

TESTEMUNHOS

MARIA JOÃO BRILHANTE Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | Centro de Estudos de Teatro *"LOOKING FOR THE EXPRESSIVE BODY THROUGH IMAGES: THE INFINITE STRUGGLE AGAINST IRRELEVANCE"* PUBLICAÇÃO in *"INTENSIFIED BODIES"*, Ed. Peter Lang, 2017.

(...)

II. Modalidades do corpo expressivo em quatro imagens fotográficas

Olhemos então para quatro fotografias recentes cuja produção acompanhou a realização de igual número de espectáculos. Após uma muito breve apresentação das circunstâncias da sua produção (espectáculo, companhia, artistas envolvidos), farei a descrição da imagem e de como ela actua. É preciso dizer que a análise de imagens isoladas que aqui vou apresentar contraria a própria natureza do estudo iconográfico, se o considerarmos à luz do pensamento de Warburg: as imagens existem e agem sobre nós pela permanente invocação de outras imagens numa sequencialidade sem fim. Tal como recorda Didi-Huberman falando do Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg:

Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'imagination. (2012: 243)

É, portanto, a vizinhança entre imagens que nos permite confirmar ou negar a forma como falamos connosco e as interpretamos. Nas séries dentro das quais se relacionam, sejam estas constituídas por imagens da mesma família (o mesmo espectáculo, o mesmo actor) ou por imagens provenientes de outras séries, elas ganham um poder diferente daquele que, apesar de tudo, têm quando nos surgem isoladas. É o que acontece no caso presente com

imagens que se referem a acções teatrais não por simularem a sequência de que se compõe o espectáculo, mas porque sugerem conversas entre si e criam um pequeno mundo que é naturalmente independente do espectáculo. A análise processa-se pela conjugação entre a sugestão que emana da composição e objecto de cada imagem e a proposta do seu cruzamento com outras imagens, pelo observador. Tentarei dar conta desse processo nas páginas seguintes.

Corpo, um objecto entre objectos

A Karnart desenvolve desde 2001 a sua actividade artística em torno do conceito de “perfinst”¹⁴, associando o trabalho criativo do performer Luís Castro ao do artista plástico Vel Z. A arte do perfinst, iniciada pelos dois artistas em Londres em 1996, vem sendo objecto de experimentação em criações que articulam a construção de ambientes imaginários, através de instalações a partir de objectos recuperados, com a acção de corpos que habitam esses ambientes e os animam¹⁵. É notável a variabilidade do perfinst, ora privilegiando a dimensão da instalação cujo desvendamento activo pelo espectador se entrelaça com o programa de manipulação pelo performer, ora agindo sobre a memória e a imaginação do espectador através do encontro entre texto literário narrado em off e as acções dos performers.

¹⁴ PERFormance+INSTalation ¹⁵ Cf. Entrevista de Frederico Bernardino, “Luís Castro e Vel Z. Nos 15 anos da Karnart”, Agenda Cultural de Lisboa, Maio 2016, pp.14-15

13

Na já longa prática artística da Karnart é possível reconhecer formas diversas de pensar o corpo como arquivo de imagens e é nesse sentido que me interessa abordar a representação fotográfica desses corpos transformados e da incorporação de um imaginário em construção permanente. Analisar uma imagem do espectáculo A Farsa constitui uma resposta ao impacto que ela produz no processo de comunicação do dispositivo “real” que o fotógrafo viu na sala estúdio do TNDMII. Mas, o acto de imagem repercute-se de outra

maneira: a evocação coexiste com a invenção que se afirma perante os signos visuais e as possibilidades da sua significação.

