões quanto os textos escritos e não apresentam qualquer informação ou legenda sobre as fotografias por pensar que essa informação poderia “desviar” a atenção dos pontos em consideração. As imagens fotográficas são obras ressignificadas a partir do olhar do fotógrafo para as cenas: pedaços de realidade de um fenômeno artístico aurático e efêmero.

A inquietação que Didi-Huberman nos sugere para que se dialetize nossa postura diante da imagem: o que vemos e o que nos olha. Inquietarmos nosso ver com o que está “entre”. As imagens são, portanto, corpos, ou seja,

[...] objetos primeiros de todo conhecimento de toda visualidade, são coisas a tocar, a cariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (by knocking his scone against them), mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazio, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho (HUBERMAN, 1998, p. 30).

Nesse sentido, não devemos compreender uma imagem como sendo apenas aquilo que ela mostra, o seu conteúdo visível, pois uma imagem é, principalmente, aquilo que os sujeitos veem ao estabelecerem uma relação com elas. Tratar a imagem como mera aparência seria simplificar demasiadamente a questão, é subjugar-la à coisa representada, reduzi-la meramente a sua visibilidade, assim como tratá-la como uma realidade autônoma é ignorar sua relação com quem a olha, pois o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (idem, p. 77).

Nessa perspectiva, e retomando Michel de Certeau, os relatos – textuais ou visuais – são metáforas que atravessam e organizam lugares, “[...] eles os selecionam [os lugares] e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços” (CERTEAU, 1994, p. 182). Metaforicamente é

possível analisar os ensaios fotográficos como relatos sob a forma de lugares postos em séries lineares e entrelaçados, que podem conduzir a outros e variados lugares, como os transportes coletivos, em Atenas, apropriadamente chamamos de *metaphorai*.

Nesse entrelaçamento de lugares físicos ou de posição nas relações de produção de uma época – conceito tão caro a Walter Benjamin, sobretudo em “O autor como produtor” (2012) – como a fotografia realizada nos espaços de encenações teatrais pode dialogar com a cena?

Quanto do olhar apertado que nos fita e tenta nos seduzir há décadas está na máscara oriental da personagem de Zé Celso Martinez Corrêa, no espetáculo *Taniko*, do Grupo Teatro Oficina? Quanto da gravidez da atriz Mariah Amélia Farah, em cena de *O jardim*, da Cia. Hiato, transborda na tranquila lembrança de um primeiro fruto? O choro desesperado do ator Marcos Felipe, em cena de *Luis Antonio – Gabriela*, da Cia. Mungunza, recai sobre a memória do desespero do parto feito às pressas para trazer ao mundo o duplo: a menina-homem ou o menino-mulher? O olhar, agora transbordado pelo olhar do mestre, pode fazer com que se expurgue ou se (M)ate o fantasma de *Assombrações do Recife Velho*, da Cia. Os Fofos Encenam? Tais questionamentos, entre outros, apresentados nesta dissertação podem ser analisados a partir do imbricamento entre palavras e imagens, por entendermos que estas linguagens são complementares e direcionaram todo o percurso e a trajetória das reflexões aqui apresentadas.

Nova metáfora pode conduzir a uma “outra fotografia”, quer seja: o humano defronte ao grande espelho da sociedade, (re)criando, de forma mosaica, infinitos “eus”, em apreensões palimpsestas, em permanente fluxo esquadrinhador, que tende a “encaixotá-lo” em formas “renováveis” de viver a partir de um olhar hegemônico e perverso.

De tal apreensão, que pode se caracterizar em paradigma indiciário - nas proposições de Carlo Ginzburg (1986) – e que elabora novas formas de controle social, pode surgir o instrumento para dissolver e decifrar as névoas da ideologia que opacizam as estruturas sociais, já que a intuição não é uma forma de conhecimento superior ou um privilégio para poucos “eleitos”. A fotografia pode nos apresentar parte desse poderoso instrumento, uma vez que está impregnada de pistas.

Esta dissertação pretende revelar, em meio a uma série de documentos

visuais (a fotografia), modos singulares de ver a partir de metáforas em que a visualidade e alguns gêneros teatrais coligem. De tal entrecruzamento, a tragicomédia do mundo contemporâneo – e as possibilidades de novos caminhos e lugares para se percorrer e se estar, em “Verumundo” – destaca-se em função protagônica.

A proposta desta dissertação adota a proposição epistemológica dialético-prática segundo a qual formas decorrem de contextos, refletindo e refratando percepções, acontecimentos (BAKHTIN, 2006); portanto a prática, nesta reflexão, opera como ponto de partida e de chegada aos processos de condicionamento, de libertação e de elaboração do pensamento e do conhecimento.

A partir do exposto, no primeiro capítulo serão apresentadas algumas pistas sobre o sujeito criador das imagens: o fotógrafo, que confronta a encenação com o seu filtro cultural e ideológico, num processo de reinterpretação ou de releitura, à luz de seu tempo. O interesse e o envolvimento do fotógrafo com o espetáculo dependem dos fatores sensíveis, técnicos e ideológicos que interferem no processo de criação e captação das imagens.

Ao fotógrafo, além da seleção delimitada e focalizada através das objetivas, buscando um melhor enquadramento ou ângulo, ou o “instante decisivo”, termo consagrado por Henri Cartier-Bresson, cabe a tarefa da escolha dos espetáculos a serem registrados, aqueles pelo qual o registro da memória de um período e de uma parcela do teatro paulistano cujos representantes, excluídos do circuito comercial em virtude de um sistema econômico e social muitas vezes injusto, correm o risco de não serem lembrados nos relatos de seu tempo ou doravante. Normalmente ignorados em termos históricos e midiáticos - devido ao fato de não se adequarem a certo “cânone” de cunho estético, construído ao longo de séculos -, esses grupos teatrais, não fossem algumas pesquisas acadêmicas, que procuram se despir de preconceitos classistas, correm o risco de se tornarem mais uns dos muitos obliterados nas historiografias mais tradicionais e conservadoras. Num esforço no sentido de sobrepujar tais valores, o recorte temático e temporal da cena paulistana que a pesquisa pretende levar a cabo merece figurar para além dos relatos vivos dos espectadores, aqueles que fizeram parte dos acontecimentos.

No segundo capítulo, que trata sobre fotografia, teatro e memória, foi possível apresentarmos uma série de retratos que também ajudaram a compor o caminho e a relação entre fotógrafo e as personagens de uma parte do teatro paulistano. A maneira como a fotografia opera nos mesmos moldes da nossa memória e os conceitos de memória individual e coletiva pode matizar melhor o ângulo a partir do qual este projeto está a se posicionar.

Tomando conceitos de Ulpiano T. Bezerra de Meneses - e esse autor será evocado por diversas vezes no decorrer dessa dissertação, na medida de seu pensamento ser de vital importância para a construção do conhecimento da memória -, é somente por meio da linguagem que a memória se torna um veículo de socialização das experiências individuais, já que a capacidade de abstração (habilidade pela qual a percepção pode ser levada ao nível do conhecimento) e articulação não morrem no indivíduo

Os terceiro, quarto e quinto capítulos apresentarão algumas teorias sobre a fotografia (Boris Kossoy, Susan Sontag, Vilem Flusser), imbricadas às do teatro (André Antoine, Antonin Artaud, Bertolt Brecht) - entre outras - em diálogo dialético com as práxis do fazer fotográfico a partir do modo de ver em três lugares de encenação diferentes: a caixa preta (que traz imagens de espetáculos apresentados em espaços fechados – palco italiano), a rua (com imagens

de espetáculos apresentados em espaços públicos abertos – rua, praças, entre outros) e os espaços híbridos (casas, igrejas, porões, edifícios e outros).

Penso que os aspectos mais importantes do referido projeto foram apresentados nesse primeiro momento, e agora partiremos para a tentativa de elucidação dos mesmos. Vamos em frente!





O autorretrato do sujeito das imagens

Capítulo I

A partir das reflexões iniciais sobre a busca de um lugar e dos recursos oferecidos pelo equipamento mecânico (obturador, diafragma e lentes objetivas), cabe refletirmos sobre a figura do fotógrafo. Motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, é possível idealizar e elaborar discursos poéticos e políticos por meio de um vasto e complexo processo cultural/ideológico, sensível e técnico.

O objeto que a fotografia pode representar é tão variável, que a definição de um gênero fotográfico se torna complexa. Definir a fotografia de teatro somente pelo fato de as imagens serem capturadas num ambiente teatral não a vincula a um gênero: fotografia de teatro. Basta imaginar que fotografias capturadas num ambiente teatral podem representar aspectos da arquitetura (cenário, estrutura), moda (figurino, maquiagem, cabelo) ou das relações humanas e sociais (atores e atrizes). Essas fotos podem estar inteiramente desvinculadas do ambiente teatral e ainda (re)criarem novas realidades – voltadas ou não a esse ambiente.

Tais apontamentos nos levam a refletir que a fotografia de teatro pode, antes de qualquer outra análise, ser entendida enquanto forma e obra estética, independentemente do objeto teatral que quis abarcar. Ela capta a realidade que já é uma representação e imagem de algo: de uma atmosfera, situação, personagem, ou seja, seu referente já é um signo e não podemos desprezar essa primeira realidade (trataremos da ideia de primeira e segunda realidade mais adiante, a partir das teorias de Boris Kossov).

A fotografia traduzida em papel ou imagem virtual pode aproximar-se ou distanciar-se da encenação teatral e trazer à tona seus códigos para o leitor da imagem fotográfica. Desse modo, a fotografia constitui um sentido possível e não o sentido definido/definitivo do objeto teatral. Segundo Patrice Pavis (2011), o fotógrafo também capta, de maneira consciente ou não, a materialidade assignificante do acontecimento teatral - tudo que está dado à visualidade (o corpo acidental do ator, o uso aleatório do espaço, o ritmo próprio (não ficcional) do ambiente teatral).

A fotografia na “era da reprodutibilidade técnica”, termo apontado por Walter Benjamin (1985, p.179), substituiu a tradição do retrato do ator e da gravura. Ela nos traz uma nova realidade sobre a película, uma vez que o ator realmente posou para aquela tomada e um fragmento da sua imagem foi inscrito na película ou no sensor fotográfico.

Segundo Pavis, a fotografia de teatro surge no final do século XIX com o intuito de prosseguir com a mesma tradição da pintura de retratos: a função utilitária de gerar uma memória para a posteridade. O agenciamento do sujeito das pequenas narrativas históricas. Patrice Pavis em *Dicionário de teatro* (2011), apresenta citações bastante esclarecedoras sobre a função promocional da fotografia de teatro

No século XIX a fotografia de teatro serve essencialmente à promoção de atores auxiliada por iluminações sofisticadas e prudentes retoques. Sarah Bernhard soube de pronto tirar proveito desse instrumento de culto, inseparável da

necessidade de idealização que o público tem. Léopold Reutlinger, ao fotografar Yvette Guilbert ou Cécile Sorel, tem a mesma preocupação de embelezamento, de mitificação (BORHAN, 1985 apud PAVIS, 1996, p. 177).

Pavis também associa a prática dos retratos à imprensa e ao desenvolvimento do culto e da mitificação

A reprodução da primeira foto em um jornal, em 1880, é que criará o verdadeiro mercado da fotografia de teatro. As revistas especializadas como *L'illustration* ou *Le Théâtre*, mas também a imprensa de informação mensal ou semanal tornam-se as principais consumidoras dessas fotos, reforçando o culto da estrela (MEYER – PLANTUREUX apud PAVIS, 1996, p. 177).

As possibilidades da fotografia de teatro estavam diretamente voltadas aos interesses dos artistas e das instituições relacionadas a eles (companhia de teatro, imprensa, entre outros). Desse modo, a função da fotografia de teatro passa a ser puramente uma comunicação da presença de “certos” artistas em um espetáculo já que o fotógrafo estaria a serviço de um veículo de imprensa. Diferentemente dessa abordagem, a fotografia de teatro poderá estar a serviço de uma pesquisa especializada - seja para a imprensa (*sites*, jornais e revistas impressas) ou para a academia (dissertações e teses). Quando voltada às artes cênicas, pretende, dentro do possível, reconstituir a atmosfera da encenação: a cenografia, a luz, o figurino e a movimentação dos atores e atrizes em cena.

A fotografia de teatro, com o decorrer dos anos, também passou a ser bastante utilizada como registro documental da encenação, arquivos do teatro, pesquisa ou fornecer à imprensa escrita (*sites*, jornais diários ou revistas especializadas) imagens imediatas ou não do espetáculo teatral. Mas existe uma grande diferença entre a fotografia posada - aquela que, por razões técnicas ou para uma melhor apreensão do espetáculo - seja ela em estúdio ou no próprio palco onde a encenação acontece, e a fotografia capturada ao vivo. A foto capturada na encenação viva, pulsante, traz o imponderável, o risco e o imprevisto. Ela busca se aproximar da situação real da enunciação e apresenta um determinado recorte do espetáculo escolhido pelo fotógrafo. De outro modo, com as cenas posadas, é possível valorizar o detalhe e assumir o total

“controle” da imagem buscada. A fotografia posada, seja ela em estúdio ou não, representa a exacerbação máxima de um instante/fragmento da mimese.

Essa prática de solicitar poses, seja durante os ensaios ou após as apresentações, em função do ângulo e da iluminação considerados mais estéticos, pode reconstituir, e até alcançar, traços relevantes da dramaturgia. Tal fotografia visa alcançar um poder de simulacro, tenta fazer prevalecer o estatuto de um sentido único, quase uma legenda da situação representada. De certo modo, por intermédio de tal procedimento, busca instaurar e, às vezes, equiparar-se aos mesmos signos, ou aqueles o mais próximo possível dos propostos pela representação.

Provavelmente, em muitos casos, a fotografia realizada em estúdio busca o experimento, um método, uma formulação para um caminho seguro e previsível da ciência. Já a fotografia ao vivo conclama a experiência, uma abertura ao desconhecido sem a antecipação de resultados. Aquilo que não é possível pré-ver ou pré-dizer, como escreve, entre tantos outros, Jorge Larrosa Bondía (2002).

Vários fotógrafos se especializam na fotografia de teatro e apresentam-na com outra possibilidade: a publicação de livros sobre as companhias de teatro, as encenações e seu universo particular, a carreira de um determinado ator ou atriz ou de um coletivo de atores e atrizes. Sobre essas publicações, destaco as obras *Foto em cena* (1991), de Fredi Kleemann; *Palco paulistano* (2009), de Vânia Toledo; *Fotografia de palco* (2008), de Lenise Pinheiro; *Teatros* (2013), de João Caldas; *O poeta da cena* (2011), de Emidio Luisi; *Retratos do teatro* (2013), de minha autoria são trabalhos que apresentam mais do que a estética da cena teatral ou seus atores e atrizes, mas, incorporando também tais questões, a estética própria do fotógrafo.

As obras publicadas por esse contingente de fotógrafos que se dedica à fotografia de teatro apresenta uma variação enorme de possibilidades que envolvem todo o ambiente teatral: a cenografia, o figurino, os bastidores e camarins, as possibilidades de variação das luzes incidindo nos corpos e nos objetos de cena, entre outras possibilidades de imagens. Mas há de se convir que, em decorrência, sobretudo, de certa glamorização do indivíduo em tempos de renovação da auto espetacularidade, os atores e atrizes conseguem atrair para si a atenção das lentes objetivas. Apesar de as imagens dos atores e atrizes tratarem e serem um fragmento da encenação, são eles que personificam, e/ou representam simbolicamente muitas vezes, a encenação, colocando-se substitutivamente a ela.

Essas escolhas e recortes não acontecem por acaso ou de forma acidental. Cabe ao fotógrafo se atentar à pesquisa, à estética da companhia e da encenação a fim de compor sua leitura, sua “tradução” para a encenação registrada.

A fotografia de teatro, mais do que um suporte documental do espetáculo, representa, também, um testemunho estético, histórico e social da obra teatral. Logo, traduz-se na impossibilidade de descrever o teatro e de congelar seu sentido em fusão que a máquina fotográfica fixa ilusoriamente na película. Ela cria novas histórias, novas realidades.

À luz da rápida exposição, uma das muitas possibilidades da fotografia de teatro não se caracteriza somente na busca da “realidade do espetáculo”; ela pode apresentar uma decodificação tão válida quanto a que se quer alcançar pela cena. Patrice Pavis acrescenta

[...] Em termos semiológicos, poder-se-ia dizer que a fotografia não visa mais o referente do ator ou sua personagem,

mas seu significante: ela não pretende chegar a um referente imaginário (o da personagem) ou real (o do ator na cidade), mas esforça-se por jogar com significante de um complexo ator/papel que não se pode mais decupar como se faz habitualmente (ator = significante/papel = significado). Estes são alguns dos poderes da fotografia de teatro (PAVIS, 1996, p. 178).

Em seu início, a fotografia de teatro buscava a figura do ator a fim de contribuir com o processo de mitificação já encaminhado pelas instituições teatrais e pela imprensa. Nos dias de hoje, entre outras possibilidades, o fotógrafo pode pretender instaurar um olhar múltiplo sobre a encenação, na busca dos códigos de criação do instante - tanto do ator quanto de si mesmo. A foto não é mais o agenciamento do indivíduo e suas pequenas narrativas históricas. Trata-se da enunciação do coletivo teatral imbricado ao olhar do fotógrafo criador.

Quando a imagem fotográfica apresenta uma “boa composição”? Muito já se escreveu sobre as formas de atingir esse objetivo, passando pela regra dos terços - uma técnica que consiste em dividir a foto em nove partes, traçando duas linhas verticais e duas horizontais, a fim de atribuir maior destaque ao assunto e deixar a foto mais interessante - ou o “ponto de ouro” -, o encontro dessas linhas imaginárias, sendo o lugar de maior destaque para posicionar o objeto a ser destacado. Assim, é possível compreender as teses de Arlindo Machado, segundo as quais, todas essas teorias tendem a não abarcar o caráter ideológico da fotografia. A função da ideologia, segundo Marilena Chauí, no livro *O que é ideologia* (1980), consiste em apagar as diferenças da sociedade e que a ideologia

[...] é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros

de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões na esfera da produção (CHAUÍ, 2012, p. 131).

Com tudo que foi apresentado até aqui, podemos concluir, mas sem, evidentemente, encerrar as discussões, que a fotografia de teatro opera na busca de uma ressignificação da encenação teatral (de atos tendencialmente ficcionais) contribuindo para a manutenção de um imaginário visual e ideológico-cultural na qual o referente aparece na imagem como em qualquer outro sistema de representação. Aliado a isso, possivelmente, e dependendo de um conjunto de interesses, uma foto pode, também, caracterizar-se como expressão de uma disputa simbólica. Apesar de tantas polêmicas, em plagas brasileiras, Sebastião Salgado revela e denuncia tantas injustiças em um desigual, excludente, mundo desumano.

É preciso, portanto, entender essa opacização de um discurso dominante e caminhar no sentido de uma [des] construção desse modelo e “debruçar” o olhar no sentido da reformulação simbólica da enunciação fotográfica.

Outras questões que se somam à trajetória do fotógrafo na busca desse novo olhar despido de uma ideologia perversa e dominante. São a sensibilidade e a técnica que podem pavimentar o chão desse caminho.

Sensibilidade

Segundo Fayga Ostrower, em sua obra *Criatividade e processos de criação* (1977), criar é interligar-se intimamente com a nossa sensibilidade e essa articulação se dá no âmbito conceitual ou intelectual. Inata à constituição do homem, a sensibilidade não é um privilégio de artistas; ela é um “bem” de todos os seres humanos, mesmo que, em diferentes graus ou em áreas sensíveis diferentes, ou seja, todo ser humano nasce com um potencial de sensibilidade.

A maior parte da sensibilidade, talvez, incluindo as sensações internas, está vinculada ao inconsciente e a ela pertencem as reações involuntárias e todas as formas de autorregulagem do nosso organismo. Outra parte, também contida no sensorio, chega ao nosso consciente de modo articulado em formas organizadas. Isto nada mais é que a nossa percepção que abrange o ser intelectual. A percepção é a elaboração mental das sensações.

