

O estatuto mágico das imagens fotográficas do espetáculo teatral “Quando a música terminar...”

Edson Fernando Santos da Silva*

Resumo:

Este artigo reflete sobre o estatuto mágico da imagem fotográfica, a partir dos conceitos de “Scanning”, “Memória” e “Imaginação” de Vilém Flusser, “Studium” e “Punctum” de Roland Barthes, e “Alegoria” de Walter Benjamin, propondo um exercício de deciframento de quatro fotografias do espetáculo teatral “Quando a música terminar...” Foram colhidos relatos de três espectadores que assistiram ao espetáculo. Os conceitos vão sendo apresentados e aplicados a partir destes relatos, e permitem avaliar em que medida foi desenvolvida, neste espetáculo, as proposições do Teatro da Crueldade do pensador francês Antonin Artaud.

Palavras-Chave:

teatro, fotografia, alegoria e crueldade.

Abstract

Throughout the concepts of “Scanning”, “Memory” and “Imagination” by Vilém Flusser, Roland Barthes’ propositions on “Studium” and “Punctum”, and Walter Benjamin’s thoughts on “Alegory”, this writing puts forward some considerations about the magic statute of photographic images, when applied to four frames taken from the performance When the music ends... . For such enterprise, the director, performer and author of this article gathered together the reports of three spectators who watched that piece of work. The start point is those concepts, propositions and thoughts mentioned above, which afterward are introduced and applied to all over the reports, allowing an evaluation of what sense When the music ends... develops the purposes created by French thinker Antonin Artaud, specifically in his Theatre of Cruelty.

Key words:

scanning, studium, punctum, alegory and cruelty.

Introdução:

A fotografia desde o seu surgimento, a mais de um século e meio, desperta reflexões acerca do caráter mágico da reprodução técnica da imagem. Exemplo disso nos dá as obras de Vilém Flusser (1920–1991), Roland Barthes (1915–1980), e Walter Benjamin (1892–1940) que oferecem elementos suficientes para discutir o estatuto mágico da imagem fotográfica. Tomando esses autores como referência propomos aqui realizar um exercício de reflexão para o deciframento de quatro fotografias do espetáculo teatral “Quando a música terminar...”, apresentado em novembro de 2007, resultado poético da pesquisa “Filosofia e Arte Trágica: Nietzsche, Artaud e Morrison¹”, considerando e discutindo exatamente o estatuto mágico dessas imagens fotográficas. Desse modo, considerando-as como os registros de um evento e admitindo que “o caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens” (FLUSSER, 1985, p.07), e ainda, que “[...] no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro” (Id. Ibid.), o deciframento das fotografias escolhidas nos permitirá verificar, primeiramente, em que medida foi desenvolvida em cena as proposições do Teatro da Crueldade do pensador francês Antonin Artaud (1896–1948), que exige uma linguagem totalizante e não dilacerante das formas de expressões artísticas, mas concebidas num uno capaz de excitar a sensibilidade dos espectadores. Em outras palavras, e já dialogando com Artaud, este espetáculo criou em cena “[...] a metafísica da palavra, do gesto e da expressão [...]”? (ARTAUD, 1984, p. 115); e em segundo lugar, em que medida os registros fotográficos desse evento conseguem revelar novamente a “crueldade ontológica” exigida por Artaud?

Quando falamos em “crueldade ontológica” nos referimos ao aspecto existencial destacado por Artaud: “Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda a sua existência. À deles e à nossa” (ARTAUD, 2006, p. 31). Existência humana acometida, segundo Artaud, por um mal inexorável, por estar intimamente ligada a realidade corpórea que impõe limites e condições a realização plena da liberdade. Daí a exigência artaudiana de uma “metafísica da palavra, do gesto e da expressão”, como condição sine qua non para despertar a sensibilidade adormecida dos espectadores. O Teatro da Crueldade exigido por Artaud (1984, p.154) deve, portanto, agir violentamente contra uma sensibilidade humana adormecida.

Um teatro assim concebido deve produzir cenas chocantes, provocativas, estarrecedoras, cruéis. Cenas com esses adjetivos produzem imagens que o tempo não pode ser capaz de apagar.

