

Aproximações entre a obra de Christian Boltanski e o estímulo composto no drama

CÉLIDA SALUME MENDONÇA
UFBA

■ 288

Célida Salume é professora adjunta da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação (PPGAC) da mesma universidade (2009), e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2004). Tem experiência na área de Ensino de Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, teatro na educação, dramaturgia, processos de criação, encenação e pesquisa. E-mail: celidasm@gmail.com

■ RESUMO

O texto estabelece aproximações entre a obra do artista francês Christian Boltanski e o *estímulo composto*, recurso utilizado no processo criativo do Drama. As fotografias aparecem como uma realidade coletiva imbuída de um imaginário; assim como roupas, que transformadas em obra de arte, têm em comum o fato de serem simultaneamente presença e ausência, objeto e recordação. O artista reinventa vidas, criando imagens que cada observador pode interpretar a seu modo. Com fotos “falsas”, ele conta o que supostamente são histórias “verdadeiras”. A obra lança o espectador para algo que já faz parte dele e que é trazido à consciência como um teatro de lembranças. No Drama, o professor é também artista no percurso criador de pesquisa, escolha, seleção e produção do material para o processo de investigação cênica, contribuindo para o engajamento na atividade dramática. Em um baú contendo partes de uma memória coletiva, fragmentos de um diário, cartas, objetos pessoais e fotografias podem dar vida a personagens desconhecidas, trazendo à tona uma trama elaborada pelos participantes. O *estímulo composto* insere o grupo na situação dramática, aprimora e acrescenta novas informações à narrativa, facilitando a imersão em uma realidade virtual.

■ PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, memória, Drama, *estímulo composto*, recepção, processo criativo.

■ RÉSUMÉ

Le texte présente des liens entre le travail de l'artiste français Christian Boltanski et le *compound stimulus*, outil utilisé au processus de création du *Drama*. Les photos apparaissent comment une réalité collective imprégnée d'une imaginaire. Les images et les vêtements, lorsque transformés en œuvres d'art, ont en commun le fait d'être, en même temps, présence et absence, objet et souvenir. L'artiste réinvente la vie en créant des images que chaque spectateur peut interpréter à son façon. Avec des photos “fausses”, il raconte ce qui pourraient être histoires “vraies”. Le travail de Boltanski introduit le spectateur à quelque chose qui lui appartient d'avance et qui le conduit à sa conscience, comme un théâtre de souvenir. Au *process drama*, l'enseignant est aussi un artiste dans le parcours créatif de la recherche, du choix, de la sélection et de la production du matériel pour le processus de recherche scénique, en contribuant à l'engagement des participants aux activités dramatiques. Dans un coffre contenant des parties d'une mémoire collective, fragments d'un journal intime, lettres, objets personnels et des photographies peuvent aider à émerger des personnages inconnus en mettant en évidence l'intrigue faite pour les participants. Le *compound stimulus* insère le groupe dans une situation dramatique, améliore et ajoute des nouvelles informations à la narrative en facilitant l'immersion dans une réalité virtuelle.

■ MOST-CLÉ

Photographie, mémoire, *Drama*, *compound stimulus*, réception, processus de création.

Para o artista plástico francês Christian Boltanski, a fotografia é uma espécie de etnografia, uma realidade coletiva impregnada por um imaginário e por uma memória cultural; uma intercambialidade nascida dos aspectos socioculturais, bem como suas diferenças. Em suas obras artísticas, roupas e fotografias têm em comum o fato de serem simultaneamente presença e ausência, objeto e recordação. Boltanski tem como principal tema a sua vida pessoal, a verdadeira ou uma reinventada, abordando a memória, a identidade, a ausência, a perda ou a morte. Entre as suas formas de expressão estão o vídeo, livros, cartas e instalações, mas o principal suporte utilizado é a fotografia, assim como objetos do cotidiano que ele transforma retirando deles

toda a funcionalidade, e convertendo-os em obra de arte. Suas instalações, muitas vezes, dialogam com a morte e com uma memória coletiva anônima — que abrange a infância, memórias pessoais, memórias de outros e da história da humanidade em geral. É a memória, portanto, o princípio de seu processo criativo: a memória e o esquecimento.