É pela sensibilidade que as sensações se abrem em torno de nós em permanente estado de excitabilidade sensorial e, para o fotógrafo, geralmente, existe sempre uma excitação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta excitação influirá decisivamente na concepção da imagem e, conseqüentemente, está diretamente relacionada à percepção do fotógrafo.

Segundo Ostrower, a percepção “[...] articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos” (OSTROWER, 1977, p. 13). É a percepção que delimita o que somos capazes de sentir e compreender, logo, corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. É nessa ordenação dos dados sensíveis que o fotógrafo elabora sua imagem mental, a qual se estrutura nos níveis do consciente e o impulsiona até o ato fotográfico. Sobre esse fenômeno Boris Kossov comenta

que na imagem fotográfica existem dois tipos de recursos: o material (técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos), indispensáveis para a materialização da fotografia e o imaterial (mentais e culturais). Os recursos imateriais prevalecem sobre os materiais e se articulam num complexo processo de criação na mente e nas ações do fotógrafo.

Ao ligar-se a uma atividade social, nesse caso a fotografia, a sensibilidade, a partir de circunstâncias específicas, tende a converter-se em criatividade. Para Ostrower, “[...] no enfoque simultâneo do consciente, cultural e sensível, qualquer atividade em si poderia tornar-se um criar” (idem, 1977, p. 13). Nessa integração das potencialidades individuais com as culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade.

A cultura orienta o ser sensível ao mesmo tempo em que orienta o ser consciente. A sensibilidade do indivíduo é aculturada e por sua vez orienta o fazer e o imaginar individual. A cultura constitui o clima mental para o agir. Criam-se as referências e os objetivos passam a ser de caráter pessoal, elaborando-se possibilidades culturais.

Desse modo, o fotógrafo, em função de seu repertório, sua sensibilidade e percepção, e apoiado nos recursos oferecidos pela tecnologia, produz a imagem a partir de um assunto determinado e das interferências imateriais. A imagem fotográfica é, enfim, resultante do processo do sensível de criação/construção do fotógrafo. Em toda criação humana revelam-se critérios que foram elaborados pelo indivíduo por meio de escolhas e alternativas resultantes de um processo sociopolítico, que possibilitarão expor posicionamentos poéticos e ideológicos sobre o que é fotografado.

Técnica

Outro elemento que interfere substancialmente no discurso poético e político de uma fotografia está relacionado à técnica.

Quando Arlindo Machado associa o processo técnico do aparelho fotográfico ao Renascimento, ele traz nessa informação todo um código de representação que completa e corrige esse fenômeno: a *perspectiva artificialis*, sistematizada por Leo Batista Alberti em “*Trattato della pittura*” (1443).

Com base nesses dados históricos, o pesquisador desvenda questões de ordem técnica. Isso porque a fotografia já possuía nos séculos XV e XVI os aparelhos para a construção de retratos com base no fenômeno da câmara obscura, a técnica da *perspectiva artificialis* sistematizada por Alberti e as objetivas inventadas por Barbaro. Faltava a descoberta de um modo de fixar a imagem luminosa projetada na parede interna da câmara escura. Foi essa invenção que trouxe o segundo passo decisivo para a fotografia: a sensibilidade à luz de alguns compostos de prata.

A partir desse rápido preâmbulo, apresento a seguir algumas funções de ordem técnica e seus desdobramentos na construção de imagens fotográficas de encenações teatrais. Desse modo, é possível perceber o quanto o aparelho fotográfico é capaz de produzir um discurso palimpsesto e ideológico alicerçado em um código que opera no mais influente sistema figurativo de nosso tempo e entender que não podem existir sistemas significantes neutros nem inocentes.

O “fetiche da objetividade”, termo usado por Arlindo Machado, mascara e oculta a intenção formadora que está no alicerce de toda significação e tende a opacizar o horizonte polissêmico dos espectadores.

O tempo impensado do obturador

No aparelho fotográfico, seja ele analógico ou digital, o obturador controla o intervalo de tempo durante o qual se permite que a luz passe através da objetiva até o filme/sensor.

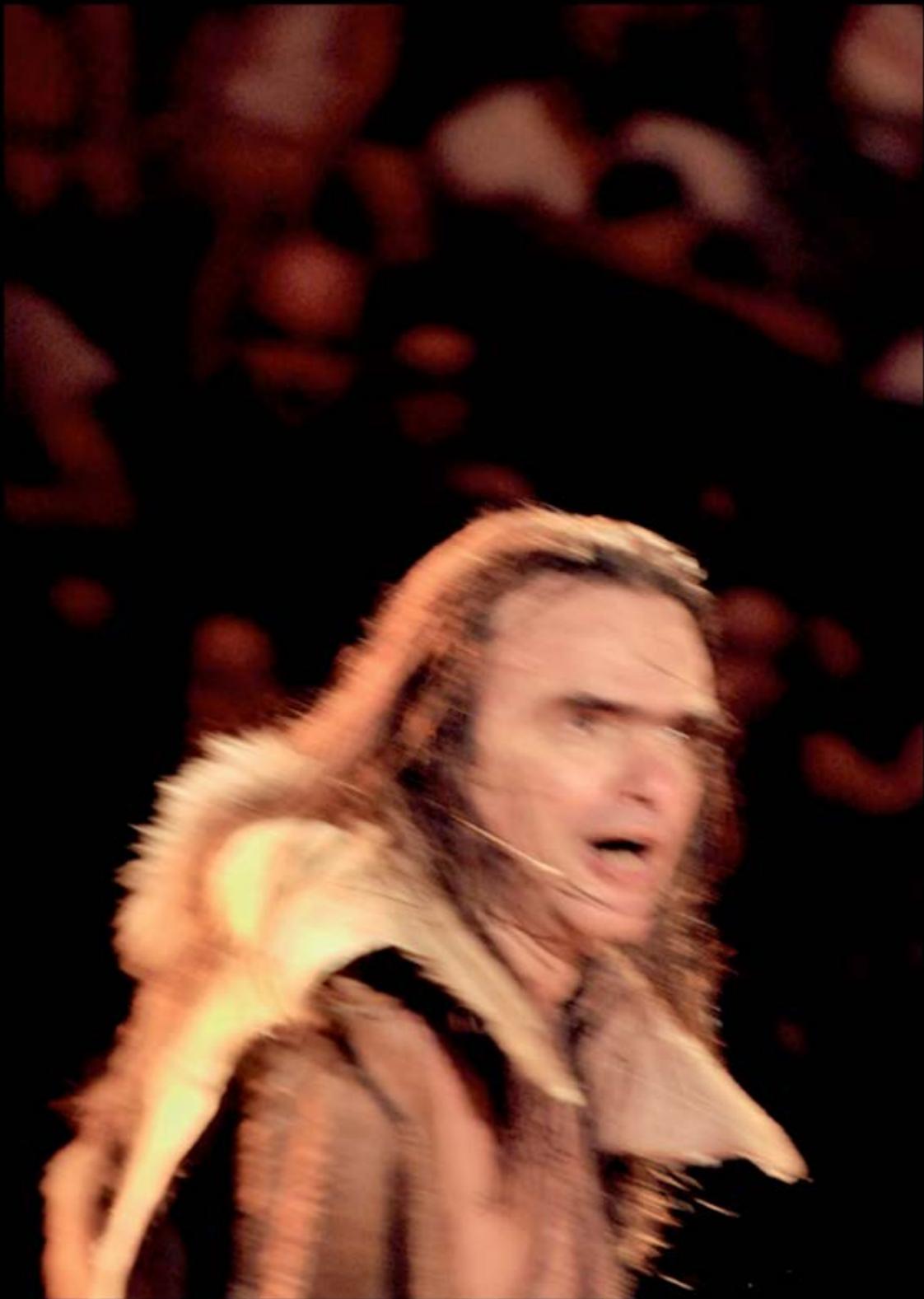
Na fotografia, “acazos” constantemente podem superar a intenção do ato fotográfico, pois ela opera, quase sempre, no centésimo de segundo impensado e aleatório. O que determina a escolha de uma imagem, em detrimento às inúmeras outras, são alguns centésimos de segundos que quase sempre escapam da lógica e do conjunto intencional previamente estabelecido pelo fotógrafo.

Diferente do olho humano, o obturador tem a sua própria forma de tornar visível o objeto fotografado, pois não expõe a superfície do filme/sensor de uma única vez. Podemos entender essa afirmação imaginando diante da câmera um motivo em movimento: a imagem fixada não será um momento absoluto, mas o deslocamento do motivo em vários instantes colocados em planos superiores aos outros, de uma forma que só o obturador pode produzir. O fotógrafo pode se valer dessa especificidade técnica tanto para a construção de uma “duplicação do real” – imagens convencionais congeladas - ou para construir imagens inteiramente inéditas e carregadas de díspares e harmônicas simbologias.

Nas imagens a seguir, apresento uma aplicação prática desse “efeito” que o obturador possibilita. As imagens captadas do ator Marcelo Drummond, no espetáculo *Bacantes*, do grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona (SP), mostram duas possibilidades de representação do referente.

Com a regulação do obturador, num curto espaço de tempo, as imagens apresentadas revelam diferentes possibilidades de apreensão da cena, ora num fragmento quase “realista” da ação do ator, ora numa imagem desconstruída, que remete a um universo onírico e perturbador ao qual a dramaturgia do espetáculo pretende conduzir o espectador.





Os olhos da lente

“Há algo de mágico em relação à imagem formada por uma objetiva” (ADAMS, 2000, p. 59), afirma Ansel Adams - um dos fotógrafos mais celebrados pela utilização esmerada da técnica fotográfica, em sua obra *A Câmera* (2000). Na verdade, essa mágica se caracteriza, segundo A. Machado (1984), um sistema de representação baseado nas leis científicas de construção do espaço: a perspectiva renascentista que deveria apresentar a imagem mais justa e fiel da realidade visível. Alberti, inventor do sistema perspectivo, imaginava a tela como uma secção plana e a perspectiva como a projeção nesse plano de todo o campo visual que se estende à frente do fotógrafo.

A perspectiva linear é apenas um dos aspectos de um modo de expressão convencional – fundado sobre um certo estado das técnicas e da ordem social do mundo em um determinado período - e não um sistema racional melhor adaptado que outro à estrutura do espírito humano. Ela não corresponde a um progresso absoluto da humanidade na busca de uma representação do mundo exterior sobre a tela fixa de duas dimensões.

Todo mecanismo óptico da câmara fotográfica foi elaborado exatamente para resolver o problema da obtenção automática de perspectiva *artificialis*, razão pela qual a fotografia é indissociável da ideologia dessa técnica projetiva.

O aparelho fotográfico busca incorporar nos seus procedimentos ópticos esse código perspectivo particular no sentido de perpetuar a impressão de realidade a que está associado. A câmara fotográfica é, antes de tudo, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e isso não ocorre por acaso: toda a nossa tradição cultural busca identificar nessa construção perspectiva o “efeito de real”. Desse modo, a fotografia faz basear na mesma estrutura fundamental do ilusionismo a ideologia que está cristalizada nessa técnica.

A perspectiva central desenvolve um conceito de infinito, cujo modelo já não é mais Deus e sim, a própria natureza material onde o homem se move. Esse espaço material passa a ser habitado por linhas convergentes, proporções e pontos sob o domínio intelectual do homem. É com essa perspectiva que nasce o “sujeito” na pintura.

As imagens do espetáculo *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, com direção de Sérgio Ferrara, levado a cena em 2011, apresentam o “efeito” causado pelas lentes objetivas na construção de um olhar em torno do sujeito da enunciação, contemplando, de certo modo, também, o olhar do espectador.







A visibilidade do (in)visível

A fotografia, além de registro, caracteriza-se na busca de um enquadramento que recorta o visível. O fotógrafo se esforça para isolar e destacar um campo visível e, no processo de registro, toda a continuidade desse campo é arrancada do quadro da fotografia. Ela separa o importante do acessório a fim de organizar o recorte da imagem e o olhar de quem a vê. Toda fotografia intermediada, sobretudo, por acervos técnicos, é uma escolha.

Imagens mais abertas reforçam a sensação do ilusionismo de profundidade, ao passo que, imagens mais fechadas corrompem esse efeito no realismo da cena, pois anulam a sensação da perspectiva. Reconhecer uma pessoa ou um objeto na imagem fotográfica está diretamente ligado à proximidade ou distanciamento do objeto na imagem. Nessa lógica de construção da imagem, criam-se duas referências imaginárias: o espaço traz o observador para dentro da tridimensionalidade ilusória do quadro e, de outro lado, o espaço fora das margens, reforça a sensação de que tudo que está fora da imagem fotográfica se junta ao lugar do observador.

A perspectiva esconde a enunciação e o papel fundante do código, torna o espaço da representação um espaço autônomo e independente das condições que o geraram. A imagem fotográfica surge como um mundo à parte e esconde a marca ideológica apresentada pelo recorte do quadro, ou, mais exatamente, oculta o fato de toda cena caracterizar-se pela construção e seleção, intencionalmente arquitetadas por um enunciador em determinadas relações de produção.

A impressão de infinitude produzida pela perspectiva tenta ocultar a refração imposta pelos limites do quadro, fazendo a cena extravasar para o espaço imaginário do que está fora do retângulo. O mundo representado pela estratégia da perspectiva carrega sempre essa contradição: ele aparece como uma representação, um simulacro quase perfeito do real e, no entanto, paradoxalmente, surge também como um mundo à parte, autônomo e autos-suficiente.

A imagem muitas vezes aponta para esse espaço arrancado do retângulo na tentativa de prolongar o espaço da representação, como nas imagens do espetáculo *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*, da Cia. Arthumus de Teatro (SP), apresentado em 2014.







A nitidez da profundidade de campo

Na fotografia, dá-se o nome de profundidade de campo à zona de nitidez da imagem, projetada na película/sensor. Nem sempre o aparelho fotográfico consegue operar nessa busca incessante pelo código perspectivo. O foco, a composição do quadro e as condições de iluminação são os principais vilões que funcionam na desconstrução desse código.

Em seu uso convencional e operando como um “espelho da realidade”, a fotografia simula a continuidade absoluta do espaço, desde o primeiro plano da cena até o ponto de fuga, ou seja, para permitir uma projeção integral do espaço codificado pela perspectiva. O sistema de foco da câmera fotográfica consegue romper com esse modo de representação, uma vez que seleciona na profundidade da cena uma zona de nitidez, deixando o restante de espaço desfocado.

A profundidade de campo mais verossímil seria aquela que possibilitasse uma construção integral do espaço longitudinal da cena, de modo a encobrir a expressividade do foco com a ilustração de uma tridimensionalidade total. Esse efeito é possível e cabe ao fotógrafo realizá-lo com certa primazia no uso do aparato técnico.

Essa primazia é possível a partir das seguintes condições: a) distância focal da objetiva utilizada (uma lente de 28mm, por exemplo produz uma profundidade de campo maior que uma de 50mm); b) recursos de iluminação (quanto mais intensa é a fonte de luz, maior a profundidade); c) abertura do diafragma (a maior profundidade é dada no fechamento máximo do diafragma); d) determinação do ponto de foco (a profundidade aumenta quanto mais o foco se aproxima do infinito).

Imaginando que o espaço sugerido pela perspectiva seja composto de “planos” paralelos ao plano do quadro, o fotógrafo deve escolher quais desses planos ele vai privilegiar e tornar visíveis (focados) e quais outros serão transformados em borrão indistinto (desfocados).

A seleção do espaço revelado à visão por intermédio da profundidade de campo é, como o recorte do quadro, um recurso de estabelecimento de sentido. Ela visa, também, instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou do acessório.

Sempre que o ponto de atenção do olho/sujeito (zona focada) privilegia o ponto para onde converge toda a cena, o desfoque não chega a aparecer como uma quebra da continuidade do espaço.

As imagens do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, da Cia. dos Atores (RJ), apresenta essa seleção escolhida pelo fotógrafo, apoiada no aparato técnico do efeito da profundidade de campo.







A fotografia revela o teatro da memória

Capítulo II

Fotografia e memória

A partir das teorias de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* (1990), é possível traçar um paralelo entre a fotografia e a memória. O autor afirma que “[...] a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto[...]” (DUBOIS, 1990, p. 312) e também ontologicamente “[...] aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto” (idem, 1990, p. 312). Essa separação, segundo o autor, é essencial, pois ela induz o efeito de ausência do objeto referencial. Desse modo, no registro único, apartado do representado, o efeito de ausência pode ser apreendido também por meio do conceito benjaminiano de aura. O filósofo alemão em “A pequena história da fotografia”, define a aura como: “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 184).

Em razão disso, a fotografia substitui a presença de algo que já esteve ali de fato. É a substituição metonímica, em um suporte de papel ou digital, de alguma evidência, de um acontecimento. Ao mesmo tempo em que atesta a ausência do referente, se coloca como representação do mesmo e, essa distância potencializa o registro fotográfico a uma capacidade de combinação visual, sobretudo da lembrança. Dubois afirma que “[...] uma foto é sempre uma imagem mental, ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 1990, p. 214).

Com essa primeira elaboração, iniciaremos um estudo mais aprofundado da imagem fotográfica operando como memória. Em *A arte da memória* (1975), Frances Yates define, a partir dos estudos elaborados por Giordano Bruno no Renascimento, a memória como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* – ou *pronunciation*). As teses de Yates baseiam-se em fontes latinas que tratam sobre a retórica (a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano; o *De Oratore*, de Cícero; e o *Ad Herennium*, de autor desconhecido). Aqui a nomeada “arte da memória” teria nascido, tendo em vista as referências apresentadas, na Antiguidade clássica grega, e era concebida como um conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever, na virtualidade de sua memória,

[...] tudo o que necessitasse para discorrer com a maior eficácia possível, isto é, concebida como um procedimento artificial de mnemotecnia, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*) (DUBOIS, 1990, p. 314).

A “arte da memória” aparece dessa forma em um dos textos de Cícero:

Para exercer essa faculdade do cérebro (que é a memória), deve-se escolher, em pensamento, lugares distintos, depois formar para si imagens das coisas que se quer reter e finalmente organizar essas imagens em diversos lugares. Então a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são tabuinhas de cera nas quais se escreve; as imagens são as letras que nelas se traçam (*De oratore II*, 86, 351-354).

Com essa síntese, podemos observar claramente: os lugares (*loci*) são superfícies inalteradas - como casas vazias, quadros, receptáculos – aptas a receber as imagens (*imagines*), que seriam plenas de sentido, entretanto transitórias. As imagens se enquadram em nosso cérebro, mas apenas por um tempo a ser determinado. Para Dubois, os *loci* formam a estrutura do dispositivo de memória e é, portanto, necessário que se encadeiem em uma lógica “automática” em nossa cabeça, ao ponto de nos lembrar delas em ordem, pois, em qualquer *loci* que estivermos, devemos poder avançar ou recuar instantaneamente e nele voltar a estar.

Tais lugares podem ser novamente ativados para receber um outro conjunto de imagens destinado a um outro trabalho de memória. Entre as formas mais comuns de arquitetura de *loci*, figuram as disposições topográficas que conhecemos e organizamos em nosso cérebro, podendo percorrer em pensamento, com facilidade, tais *loci*, uma vez que são partes integrantes de nosso saber.

Os lugares tendem a permanecer na memória, enquanto as imagens, que são signos simbólicos, apenas são colocadas em um lugar por determinado tempo e podemos apagá-las na medida em que não precisamos nos lembrar delas. Como afirma Frances Yates, retomando uma das metáforas mais correntes em todos os tratados da Antiguidade, na medida em que o suporte documental (tábuas de cera) registravam imagens iconográficas e palavras caracterizando-se, por sua natureza, em palimpsesto e, por isso, em espécie de acervo: “Os loci são como as tabuinhas de cera que permanecem quando o que nela escrevemos foi apagado e que estão prontas para serem empregadas de novo” (YATES, op. cit., p. 19). Essas imagens, “documentáveis”, então,

precisariam ser impressionantes, diferentes das imagens cotidianas, facilmente “esquecíveis”. Existe na arte da memória uma dupla função que trabalha as *imagines*, por um lado a referência permanece constante na escrita (figuras do escritural) e, por outro lado, elas traduzem a valorização do sentido da visão, como afirma Cícero:

[...] de todas as nossas impressões, as que se fixam mais profundamente na mente são as que nos foram transmitidas pelos sentidos; ora, de todos os nossos sentidos, o mais sutil é a visão; recorrer à imagem é portanto, o meio mais seguro de conservar a lembrança de algo, mesmo se tratar de uma palavra, ou de um pensamento (*De oratore II*, 87,357).