É a esse desafio que será submetido o espetáculo “Quando a música terminar...”, através do deciframento de suas imagens técnicas. Considerando que as “imagens são mediações entre o homem e mundo” (FLUSSER, 1985, p.07) a fotografia será a mediadora do nosso processo de reflexão, para investigar se por meio delas a crueldade artaudiana se fez presente naquele espetáculo teatral, e se essa crueldade se repetirá no momento do contato com as imagens técnicas, pois, segundo Roland Barthes, a fotografia “[...] reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

Para tanto, o plano de trabalho estabeleceu como princípio da análise em questão, três conceitos definidos por Vilém Flusser. São eles: Imagem, Memória e Imaginação. Segundo Flusser, “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (op. Cit., 1985, p.07); nestas superfícies carregadas de significações “[...] as idéias se inter-relacionam magicamente” (ibid., p.05), isto é, estabelecem relações reversíveis dentro do contexto de suas significações. A fotografia neste sentido seria uma “imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho” (Id., ibid.), em outras palavras, imagem técnica. Por sua vez o conceito de Memória é definido por Flusser como “celeiro de informações” (ibid.), ou seja, o local onde armazenamos informações que nos permitirão a possibilidade do deciframento de imagens sejam elas técnicas ou não. E exatamente “a capacidade para fazer e decifrar imagens” (ibid., p. 07) corresponde para Flusser a nossa Imaginação.

Considerando essas primeiras definições de Flusser que giram em torno do entendimento da imagem como “superfícies que representam algo” o exercício proposto para desenvolvimento de nossa análise consistiu na aplicação de uma entrevista semi-estruturada a três espectadores² que estiveram presentes à apresentação do espetáculo em questão, convidando-os primeira-

1 Vinculada à pesquisa matricial “As artes marciais asiáticas e o treinamento do ator” do grupo GITA/CNPQ (Grupo de Investigação para o Treinamento Psicofísico do Atuante), desenvolveu suas atividades na Escola de Teatro e Dança da UFPA durante nove meses de trabalhos (março a novembro de 2007), envolvendo uma primeira etapa de estudos teóricos dos autores em questão: o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844–1900), o poeta e ator francês Antonin Artaud, e o poeta e vocalista da banda The Doors, Jim Morrison (1944–1971); e uma segunda etapa de aplicação poética dos estudos teóricos resultando exatamente no espetáculo “Quando a música terminar...”. Mais informações sobre a pesquisa e sobre o espetáculo em questão podem ser conferidas no artigo Nietzsche, Artaud e Morrison: Quando a música terminar, publicado na Revista Ensaio Geral, edição especial, v. I, nº 1, 2010, p.66.

2 Para preservar a identidade dos entrevistados eles são apresentados aqui sob o termo genérico Testemunha.

mente para um exercício de Memória e Imaginação: Quais imagens ficaram marcadas em sua memória depois de passados dois anos da apresentação do espetáculo? Qual o significado dessas imagens, isto é, o que elas representam?

Os três espectadores, de formação e profissões diferenciadas, são os seguintes: Testemunha 1: atriz, estudante de teatro e de jornalismo da UFPA; Testemunha 2: artista plástico que trabalha com teatro de formas animadas, possuindo ainda experiência em cinema, televisão e publicidade; e Testemunha 3: escritor e roteirista de histórias em quadrinhos e de vídeos, desde 1989.

O exercício de memória e imaginação proposto no primeiro momento da entrevista, apesar de parecer simples, exigiu de cada um, esforço para reconstituir mentalmente imagens de um evento já ocorrido a mais de dois anos³. Este esforço para reconstituição de imagens na imaginação envolve, segundo Flusser, “[...] dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem” (ibid.). Os resultados dessas imagens reconstituídas na memória e imaginação dos entrevistados passarão a ser agora analisados.

1– Imagens Reconstituídas da Testemunha 1: ⁴

“Existem imagens que me marcaram muito como, por exemplo, as imagens que envolveram o fogo durante o espetáculo. Na minha opinião foi ousado à utilização do fogo naquela sala. Aquilo com certeza atingiu o espectador de uma forma negativa por que aquilo assusta, angustia o espectador diante daquele fogo, aquela fumaça aquele calor. Sei lá, o medo que tu tens daquilo pegar fogo mesmo. E o que ficou muito marcado na minha mente, foi a expressão do Renato, quando ele tava trabalhando e fazendo uma espécie de ritual com aquele fogo. E pra mim aquilo foi muito marcante; a expressão dele parecia que ele tava incorporando alguma coisa, ou então parecia que ele tava possuindo por algum elemento que estava causando toda dinâmica da cena. Outra coisa que ficou marcante foi a música. Era uma música que ti levava por um caminho – não era uma música que ti embalava, ou ti acalmava, ou talvez ti angustiasse com alguma coisa – ti levava por algum caminho que tu tinhas que chegar ao final. E essas foram imagens que ficaram: a música, o rosto do Renato, os elementos com o fogo, e as meninas vendadas que depois escalaram aquela parede, também foi bem marcante. Com certeza, como fotografia na minha cabeça eu tenho essa que ti falei do Renato quando ele grita assim “aaaarrrrrr!!!”. Aquilo me atingiu de uma forma muito profunda. Outra imagem que talvez tenha me atingido e que ficou fotografada na minha cabeça são “as meninas⁵” quando elas – não sei se era contigo ou com o Renato – quando elas começam um jogo de sedução, quente mesmo, sensual. Aquilo também é muito marcante, por que se bem me lembro parecia até que existia um contorcionismo das atrizes, elas se jogavam, o corpo era muito leve era muito flexível; parece que o corpo acompanhava o ritmo da fumaça; o corpo parecia seguir o embalo daquela fumaça que começou a envolver a sala também. Acabei de me lembrar que também tinha o Dário na entrada, não é? O Dário ficava na entrada numa posição assim muito forte. Essa é outra imagem fotografada na minha mente: quando a gente entra na sala, sente o impacto do Dário ali naquela posição, parecia que ele tava penando pra ficar naquela posição, mas ele tava ali, forte, segurando aquilo ali, e isso era muito impactante!”