A imagem compoendo silêncios

Para Boltanski é o artista que cria as imagens que cada observador pode interpretar a seu modo. Ele se utiliza frequentemente de fotos “falsas” para contar o que supostamente são histórias “verdadeiras”, dizendo se apropriar dessas recordações de memórias coletivas no intuito de suprir a ausência de suas lembranças de infância. Existe, portanto, um cunho histórico, mas ficcional, pois não há necessariamente correspondência e fidelidade entre personagens e história. Em uma de suas obras ele inventa um momento de sua “memória pessoal”, recriando, assim, um passado para si mesmo. O que está em jogo nessas imagens é a consciência de uma perda irreversível. É o que afirma o próprio artista no texto que escreve sobre uma de suas obras, na qual ele se inclui ficcionalmente:

■ 290

Eu estou entre os outros nesta fotografia; é o final do ano, nós nos reunimos uma última vez, o acaso nos uniu para sempre. É um monumento, ele ‘auxiliará a lembrança’ e ‘comemorará o passado’. Eu não me lembro de nada, já não sei mais quem eles são, quem eu era. Deveria existir, contudo, entre eles, aquele que era meu amigo; aquela que eu amava. Eles estão mortos hoje; nós todos estamos, ao menos o que está presente nestas imagens desapareceu para sempre. Rostos sem memória, sem nomes, intercambiáveis como cadáveres (BOLTANSKI, 1989 apud DANZIGER, 2004, p. 65)¹.

Em *10 Portraits Photographiques, 1946-1964*, de 1972, ele fotografa várias crianças, jovens e adultos num mesmo parque e na mesma posição, apresentando posteriormente as imagens como sendo registros de seu próprio passado, em diferentes idades, entre dois e vinte anos. Apesar de reinventadas ficcionalmente, as imagens testemunham fatos reais, pois essas situações realmente aconteceram. Assim, a fotografia é também um documento que carrega credibilidade. Ao “enganar” o espectador, o artista mostra a nossa tendência em acreditar nos documentos.

Em muitas de suas obras há referências autobiográficas, mas na sua maioria, falsas. Boltanski afirma ter mentido com tanta frequência sobre seu passado e suas lembranças, que sua infância real teria desaparecido. O artista perdeu efetivamente a memória desses momentos e o que teria restado para ele, seria uma espécie de infância generalizada.

¹ «Je suis sur cette photographie, parmi d'autres, c'est la fin de l'année, nous sommes réunis une dernière fois, le hasard nous a liés pour toujours. C'est un monument, il «aidera au souvenir» et «commémorera le passé». Je ne me souviens de rien, je ne sais plus qui ils sont, qui j'étais. Il devait y avoir pourtant parmi ceux qui était mon ami, celle qui j'aimais. Ils sont morts aujourd'hui, nous le sommes tous, du moins ce qui est présent sur ces images a disparu à jamais. Des visages sans mémoire, sans noms, interchangeables comme des cadavres» (BOLTANSKI, 1989 apud DANZIGER, 2004).



Figura 1 – Christian Boltanski, *10 Portraits Photographique de Christian Boltanski*, 1946-1964, 1972.

A imagem, em sua opinião, não revela nada objetivamente e pode ser lida de várias maneiras, ampliando, relacionando e transcendendo um único olhar para um olhar universal. Nesse sentido, o objeto estético nasce a partir do olhar multifacetado da recepção e sua tessitura, que em Boltanski é provocada intencionalmente pelo artista, como confirma a ensaísta norte-americana Marjorie Perloff. Para ela é o artista quem cria estas imagens e legendas que são, de certa forma, vagas e imprecisas; no máximo, um potencial coletivo, imagens que cada espectador pode interpretar à sua maneira. Usando o que ele considera uma abordagem etnográfica, Boltanski cria uma coerência interna entre os desconhecidos que fazem parte de suas imagens selecionadas e ordenadas, pessoas que viveram num contexto específico, como a guerra ou o pós-guerra. Para Boltanski, o artista lança o espectador para algo que já faz parte dele e que é trazido à consciência como um teatro de lembranças, em suas palavras: algo muito próximo entre o teatro e a instalação.