O exercício visual dessa memória será feito em pensamento, pois sempre será necessário traduzir em imagens, inclusive a escrita interior. Por meio dessas teses, a arte da memória alcançaria a fotografia (imagem mental). A fotografia é uma das formas modernas que melhor se encaixa em um prolongamento dessas artes da memória, pois tudo ocorre de fato na interioridade do pensamento do indivíduo. A fotografia é uma máquina de memória, feita de *loci* (a caixa preta, sua objetiva) e de *imagines* (as impressões, as revelações e “cópias de contato”).

Sigmund Freud definiu, em diversas passagens de suas obras, a vida psíquica como uma espécie de aparelho. Ele enfatizou a elaboração psíquica como a ideia de dispositivo, de transmissão e de transformação de energia, a ideia de funcionamento e de trabalho, de organização no espaço, de arranjo com funções localizadas e outras. Esse aparelho psíquico teria o valor de modelo, isto é, de “ficção”. Freud tentou abordar esse aparelho psíquico de diversas formas, todas inspiradas em redes de metáforas. Nessa perspectiva, tratar-se-ia de explicar, de tentar fazer compreender e até de fazer ver.

Como se tratasse ao mesmo tempo de revelar e de apagar a representação das atividades psíquicas, Freud estabeleceu uma série de metáforas, entre elas, as arqueológicas. Desse modo, traçando analogias entre as cidades de Pompeia (uma ruína enterrada, portanto, ainda relativamente intacta, preservada, que só se tornaria de fato ruína quando desenterrada e exposta à luz do dia) e Roma (a própria ruína, acúmulo de camadas históricas, sedimentação, estratificação – todos os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob formas de fragmentos, mais ou menos destruídos, estragados, incompletos, Roma como um farrapo eclodido da história) com o aparelho psíquico. Ao lado dessas analogias, Freud recorreu, muitas vezes, a metáforas fotográficas, fazendo referência ao próprio aparelho fotográfico, à sua parte ótica e mecânica, ao sistema “objetiva-cofre” como se poderia afirmar, o sistema “percepção-consciência”.

Numa passagem do capítulo VII da obra *A interpretação dos sonhos* (1977), o autor afirma:

A ideia que nos é oferecida dessa maneira é a de um lugar psíquico. Afastamos de imediato a noção de localização anatômica. Permanecemos no terreno psicológico e tentemos apenas imaginar o instrumento que serve para as produções psíquicas como uma espécie de microscópio, de máquina fotográfica etc., o lugar psíquico correspondendo a um ponto dessa máquina onde se forma a imagem. No microscópio ou no telescópio, sabemos que esses são pontos ideais aos quais não corresponde qualquer parte tangível do aparelho. A meu ver, é inútil me desculpar

pelo que minha comparação pode ter de imperfeita[...] (FREUD apud DUBOIS, 1990, p. 322).

O que Freud aponta nessas metáforas tecnológicas é que se trata de aparelhos de função escópica, ou seja, dispositivos formados de várias partes, com uma entrada, um lugar de captação do foco, de enquadrador, de um lado, e, de outro, um local de registro e de estocagem à distância das impressões captadas e transmitidas pela caixa negra (é o sistema de traços mnésico-inconsciente, onde tudo permanece).

O lugar psíquico corresponde a esse ponto do aparelho onde a imagem se forma. De um lado ao outro da maquinaria, da entrada à superfície, da passagem das coisas do olho da consciência à sua inscrição no fundo do inconsciente, está todo o trabalho a montante, ou “diurno”, do aparelho psíquico (idem ibidem, p. 323).

Em nova alusão, agora com Bakhtin, os símbolos – e nesse caso os fotográficos –, refletem e refratam o real:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia (BAKHTIN, 2006, p. 29).

Da mesma maneira que o mecanismo da caixa (as lentes de uma objetiva, o diafragma ou o obturador) deforma os estímulos luminosos que nela penetram e a atravessam antes de alcançar o fundo, pode-se inferir que o trabalho dessa passagem consiste em produzir algumas alterações entre a entrada e a chegada, em transformar as “excitações” da percepção, que

transitam por “sistemas de lembranças” variados e sucessivos. Tal elaboração caracterizar-se-ia em parte “diurna” da analogia.

No segundo tempo da analogia freudiana, a parte “noturna”, o do ressurgimento (imagem latente do inconsciente) a partir do fundo onde tudo está inscrito e permanece virtualmente, rumo a manifestações exteriores, atualizadas, visíveis, representáveis. Será a outra parte das metáforas fotográficas, as que dizem respeito ao processo químico da revelação. Assim, por exemplo, em *Nota sobre o inconsciente em psicanálise*:

Qualquer ato psíquico começa sendo inconsciente e pode continuar sendo ou desenvolver-se até a consciência, dependendo se encontra resistência ou não. A diferença entre atividade pré consciente e atividade inconsciente não é primária, só é estabelecida quando a defesa entra em jogo. Só então a diferença entre pensamentos pré-conscientes, capazes de aparecer à consciência e de reaparecer a qualquer momento, e pensamentos inconscientes, aos quais isso será recusado, adquire um valor tanto teórico quanto prático. Uma analogia grosseira, mas que não seria inadequada, com essa relação suposta da atividade consciente, poderia ser encontrada na fotografia. O primeiro tempo é negativo: qualquer fotografia deve passar pelo processo negativo, e os negativos que passaram pelo teste são admitidos no processo positivo resultando a imagem final (FREUD apud DUBOIS, 1990, p. 324).

Assim como uma imagem fotográfica começa sendo negativa e só se torna imagem definitiva após ter passado pela fase positiva, cada processo psíquico existe em primeiro lugar em fase inconsciente para depois passar para a fase consciente. Assim, da mesma maneira que qualquer imagem negativa não se torna necessariamente uma imagem positiva, qualquer processo psíquico inconsciente não se transforma necessariamente em processo consciente.

Freud distingue três fases no conjunto: a do inconsciente (o que seria a imagem de latência propriamente dita da imagem fotográfica), a do pré-consciente (a imagem está ali, mas “negativa”, semivisível, invertida em seus valores pouco reconhecível, ainda não revelada) e a do consciente (a imagem positiva final, luminosa). Encontramos aqui a tópica do aparelho psíquico, entretanto, dessa vez, não mais do lado da fase de captação das excitações (a tomada), mas ao lado da fase de ascensão das impressões ocultas (a revelação, a química). De outro e metafórico modo, é o trajeto noturno cumprido pelo trabalho do sonho.

O caminho rumo ao surgimento positivo é um caminho de trabalho, de processo. Para Dubois,

De fato só têm acesso ao dia claro fragmentos, pedaços, restos ou mais ou menos (in)completos, mais ou menos (de) formados. Finalmente, pode-se dizer que o positivo é uma espécie de ruína exposta, como Roma. Um resíduo mais ou menos mal conservado, destruído pelo tempo, sempre parcial. Enquanto o negativo será mais, como Pompeia, uma ruína enterrada, portanto ainda relativamente intacta, preservada, que só se tornará de fato ruína quando a desenterrarmos e a expusermos à luz do dia (passagem para o positivo). Essa cidade enterrada que o negativo é pode ressurgir inteira de uma só vez à superfície, vir à luz do fundo do buraco negro onde estava esperando (DUBOIS, 1990, p. 322).

A revelação fotográfica, a passagem por intermédio do negativo não se fará nem de uma só vez. A chegada à luz será ao mesmo tempo progressiva e seletiva. Algumas impressões permanecem ocultas em sua profunda negatividade. Finalmente, pode-se afirmar que o positivo é uma espécie de resíduo, destruído pelo tempo, sempre parcial. Enquanto o negativo será mais uma ruína enterrada, portanto ainda relativamente intacta, preservada, que só se tornará de fato ruína quando a desenterrarmos e a expusermos à luz do dia (passagem para o positivo). Dessa forma, para Freud, as metáforas arqueológicas se imbricam como as analogias fotográficas.

Sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência. Sempre haverá uma parcela de imagem invisível. Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. A fotografia sempre será, em parte, uma imagem mental.

Na fotografia é preciso atravessar as camadas, procurar o negativo no positivo, a imagem latente no fundo do negativo, ir além, deixando-se atravessar. Uma foto não tem profundidade, não passa de uma superfície e sempre esconde outra, atrás dela, embaixo ou em torno dela. Não acreditar no que se vê. Despertar da consciência da imagem para a consciência do pensamento.

Sobre essas “camadas” da imagem fotográfica, o cineasta italiano Michelangelo Antonioni apresenta no filme *Blowup* (1966) um bom exemplo sobre o que se pode considerar verdadeiro e o que sabemos das coisas e da imagem das coisas. No filme, um fotógrafo captura imagens de um casal em um parque e em seguida se vê agredido pelos mesmos em busca do filme fotográfico. Ao tentar entender o motivo da agressão, o fotógrafo amplia diversas vezes a imagem em busca de alguma pista ou indício. Logo é surpreendido por um fragmento da imagem que aponta para a figura de um cadáver. Ao voltar ao parque, de fato, encontra o cadáver e sai em busca de um amigo que possa servir de testemunha de sua descoberta. Ao retornarem ao parque, não há mais nada, nem ninguém, e as imagens fotográficas também somem misteriosamente de seu estúdio. A partir daí a história acontece em torno da investigação sobre a realidade registrada pela fotografia. Será uma alucinação? O que se pode considerar verdadeiro na leitura de uma imagem fotográfica? Desse modo, como afirma Martine Joly (1994), a revelação de uma

fotografia, potencializa o seu poder de fascínio pela evocação das diversas práticas que ela enseja. De outro e reiterado modo, como escreveu Roland Barthes, contemplamos as fotografias “[...] com a esperança louca e vã de descobrir a verdade” (BARTHES apud JOLY, 1994, p.130).

Os retratos que nunca fiz

“O fotógrafo é um espelho com memória.” Esta frase, cunhada por Márcio Scavone, grande profissional da área e parceiro que já tive a sorte de retratar, costuma vir à tona quando me recordo de alguns retratos que não tive a felicidade de fazer, em que pese meu curto tempo de militância na cena teatral paulistana.

Um dos retratos que sempre tive o maior interesse em realizar foi o da atriz Cleyde Yáconis (irmã de Cacilda Becker) e figura fundamental na história do teatro brasileiro. Yáconis estreou em 1950 no espetáculo *O anjo de pedra, de Tennessee Williams*, interpretando a sensual personagem de Rosa Gonzales. A montagem foi um dos grandes sucessos do repertório do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), dirigida pelo italiano Luciano Salce, tendo como assistente Sérgio Cardoso. Curiosamente, a primeira aparição de Cleyde Yáconis aconteceu em substituição à atriz Nydia Lícia, que, de acordo com o crítico Alberto Guzik, no livro *TBC – Crônica de um Sonho* (1986), estava impossibilitada de entrar em cena devido a uma indisposição.

Lembro-me que insisti muito na possibilidade de fazer esse registro quando da produção do livro *Retratos do teatro* (2013), já acalentando a ideia de utilizá-lo como capa da publicação. Alguns parceiros como Ruy Cortez e Rubens Ewald Filho tentaram intermediar a realização da foto, mas a atriz já se encontrava muito cansada e recolhida em sua casa. Desse episódio, ficou a lembrança de uma breve conversa que tive com ela ao telefone e que, para mim, representa a memória de um retrato que nunca fiz.

Outras lembranças são as dos retratos dos diretores José Renato e Fauzi Arap. Com ambos flertei a possibilidade de um registro fotográfico. O malogro nos dois casos foi tristemente parecido.

O retrato ausente do Renato José Pécora, o Zé Renato, que fundou, em 1953, o Teatro de Arena, foi uma grande perda para mim. No período em que o espetáculo *Doze homens e uma sentença*, de Sidney Lumet, com direção de Eduardo Tolentino, esteve em cartaz, com a presença do Zé Renato no elenco, acabei adiando minha visita fotográfica entendendo que logo surgiria a oportunidade do registro. Já havia fotografado a primeira leitura desse texto, em 2005, no extinto “Segundas Intenções”, evento teatral promovido por Marcelo Várzea e Thereza Piffer. Em uma manhã fria de outono do ano de 2011, no mesmo dia da morte do Osama Bin Laden, como sempre me recorda meu amigo e professor de Teoria Teatral Rodrigo Moraes Leite, fui surpreendido com a notícia da morte do mestre. Parafraseando Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*, criação de Samuel Beckett: nada a fazer.

Com o diretor Fauzi Arap, que participou da fase amadora do Teatro Oficina e integrou a primeira montagem profissional do grupo (*A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, espetáculo apresentado em 1961), as tratativas do registro foram intermediadas pela atriz Cláudia Mello, que integrava o elenco, ao lado de Denise Fraga, do espetáculo *Chorinho*, escrito e dirigido por Arap. A Claudia alertava: “[...] eu sei que ele não gosta de fotos, mas vou tentando, Bob”. Assim seguimos por alguns meses até a notícia de seu falecimento, em dezembro de 2013.

Mas um dos momentos mais marcantes de minha breve carreira foi o retrato que nunca fiz do ator Paulo Autran.

No verão de 2006, a convite de Lavínia Pannunzio, fui assistir à pré-estreia do espetáculo *Esperando Godot*, dirigido por Gabriel Vilella, no subsolo do Sesc Belenzinho. Não tinha a intenção de fotografar naquele dia, visto que não existia nenhum acordo prévio com a produção, mas, como fotógrafo curioso que sou, estava com meu equipamento a tiracolo. Naquele dia se sentou ao meu lado o ator Paulo Autran.

O ator que, em conjunto com Franco Zampari, Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Nydia Licia e tantos outros, ajudou a construir a história do teatro brasileiro estava ao meu lado assistindo e se emocionando com um dos mais belos textos já escritos na história do teatro universal.

Ao final do espetáculo troquei umas poucas palavras com ele, mas achei impróprio um convite para um registro tão ligeiro – mesmo ciente de que se o fizesse, ele aceitaria com aquele sorriso inconfundível.

Passado mais de um ano depois daquele encontro e em meio a muitos desencontros, foi na edição das Satyrinas de 2007, evento criado pela Cia. dos Satyros e que homenagearia o ator naquele ano, que subimos da notícia de sua morte. Um dos meus mais ilustres (não) retratados havia partido, sem ao menos ouvir o convite que ensaiei fazer no subsolo do Sesc Belenzinho.

Dentre tantas outras, essas são as memórias dos melhores retratos que nunca fiz.

Retrato de Cleyde Yáconis

Retrato de Paulo Autran

Retrato de Zé Renato

Retrato de Fauzi Arap

Teatro e memória

Neste capítulo abordaremos temas e reflexões sobre o cruzamento entre teatro e memória. Utilizaremos como material imagético as fotografias de minha autoria, publicadas no livro *Retratos do teatro* (2013). Trata-se de série de imagens de parcela de artistas que construíram o teatro paulista contemporâneo, além de pesquisas relacionadas à memória. Os retratos passam a ser o fio condutor para a compreensão das relações entre memória individual e coletiva, tanto pelo fato de apresentar um leque diversificado de coreutas - de diversos tempos e lugares -, que ajudaram a formar o grande coro que constitui o teatro paulista e brasileiro, bem como os retratos serem, de certo modo, portadores, em si, de múltiplos fragmentos da vida social desses artistas.

As lembranças: impressões do indivíduo e do coletivo (a impossibilidade de se lembrar sozinho)

Segundo Maurice Halbwachs, as lembranças podem se organizar de duas maneiras: “[...] tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais” (HALBWACHS, 2006, p. 71). Assim, podemos perceber que os indivíduos participam ou têm, socialmente, dois tipos de memórias: a individual e a coletiva, e (que com relação a) cada uma delas pode adotar diferentes tipos de atitudes, às vezes opostas. Sobre tal afirmação, Halbwachs complementa:

Por um lado, suas [dos sujeitos] lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância (idem, 2006, p. 72).

À luz das teses de Halbwachs e a sempre presença do social na memória do indivíduo, de certo modo a obra *Retratos do teatro* apresenta e carrega, pelo conjunto de retratados, parte da memória do teatro contemporâneo - ligada àquela coletiva - por intermédio da representação da memória individual de cada artista.

Carlo Severi, apoiado na obra de Warburg, formula uma psicologia do espírito humano fundada no estudo da memória social. Para o autor, a memória, mesmo quando originada de uma visualidade, não prescinde de uma estrutura narrativa, uma vez que toda lembrança é um relato (MAMM/SCHWARCZ, 2008, apud DUBOIS, 2012, p. 118).

Nessa perspectiva e tomando o livro *Retratos do teatro*, pode-se afirmar

O que as imagens colocam em cena – e isto é parte do seu grande estranhamento e beleza – não são fragmentos de

uma narrativa que o espectador possa preencher, como se fossem “fotografias de cena” de um filme. São quadros dramáticos que demandam de nossa própria memória e imaginação, isto é, cenas cujos vazios serão preenchidos por imagens oriundas do nosso próprio esquecimento. Se, em sua motivação original, estas fotografias procuram expressar a memória fragmentada do artista, elas igualmente pretendem nos abrir vias de acesso provisórias à nossa própria vida interior (LISSOVSKY, 2012).

Adotando como memória individual a do fotógrafo e dos artistas retratados e como memória coletiva o entrelaçamento de lembranças, ocorrido entre ambos, será possível tecer uma trama de quase um século de história do teatro brasileiro, pois a memória coletiva contém as memórias individuais.

Para evocar lembranças de artistas que atuaram de forma tão intensa no grande coletivo teatral, é preciso recorrer à lembrança de outras memórias, de espetáculos ou outros artistas, tomando emprestadas imagens, palavras e ideias que não foram inventadas pelo artista, mas pelo seu ambiente. A memória está estreitamente limitada no tempo e no espaço. Desse modo, Maurice Halbwachs afirma:

A memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que faço parte foi teatro de certo número de acontecimentos a respeito dos quais digo que lembro, mas que só conheci através de jornais ou de testemunho dos que neles estiveram envolvidos diretamente (idem, 2006, p. 72).

“Toda memória é social”, afirmou o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes em sua palestra de abertura do “Seminário Internacional Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural”, promovida pelo Sesc – São Paulo, no ano de 2006. A palestra do professor, bem como outras apresentações deste seminário, foi transcrita e publicada em *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural* (2007).

Nessa apresentação, o professor Bezerra de Menezes apresenta, além de conceitos sobre hominização, memória e cultura, os por ele designados

cinco paradoxos da memória “[...] eles fazem parte de uma escolha a que procedi, uma escolha aleatória, sem nada de sistemático ou abrangente” (org. MIRANDA, 2007, p. 20). São esses os paradoxos da memória: a voga e a crise da memória; memória *versus* amnésia; indivíduo *versus* sociedade; subjetividade/objetividade e passado ou presente?

A fim de imbricar as ideias do professor Meneses aos conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs, abordaremos as teorias do terceiro paradoxo da memória: indivíduo *versus* sociedade. Desse modo, toda memória é social porque pressupõe interlocução. A memória individual só aparece quando se socializa. A memória autobiográfica é a que se realiza apenas enquanto reconstrução contextual, em situação – como comprovam os especialistas de História oral, segundo o mencionado professor. Para Franco Ferrarotti, toda memória,

[...] é uma experiência de comunidade, que nunca se efetiva em um vácuo social. Nessa ótica, quando se fala em perda da memória, não deveria se tratar de perda de uma substância vulnerável, friável, frágil, que precise ser recuperada ou até depurada, mas tal perda deve ser entendida como perda dos elos comunitários. Esta sim, é a perda efetiva (org. MIRANDA, 2007, p. 26).

Segundo Jacque Legoff, em *História e memória* (1990), a evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Excedendo a história como ciência e como culto público, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção de seus ideários.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2003, p. 410).

Os fatos ocorridos antes do nosso nascimento são sempre apresentados por outras pessoas. Trazemos uma bagagem de lembranças históricas, que podemos aumentar por meio de conversas ou de leituras – entretanto, muitas vezes, trata-se de uma memória tomada de empréstimo, que não é a nossa.