2 – Imagens Reconstituídas da Testemunha 2:

“Um espetáculo que mexeu muito com meu sensorial. Porque mexia com uns elementos que não esqueço nunca, que é um elemento lindo em cena: o fogo. Então, tinha essa imagem do fogo, que ficou marcante na minha memória. Outra que não esqueço foi o modo subversivo como o espaço foi utilizado e isso aconteceu no espetáculo, principalmente na cena do início que vocês subiam na parede e alguma coisa acontecia ali. Então, são duas imagens que ficaram muito claras pra mim: essa coisa do fogo e essa coisa do espaço cênico, e de tudo que ta acontecendo lá. Mais do que imagem, tenho sensações desse espetáculo: sensação de prazer, de bem estar dentro do espetáculo. As imagens registradas na minha cabeça são muito, muito

³ Todas as entrevistas foram realizadas na primeira quinzena de dezembro de 2009, portanto, mais de dois anos depois da última apresentação do espetáculo ocorrida em 09 de novembro de 2007.

⁴ Para efeito de análise foram selecionados apenas alguns trechos das entrevistas realizadas com os três espectadores. Também optamos por transcrever as falas de modo literal.

⁵ Refere-se aos personagens das Ayamins. Segundo Mircea Eliade, os Ayamins são os espíritos protetores dos xamãs (ELIADE, 2002, passim).

cheias de nuvens, muito cobertas. Acho que pela minha predisposição pro espetáculo. Uma predisposição de sentir o que é isso no espetáculo. Então, tenho fragmentos de muitas coisas, tenho flashes assim: a tua imagem, a imagem do Renato, e a imagem do Dário abrindo o espetáculo. Aquela imagem lá na frente me surpreendeu, por que não tinha visto em nenhum momento nos ensaios. Só fui me deparar com o Dário, na estréia, e daquela forma. Então foi uma figura, um personagem que me causou um impacto, mais do que os outros. Por que os outros eu já tinha presenciado, já sabia até onde eles poderiam ir ou não. Com o Dário não. Aquele momento lá foi muito marcante. Então eu tenho flashes. E a cena do fogo”.

2.1 – Considerações⁶:

Nos dois primeiros relatos (Testemunha 1 e 2) observa-se a reconstituição de imagens sendo tecidas concomitantemente com o desejo de rememoração das sensações despertadas pelo espetáculo. Imagens e sensações vão sendo reconstituídas em harmonia, confundindo-se e esclarecendo-se mutuamente. Observei nas Testemunhas 1 e 2 a tentativa não de descrever imagens com maiores detalhes, mas preocupadas em apontar o estado sensorial que vivenciaram durante o espetáculo.

3 – Imagens Reconstituídas da Testemunha 3:

“A primeira impressão que tenho provocada de forma inconsciente mesmo, sem querer racionalizar nada, é que o espetáculo trabalhava muito a questão física, e a questão da expressão. E que esta expressão principal se dava pelo grito. A primeira coisa do espetáculo que me vem à cabeça é o grito. E havia uma... o grito era trabalhado de uma maneira eh... não vou dizer de uma maneira simplista, de extravasar sentimentos. Não era isso. Era como se o grito fosse capaz de corporificar alguma coisa, alguma coisa que ainda não se pode expressar, classificar.