Antes de se interessar pela memória coletiva anônima, Christian Boltanski voltou-se sobre a sua memória e as primeiras obras que criou tiveram por tema a sua própria vida. Através da reconstituição de sua história, do inventário de coisas que pertenceram a diferentes pessoas e de conjuntos de fotografias, ele nos coloca diante do espelho da vida. Boltanski sustenta a ideia de que o artista é alguém sem rosto que carrega consigo um espelho, no qual todos podem se refletir. Ele brinca com a semelhança das pessoas, que apesar de tomarem caminhos distintos, têm provavelmente um mesmo destino: o anonimato. Há um caráter de relatividade entre as séries de rostos que permeiam suas obras, mas também de subjetividade, no que se pode ver a partir dessas imagens que carregam diferentes histórias para serem contadas. Essa é uma das formas do artista retratar nossas diferenças.

A realidade, nesse processo de interação com a sua obra, é construída, é mutável, moldável. Histórias de um passado verdadeiro são contadas por imagens não necessariamente reais, mas sob uma perspectiva crítica, trazendo assim à tona assuntos contemporâneos, em circunstâncias muito próximas do que veremos no processo do Drama.

Aproximações

As aproximações que estabelecem entre a obra de Christian Boltanski e o *estímulo composto*², utilizado no processo criativo do Drama, dizem respeito à recepção da materialidade oferecida. O Drama³, um método de ensino desenvolvido principalmente na Inglaterra, foi trazido para o Brasil na década de 1990 por Beatriz Cabral⁴. Baseado num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos a partir de um foco de investigação, esse modelo educacional utiliza-se de jogos de improvisação teatral, nos quais os participantes se comportam como se estivessem em outra situação ou lugar, sendo eles próprios ou assumindo o papel de outras pessoas. O ponto de partida da improvisação deve estar em sintonia com as experiências e atitudes do grupo envolvido. O processo desenvolve-se através de episódios que vão construindo aos poucos a narrativa teatral. Essas unidades cênicas focalizam diferentes aspectos de um pré-texto⁵ que é apresentado ao grupo. A mediação de um professor-personagem, postura assumida pelo condutor do processo, possibilita a interação com os alunos, interferindo na ação dramática ou enfatizando detalhes da narrativa construída. No Drama, o professor é também artista no percurso criador de pesquisa, escolha e seleção do material para o processo de investigação cênica. O pacote de estímulos, como recurso pedagógico, pode ser produzido pelo condutor do processo (professor ou encenador), contribuindo para o engajamento na atividade dramática.

■ 292

O estímulo composto reúne um conjunto de artefatos — objetos, fotografias, cartas e documentos, por exemplo, em uma embalagem apropriada. A história que se desenvolve a partir dele ganha significância através do cruzamento de seu conteúdo — o relacionamento entre os artefatos nele contidos — e como os detalhes de cada um sugerem ações e motivações humanas (CABRAL, 2006, p. 36).

A partir de um baú contendo fragmentos de um diário, cartas, objetos pessoais e fotografias de pessoas, podem ser identificadas personagens de uma trama que nascem dos seus pertences, suas lembranças de infância ou histórias “verdadeiras” que pertençam a uma memória coletiva. Os participantes são convidados a examinar esses objetos a partir de duas questões: “Quem são as pessoas que fazem parte dessa história?” E “O que está acontecendo com elas?”.

O condutor do processo utiliza o *estímulo composto* para esboçar, a partir dos

² “‘Compound’ because it comprises several artefacts and ‘stimulus’ because it stimulates story-making.” (SOMERS, 2008, p. 8). ‘Composto’ porque compreende vários artefatos e ‘estímulo’ porque estimula a construção de uma história.

³ Para melhor conhecimento da prática de tradição inglesa do Drama, podem-se consultar as seguintes obras: Beatriz Cabral (org.) *Ensino do Teatro: experiências interculturais* (1999), *Drama como método de ensino* (2006), *Dorothy Heathcote – mediação e intervenção na construção da narrativa teatral em grupo* — capítulo do livro *Cartografias do Ensino do Teatro* (2009) Adilson Florentino e Narciso Telles (org.), assim como outros artigos da autora, e *O Drama: construção coletiva de uma narrativa teatral* — capítulo do livro *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo* (2006) de Flávio Desgranges.

⁴ Beatriz Ângela Vieira Cabral (Biange Cabral) é professora do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, diretora teatral na UFSC, onde coordena projeto baseado na interação escola – comunidade – universidade. É PhD em Drama/Teatro/Educação – University of Central England/UK.