Podemos dizer que os quadros vivos (“tableaux vivants”) são a forma privilegiada de evocação e produção de imagens ao vivo que Luís Castro e Vel Z querem partilhar com os espectadores, mas não são a única. Pedem-nos que colecionemos essas imagens (das instalações, dos quadros vivos e da matéria sonora feita de textos e música) percorrendo, com o auxílio de uma sensibilidade desperta e apurada, os espaços criados para cada espectáculo. Construir colecções de objectos constitui, na realidade, um outro modo de passar do caos ao cosmos, de ordenar, a cada vez, a matéria concreta . Confrontados com esses mundos ficcionais, começamos de imediato a produzir as nossas próprias imagens. Pedem-nos, portanto, que criemos uma experiência estética e afectiva pessoal. Uma afirmação de Rancière parece ter sido escrita a propósito da prática artística de Luís Castro e da Karnart :

“O dispositivo da instalação pode também transformar-se em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, um arquivista ou um expositor, confrontando o visitante não tanto com um choque crítico de elementos heterogéneos como com um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns.” (2011: 38)

O conceito de *perfinst*, que trabalha sobre o movimento de humanização/desumanização de objectos e seres humanos, é capaz de gerar, por conseguinte, imagens que não são em primeira instância documentais, embora integrem o vastíssimo arquivo- museu que a Karnart também é e possam tornar-se a todo o momento matéria da performance.

A imagem seleccionada de Filipe Ferreira, está, como disse, associada ao espectáculo *A Farsa* a partir do texto homónimo de Raúl Brandão, apresentado em Setembro e Outubro de 2014, no Teatro Nacional D. Maria II¹⁶. O espectáculo dividia-se em duas partes: uma primeira em que se ouvia em “off” a narração da vida dúplice e marcada pelo ódio da personagem Candidinha e se assistia à criação dessa figura através das acções do corpo nu da actriz; uma segunda parte em que os espectadores eram convidados a descobrir uma instalação guiados pela mesma actriz,

fisicamente transformada (vestia uma roupa interior feminina do final do sec. XIX e os seus olhos

¹⁶ Espectáculo concebido e dirigido por Luís Castro, com colaboração artística e imagem de Vel Z, interpretação de Sara Carinhas, paisagem sonora de Adriano Filipe, iluminação de Catarina Côdea, caracterização de Karina Sterczl, produção executiva de Cristina Cortez, coprodução KARNART C. P. O. A. A. / TNDM II.

14

alterados por lentes simulavam a cegueira) e que, sempre silenciosa, manipulava pequenas composições de objectos domésticos, como se de um jogo minucioso se tratasse.

O desenho de luz fixo e a manipulação dos objectos de cada um dos cinco conjuntos constitutivos da instalação produziam ligações entre o universo ficcional que a actriz incorporara antes e as microcenas com objectos que compunham a instalação. É inevitável associar esse dispositivo a um gabinete de curiosidades (“cabinet de curiosités”) que esteve em moda a partir do século XVIII entre uma elite fascinada por coleccionismo e animada de um espírito científico. Todavia, esse coleccionismo de surpreendentes objectos que sobreviveram ao tempo, resíduos resgatados ¹⁷ cheios de uma densidade significativa, ganha uma dimensão simbólica inesperada quando a performer sobre eles intervém. Os objectos são contaminados pela narrativa de Raúl Brandão através do seu duplo funcionamento metafórico e metonímico, e dessa forma deixam de ser meros adereços compondo um cenário para participarem activamente naquilo que o espectáculo tem para dizer.

Que relação estabelece a imagem que seleccionei com este contexto artístico? Fazendo parte do mesmo espaço-tempo de criação, terá ela o mesmo poder de actuação sobre o observador que tiveram as imagens em movimento criadas pelo espectáculo? A resposta é não. A imagem que temos perante nós não reproduz a experiência visual, e também sensorial e emocional, que a sequência de imagens produzidas pelo acto performativo permite ao espectador vivenciar. Sobretudo, só pertence em exclusivo ao

tempo-espaço do espectáculo aquilo que o espectador imaginou a partir da instalação e da performance concertadas, e que a fotografia apenas transmite como inscrição de um dispositivo. Das acções de manipulação dos objectos e de composição- recomposição das microcenas resta na fotografia uma sugestão inscrita no gesto suspenso das mãos da figura feminina. A imagem vive por si e a sua actuação sobre nós faz-se por via de um efeito duplo: de reconhecimento de um mundo comum e de estranheza provocada pela dimensão fantasmática da presença humana naquele dispositivo.