E pra mim era essa a imagem principal que vinha, e que vem ainda agora: a questão do grito como a expressão de algo que não é muito claro, que não é muito definido. Pra algumas pessoas pode ser isso, uma forma de expressão que esta reprimida. Mas pra mim é mais do que isso, é mais transcendente do que isso. Tem haver um pouco com o que o Artaud falava do “corpo sem órgãos”. Uma coisa meio obscura: “corpo sem órgãos”? O que ele tava querendo dizer com isso? Pra mim o grito, nesse espetáculo, buscava isso, essa transcendência. Sair de uma condição que não era agradável, que era limitada, por uma série de circunstâncias. E a única forma de alcançar isso, de materializar isso, era através do grito. Por que não dava pra fazer isso de fato. Assumir um corpo que não tivesse órgãos, como se fosse uma outra coisa. Então dentro dessa busca, no espetáculo tendo haver com o físico, com a dança com a expressão, isso se corporificava pra mim, logo de início na minha mente através desse grito. Através dessa expressão radical que é o grito”.

3.1– Considerações:

Interessante observar como a Testemunha 3 reconstitui suas imagens, assumidamente querendo não racionalizar, e efetivamente racionalizando-as. A imagem do “grito” citada por ela é imediatamente associada à expressão que aparece tardiamente na obra de Artaud, o “corpo sem órgãos”, cuja formulação mais conhecida encontra-se na sua emissão radiofônica de 1948, Para por fim ao Juízo de Deus, proibida pela Radio Difusão Francesa:

Se quiserem podem me meter numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas. (1983, p. 161)

A expressão utilizada pela Testemunha 3 para conceituar a imagem reconstituída em sua imaginação me parece corretamente aplicada na medida em que articula dois termos: “grito” e

⁶ Permito-me dirigir-me a partir de agora na primeira pessoa para melhor fluência e entendimento da análise proposta, evitando maiores confusões, pois na medida em que serei várias vezes citado pelos entrevistados, soaria formalista demais, continuar mantendo-me em terceira pessoa.

“transcendência”. O “grito” como sintoma de uma recusa de domesticação dos condicionamentos sociais que operam em níveis profundos do nosso organismo; recusa de automatismos que, segundo Cassiano Quilici, antecipará “[...] em parte às teses de Foucault, Deleuze e Guattari [...], já apontando para as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microfísicas do poder” (QUILICI, 2004, p.48). Neste sentido, o teatro para Artaud seria o espaço destinado à desconstrução do organismo, “trituração de ossos” que por sua natureza cruel, provoca dor, e, conseqüentemente, a emissão do “grito”, ou para utilizar um termo de Quilici, à emissão da “palavra-grito”, uma “resposta primeira a esse impacto originário, a essa apreensão da vida como ‘crueldade’” (ibid., p.90). Não obstante, a manifestação deste “grito” não se confunde nos alertas a Testemunha 3, simplesmente com o desejo de superação de “uma forma de expressão que esta reprimida”. Deve haver uma fundamentação existencial, ontológica para que este “grito” não se confunda com o mero ato de emitir sons inarticulados e estridentes; fundamentação existencial e ontológica que a Testemunha 3 identificou como uma “transcendência”, e que lhe permite formular a imagem de um “grito corporificado”.

4 – Confronto e Deciframento das Imagens Fotográficas.

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquele que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1984, p.20; ênfases originais).

Fazer, suportar e olhar. As três práticas, emoções ou intenções que envolvem a fotografia apontada por Barthes, serão agora investigadas defrontando os três entrevistados com as imagens fotográficas do espetáculo. Neste sentido, os entrevistados serão os Spectadores, aqueles que compulsão e terão a incumbência de decifrar as imagens; e na medida em que me faço presente em algumas fotografias serei Spectrum, mas também uma espécie de “pré - Spectator”, pois, procedi à seleção das doze fotografias (dentre um universo de mais de duzentas) que agora serão decifradas, observando “[...] que algumas provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo” (Id., ibid., p.31). O primeiro momento de deciframento se deu, portanto, anterior ao contato com os entrevistados, ou seja, quando orientei a seleção das imagens a serem decifradas pelo Studium, isto é, segundo Barthes, pelo

[...] campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado do gosto inconseqüente: gosto / não gosto [...]; mobiliza um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos distintos (ibid., p. 47- 48; ênfases originais).

Procedendo assim, minha intenção era apresentar aos entrevistados uma seleção de imagens representativas do evento, e, portanto, também “[...] encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, ou desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo [...]” (Id., ibid., p. 48), e por extensão, permitir aos entrevistados também discuti-las sob a perspectiva do fotógrafo, pois, “o studium é uma espécie de educação [...] que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo o meu querer de Spectator” (Id., ibid.). Este procedimento de análise garante o desenvolvimento das três práticas que, segundo Barthes, envolvem a fotografia (fazer, suportar e olhar), permitindo agora, aos entrevistados, percorrer a superfície das imagens fotográficas procurando aprofundar o seu significado e restituir as dimensões abstraídas, método definido por Flusser como Scanning. Segundo Flusser “o significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do ‘emissor’ e a do ‘receptor’” (1985; p. 07, ênfases originais), e isto porque “imagens não são conjuntos de símbolos inequívocos como são as cifras: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’” (Id., ibid.). É sobre este “espaço interpretativo” que a análise se concentrará agora.