⁵ O pré-texto consiste em um roteiro, história ou texto (escrito, oral e/ou imagético) que fornece o ponto de partida para o início do processo dramático, é um fio condutor, a forma como o tema é introduzido ao grupo facilitando a interação dos participantes a partir do cruzamento de fragmentos do texto com histórias de vida.

envolvidos na experiência, hipóteses, ideias sobre quem são essas personagens e o que se passa com elas. O *estímulo composto* insere o grupo na situação dramática, aprimora e acrescenta novas informações à trama que já vem sendo construída, como manutenção do processo.

Apesar de fictícia, a situação instaurada nesse processo e as circunstâncias exploradas devem ser convincentes, assim como a história sobre o local em que foram encontrados os pertences apresentados ao grupo, pois o impacto causado dependerá da quantidade e qualidade das imagens e objetos oferecidos aos participantes, e da delimitação e ambientação cênica da narrativa construída.

Em *Drama como Método de Ensino* é relatada uma das experiências desenvolvidas com Drama Educação, na qual um grupo de crianças representa o papel de pesquisadores das antigas práticas de curandeiras açorianas⁶ e do poder curativo e místico das plantas dessa região. No processo instaurado, o professor, muitas vezes, entra em cena e desafia os participantes a se manifestarem diante dos dilemas que surgem na improvisação, de forma autêntica. As crianças foram envolvidas em cerimoniais, rituais e percorreram trilhas no local. Todo o material utilizado estava dentro de um velho baú que continha documentos antigos, fotos amareladas pelo tempo, entre outros objetos. No Drama é importante que esses artefatos estejam em um recipiente apropriado, de acordo com o contexto da história, e fechado de forma adequada, impregnado, assim, de certo mistério.

Para o grupo que participou dessa experiência, a melhor parte da atividade foi a chegada desse baú, entregue por uma velha curandeira. A qualidade do material e as circunstâncias em que ele foi introduzido pelos professores influenciaram diretamente a imersão das crianças no processo. Entre o material oferecido estavam: “seus pergaminhos, fragmentos de receitas, de um diário de uma feiticeira do século passado, receitas e curiosidades sobre as plantas que puderam reconhecer em seu cotidiano” (Ibid., p. 30).

A primeira vez que tive contato com a noção de *estímulo composto* foi em 2001, em uma oficina com o professor John Somers, realizada no Centro de Artes da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), em Florianópolis. Iniciador da Associação de Drama na Educação — uma organização que possibilitou a expansão do Drama nas escolas nas décadas de 60 e 70, Somers acredita que os alunos são capazes de utilizar conceitos dramáticos sofisticados num processo desenvolvido em grupo. Nesse sentido, ele conclui que o Drama na Educação leva naturalmente os envolvidos à apropriação de elementos de teatralidade.

Para Somers (1999), a habilidade de montar um pacote de estímulos, como ponto de partida para a construção coletiva de uma narrativa teatral, reside no poder de criar personagens e acontecimentos, nos quais aqueles elementos estejam envolvidos e intrinsecamente relacionados. Os objetos, fotografias e documentos, e as informações que estes carregam, devem manter uma tensão produtiva, mobilizando o interesse do grupo. Além de gerar prazer, o Drama alfabetiza esteticamente seus participantes, que se apropriam da linguagem teatral como produtores e consumidores de teatro.

⁶ Açorianos é como são chamados os moradores de Florianópolis que colonizaram a Ilha a partir do século XVII, povoando principalmente os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Os Açores, oficialmente designado por Região Autónoma dos Açores, é um arquipélago transcontinental e um território autónomo da República Portuguesa, situado no Atlântico nordeste.



Figura 2 – The contents of the shoebox (O conteúdo da caixa de sapatos)⁷.

O caráter *tempo* impregnado no material apresentado, que pode ser um mapa, uma carta, fotografias, um boletim (caderneta escolar), um exame médico, uma peça de roupa ou outro objeto pessoal, amplia o interesse dos envolvidos a partir de seu grau de veracidade, tornando-os convincentes. Esses elementos que compõem um pacote de estímulos, e podem ser apresentados no interior de um baú, em uma caixa, uma mala ou uma mochila, impulsionam inicialmente o processo criativo e articulam o contexto sociocultural com o ficcional através da mediação do condutor do processo.