Mesmo com as lembranças de nossa infância, não fazemos distinção entre uma memória pessoal, sem ser possível sair do pequeno círculo de nossa família, escola e amigos; e outra memória, que se poderia chamar de histórica. Em tese, nossa memória não se apoia na história vivida. Para Halbwachs, “[...] por história, devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto (idem, 2006, p. 73).

O passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos em imagens,

lugares e até nos modos de pensar e de sentir, (in)conscientemente conservados e reproduzidos, em imagens e livros, por tais pessoas e em tais ambientes. Pode-se perceber que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que despontam em mais de um lugar. Desse modo, talvez seja correto designar a memória como instrumento palimpsesto, constituído de diversas camadas cuja insurgência social caracteriza-se pela interpretação.

Processos de ampla complexidade, em que o objetivo e o subjetivo se misturam, para que a memória de artistas retratados venha a reforçar e completar a nossa é preciso que as lembranças desses tenham alguma relação com os acontecimentos que constituem o nosso passado. Halbwachs complementa essa afirmação:

[...] cada um de nós pertence ao mesmo tempo a muitos grupos, mais ou menos amplos. Ora, se fixamos nossa atenção nos grupos maiores, como a nação por exemplo, embora a nossa vida e a de nossos pais ou nossos amigos estejam contidas na vida da nação, não se pode dizer que esta se interesse pelos destinos individuais de cada um de seus membros. Admitamos que a história nacional seja um resumo fiel dos acontecimentos mais importantes que modificaram a vida de uma nação, que se distingue das histórias locais, provinciais, urbanas pelo fato de reter apenas os fatos que interessam ao conjunto de cidadãos – ou melhor, dos cidadãos, enquanto membros da nação (idem, 2006, p. 98).

A memória coletiva se distingue da história em pelo menos dois aspectos. Desse modo, ela é uma corrente de pensamento contínuo, pois não mantém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém, não ultrapassando os limites desse grupo. Quando uma obra teatral ou artista deixa de interessar à geração seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado na realidade, há dois grupos que se sucedem. Maurice Halbwachs muitas vezes se apoia em metáforas relacionadas ao teatro para explicar sua teoria:

[...] a história divide a sequência dos séculos em períodos, como distribuímos a matéria de uma tragédia em muitos atos. Mas, ao passo que em uma peça de um ato a outro, acontece a

mesma ação e com os mesmos personagens, que permanecem até o desenlace segundo suas individualidades, cujos sentimentos e paixões progridem num movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que tudo se renova de um período a outro – interesses em jogo, direção dos espíritos, modos de apreciação dos homens e dos acontecimentos, as tradições também, as perspectivas do futuro – e que se os mesmo grupos reaparecem, é porque subsistem as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas toras em contato por suas extremidades opostas, que não se juntam de outra forma, e realmente não formam um mesmo corpo (idem, 2006, p. 102).

Não podemos afirmar que nas mudanças de gerações sua continuidade seja interrompida, embora a sociedade se assemelhe a um tecido, onde suas linhas e divisões correspondem ao início ou a um fim de um desenho ou trama. A partir do momento em que essa obra é encerrada, quando muitas novas tarefas se oferecem ou se impõem, as próximas gerações poderão estar em outra vertente, diferente das anteriores. Os jovens carregam consigo uma parte dos adultos mais velhos na linha sinuosa do tempo e a duração de uma memória estará sempre limitada à duração de seu grupo.

Observar os retratos e os seus significados possibilita reconstruir pedaço a pedaço a imagem de memórias e acontecimentos passados. Desse modo, é preciso que essa reconstrução funcione a partir de dados e noções comuns, que estejam em nosso espírito e também no dos outros. As memórias estão sempre passando destes para aqueles, o que será possível somente se tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.

Le Goff (2003), na obra já citada, afirma que entre as importantes e significativas manifestações da memória coletiva que, surgiram no decorrer dos tempos, valeria ressaltar o aparecimento de dois fenômenos: um no século XIX, com o advento da fotografia, e outro no início do século XX, com a construção de monumentos aos mortos.

O primeiro, a seguir a I Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos. A comemoração funerária encontra aí um novo desenvolvimento. Em numerosos países é erigido um túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, 2003, p.460).

A fotografia, antes de qualquer outra representação, antes mesmo de ser uma imagem - que reproduz aparências de um objeto, uma pessoa ou um espetáculo teatral -, é, em primeiro lugar, da ordem da impressão, do traço.

Nesse sentido, a fotografia pertence à categoria do “índice” peirceano, cuja teorização fundamenta-se no conceito desta como signos que mantêm ou mantiveram um determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente e, desse modo, carrega a aura do artista fotografado. A fotografia funciona como um elo que liga elementos distantes e Roland Barthes, um dos estudiosos que se dedicou à teoria fotográfica, afirma em *A câmara clara*:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração dessa transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada (BARTHES, 1984, p. 121).

Alexandre Mate, que se debruçou por certo tempo sobre as imagens que compõem *Retratos do teatro*, e pode, de alguma forma, imbricar suas memórias às dos artistas e a do teatro brasileiro, afirma:

Fotografar, no entanto, é mais do que reproduzir sorrisos estéreis e revelar fisionomias opacas. Fotografar é um ato do espírito, um gesto de escolha, uma potência do olhar, sempre aberto ao inusitado, ao poético, ao espontâneo. Se, como se diz, os caçadores paleolíticos foram os primeiros fotógrafos da humanidade – e de sua capacidade de ver e decodificar sinais, como os rastros deixados por certos bichos, dependia sua sobrevivência –, hoje a foto inevitavelmente repetida, estampando felicidade artificial, pouco ou nada revela quanto a signos ou pistas. O resultado da repetição transforma o sujeito em objeto. Ainda assim, o registro da própria imagem continua a fascinar o homem, sempre disposto a gravar seu rosto, sua marca, para o rápido consumo de seus pares ou a possível admiração de seus pósteros (in SOUSA, 2013, p. 17).

“Ter uma foto de Shakespeare seria como ter um prego da Santa Cruz.”

A frase de Susan Sontag, publicada em *Sobre fotografia* (1977) – em que apresenta seis ensaios a respeito do significado e da evolução da fotografia –, traz um profundo encantamento. Por se tratar de uma das maiores intelectuais do nosso tempo, que criou nesta obra um diálogo intenso entre fotografia, filosofia, sociologia, estética e história da arte. Em segundo plano, e aproximando o diálogo para a minha prática fotográfica, a citação direta envolvendo teatro e fotografia.

As imagens ajudam a interpretar a realidade e nem mesmo o pensamento

científico e humanístico conseguem afastar a dependência do poder imagético sobre a apreensão do real. Com o passar do tempo, o que se constatou foi o aumento da crença nas imagens. Segundo Sontag, no prefácio à segunda edição de “A essência do cristianismo” (1843), Ludwig Feuerbach observa a respeito da “nossa era”, a qual “[...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” – ao mesmo tempo em que tem perfeita consciência disso (SONTAG, 2004, p. 170).

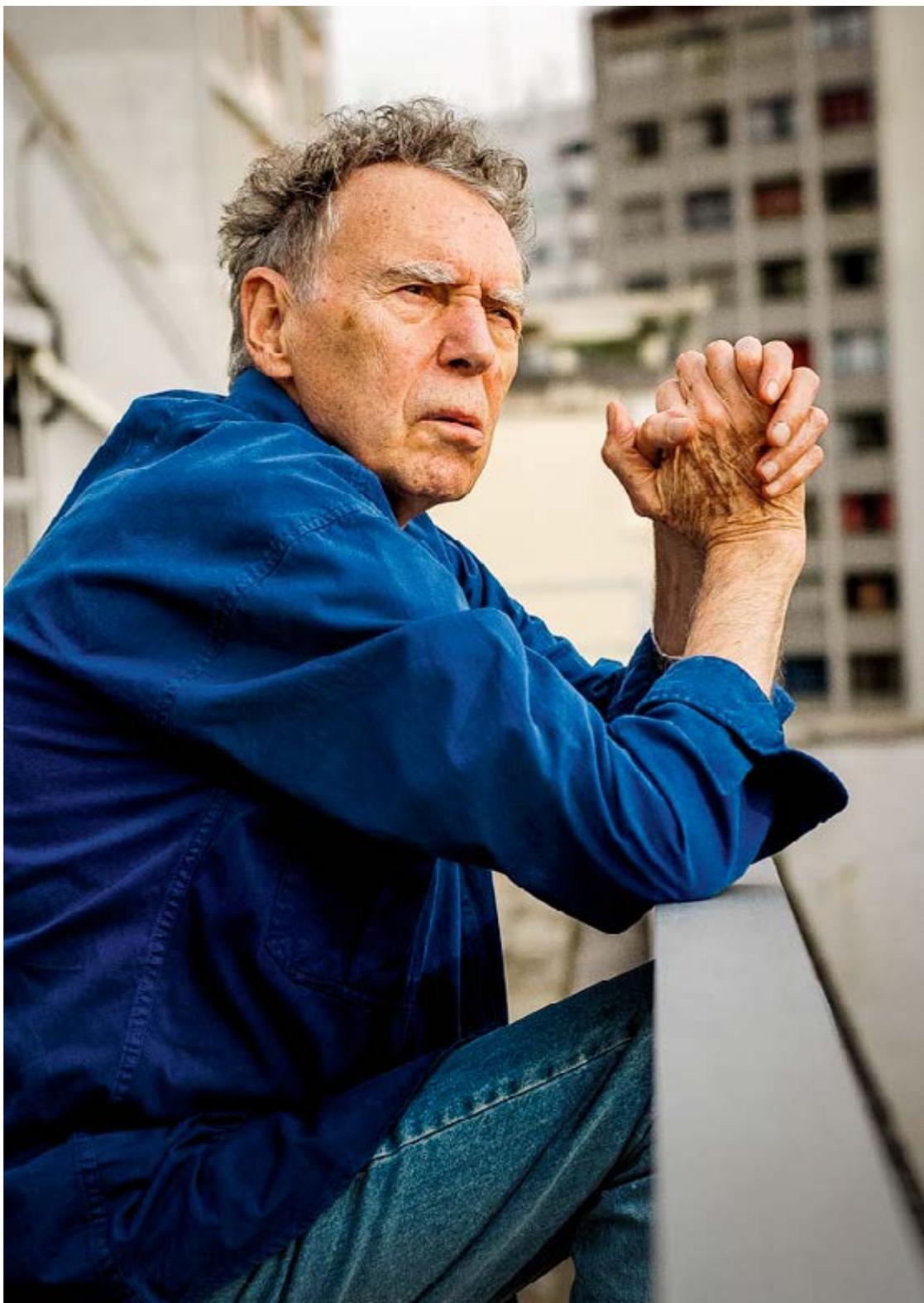
Esse pensamento de Feuerbach, escrito após a invenção da câmera fotográfica, consegue sintetizar o impacto que a fotografia viria a causar em nossa sociedade. Passamos a produzir e consumir imagens que determinam as nossas necessidades e podem substituir as experiências sociais no caminho da felicidade. As imagens fotográficas possuem certa autoridade sobre nossos desejos e anseios.

Para Susan Sontag, uma foto nunca é apenas uma imagem, uma simples interpretação do real: é também um vestígio, uma pegada deixada por alguém que já ocupou o lugar da fotografia, e tem o poder de se apoderar da realidade. Uma pintura é uma expressão do artista, uma foto traz consigo um vestígio material da emanção de luzes refletivas pelo objeto.

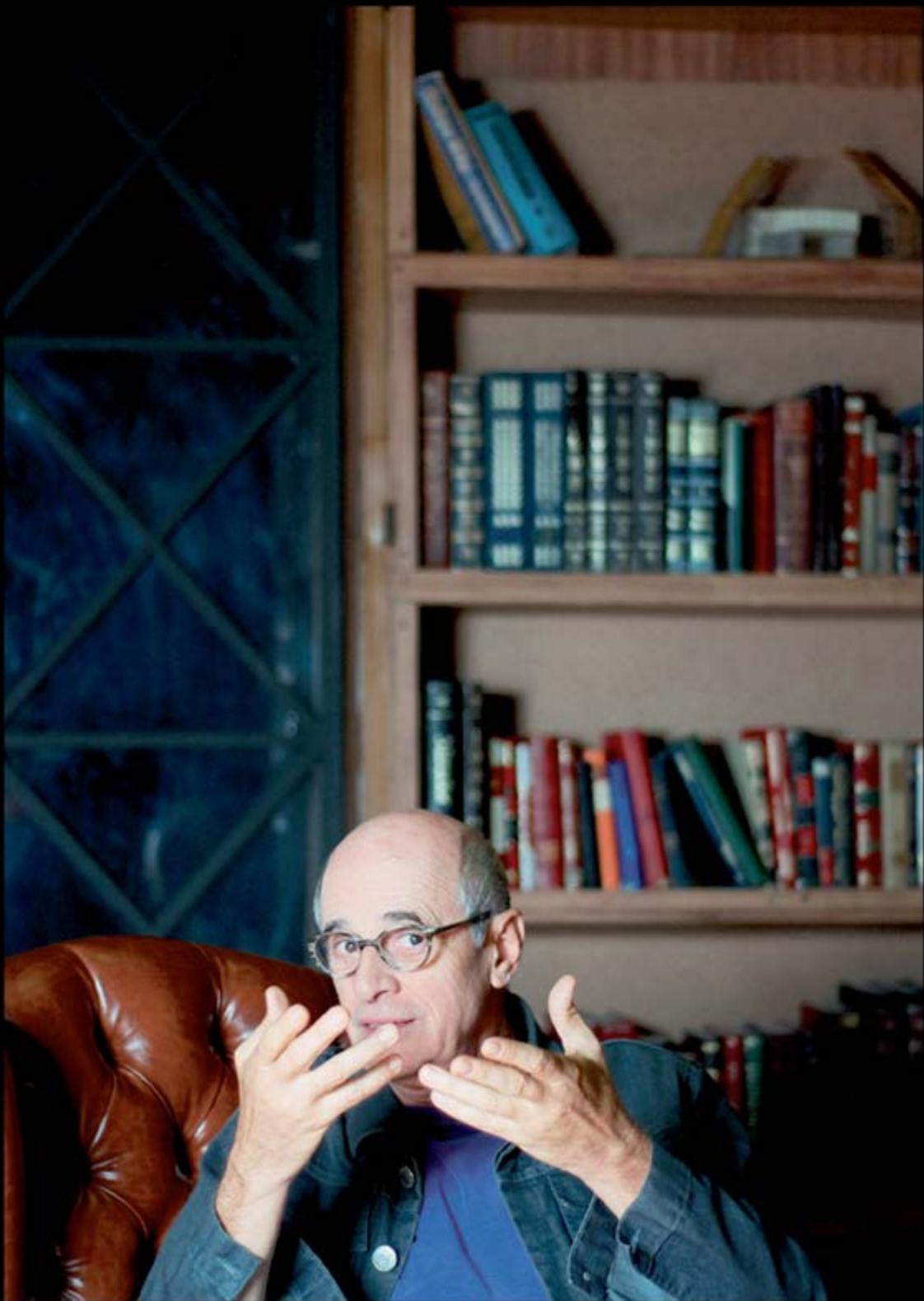
Desse modo, os mais de 500 retratos captados em *Retratos do teatro* trazem os vestígios de luz irradiados pelo artista e revelam mais do que as suas representações. Trazem em sua imagem a aura de cada um.

E como seria se pudéssemos sentir a aura do bardo William Shakespeare?

A sequência de fotografias a seguir, dispostas em ordem aleatória, não pretende estabelecer qualquer tipo de valoração aos artistas apresentados, em detrimento a outros, mas propor ao leitor um exercício de construção da memória a partir das experiências mentais individuais e coletivas no confronto visual com as imagens.