Através da observação distanciada do objecto representado, a fotografia coloca-nos perante uma composição que contém uma figura feminina, identificável pela forma do corpo e pelo traje que enverga. Ocupa o centro da imagem, colocada exactamente por detrás do conjunto que divide simetricamente ao meio a instalação, entre cinco dispositivos separados por igual número de painéis e alumiados verticalmente por lâmpadas comuns. Dessa iluminação nascem tonalidades que vão do branco ao creme, com zonas de sombra bem marcadas. Cada dispositivo é constituído por três suportes/mesas cada um com a sua parca iluminação o que não permite distinguir as composições com objectos. A figura feminina veste corpete, saia e touca brancos reflectindo a fraca luz que emana das lâmpadas. Não é, pois, o reconhecimento do detalhe da instalação através da fotografia que se pretende proporcionar, mas sim a

¹⁷ Acerca da deslocação semântica do resíduo ao objecto simbólico ou semioforo veja-se Guidi e Guidi 2013: 196

15

visão de uma espécie de mapa ou planta do dispositivo que junta instalação e performance. Contudo, esta imagem dificilmente dá conta da dialéctica sobre a qual assenta o perfinst: entre humanização de objectos e objectivação de humanos. Esta dinâmica inscreve-se na acção e na duração do espectáculo produzindo um efeito de alucinação, coisa que a fotografia não permite ao observador experienciar, mas apenas identificar e, se activar a sua memória do espectáculo, significar.

Na fotografia, o corpo da performer é mostrado, por conseguinte, no mesmo

plano dos objectos; faz parte do dispositivo que constitui a instalação. O enquadramento que capta a simetria do dispositivo, a distância criada entre o observador e as formas representadas na fotografia, a utilização da luz do próprio espectáculo que produz uniformização dessas formas na superfície da fotografia são algumas escolhas que interceptam o nosso gesto de reconhecimento do conteúdo representado e a sua ligação à narrativa de Brandão sobre que assenta a performance. Reconhecemos nestes aspectos de composição da imagem fotográfica modos de contestar a sua transparência; pretendem talvez, pelo contrário, produzir um simulacro do efeito do perfinst. O traço mais poderoso da imagem reside, justamente, na produção de estranheza. A imobilidade da figura associa-se ao efeito de manequim colocado junto dos objectos que constituem a instalação, a impossível decifração do que está representado impede a transparência da fotografia para o referente, seja ele o espectáculo, seja a narrativa de Raúl Brandão. O observador é, por conseguinte, levado a integrar a imagem numa rede de outras imagens suas conhecidas que oferecem corpos objectivados ou fantasmados, ou seja, a procurar por aí dar sentido à estranheza provocada pela fotografia.

Para além dos "tableaux vivants" e dos gabinetes de curiosidades, já referidos, a fotografia quer dar a ver um dispositivo que tem afinidades com os museus de figuras de cera e de história natural, com as câmaras de horrores, com figuras de autómatos do romance negro, da ficção científica e de algum cinema (Metropolis, Blade runner etc.), ou seja, formas que interrogam a separação entre o vivo e o morto, que irrompem do nosso imaginário para o espaço-tempo da performance e nos obrigam a uma vivência alucinada. A estranheza da imagem é aquilo que a fotografia é capaz de produzir como mais próximo desse efeito de alucinação do perfinst.

Podemos dizer, concluindo provisoriamente, que a imagem, impossibilitando o reconhecimento daquilo que dá a ver, faz-nos entrar no dispositivo conceptual do perfinst pelo cruzamento com imagens semelhantes, mas empurra-nos, de novo, para fora dele por via da atracção que a fotografia em si mesma exerce sobre o observador, colocando-o fora do dispositivo mas sensível à estranheza.