4.1 – Imagens Fotográficas do espetáculo⁷:



Fig. 1: Ritos iniciais: Ayamins recepcionando o público em frente à sala de apresentação;



Fig. 2: Ritos Iniciais: Em primeiro plano “Guardião” no altar com os objetos do ritual; ao fundo os três atores se aquecem no plano baixo;

⁷ Todas as fotografias analisadas neste artigo foram registradas em novembro de 2007 pelas lentes da fotógrafa Ana Flor. As legendas das fotografias oferecem apenas informações complementares para situar o leitor a partir do roteiro do espetáculo que pode ser encontrado na íntegra no artigo já mencionado anteriormente.



Fig. 3: Canto e dança do “Xamã do Ar”: Momento do vôo mágico;



Fig. 4: Dança do Fogo: Grito anunciando o início do ritual do fogo;

5 – Scanning da Testemunha 1.

Fig. 1: É. Essa era a roupa das meninas. Eu me lembro dessa venda. Achei bem legal assim, a performance delas de conduzir a cena vendadas; deve ter sido muito difícil. [...] Outra coisa legal que lembrei foi exatamente a recepção que elas fazem antes de entrarmos na sala do espetáculo.

Fig. 2: Oh! Está aqui o Dário, sentado bonitinho. Era essa imagem que eu tinha na minha cabeça. E é esse olhar que é muito impactante também. Assustador. Lembro também da luz. Essa luz ti trás outro ambiente. Ela ti põe em outro lugar. Não era simplesmente uma sala que estava sendo apresentada uma peça onde tu ias sentar... Tu estavas “na peça”, entendeu. É diferente de tu assistires à peça. Quando tu entravas... Tu estavas na peça! É diferente, tu entendes não é?

Fig. 3: Esse é o Renato não é? Ele tinha umas asas, ou ele tinha uns panos? Uma saia. Isso uma saia. Um pano que ele jogava assim... E aquilo era muito bonito, aquela saia que ele jogava.

Fig. 4: Olha! Começando com o fogo. Essa hora eu já tava meio... Caramba! O que ele vai fazer com esse fogo?! Fiquei angustiada sem saber o que ia acontecer. Mas entendendo a perspectiva do teu trabalho, a tua linha de trabalho, eu sabia que era aquilo. Mas ainda assim é meio... É meio... É meio angustiante. Tu fazias alguma manobra com o fogo? É muito bacana. Eu me lembro muito pouco de ti sabia? Não sei por que, eu lembro mais do Renato. To sendo sincera. Esse é o momento que tu acendeste. É verdade, disso aqui me lembro também. Tu davas um grito nessa hora? Não era o Renato? Eu associei mais a imagem do Renato, por que eu gostava das coisas que ele fazia. Mas é esse grito, pra mim que é muito bacana. É muito “doido”!

6 – Scanning da Testemunha 2.

Fig. 1: Essa é entrada. Eu me lembro bem. É o momento que agente entra, e o Dário ta logo por aqui assim. Não me lembrava delas aqui. Me lembrava do Dário. Foi esse trabalho que me deixou surpreso: o Dário fazendo força pra impedir a entrada das mulheres... Não lembrava o porquê era, mas lembrava dele.

Fig. 2: Essa é a imagem que eu registro da expressão do Dário, da forma que ele peitava as pessoas. Agora não me lembrava desse detalhe, da seleção que ele fazia deixando entrar primeiro só os homens. Eu não me lembrava. Mas era exatamente esse registro do espaço. Perfeito.

Fig. 3: Não consigo identificar essa cena. Por que não me lembro da sequência do espetáculo. Mas sei que é uma cena de muito movimento (risos). Analisando a foto é lógico. E eu acho que és tu. Pela barbicha eu acho que és tu.