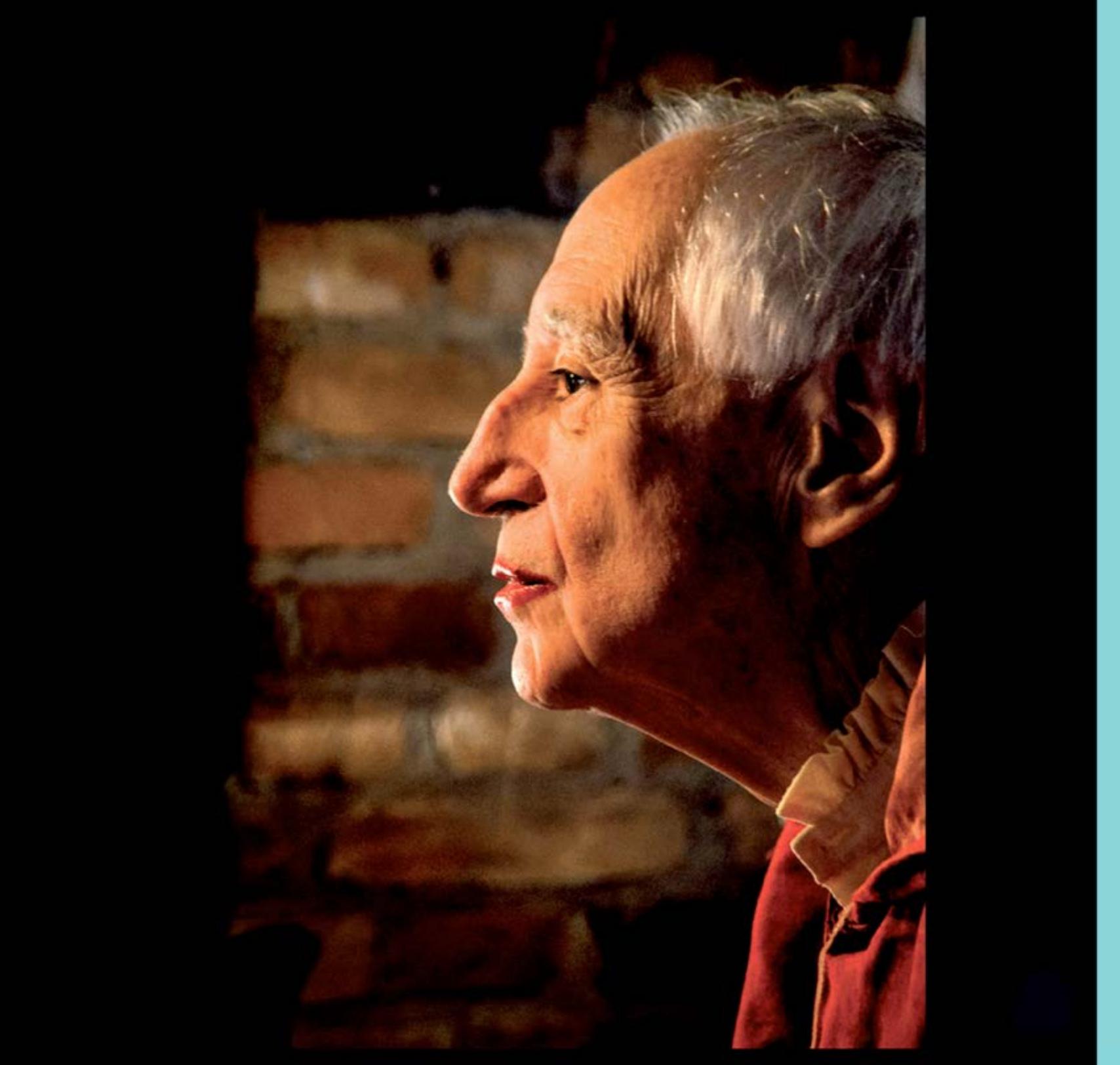






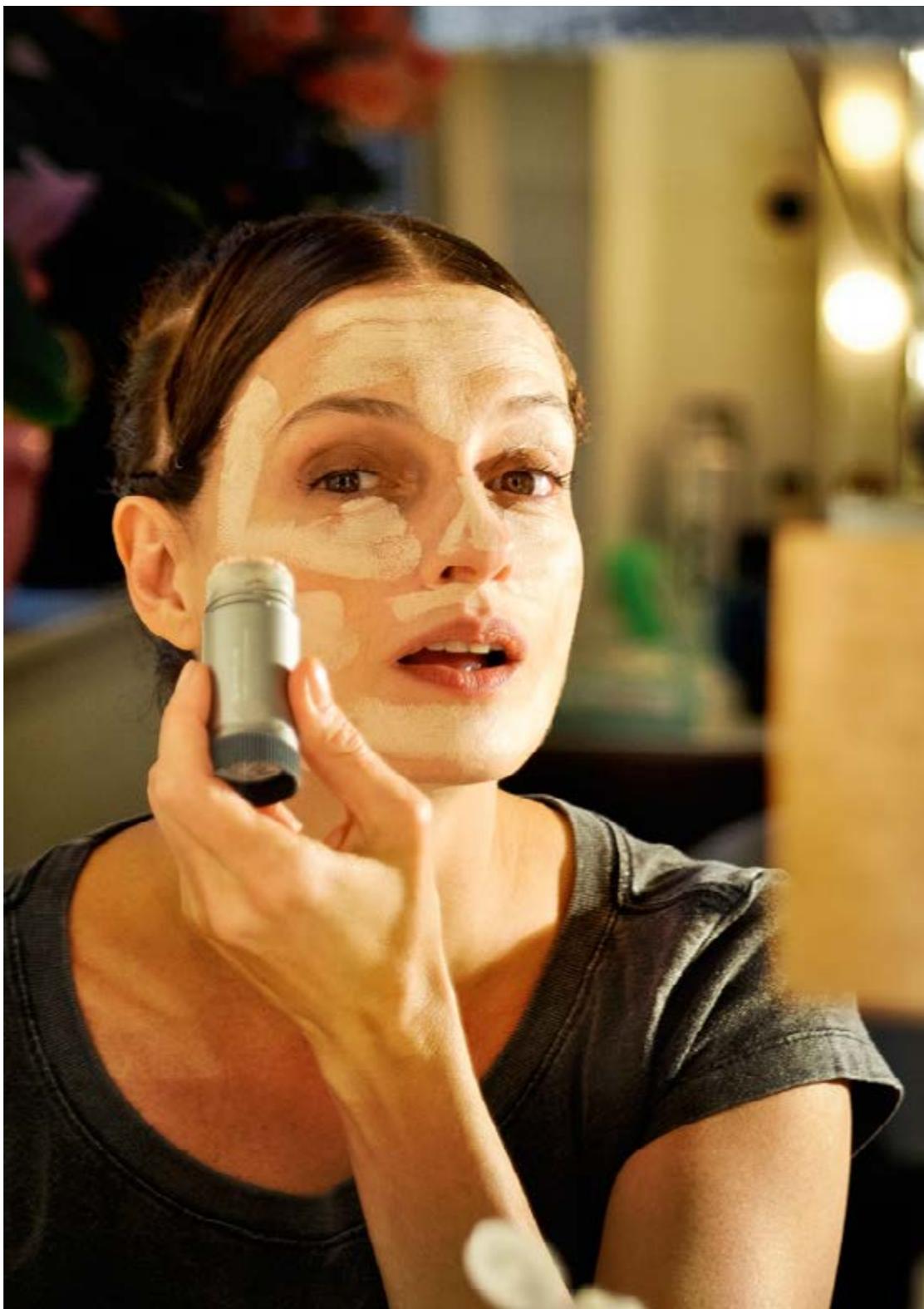










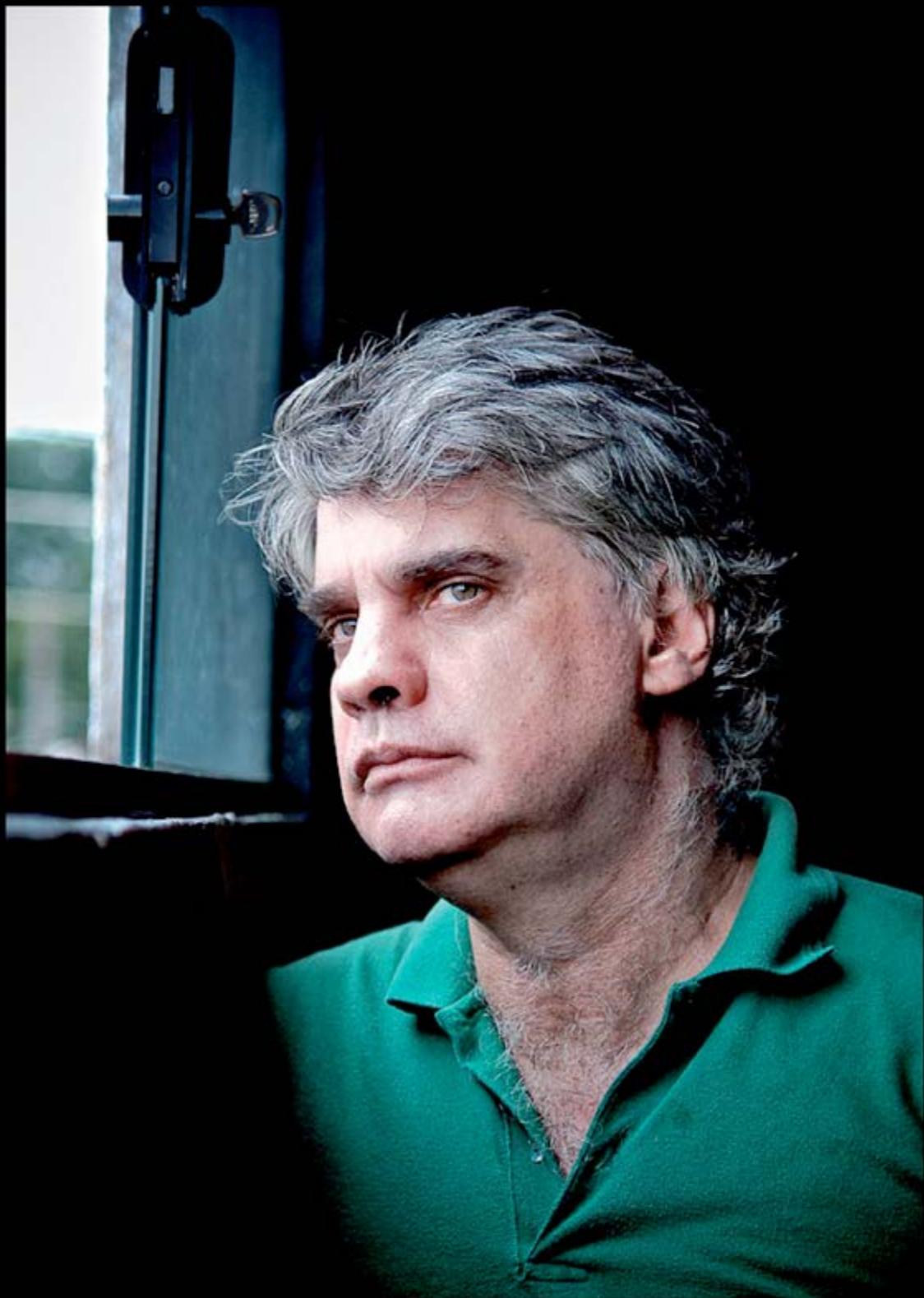














Revelando a caixa preta ou a fotografia pensativa

Capítulo III

A proposta deste capítulo é estabelecer uma reflexão sobre o modo como vemos as imagens a partir do imbricamento de duas perspectivas e “junção” das caixas: a câmera fotográfica e o palco italiano, também conhecido como teatro de caixa. Para John Berger, olhar é um ato de escolha e “[...] a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” (BERGER, 1999, p. 10).

Segundo Jean-Jacques Roubine, na obra *A linguagem da encenação teatral* (1998), até o fim do século XIX todo o pensamento do encenador convergia no sentido de que “[...] tudo devia ser posto em ação para que o poder ilusionista do espetáculo atingisse a máxima eficiência” (ROUBINE, 1998, p.119). Tendo em vista a tradição hegemônica, nessa perspectiva a pretensão do encenador era fazer com que o espectador confundisse a ficção do espetáculo com a realidade de sua vida. O autor descreve sobre essa busca do encenador.

Assim, por exemplo, todo e qualquer instrumento de produção da ilusão teatral devia estar camuflado, tornando invisível ao espectador sob risco de lembrar-lhe que estava assistindo a uma tentativa de mistificação da qual ele era, com seu próprio consentimento, a vítima. Eis por que, na tradição ocidental, o palco fechado suplanta o palco aberto: ainda hoje, e apesar de todas as experiências no sentido de libertar-se dela, a cena fechada continua sendo a mais difundida (ROUBINE, 1998, p. 119).

A busca pela transformação da cena em uma pretensa realidade burguesa, na Europa do século XIX, condicionou todo o processo de desenvolvimento do espetáculo à italiana. Antoine, na França, e Stanislavski e Dantchenko, na Rússia, são os herdeiros mais (re)conhecidos dessa tradição. Por meio de suas pesquisas, eles foram aperfeiçoando ao máximo as técnicas que almejavam tornar verossímil a imagem cênica e instituir o simulacro do real (realidade) ao paroxismo.

Antoine nos ajuda a refletir sobre o “fechamento” da caixa. Para ele a encenação tinha estatuto de arte autônoma, mas ainda estava a serviço do real e cultivava a ambição de reconstituir em cena uma impressão de vida autêntica. Suas encenações eram carregadas por certa *tranche de vie* – um pequeno recorte da vida -, que se colocava como realidade substitutiva do real, e procurava apresentá-las ao espectador por meio da mimese naturalista, que se traduzia na rigorosa aplicação dos cenários, na realidade dos elementos cênicos e na criação de uma ambientação alicerçada pelo jogo realista da sonoplastia e da iluminação.

Reproduzir a vida com perfeição científica exigia que o palco escondesse seu estatuto ficcional. Logo, era fundamental fingir a ausência do público e fechar a “caixa”. O espectador poderia comprometer com sua presença concreta essa construção perfeita de realidade.

O fechamento imaginário da quarta parede do palco procurava impedir a intromissão do espectador na ficção

teatral para tentar preservar o simulacro de vida: era condição necessária construir uma eficaz ilusão de realidade. Para abrir o sentido de seu mundo ficcional sobre a plateia, o palco precisava fechar-se em seu universo estético.

Esse poder ilusionista que acompanha as encenações na “caixa preta” durante séculos abre uma possibilidade de pensamento sobre o modo como o(a) fotógrafo(a) espectador(a) contemporâneo pode aproximar seu olhar para a cena teatral.

No concernente à expectância, o desejo de tais montagens era conceber papel de *voyeur* a quem estivesse na plateia. O espetáculo era inexorável e nada poderia mudá-lo: seu constructo anterior presentificava-se no fenômeno (que era o espetáculo). Podemos pensar que a quarta parede pretendia, de certa forma, abafar os processos de luta apartando os sujeitos da *polis* e aqueles presentes ao ato espetacular.

A caixa fotográfica

Em seu ensaio *Filosofia da caixa preta* (1985), o filósofo Vilém Flusser descreve a sociedade pós-industrial – em que a onipresença das imagens fotográficas substitui o predomínio dos textos e dos conceitos da sociedade industrial. Na obra, o autor recoloca historicamente alguns conceitos como texto e imagem e descreve o aparelho fotográfico e sua relação com o fotógrafo. Um dos pontos mais controversos de suas teses concerne à submissão do fotógrafo ao aparelho, desconhecendo as codificações e decodificações características à construção da imagem fotográfica e sua função social. A chamada espetacularização - aquela aludida por Guy Debord, na obra *Sociedade do espetáculo* (1967) -, só fez aumentar no “império do simulacro”, cujas tintas deixam apenas antever o “império da mercadoria”, como uma máquina que tende a transformar inocentes, alienados, aqueles cuja passividade tendem a “deixar para lá”, em blocos de solitários e manipulados sujeitos, coisificados pelo capital avassalador.

É nesse ponto que o pensamento de Flusser remete à condição do espectador imóvel, passivo, envolvido na ilusão criada pela caixa, assistindo a um espetáculo à italiana. Mesmo diante de tal dificuldade e problematização, articuladas aos modos como as práticas de intervenção social se desenvolvem a partir daquilo que Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano – 1. artes de fazer* (1994), designa “re-utilização” pode se caracterizar em um exercício bastante

interessante. Traduzido do francês *re-emploi*, o conceito certeuniano refere-se às práticas sociais de uso e de apropriação cotidianas ou refuncionalização, e quase nunca analisadas ou mesmo consideradas por certas abordagens antropológico-historiográficas. Segundo as teses do autor, o cotidiano é permanentemente reconstruído – e de modo tático – pelas pessoas (sejam extraordinárias ou ordinárias) pela realização de uma série de seleções a partir de seus repertórios, criando novas e diferenciadas combinações, entre o que selecionam, rerepresentando o apropriado em novos contextos de acordo com seus interesses. Certas práticas estético-teatrais coletivas fundamentam-se nesse caminhar, tanto no que concerne à apropriação de expedientes de diversas formas teatrais como no da exposição e organização do conteúdo, passando principalmente pelo modo como a obra busca estabelecer uma relação com o público, ressignificando contatos, apreensões, acontecimentos, esperanças e compartilhamento de experiências.

Em consonância com esse pensamento, Vilem Flusser também propõe um “branqueamento da caixa” com o intuito de decifrá-la e libertar o fotógrafo da sua relação com o aparelho, (re)criando e (re)apropriando-se de novas combinações a partir de seu repertório e interesses.

Toda a análise de Flusser se aplica às imagens técnicas que

[...] são produzidas por aparelhos. Como primeira delas foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os músculos (como os chips), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e “primitivo” (FLUSSER, 1985, p. 13).

Os aparelhos são objetos pós-industriais (sociedade em que a maioria trabalha no setor terciário) produzidos pelo homem, fazem parte da cultura, contêm valores e obedecem às nossas denominações. Atualmente, grande parte da humanidade encontra-se em grande dependência com relação às máquinas (aparelhos) e se divide em duas partes. De modo bastante redutor, tal divisão compreende: os que usam as máquinas em seu próprio proveito, os capitalistas; e os que operam em função de tal proveito, o proletariado. A partir desse pensamento, Flusser interroga sobre a existência do foto-proletário e do foto-capitalista.

A função do aparelho não é modificar o mundo e sim a vida dos homens. No geral, existem muitos fotógrafos que só trabalham na produção e manipulação de símbolos - assim como os escritores e escritores – e são “informadores”. O fato é que a produção e manipulação desses símbolos ocorrem por intermédio dos aparelhos e tal atividade vai dominando, programando e controlando grande parte do trabalho no sentido tradicional do termo. A maior parte da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores.

Para Flusser, as superfícies simbólicas que o aparelho produz estão, de alguma forma, inscritas e previamente “programadas”, “pré-escritas” por aqueles que o produziram, logo, o aparelho fotográfico já estaria programado e as superfícies simbólicas previamente inscritas por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. Nesse ponto é possível pensar que o filósofo associa sua teoria à sociedade em

que vivemos - uma sociedade já programada pela ideologia dominante de um sistema capitalista usurpador que opaciza seu poder dominante nos aparelhos geradores de discurso imagético.

Cabe ao fotógrafo esgotar as possibilidades do aparelho “gastando” as imagens programadas em seu interior. O seu universo imagético só existe em função do esgotamento das possibilidades do aparelho. Para o filósofo, o fotógrafo não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. Desse modo, fotógrafo e aparelho confundir-se-iam. O programa do aparelho é sempre superior à competência do fotógrafo que tenta exaustivamente esgotá-lo. Nessa busca, o fotógrafo se perderia nele. Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode se chamar caixa preta. A impossibilidade de esgotar as interpretações, em espaço blindado, aproximariam a caixa preta do teatro (ilusionista) de modo semelhante àquele protegido pelo diafragma e pelo obturador.

A escuridão da caixa move o trabalho do fotógrafo, que, domina as funções do aparelho sem entender o que se passa no interior da caixa. Nas palavras de Flusser, os fotógrafos dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes.

Na cultura dominada pela imagem fotográfica, a supremacia da imagem sobre o texto verbal favorece a submissão dos receptores da imagem ao comportamento ritualizado com o intuito de manter os aparelhos. Sobre essa afirmação, é possível fazer uma alusão ao computador HAL 9000, que no filme *2001 – uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, controla todo o funcionamento da nave espacial *Discovery*, contando com a subserviência dos tripulantes.

O funcionamento da caixa preta consiste na permutação de símbolos e Flusser apresenta um bom exemplo no qual o escritor seria um funcionário do aparelho “língua”, que brinca com os símbolos do programa linguístico – as palavras - permutando-os com as regras do programa. Dessa forma, vai esgotando as potencialidades do programa linguístico e enriquecendo o universo linguístico, a literatura.

O jogo hierarquicamente estruturado dos símbolos passa a ser jogo do poder. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, “programando”, de alguma forma, os receptores. Segundo Flusser, o aparelho fotográfico exerce poder sobre quem vê suas imagens. Nessa mesma cadeia,

podemos afirmar que o aparelho fotográfico opera em função dos interesses da fábrica, e esta, em função dos interesses do parque industrial. No mundo pós-industrial o valor encontra-se nos símbolos e não nos objetos e o poder passou a ser não do proprietário, mas de quem realiza o programa, ou de quem promove as intermediações.

O fotógrafo, tal como o caçador, se movimenta na floresta da cultura em busca de imagens em meio a objetos carregados de intenções culturais. Esses objetos opacizam a visão do fotógrafo – cada um à sua maneira e de acordo com repertório cultural – que tenta decifrar as condições culturais em busca de imagens. Para Flusser, as condições culturais não transparecem, diretamente, na imagem fotográfica, mas por meio de triagem das categorias do aparelho, o ponto de vista do fotógrafo em relação ao objeto – seja o recorte, o enquadramento ou a distância. Tudo isso altera, segundo Flusser, o modo como vemos a imagem final. Desse modo, a fotografia não permite ver a condição cultural, mas apenas as categorias do aparelho no ponto de vista “filtrado” pelo fotógrafo.

Fotografar passa a ser uma troca com as categorias do aparelho, que busca no tempo e no espaço ultrapassar as barreiras dessa condição cultural. Desse modo, ele pode se antecipar a essa condição, manipulando as categorias.

O fotógrafo passa a dominar o aparelho – que funciona de acordo com sua programação prévia e intencionalidade - quando escolhe as categorias que lhe parecem mais convenientes. Como as categorias são programadas pelo aparelho, essa “escolha” é sempre limitada. Toda escolha do fotógrafo é definida em função do programa do aparelho. Nesse ponto, o autor nos remete novamente à ideia de um sistema já consolidado com as possibilidades de imagens impostas por uma ideologia dominante.

O fotógrafo acredita que está registrando o ator, o cenário, os figurinos, os objetos de cena, quando, na verdade, estaria somente registrando o que previamente estivesse inscrito no aparelho. Mesmo quando o fotógrafo recorre a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, ele procura produzir conhecimentos. Para Flusser, esses critérios também estão inscritos no aparelho. Isso ocorre porque o “[...] aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (FLUSSER. 1985, p.19).

Mais do que imagens, as fotografias seriam conceitos transformados em cena. O programa contém inúmeros pontos de vista e caberia ao fotógrafo descobrir a equivalência entre esses pontos e realizar ainda não encontradas – visões até então não percebidas. O fotógrafo age ideologicamente, pois se recusa a agarrar-se a um único ponto de vista, mas sua prática é totalmente programada. Essas imagens possuem uma capacidade de serem lidas: um significado. Diferentemente da leitura unidirecional das palavras, as imagens possuem uma leitura multidirecional, dependente do olhar e, fundamentalmente, do repertório de cada leitor.

A informação contida no “discurso fotográfico” não representa o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo que ela veicula. Esse sentido não-explicito do discurso imagético-fotográfico consiste em um elemento indispensável na construção do seu significado.

Para Flusser, o sentido do discurso fotográfico perdeu qualquer matiz ideológico, refletindo apenas o comportamento ritualístico, robotizado e manipulado de uma consciência isenta de qualquer faculdade crítica e

exclusivamente dedicada ao aperfeiçoamento constante do que ele chama de “sociedade do aparelho”.

À luz do exposto e de acordo com as proposições radicais e de seiva estoica de Flusser, a finalidade da fotografia passa a ser a manipulação do comportamento dos seus receptores para a manutenção, não de uma classe ou segmento social, mas da contínua e indefinida reprodução dos aparelhos. Essa discursividade aparentemente difusa, superficial, sem destinatário preciso e quase evanescente constitui a “sede de poder” da sociedade do aparelho.

A caixa teatral

A partir dessa breve imersão no pensamento de Vilém Flusser, é possível aproximar suas ideias àquelas de *O espectador emancipado* (2012), de Jacques Rancière, e estabelecer uma relação entre o fotógrafo/espectador e a obra apresentada no palco italiano. Nesse espaço de representação, o fotógrafo tende a manter-se diante de uma aparência, ignorando o processo de produção ou a realidade por ela encoberta. Ele também tenderia a ficar imóvel em seu lugar, “passivo”. Em uma primeira análise, Rancière escreve que “[...] ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 8).

Para Rancière, esse pensamento posiciona o teatro numa cena de ilusão e passividade a ser superada por outro tipo de relação na qual os participantes se tornassem ativos. Retomando às teses de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1994), essa aparente passividade é consciente porque essa relação também se caracteriza em processo de produção de sentido. Não trataremos ainda das formulações criadas por outros teóricos e encenadores para realizar essa inversão, mas do modo como o fotógrafo/espectador pode se relacionar com essa questão dentro da caixa.

Na análise das oposições entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação, Rancière sugere as formulações contidas na obra *O mestre ignorante* (2004) que ajudam a reformular as questões acima. A obra trata sobre a relação pedagógica do embrutecimento, que considera a existência de uma distância interminável entre a posição do mestre e a do ignorante. Na lógica pedagógica de Rancière, fundamentado em proposições socráticas, o ignorante não é aquele que ainda ignora o que o

mestre sabe, mas aquele que não sabe o que ignora. O mestre apenas pode aproximar o seu saber da ignorância se recriar a distância, pois sua posição exige que esteja sempre um passo à frente. Já a emancipação intelectual tenta promover a igualdade das inteligências.

Jacques Rancière (2012) afirma que olhar também é agir. Dessa forma, o fotógrafo/espectador, assim como o estudante, também age selecionando, enquadrando, focando, recortando e interpretando. A ação não é pré-determinada somente pela obra, ao contrário, escreve que “[...] os espectadores vêem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõe seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

Na lógica da emancipação, a obra também pode ser questionada pelo fotógrafo. Para o autor, o teatro, a *performance* não são a transmissão do saber do artista ao fotógrafo/espectador numa relação de causa e efeito controlada pelo primeiro. Todo fotógrafo é um ator de sua história e todo ator, todo homem da ação, um espectador de sua própria história. Essa relação é um objeto estranho ao artista e ao espectador cujo domínio nenhum deles possui. Ao fotógrafo, cabe o papel de intérprete da cena e dela fazer sua própria história. Para Rancière, “[...] uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Cabe retomar outro pensamento desenvolvido por Rancière, no qual o autor apresenta o conceito de “imagem pensativa”. Essa ideia pode ajudar a analisar o “produto” do pensamento autônomo do fotógrafo de frente para a encenação teatral: a imagem fotográfica

A imagem pensativa, para o autor, “[...] é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado” (Idem, p. 103). A “pensatividade” quanto à fotografia seria, portanto, e nessa perspectiva, a tensão entre vários modos de representação, o efeito da circulação entre o objeto representado, o fotógrafo e o espectador.

Assim como a obra teatral, composta de símbolos a serem decodificados, a imagem fotográfica é um produto que não se encerra em si. A imagem fotográfica encontrar-se-ia na soma dos pensamentos do fotógrafo, na tomada da imagem, e da interpretação do receptor.

Aqui cabe um questionamento: a serviço de quem estaria esse fotógrafo?

O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio *O autor como produtor* (1934), formula sua tese segundo a qual “[...] a situação social contemporânea força o autor da obra a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 2012, p. 129).

Benjamin afirma que é preciso estabelecer qual a posição do autor dentro das relações sociais e que a partir dessa resposta seria possível encontrar a função exercida pela obra no interior das relações de produção. O lugar do autor só pode ser determinado em função de sua posição no processo produtivo.

Sobre a fotografia, Benjamin afirma que “[...] ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem exaltá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 138). A fotografia estaria a “serviço da moda” com o intuito político de renovar, de dentro, o mundo como ele é “[...]”

alimentando as massas com certos conteúdos que antes ela [as massas] estava proibida de consumir” (idem, 2012, p. 138). Para Benjamim, esse é um típico exemplo de abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo.

Para o autor, é preciso transformar leitores ou espectadores em colaboradores. Essa mudança dar-se-á a partir do modelo encontrado no teatro épico de Bertolt Brecht, que será tratado no próximo capítulo.

Ao fotógrafo cabe manter-se em estado de reflexão sobre sua posição no processo produtivo, a fim de tentar estabelecer uma mediação a partir do seu lugar de enunciação entre a obra e o espectador.

A seguir, sequências de imagens fotográficas, tomadas em espaços de representação à italiana, com o intuito de tentar restabelecer um diálogo com as ideias apresentadas sobre a tarefa do fotógrafo/espectador na proposição benjaminiana.













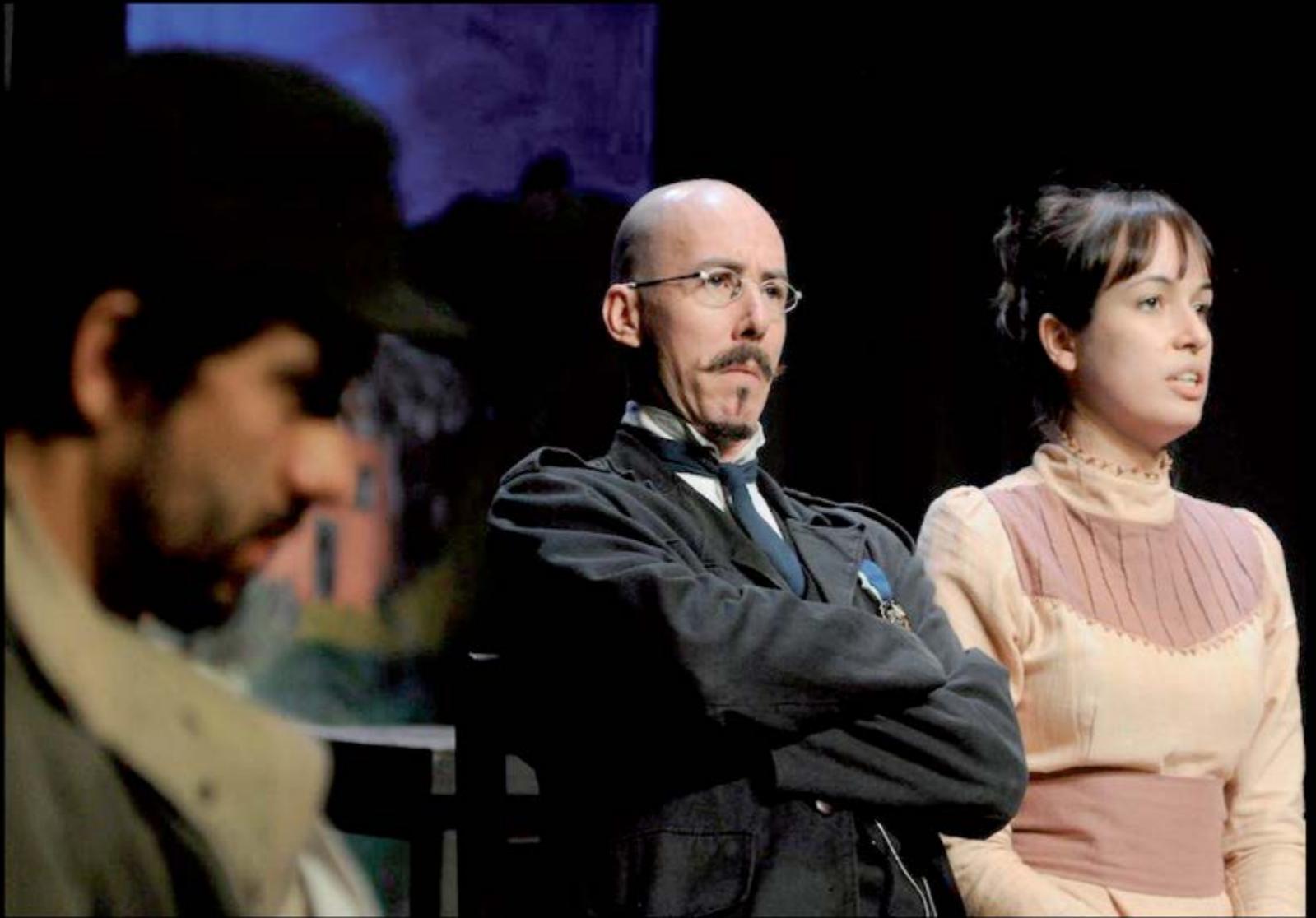


































































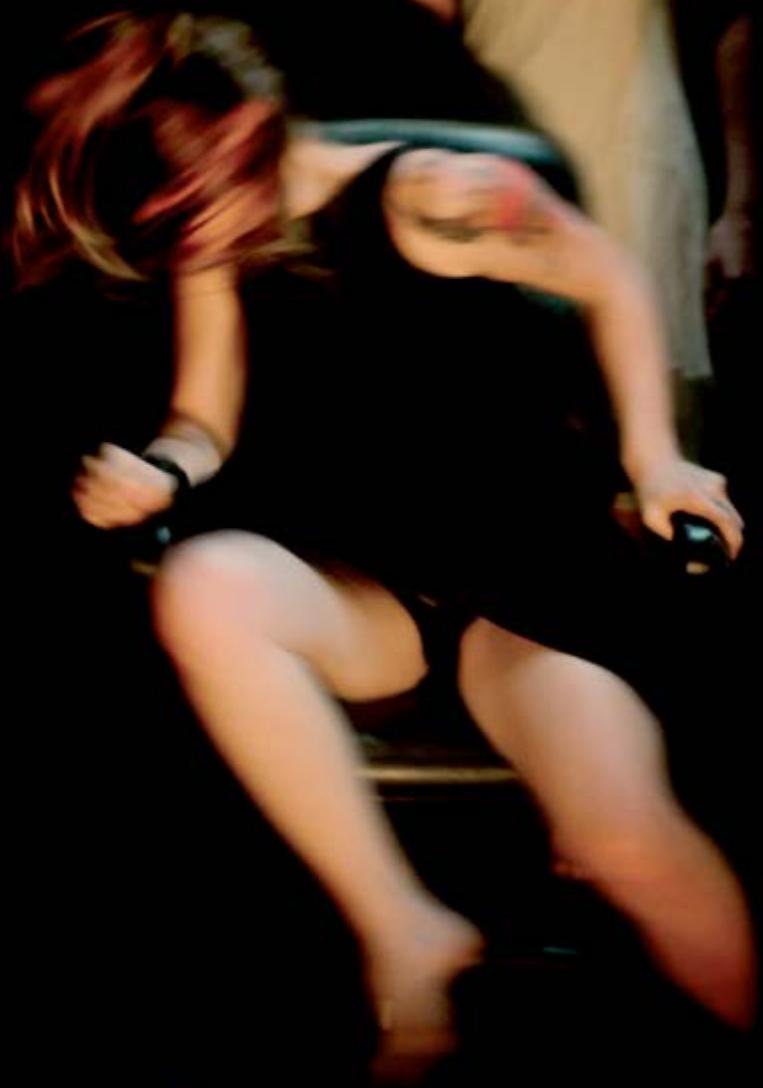




















Joga(n)do na rua - a dramaturgia fotográfica como documento

Capítulo IV

Retomando as proposições de Walter Benjamin - no que se refere ao lugar consciente do autor (na condição de artista) nas relações de produção e a quem a sua obra pretende chegar e manter interlocução -, é possível pensar na fotografia como uma fonte documental para a reconstituição histórica. Boris Kossoy, fotógrafo e historiador, em sua obra *Fotografia e história* (2001), afirma que:

“[...] imagens fotográficas de outras épocas, na medida em que identificadas e analisadas objetiva e sistematicamente com base em metodologias adequadas, se constituirão em fontes insubstituíveis para a reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), de fatos do passado centenário, assim como do mais recente” (KOSSOY, 2001, p. 32).

Essa reconstituição não se dá apenas na análise iconográfica da fotografia, mas em uma sucessão de “construções imaginárias” que envolvem o contexto que resultou a tomada da imagem e a história desse contexto e das personagens representadas. É a *realidade interior* da imagem fotográfica que, para Kossoy (2001), carrega o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos da história do referente e que não pode ser registrada química ou digitalmente.

É sobre essa realidade interior, esse pensamento embutido na imagem que o teatro de rua pode apresentar uma pista para deciframos as pegadas de um tempo desse momento congelado na imagem fotográfica. Apesar de certo consenso de que a fotografia é um espelho da realidade, ela é sempre uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente, e não pode ser compreendida isoladamente ou desvinculada do processo de construção da representação.

Kossoy (2001) sugere a “desmontagem” do processo de construção desde o momento da tomada da imagem elaborada pelo fotógrafo, do uso ou aplicação que a imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas “leituras” que dela fazem os receptores ao longo do tempo. Será preciso sensibilidade e constante esforço de compreensão do documento fotográfico - e seu caráter fragmentado - para realizar a “desmontagem” das construções mentais interpretativas da imagem e decifrar o outro lado da imagem para além do seu aspecto iconográfico. É nos ausentes da imagem, na medida em que o resultado intenta e se constitui de modo palimpsesto, que poderemos encontrar seus sentidos.

Pensar a imagem fotográfica teatral a partir de um modelo comercial de produção pode ocultar seu caráter ideológico dominante e dificultar a “desmontagem” do signo fotográfico que a mascara e que o “realismo”, apartando a expectativa, a partir da quarta parede, visa perpetuar em definitivo. Todo signo remete ao objeto representado e, para Mikhail Bakhtin, em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), a representação das coisas se dá de forma contraditória e o signo “[...] reflete e refrata uma outra realidade” (BAKHTIN, 2006, p. 29).

Amir Haddad, em seu artigo na revista *A poética da rua* (2013), afirma que o compartilhamento da arte está

intimamente ligado à sua produção, já que não produzimos arte para consumo próprio.

Arte é obra pública, feita por particulares. Arte é sempre obra pública. Não tem em sua natureza o desejo de manter-se oculta ou reservada para algum momento especial, nem o de ficar guardada esperando um bom preço de mercado. Tudo o que produzimos, vindo de nossa sensibilidade, criatividade e fertilidade traz dentro de si o desejo de ser imediatamente compartilhado. Só com a ascensão da burguesia mercantilista ao poder é que a arte passa a adquirir características de produto de consumo submetido às leis de mercado (HADDAD, 2013, p. 50).

Articulando o pensamento de Haddad às teses de Boris Kossoy, afirma o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu artigo *A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*, para a revista Tempo (2002), que [...] não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória” (MENESES, 2002, p. 148).

É preciso percorrer todo o ciclo de produção, circulação, consumo e ação das imagens fotográficas na tentativa de “descongelar” o documento e devolver aos cenários e personagens seus significados ocultos. Para Kossoy,

[...] é a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi e que a partir dessa lógica, “[...] situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido” (KOSSOY, 2001, p. 69).

Ao leitor das imagens cabe o desafio intelectual e sensível do mergulho no conhecimento – da “realidade” própria do tema registrado na imagem e da “realidade” que a fez surgir no tempo e no espaço – a fim de equilibrar a leitura documental da fotografia. Essa interpretação será sempre elaborada de acordo com o repertório cultural do receptor em consonância com suas concepções ideológicas, estéticas, morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos e seus mitos. Para Kossoy, e de

acordo com “toneladas” de teorias, sobretudo de natureza materialista, “[...] não existem, por princípio, interpretações neutras” (idem, 2001, p.42).

A fotografia, no senso comum, traz a ideia de substituta da realidade e o teatro brechtiano pode apresentar a chave para refutar os cânones já arraigados no imaginário coletivo, uma vez que se fundamenta na representação - em contraposição ao textocentrismo - e rejeita o caráter de cópia da realidade centrada no comércio burguês, apresentando, a partir de múltiplos expedientes, as ferramentas para “desmontagem” da leitura do signo fotográfico.

Toda fotografia se refere ao passado e, em *Pequeno organon para o teatro* (1948), Brecht afirma que o teatro consiste na apresentação de imagens vivas dos acontecimentos passados que foram produzidos ou imaginados no mundo dos homens, cujo fenômeno ocorre no presente, imbricando historicidades (passado e presente). Essa analogia pode aproximar o modo como olhamos para essas duas artes da representação.

A partir desse ponto é possível aproximar as teses de Boris Kossoy ao teatro de Bertolt Brecht que, em sua obra, expõe e organiza o assunto de modo a “espantar” o espectador, algo como a ideia de “desmontagem” da cena fotográfica proposta por Kossoy. Ao desnaturalizar a apreensão crítica do espectador supostamente acomodado, Brecht propõe a instauração de fissuras de incertezas quanto ao consagrado e instaura - sempre de modo dialético - um jogo de parceria por intermédio do qual, ao ter abaladas as suas “certezas”, o espectador tenha de fazer escolhas, tomar um partido com relação ao assunto e às atitudes das personagens, parcialmente semelhantes a ele mesmo.

É desse modo que a fotografia pode trazer o momento vivido e irreversível que está registrado no nosso íntimo, colocando em diálogo com sensações e emoções e obrigando a uma tomada de partido, sobretudo de modo político e histórico, com relação à imagem apresentada. Trata-se, portanto, de ver além da imagem “aprisionada” em suporte específico.

Essas impressões, assim como no teatro brechtiano, se situam no nível de “invisível”, além da imagem. Com o efeito de distanciamento, proposto por Brecht, é possível questionar a fotografia com o intuito de ultrapassar a imagem impressa – algo como ir além da encenação dos atores e atrizes brechtianos – e revelar/manifestar as impressões que a fotografia dificilmente revelará num primeiro contato com o receptor.

Como decorrência disso, e aproximando contextos, para Boris Kossoy

O aparente da vida registrado na imagem fotográfica pode assim, de quando em quando, deixar de ser unicamente a referência e reassumir a sua condição anterior de existência. O princípio de uma viagem no tempo em que a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos. São em geral viagens de curta duração e de marcada emoção; muitas vezes, nos flagramos nessas viagens imaginárias. A representação fotográfica, em meio a uma série de outros objetos simbólicos, que para os outros podem não ter nenhum significado, constituiu-se, pois, no ponto de partida. Nossas mentes se incumbem do restante dessas viagens para dentro de nós mesmos (KOSSOY, 2001, p. 45).

O fotógrafo, assim como o dramaturgo, recria – remontando o conceito de mimese em Aristóteles – e (re)constrói

imagens - vivas ou congeladas - com trabalho, conhecimento e imaginação (poiên, logeion/gnomén e phantasia) e fazem ficção (do latim *fictus*, referindo-se a imagem; e transformado em verbo *factor*, como construção; então, juntando os conceitos, tem-se algo como fazer/construir imagens/figuração).

Para Brecht, Benjamin, Flusser e Kossoy é fundamental ter claro a serviço de quem se coloca esse fazer, pois de todo esse processo, além da lembrança de quem viu/conviveu, a imagem pode sobreviver e os assuntos registrados nela tenderão a atravessar os tempos, podendo ser vistos por olhos desconhecidos. Nessa perspectiva, e havendo um contexto histórico social, tem-se uma imagem e um contexto descortinante de imagens palimpsestas (sobrepostas): a coisa (objeto) fotografada em seu cenário, paisagem característica.

Para Boris Kossoy (2001), o processo de construção do signo fotográfico implica necessariamente na equação entre a aproximação da realidade do documento impresso (a fotografia) com a realidade que se inscreve no documento (a representação).