Fig. 4: Eu gosto dessa. Essa é o principio do fogo. Esses elementos sempre me causam uma... uma... Um estado de risco. Um estado de risco que acho bacana no teatro. Eu gosto. Não sei se é por que eu frequentei muito circo e o circo trabalha com esse estado de risco com o trapezista... no limite do limite. Então, colocar esses elementos assim dentro do espetáculo... eu gosto... É uma história que gosto de ver. Ah! Outra coisa que agora me lembrei olhando a foto: a história de pintar o corpo. É outra coisa que na época me marcou e que lembrei agora quando vi que tu estás pintado. Então me lembra isso... essa é toda sequência do fogo. Eu gosto muito e são as imagens que são bem claras. Tinha a sensação de que todos os personagens estavam numa espécie de transe causado pelos elementos. Os quatro elementos da natureza... eu tinha essa sensação. E o espetáculo me puxava muito pelo sensorial... Me parecia extremamente ritualista. Ele tinha alguns padrões de comportamento. Tinha a sensação de que vocês faziam aquilo sempre, do mesmo jeito de uma forma ritualista, sempre, sempre, sempre. Eu não conseguia ver improvisado, “ah é um espetáculo de improvisado”, que até poderia ter, mas esse suposto improvisado não me puxava pra aquela coisa “ah tenho que fazer isso hoje”, não. Tinha que ser daquela forma, daquela maneira, por que era um ritual, pra alguma coisa. Todo espetáculo, me dava a sensação disso. Até por que nós discutimos muito a questão dos xamãs. Então, fiquei um pouco com esses rituais na cabeça. Outra coisa que lembrei: a relação que vocês dois tinham em cena com o olhar, da posição dos movimentos... Tinha alguma coisa de circular que vocês ficavam em volta... De vez em quando um entrava pro centro... Tinha algumas coisas assim.

7 – Scanning da Testemunha 3.

Fig. 1: Esse era o momento da entrada não é. Essa imagem acrescenta, por que a memória foi-se, e eu não lembrava esse começo. Lembrava que elas estavam ali, mas não lembrava que nós éramos recepcionados por essas meninas com essas vendas... Isso é interessante, mas não saberia explicar do ponto de vista psicológico. Mas é interessante que essa imagem cria uma afetividade, não sei por que. Eu começo a lembrar, “ah eu estive lá”. O que não é muito lógico, por que não tenho nenhuma relação emotiva... Mas me veio essa sensação: “poxa que bom, eu não lembrava isso”. É isso que me vem. Primeiro a surpresa de não lembrar essa abertura. Segundo essa sensação de afetividade, de estar trazendo de volta algo que esqueci, mas que é muito agradável. Eu gostaria de ver de novo.

Fig. 2: Dessa entrada eu lembro. O Dário lá fazendo uma recepção... Fiz uma pequena crítica pra atuação dele, achei que ele tava muito contido, podia ter se soltado mais. E é engraçado por que a primeira coisa que vi quando entrei (eu to lembrando agora) foram os alguidares que me remeteram imediatamente a sensação de macumba. Que não estava inserido no contexto do espetáculo. Lembrei que tive essa sensação lá quando entrei, e olhando tenho de novo... Olhando parece macumba. E o Dário parecia o “Exu”.

Fig. 3: Isso aqui é uma transcendência. Involuntariamente vocês fizeram alguma coisa que vocês jamais conseguiram fazer no palco. Transcendeu a coisa aqui totalmente dramática... É interessante por que isso aqui não é o espetáculo. Se vocês o filmassem tudo também não seria o espetáculo, seria a filmagem. Mas acaba sendo outra coisa... É quando você consegue associar outras imagens que ti mostram outros níveis, outras dimensões. Vocês nunca iam fazer isso fisicamente ali. Isso passou batido pelos nossos sentidos limitados... Você não consegue perceber isso. Costumo dizer que a mágica do mundo moderno é a tecnologia. Ela quem ti dá esses caminhos novos: ela melhora nossos olhos, melhora nossos ouvidos, melhora nossa percepção pra essas coisas que a gente não capta, mas que estão lá. Naquele momento que você fez isso, talvez você só tenha sentido, uma sensação que passou pela tua coluna, pelo teu chakra sei lá... Mas tá aqui.

Fig. 4: Nossa! Aqui é você? Não lembro, mas é impressionante. Puxa vida, que pena que não lembro. O que me impressiona ao rever isso pelas fotos, é como vocês conseguem fazer isso com autocontrole. Eu me perderia, ficaria doido. O ator tem que ter um emocional muito firme pra ele não se emocionar... Fazer sem ser tomado pela emoção. Vendo isso aqui não sei como vocês... Tem que ter muita técnica. Eu ia querer queimar todo mundo. Ter domínio daquela expressão. Então vejo você aqui totalmente alucinado e fico pensando como é que não baixa o santo? Como não transtornar a mente, e não ficar louco saindo do esquema do espetáculo? Eu admiro muito isso. Quem me dera ter 18 anos pra fazer este tipo de teatro.

8 – Do Scanning ao Punctum.