O receptor sempre confronta - por meio dos filtros culturais, estéticos e ideológicos - a imagem fotográfica com a imagem mental, idealizada e subjetiva que ele constrói do passado. Esse processo se potencializa na recuperação (apenas) fragmentada por referências ou pelas lembranças pessoais (emocionais). Há, nesse processo, uma tensão perpétua que se estabelece entre espírito do receptor e suas imagens mentais a ele impostas culturalmente. Às vezes, nesse processo (tantas vezes perverso, porque imposto e naturalizado) não se vê a coisa materializada, real “estampada” à nossa frente.

A realidade fixada na fotografia ou primeira realidade, para Kossoy, é imutável, irreversível; refere-se ao assunto no seu contexto espacial e temporal, assim como à da tomada da imagem no ato fotográfico. O registro criativo daquele assunto, a imagem fotográfica analógica ou digital, corresponde à segunda realidade, a do documento. A realidade nele registrada também é fixa e imutável, porém sujeita a múltiplas interpretações [a segunda realidade, prenhe de sentidos, descortina tantas e várias outras possibilidades e interpretações].

Sobre esse aspecto, Kossoy afirma:

Seja na elaboração da imagem, quando do momento de sua concepção/construção/materialização pelo fotógrafo diante

de seu tema, seja durante a trajetória dessa mesma imagem ao longo do tempo e do espaço, quando apreciada, interpretada e sentida pelos diferentes receptores, não importando qual seja o objeto da representação – ou qual seja o vínculo que possa eventualmente existir entre o receptor e essa representação -, haverá sempre um complexo e fascinante processo de criação/construção de realidades (KOSSOY, 2001, p. 119).

É nessa construção de realidades que se dá a realidade fotográfica? A resposta pode estar no fascínio que a fotografia oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da história.

Para Kossoy, na obra *Realidades e ficções na trama fotográfica* [...] a realidade, assim como a ficção, tem múltiplas facetas e infinitas imagens” (2009, p. 144), e a fotografia é um signo à espera de sua desmontagem.

Retomando o teatro de rua, com o intuito de corroborar com as teses apresentadas, cabe ressaltar que o caráter não ilusionista – de proposição brechtiana ou não - e a utilização de expedientes que dialogam dialeticamente com o público e o espaço da representação cênica, podem proporcionar uma maior aproximação entre as realidades da imagem e da encenação, sejam elas propriamente estético-sociais ou meramente estéticas.

O jogo dialético (tantas vezes incomodante) proporciona o afastamento de tudo que presunçosamente conhecemos para nos aproximar de outras épocas – a primeira realidade - e entendermos melhor o que não entendemos, ou julgamos entender de modo absoluto.

Para o pesquisador Alexandre Mate, é esse distanciamento da história que possibilita entender a distância para aproximarmos, “[...] de modo mais efetivo, do [nosso] tempo”. São as “[...] lições táticas de estratégia e de defesa do mais importante”, que caracterizaria, “[...] intervir no mundo de modo significativo e na condição de sujeito histórico, além de prazer expressa, também, um divertimento social” (MATE. Análise do Pequeno organon para o teatro de Brecht. Disponível em: <<http://teatroderuaecacidade.blogspot.com.br/2011/07/analise-do-pequeno-organon-para-o.html>>. Acesso em 29/4/2015).

Das múltiplas camadas da imagem fotográfica apenas uma é explícita, a iconográfica, mimese de uma pretensa realidade exterior. Entre o referente e a representação existe um caminho a ser percorrido cujo mapa se perdeu em tantas cartografias do passado.

Se a fantasia mental – do fotógrafo e do receptor - desloca o real em conformidade com a visão de mundo de cada um deles, e a ficção e a “realidade” se confundem e se justa/sobrepõem em constantes processos de trocas, a fotografia pode ser utilizada como ferramenta de legitimação do ideário de cada um. Para Kossoy, “[...] a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobijado ou destruído. As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais” (KOSSOY, 2009, p. 47).

As inúmeras possibilidades de montagens de cenários, personagens e situações colocam a fotografia a serviço de diversos pontos de vista e apropriações ideológicas, cabendo ao fotógrafo consciente, e, mais uma vez aderindo às teses de Walter Benjamin, tomar partido de sua posição no processo produtivo. Nesse particular, ainda, em seu saudável pressuposto de radicalização, o filósofo alemão afirma em certa passagem do texto que “[...] o produtor que não ensina nada a outros produtores não ensina nada a ninguém (BENJAMIN, 2012, p. 146).

Também é prudente salientar que a proposição brechtiana e seus expedientes aplicados ao teatro não inauguram um novo modo de ler as imagens fotográficas. As teses aqui cotejadas objetivaram, sobretudo, estabelecer em especulações tão comumente premidas pelo senso comum, um diálogo entre o pensamento dos autores.

A seguir sequências de imagens fotográficas, tomadas em espaços de representação, tendo as ruas das cidades de São Paulo e de Santos como cenários e ambientações, podem evocar ou reforçar a proposta dialógica presente nesta dissertação.

































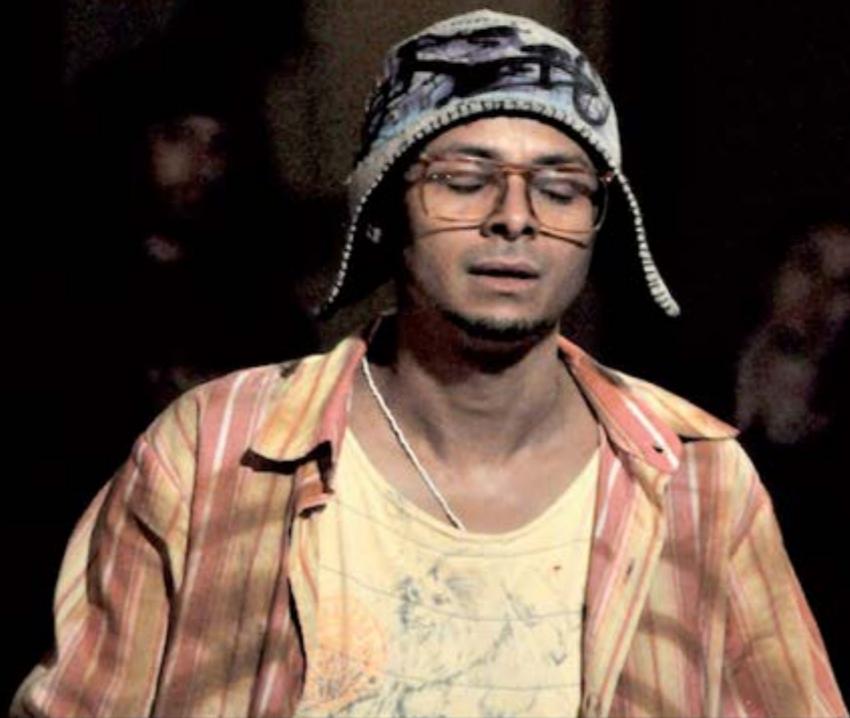








































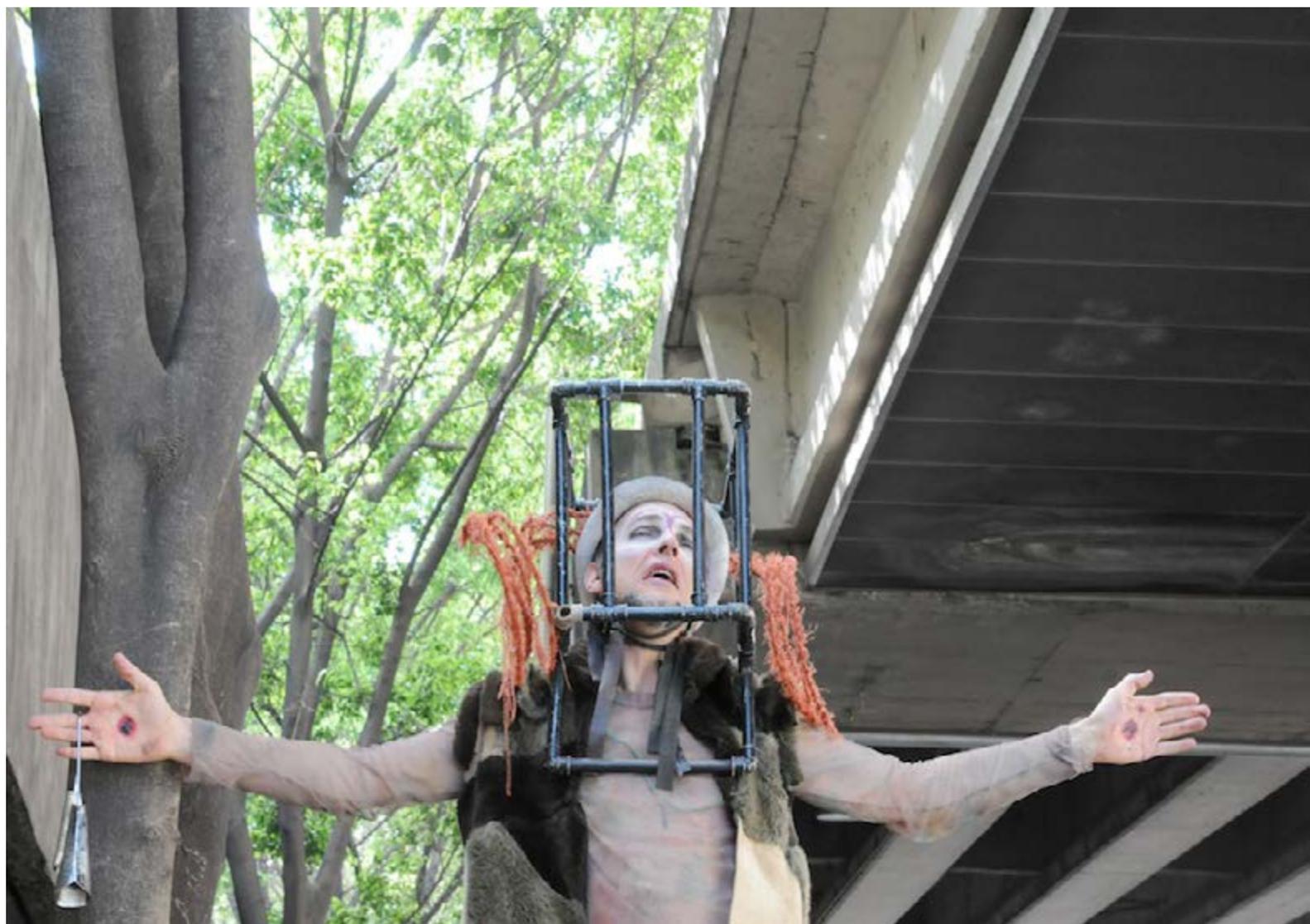
























Espaços híbridos - a fotografia e seu duplo

Capítulo V

Sendo possível pensar em um discurso elaborado a partir da imagem fotográfica à semelhança da cena teatral na caixa preta ou nas imagens como fragmentos de registros sócio-históricos, oriundos das cenas de rua (os conceitos de similitude e registro se aplicam a qualquer tipo de espaço de encenação e foram “aderidos” aos modelos citados como metodologia da pesquisa), também discutiremos a imagem fotográfica como possibilidade de transformação do real buscando/vislumbrando certa (sur)realidade a partir da proposição do teatro ritual alimentada por algumas teses de Antonin Artaud.

A fotografia, por ser eminentemente codificada pelo ponto de vista cultural, técnico, estético, ideológico, entre outras possibilidades, se distancia cada vez mais de um discurso da mimese com caráter aurático – remontando Aristóteles – e da transparência com relação ao seu referente. Para Phillipe Dubois “[...] a grande onda estruturalista constitui uma espécie de ponto culminante de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do ‘efeito de real’” (DUBOIS, 2012, p. 36). Para o autor, a codificação da imagem fotográfica desloca a noção de realismo para o que se poderia chamar de uma *realidade interior*, na qual a ficção ultrapassa a própria realidade da fotografia.

Tomando o teatro e desejos que alimentaram Artaud: o teatro, mais que linguagem apenas estética, se transforma em uma espécie de proposição ritual fundamentada nos símbolos e mitos, considerados superiores à linguagem conceitual. No caminho das teses de Artaud, a linguagem teatral, com Jodorowsky, Arrabal e Torpor, na década de 1960, que criam o chamado “teatro pânico”, que, de modo bastante sucinto se caracteriza em um cerimonial. Para elucidação desse ponto e à luz das teses de Alexandre Mate, a arte do século XIX, dividida genericamente entre certa arte social (*social art*) e arte pela arte (*l’art por l’art*) cria inúmeras trincheiras para marcar territórios e fatias de espaço. Novas tipologias, novas topografias.

O palco redimensiona-se. Manifestos aparecem antes de as obras surgirem. Desde Victor Hugo, passando por Zola, as obras artísticas apresentam seu “a que viemos”. Marcam seus terrenos por onde as trocas simbólicas devem acontecer. Invadida literalmente a “cidade luz” pelos nazistas, Jean-Paul Sartre, em 1943, tem publicada sua obra *O ser e o nada* (1943). Homens nadificados e em estado de suspensão, desesperançados das razões de ser. A liberdade de um concerne à de todos. Surge, ainda que sem manifestos, interesses comuns, aproximações de seus artistas, o teatro dito da absurdidade (tomando de empréstimo conceito da obra de Albert Camus), como manifestação sufocante, catastrófica, de memória traumática. Daí, a estupidificação descompromissada do Dadaísmo, em sua apologia de negação a tudo: redimensiona-se; apologias ir refreadas ao onírico (dogmatizado por Breton) buscado pelos mais heterodoxos expedientes; aliada à consciência arquetípica do “nada a fazer” resulta em sua superconsciência: a vida

e a arte negadas em processos vitais precisam ser (re)ritualizadas em grandes coletivos e grandes cerimoniais improvisacionais e psicodramáticos (MATE, palestra proferida Sesc Santana, 2013).

É nesse cenário que surge, em 1960, no Café de la Paix (na Praça de l'Ópera, em Paris), para os iniciados ou para aqueles que quisessem iniciar-se, o, então, teatro pânico.

Nessa mesma década, sobretudo Grotowski cria algumas propostas para o que ele nomeou de teatro pobre; e nesse mesmo caminho, alguns grupos de vanguarda passam a explorar, de modos inusitados os espaços e as relações com os/as espectadores/as. A questão do hibridismo muda, fundamentalmente, as relações de blindagem e confortabilidade: a expectativa não é mais apenas contemplativa; ela incita novas formas de participação e de intervenção. Tanto a expectativa quanto a obra passam a ocorrer de modo aberto, explodido, sem limite (*open space*). Nesse particular, todos os tipos de margens passam a ser exploradas.

O ato/exercício fotográfico passa a agir, então, e de modo efetivo, como suporte documental e agente criador de novas “realidades” a partir do seu entorno, revelando imagens de dentro e de fora; tanto da obra no espaço de representação (que se expandiu) quanto aquela, mesmo, expandida que abrigasse a expectativa: foto de dentro e de fora, de perto e de longe, focado e desfocado, com e sem anteparos intervindo, da cena e dos camarins. A contemplação abriga o representado a partir de uma partitura aberta, se fazendo de modo performático.

Para Artaud, nunca se falou tanto em civilização e cultura e, nesse contexto, existe um paradoxo com a “[...] cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida” (ARTAUD, 2005, p. 2). A ruptura entre as coisas e as palavras ou as imagens fotográficas (os signos que são a representação dessas coisas) causam o estranhamento a que Artaud se refere em seu pensamento e “[...] todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida (idem, p.3). Para Artaud

Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? Ou não

estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam? (ARTAUD, 2005, p 2)

A civilização e a cultura, assim como a sensibilidade e a racionalidade, não são conceitos distintos, ao contrário, são complementares. Para Terry Eagleton, na obra *A ideia de cultura* (2011), a cultura é tudo aquilo que não é geneticamente transmissível e no sentido mais restrito “[...] tem sido comumente usada para legitimar o poder – isto é, usada como ideologia [...]” (EAGLETON, 2011, p. 58).

Imaginar a cultura como algo apartado da vida cotidiana ou um modo refinado de exercer a vida já eram ideias refutadas por Artaud. O teatro, para Artaud, não poderia se ancorar numa única linguagem entorpecida por essa ideia de cultura.

O teatro que não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos - encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro numa linguagem - palavras escritas, música, luzes, sons - indica sua perdição a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação (ARTAUD, 2005, p. 4).

Nesse particular, a fotografia também pode romper com os padrões hegemônicos do uso da imagem como mera representação da cena e se aproximar dessa forma de representação que, segundo Artaud é preciso, [...] tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade” (idem, ibidem, p. 5). Se o sentido da vida pode ser renovado pelo teatro, cabe à fotografia uma segunda renovação e que não apenas “[...] nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro” (idem, ibidem, p.5).

Na tomada da fotografia em espetáculos apresentados em espaços híbridos – espaços não destinados às apresentações teatrais, como: igrejas, hospitais, penitenciárias, galpões abandonados, entre outros – o que se identifica é a relação de olhares que se estabelece entre cena e público e a relação entre visível e invisível que os olhares instauram. A inversão de papéis entre espectador e cena, entre sujeito e objeto, que o espetáculo representado instaura: o espectador se vê sendo visto, na posição ocupada pela ação suposta na cena, a mesma cena em que o fotógrafo pode ser visto como parte da representação.

A cena, o público e o fotógrafo passam a ser objetos/sujeitos de uma mesma representação e o ponto de observação – que no palco à italiana tende a obedecer a um único direcionamento – passa a ser o embate entre todos os pontos de observação dos envolvidos. O centro da cena é deslocado e a ficção se confunde com a realidade: vista/assistida e vivida.

Outro ponto a ser destacado nessa nova perspectiva do olhar e sua alteração na percepção da cena passa a

ser a carga semântica que esses espaços “carregam” em sua historicidade. Dessa forma, um espetáculo apresentado numa igreja tende a carregar em seu ambiente cenográfico toda a simbologia impregnada no espaço. Para Evill Rebouças, em seu livro *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional* (2009):

Certas construções como uma igreja, um hospital, um presídio ou mesmo um banheiro público adquirem outra valoração em função do seu uso – característica que as legitima e impõe uma imagem na consciência pública. Assim, a igreja pode suscitar imagens de um lugar para o encontro com Deus – seja para que Ele opere milagres ou venha a punir o homem; um hospital e uma maternidade podem evocar curas, mortes e nascimentos; um presídio sugere um ambiente de torturas, injustiças, crueldades e opressões; um banheiro público é um espaço, geralmente sujo, que as pessoas utilizam para expelir dejetos (REBOUÇAS, 2009, p. 139).

Tende-se, então, a encontrar em espetáculos apresentados em espaços não convencionais a representação de uma sociedade hídrida e complexa em que estéticas hegemônicas tentam igualizar o nosso modo de viver, a partir de seus pontos de vista. Esse conflito tenta a representar a própria complexidade do mundo. É nesse cenário que a fotografia pode dialogar com a pluralidade em permanente movimento de contradição do viver.

O espetáculo teatral constitui-se como obra de comunicação verbal e imagética e pode passar, após a sua apresentação, a ser objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo entre seus interlocutores – seja o diálogo internalizado ou externalizado – e pode ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado, comentado e criticado no quadro do discurso interior; ou ainda em reações verbais e impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, entre outros). O que vale ressaltar aqui é que a construção desse diálogo também se vale das imagens mentais para memorização e reconstrução do discurso sobre o espetáculo vivido.

Além disso, o ato de fala e da representação sob a forma de espetáculo é sempre orientado em função das interlocuções anteriores na mesma esfera

de atividade (as artes cênicas), tanto as do próprio autor como as intervenções artísticas do diretor e do elenco: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção teatral. Assim, o discurso encenado faz parte, também, de uma discussão ideológica e, em certa escala, responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, entre outras tantas possibilidades.

À luz do exposto, para Mikhail Bakhtin:

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado (BAKHTIN, 2006, p. 126).

Dessa forma, passa a ser fundamental o estudo da interação entre a obra e as apreensões decorrentes dela (escritas ou visuais). A comunicação verbal, escrita ou visual, decorrente dessa apreensão, não poderá jamais ser compreendida e explicada fora desse vínculo com a situação concreta. Toda apreensão decorre de uma interação social e não pode ser compreendida independentemente dos conteúdos e valores ideológicos a que ela se liga.