Procedendo pelo método do Scanning, ou seja, vagueando pela superfície da imagem procurando aprofundar-lhe o significado, torna-se quase inevitável a descoberta do Punctum, isto é, segundo Barthes (1984; p. 68), aquele “detalhe” que atravessa a fotografia, nos punge e nos fere irremediavelmente. Esse detalhe pungente que fere, é o resultado da perscrutação do olhar do observador pela imagem. No caso de nossa análise, o procedimento do scanning revelou-nos punctuns que ultrapassam o detalhe formal, ou que pelo menos não se deixaram deter neles, como poderia ocorrer nos scannings da fig. 1, com a mancha amarelada a direita do observador; os cabos elétricos, o ventilador, o canhão de luz e as janelas com os balancins entreabertos na fig. 2, só para citar alguns exemplos. Ao contrário, nenhum dos entrevistados se deixou pungir por esses detalhes. Não localizaram os punctuns? Certamente que sim. Porém, de outra espécie que Barthes irá se referir como punctum de intensidade: “Esse novo punctum, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso foi’), sua representação pura” (ibid., p. 141; ênfases originais). O scanning da fig. 1 relatado pela Testemunha 3, talvez seja o exemplo mais explícito disso:

[...] mas é interessante que essa imagem cria uma afetividade, não sei por que. Eu começo a lembrar, “ah eu estive lá”. O que não é muito lógico, por que eu não tenho nenhuma relação emotiva... Mas me veio essa sensação, “pôxa que bom eu não lembrava isso”. [...] essa sensação de afetividade, de estar trazendo de volta algo que eu esqueci, mas que é muito agradável.

Essa outra espécie de punctum, própria, segundo Barthes, das fotos históricas remete-nos a uma experiência nova com o tempo: diante da imagem fotográfica o que me punge é a sensação de que isso já aconteceu (“ah, eu estive lá”), mas vai acontecer, ou esta acontecendo novamente; diante da imagem fotográfica “isso está morto e isso vai morrer” (ibid., p. 142). Desse modo, o punctum de intensidade exerce uma força de expansão paradoxal, pois, continua sendo um detalhe, e, no entanto, se expande de tão forma, preenchendo toda superfície da fotografia, não permitindo ao observador destacar outros detalhes formais. A interjeição de espanto da Testemunha 3 diante da fig. 4 (“Nossa!”), paralisa o scanning e elimina qualquer possibilidade de punctum formal: diante da imagem a Testemunha 3 é levada a “reviver” o espanto e a admiração, não há possibilidade para detalhes formais.

No caso de nossos entrevistados, acrescenta-se o fato de terem participado do evento, de terem presenciado o acontecimento, reforçando desse modo, “ênfase dilaceradora do noema” destacada por Barthes. Reforçando, mas não sendo considerado o fator decisivo para o punctum de intensidade sobrepor-se ao detalhe formal, pois, se assim o fosse, seríamos forçados a considerar apenas a afetividade dos entrevistados com o evento como a causa maior, recaindo, desse modo, numa interpretação psicologizante que deve ser evitada. O fator decisivo para que o punctum de intensidade se sobreponha é a relação mágica de temporalidade que a imagem fotográfica instala.

9 – Punctum e “alegoria”.

Decifrar imagens fotográficas “exige um ato segundo de saber ou reflexão” (FLUSSER, 1985, p. 15), ato este que interrompe o fluxo linear do tempo, abrindo possibilidade para conjugar uma experiência espaço-tempo do eterno retorno. E isto por que, segundo Flusser, “o que vemos ao contemplar imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (1985, p. 10; ênfases originais). Walter Benjamin nos fala dessa relação mágica desencadeada pela imagem técnica ao analisar a fotografia de David Octavius Hill “a vendedora de peixes de New Haven”:

[...] o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com eloquência que podemos descobri-lo olhando pra trás. (1994, p. 94)

É nesse “mergulho” mágico a procura dessa “centelha do acaso”, que se cruzam o olhar do observador e o olhar do observado. Segundo Benjamin, o olhar da “‘Vendedora de peixes’ olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor” (ibid., p.93), trás uma intensidade impossível de ser negligenciada pelo observador que a contempla. O mesmo ocorre quando a Testemunha 1 no seu scanning da fig. 2, afirma: “Oh! Está aqui o Dário, sentado bonitinho. [...]”