A fotografia, como linguagem produzida a partir da interação com a obra, passa a ser objeto de estudo para a apreensão e produção de outros discursos relacionados à obra e, como a lógica da consciência – que é objeto fundamental na obra de Artaud –, para Bakhtin, é a lógica dos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais; nessa perspectiva, a fotografia além de registrar visualmente, por exemplo, um espetáculo teatral pode ajudar a formular um discurso sobre a obra.

Outra teoria que vem se somar às apresentadas e pode contribuir para essa metodologia de análise e leitura de imagens fotográficas em espaços não convencionais é o estudo das relações proxêmicas.

Para Patrice Pavis, a proxêmica é uma disciplina recente de origem norte-americana que estuda “[...] o modo de estruturação do espaço humano: tipo de espaço, distâncias observadas entre as pessoas, organização do habitat, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo” (PAVIS, 1996, p. 310).

O estudo da proxêmica na fotografia de teatro pode abranger diversas abordagens, como: relações de proximidade e distância entre palco e fotógrafo, relações entre um ator ou atriz (personagem) e o distanciamento através da luz.

Os primeiros estudos sobre proxêmica aparecem na obra de Edward T. Hall *The silent language* (1959) e *The hidden dimension* (1966) e apontam que, na percepção que o indivíduo tem do espaço social e pessoal existem quatro distâncias possíveis entre as pessoas: a íntima, a pessoal, a social e a pública. Para cada uma delas ele estabelece uma fase próxima e uma afastada: a distância íntima inclui desde o ato amoroso até o comportamento de luta, conforto, proteção (fase próxima); no outro extremo da classificação de Hall está a distância pública (fase afastada) que caracteriza, por exemplo, a distância que se costuma manter diante de figuras públicas importantes. Hall criou o termo “proxemia” para se referir às observações e teorias inter-relacionadas, relativas ao uso que o indivíduo faz do espaço como elaboração

especializada da cultura. Esse estudo, que apresenta um caráter bastante controverso com relação à medida das distâncias – entre outras apreensões – pode indicar algumas pistas para a tomada fotográfica relacionada à cena teatral.

É possível encontrar aspectos da proxêmica aplicada à fotografia teatral – entendendo a figura do fotógrafo como espectador/receptor da obra. Nesse particular, é possível citar um episódio em que “fui afastado” da cena pelo diretor de certo espetáculo, que indicou o lugar onde deveria ficar para a tomada das imagens (quase como se o espetáculo de consagrado grupo de esquerda transitasse com a quarta parede). Esse lugar era aquele da plateia. De outro modo, em espetáculos ao ar livre, o fotógrafo flagra o experimento teatral, que é estético-social. Nesse experimento, por questão de forma estética, o deslimite é o lugar do fotógrafo. Este flagra a cena (em si); a cena relacionada e partilhada com o público; a cena em relação à silhueta da cidade; a cena em relação aos transeuntes que não se interessam pela obra e outros (des)caminhos do olhar. Já nos espaços híbridos, protegidos por anteparos do mundo caótico e exterior, se se pensar a obra como o cerimonial, o fotógrafo, em tese, poderia mesmo incorporar-se, na condição de personagem, à obra. Nesse particular, os espetáculos montados no Teatro Oficina, dirigidos por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), seriam um exemplo contundente. Ninguém, habituado aos espetáculos montados pela Companhia Uzina Uzona, estranharia a “nova” personagem. O espetáculo desse importante grupo paulistano, com mais de 50 anos de história e (anti) tradição, busca esse estado deambulante e ritual (cuja cerimonialidade intenta a contemplação não passiva).

O fotógrafo confronta a encenação com o seu filtro cultural e ideológico, num processo de reinterpretação ou de releitura, à luz de seu tempo e dos expedientes atemporais que o segregam. O interesse e o envolvimento do fotógrafo com o espetáculo dependem dos fatores sensíveis, técnicos e ideológicos (tendo em vista a estética e, até mesmo algumas vezes, certa proxêmica classista) que interferem no processo de criação das imagens.

















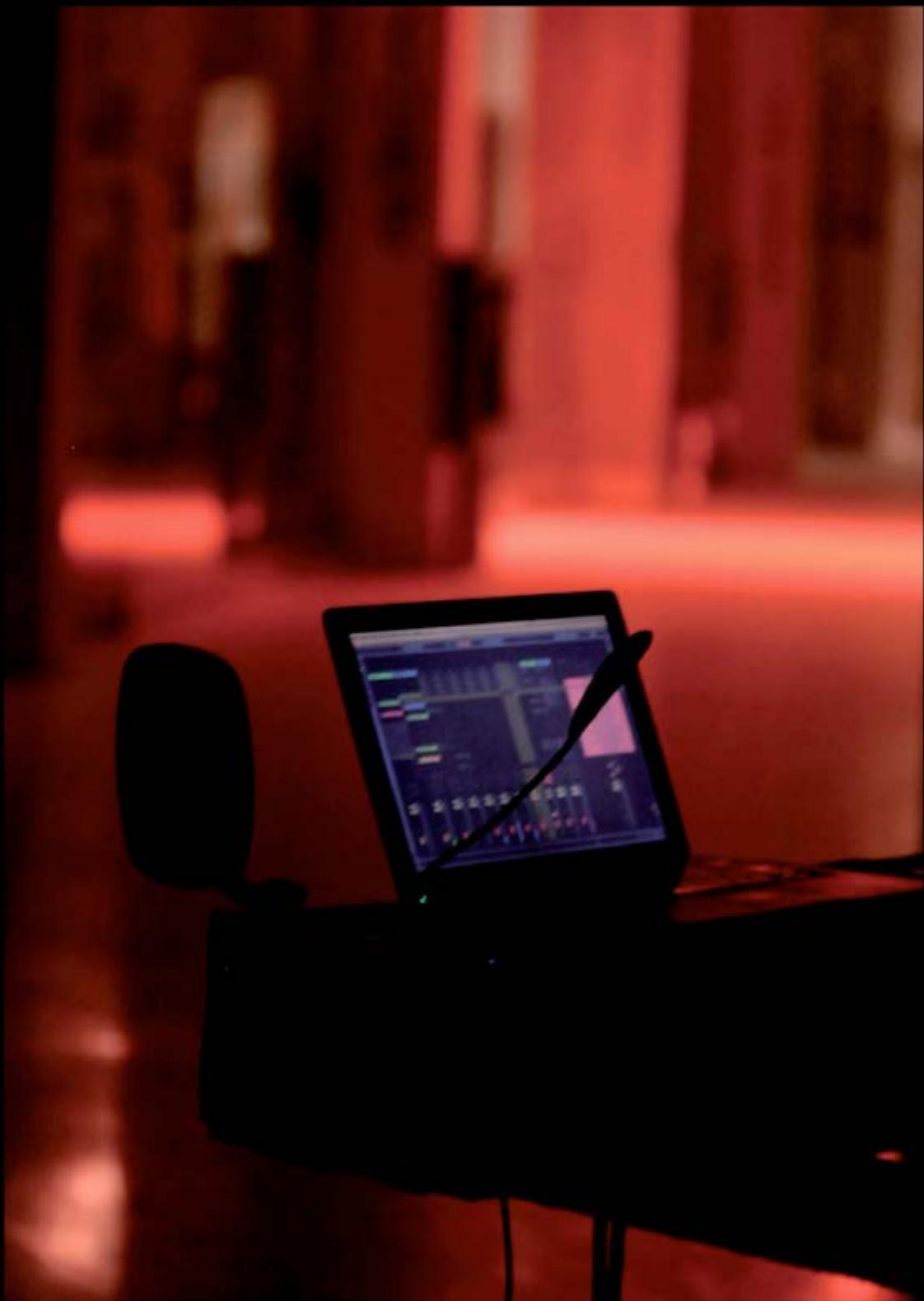








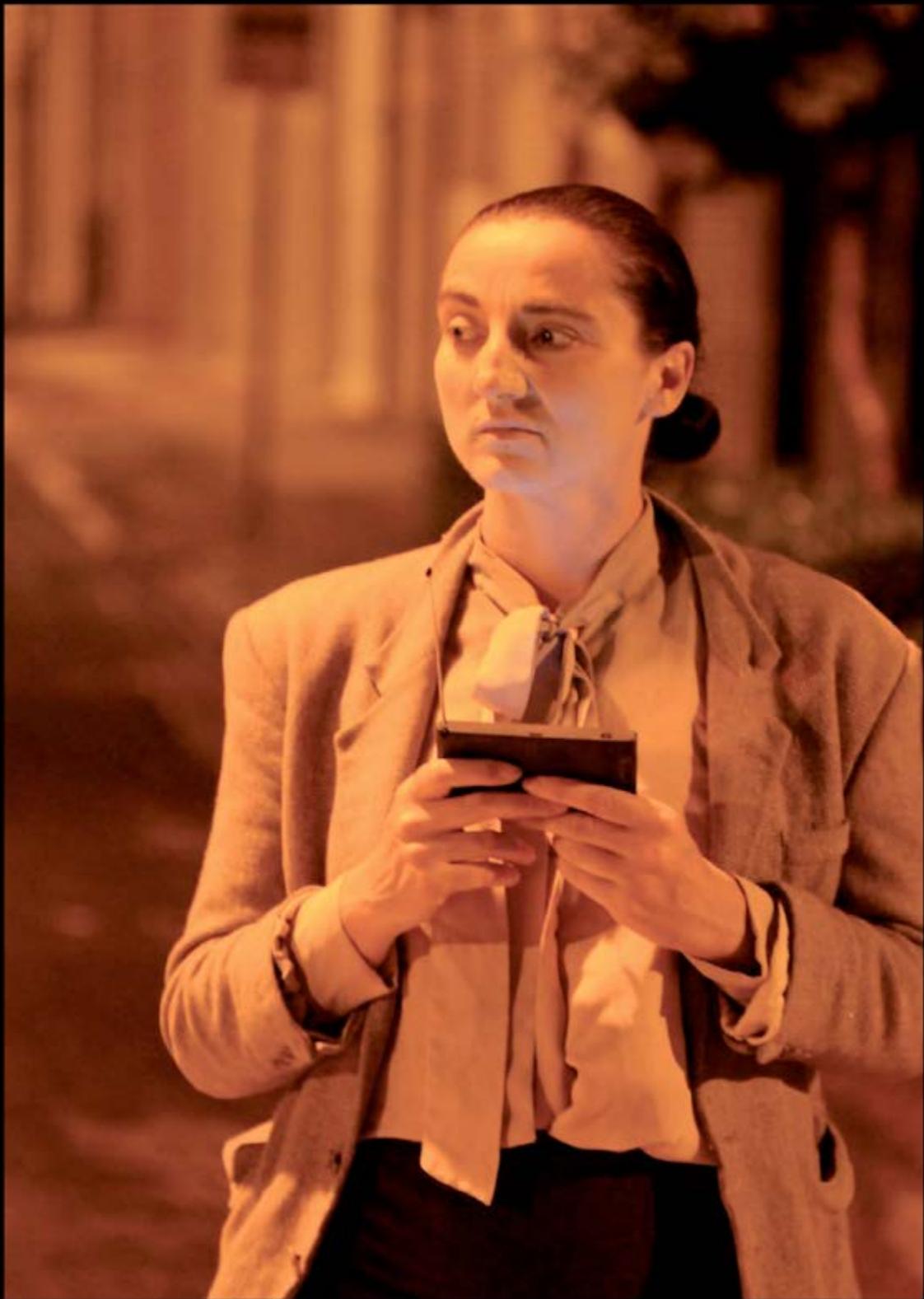




























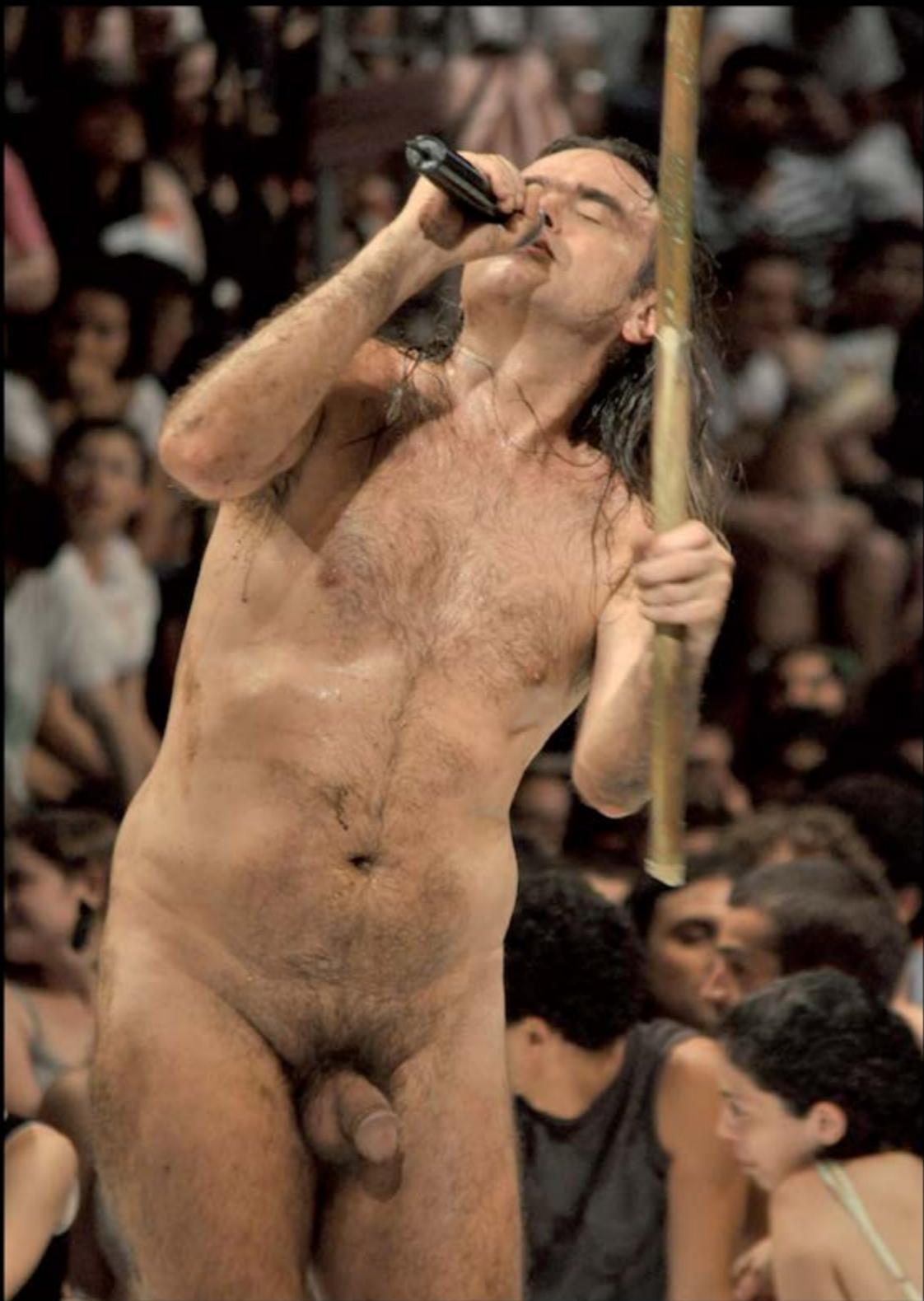






























A person with dark hair and heavy eye makeup is holding a white sign with handwritten text. The person is wearing a dark top and light-colored shorts. The background is dark and indistinct.

EU NASCI
NUM CORPO
ERRADO













Conclusão em estado provisório

À luz do apresentado, é possível investigar nas imagens apresentadas as condições de percepção e recepção do fotógrafo, levando em conta o tipo de palco/ espaço em que ocorre a representação, o ângulo através do qual o fotógrafo vê/ assiste ao espetáculo e o modo de ver do autor das imagens. O palco italiano, a experiência em arena, os espaços híbridos ou alternativos e as experiências em percurso, nas quais o fotógrafo deixa o lugar fixo e passa a percorrer as cenas na rua ou em espaços abertos, compõem o cenário para o discurso imagético histórico-social do fotógrafo.

O modelo arquitetônico, bem como o lugar escolhido ou determinado pela produção do espetáculo para o fotógrafo, certamente influi na relação entre palco e fotógrafo, estabelecendo espaços específicos, com suas respectivas áreas de forte, média e fraca concentração visual. Com as limitações técnicas da câmera fotográfica (tipos de lente e seu alcance, sensibilidade do filme/sensor, abertura máxima do diafragma e tempo de exposição do obturador) o fotógrafo tende a “improvisar” – a partir de seu repertório cultural – novas relações de aproximação e distanciamento com relação à cena proposta.

Retomando as proposições do paradigma indiciário - nas teses de Carlo Ginzburg (1986) – a fotografia pode servir como instrumento (re)funcionalizador para dissolver e decifrar as névoas da ideologia que opacizam as estruturas sociais, já que a intuição não é uma forma de conhecimento superior ou um privilégio para poucos “eleitos”. A fotografia pode nos apresentar parte desse poderoso instrumento, uma vez que está impregnada de pistas.

Da fotografia podem surgir pistas que permitam reconstruir trocas e transformações culturais e que se descortine a visão de mundo de uma classe social, um escritor, um diretor, um fotógrafo ou de toda uma sociedade.

Se continuarmos pondo em prática as regras e conceitos pré-existentes, os discursos textuais e imagéticos tenderão a remeter ao que já está posto e naturalizado em nossa sociedade e retomando os processos simbólicos da vida e da produção social de formas de subjetividade. O olhar imponderável do fotógrafo, atento às questões de seu tempo e seu lugar nas relações de produção, pode assumir valor protagônico e torná-lo corifeu de um discurso crítico, polêmico e questionador. Para Terry Eagleton, em *A função da crítica*, a instituição crítica, que nasceu de uma luta contra o Estado absolutista; a menos que seu futuro se defina agora como a luta contra o Estado burguês, “[...] é possível que não lhe seja reservado futuro algum” (EAGLETON, 1991, p. 116).

Para finalizar, em alusão ao poema *Resíduos*, de Carlos Drummond de Andrade, foi possível perceber nesse passeio teórico e analítico dessas séries de imagens - construídas ao longo de uma década - que de cada experiência vivida ficou um resíduo ou uma pista em cada imagem. Em cada olhar.

Essa série de narrativas visuais são a soma de tudo que (vi)vi e apreendi nos lugares em que estive e olhei, atravessado pela câmera fotográfica.

Referências Bibliográficas

ADAMS, Ansel. **A Câmera**. São Paulo: SENAC, 2000.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura I**. 2 ed. São Paulo: 34. (Coleção Espírito Crítico).

_____. **Minima moralia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16 ed. São Paulo: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Notas sobre fotografia. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BAKHTIN, Mikhail [Volochínov]. A Interação Verbal. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail [Volochínov]. **O freudismo**: um esboço crítico. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BONDÍÁ, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20 – 28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo, em doze volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BRESSON, Henri Cartier. **Ver é um todo**: Entrevistas e conversas. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

BURKE, Peter. **A escrita da história**: Novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: Edusc, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Palco & plateia**: Um estudo sobre proxêmica teatral. Sorocaba: TCM-Comunicação, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 19 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **Fazer história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CORTAZA, Júlio. **O jogo da amarelinha**. 13 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14 ed. Campinas, Sp: Papyrus, 2012.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Edunesp, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Unesp, 1997.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura: Agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUZIK, Alberto. **TBC – crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2009.
- HADDAD, Amir. Artes públicas, ano zero. **A poética da rua**, São Paulo, n. 4, p. 50 – 53, nov. 2012.
- HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: **o Breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14 ed. São Paulo: Papyrus, 2012.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7 ed.rev. Campinas: Unicamp, 2013.
- LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: Tempo de contar os (pré) juízos em percursos de andança**. 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIRANDA, Danilo Santos de. **Memória e cultura: A importância da memória na formação cultural humana / Organização de Danilo Santos de Miranda**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. [1 ed. 1999] 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e ritual**. São Paulo: Anablumme, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**: São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

- REIS, José Carlos. **História & teoria:** Historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 3 ed. São Paulo: Editora FGV, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** 2 ed. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Bob. **Retratos do teatro.** São Paulo: Unesp, 2013.
- ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. 4 ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2012.