Era essa imagem que eu tinha na minha cabeça. E é esse olhar que é muito impactante também. Assustador!”. O “assustador” citado pela Testemunha 1 diz desse cruzamento entre o seu olhar e o olhar do Dário; cruzamento de olhares que possibilita segundo Barthes, “o retorno do morto” (1984, p.64), espaço mágico onde o olhar do observador e observado se encontram num tempo suspenso. Isso só é possível, pois, a reprodução técnica tal como se apresenta na fotografia não é mera imitação; Benjamin destaca que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1994, p. 94), a mediação da lente da câmara fotográfica possibilita “que se mergulhe numa outra dimensão, pois, tem diante de si uma natureza que o olho natural jamais é capaz de ver e apreender” (CHAVES, 2003, p.183). Aquele “espaço interpretativo” de que nos fala Flusser. Assim procedendo, imersos nesta outra dimensão, neste “espaço interpretativo”, a “[...] imagem nos ‘desloca’, nos tira de um lugar habitual, de um tempo e lugar conhecidos, ao mesmo tempo em que desloca sentidos usuais, revelando outros” (Id., ibid, p.185; ênfases originais). É neste sentido que a fotografia para Benjamin inaugura uma nova forma de percepção, fundada no conceito de “alegoria”, ou seja, uma percepção⁸ fundada não mais na

⁸ A fotografia e o cinema, como técnicas de reprodutibilidade da imagem, iniciam para Benjamin um processo de refuncionalização da arte, entendendo a estética como teoria da percepção fundada no conceito de “alegoria” e não mais como teoria do belo. E isto por que, segundo Benjamin, “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captar-lhe até no fenômeno único” (1994, p. 101). O exercício de deciframento de imagens proposto

mimesis como imitação, pois esta se define pela unicidade de sentido na imagem; perceber a imagem como “alegoria”, ao contrário, supõe uma ausência a ser preenchida abarcando uma pluralidade de sentidos. As imagens técnicas, para Benjamin, portanto, obedecem a um estatuto mágico; “[...] elas falam em uma linguagem “mágica”, que na sua incompletude inalienável, é reveladora de um mundo minúsculo, fragmentado, que relampeja como ‘centelhas do acaso’ nessa intensa contraposição de olhares” (Id., *ibid.*, p.186; ênfases originais).

Desse modo, a fotografia e o cinema, como técnicas de reprodutibilidade da imagem, iniciam para Benjamin um processo de refuncionalização da arte, entendendo a estética como teoria da percepção fundada no conceito de “alegoria” e não mais como teoria do belo. E isto por que, segundo Benjamin, “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captar-lhe até no fenômeno único” (1994, p. 101). O exercício de deciframento de imagens proposto aqui, portanto, não pode, e não seguiu outra forma de percepção que não aquela apontada por Benjamin.

10 – Considerações Finais:

O exercício de deciframento de imagens do espetáculo “Quando a música terminar...” proposto aqui, pretendeu avaliar em que medida a dimensão existencial do teatro proposto por Artaud havia sido desenvolvida em cena. O estatuto mágico da imagem, sem dúvida, se impôs na análise desenvolvida por cada um dos entrevistados, pois do contrário, seria forçoso admitir que imagens técnicas sejam cópias da realidade. Ao contrário, elas não o são, pois permitem aos seus desbravadores o encontro, ou reencontro, com o que se coloca para além da realidade física, com o que se coloca para além do imediato, com o que se coloca para além da imitação. O jogo de encontros e reencontros de olhares, sensações e emoções relatados pelos entrevistados, pode ser considerado, desse modo, como relevante indício do desenvolvimento de uma poética teatral tal como almejava Artaud: “[...] ignorar a mise en scène” e “desembaraçar-se não somente de toda realidade, de toda verossimilhança [...]” (2006, p. 25 – 27, ênfases originais), pois esses encontros ou reencontros, não remeteram a uma ação cênica mimetizada, mas sim ao reencontro com um acontecimento único, que provocou um estado de reflexão e autoconhecimento. “Essas fotos se tú olhares assim, elas ti... Elas não mostram um espetáculo de teatro... Parece que estão fazendo alguma iniciação...”. A impressão da Testemunha 2 confirma que o desafio do espetáculo de apresentar em cena “a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, 1971, p. 152), atualizou-se por meio do estatuto mágico da imagem. Mas isso também vem confirmar a “representação do irrepresentável” presente por ocasião do próprio espetáculo. A música não terminou. A magia dessas imagens, mantém a melodia viva e desafia olhos e ouvidos adormecidos de todo aquele disposto a decifrá-las. Aos que não tiveram a oportunidade de presenciar e participar do espetáculo resta o desafio: decifrem as imagens técnicas ou serão devorados.

Referências Bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

_____. Os Tarahumaras. Trad. Aníbal Fernandes. Editores: Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2000.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gangnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. 7ª Edição.

CHAVES, Ernani. No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo, Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase. Trad. Beatriz Perrone, Moises e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad. do Autor. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUINBURG, J.; Silvia Fernandes Telesi; Antonio Mercado Neto (Org.) Antonin Artaud: Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud – Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o teatro. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILLER, Cláudio (org). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre; L&PM Editores, 1983.