O grupo desenvolve a história dramática a partir desses objetos e documentos; entre eles, fotografias de pessoas que supostamente viveram na época enfocada e que podem dar seu depoimento sendo entrevistadas pelos participantes. O impacto dessas imagens ativa a imaginação do grupo e presentifica algo que está ausente, como uma história de vida. Mediados pelo professor, que pode também assumir um personagem, os envolvidos acreditam recriar a história de um passado longínquo, preenchendo essa invisibilidade com uma narrativa que vai sendo arquitetada dentro de uma lógica interna a partir dos elementos apresentados e das personagens interrogadas no processo.

As fotografias, principalmente, têm esse poder, elas nos capturam, elas detêm o tempo. Sabemos que há nelas um passado, algo que só ocorreu uma única vez,

⁷ A imagem representa um pacote de estímulos que foi encontrado numa caixa de sapatos. Os participantes foram informados que ela foi achada debaixo da cama por um garoto de dezessete anos de idade (SOMERS, 2008).

um mundo desaparecido. Em *Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea*, Ronaldo Entler⁸ dialoga com a obra de Christian Boltanski e Sophie Calle. O autor os aproxima por ambos fundamentarem seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia. Imagens que carregam consigo um passado adormecido:

...às vezes nos deparamos com uma imagem mais distante, uma fotografia perdida, ou esquecida no meio de um livro que compramos num sebo, ou jogada no meio dos objetos herdados de um parente que sequer conhecemos. Quando nos deixamos fisgar por essas imagens, somos envolvidos por uma história latente que já não se pode recuperar. A realidade em questão nos é ainda mais alheia do que aquela contada por nosso amigo ou parente. Mas aqui, a inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a presentificação de uma ausência (ENTLER, 2006, p. 46).

Para Entler, os artistas tiram proveito desse “silêncio”, daquilo que falta na imagem. A leitura de uma imagem nos seduz, presentifica uma “ausência”. Nosso interesse e desejo é fisgado, exatamente por ela não nos oferecer tudo. A fotografia fornece apenas pistas abertas, deixando marcas que pedem para que uma história lhe seja dada. O que efetivamente ocorre no processo do Drama, em algumas situações, através de retratos, mas também por objetos que pertenceram a pessoas desconhecidas e que, como a fotografia, guardam dela a sua impressão.

Um mesmo pacote de estímulos, com as mesmas imagens, pode gerar uma nova narrativa ao ser oferecido em processo a diferentes grupos. Ao ser aliado a saberes e lembranças singulares, acumuladas durante o tempo, ele pode desencadear diferentes leituras. O que sugere o referente, o que diz para cada um aquela imagem é, portanto, uma conexão totalmente pessoal. Cada um reconhecerá os seus, de acordo com as suas próprias experiências.

Ao receberem os objetos, os participantes do Drama levantam possibilidades sobre os significados individuais de cada material e, posteriormente, sobre o significado desses, no conjunto da narrativa criada. As teias de relações vão sendo tecidas durante o processo. Assim, no que diz respeito à recepção, o *estímulo composto* pode ser visto como rizomático.

Os princípios de conexão entre os elementos podem ser recriados, reorganizados em diferentes direções, não há uma resposta exclusiva, um significado único. A interpretação das imagens e objetos pode ser quebrada, rompida por um dos integrantes, tomando a qualquer momento outra direção. Durante a troca de informações entre os participantes, a leitura do referencial sofre transformações. A ação, seja ela leitura ou improvisação, mostra-se como um processo de reconstrução contínua. Assim, cada elemento da narrativa é descoberto através da ação.

Boltanski também provoca em sua obra a construção de pequenas histórias que

⁸ Ronaldo Entler é doutor pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes – USP, com a tese “Poéticas do Acaso: acidentes e encontros na criação artística”. Desenvolveu pesquisa em diversos museus da Europa e também do Canadá. Em 2006, concluiu pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Unicamp. É professor do programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Unicamp.

instigam novos questionamentos, sem que seja possível chegar a uma resposta exclusiva. A fotografia, o principal suporte utilizado pelo artista, não representa uma imagem do mundo. Ela faz rizoma com o mundo, e dialoga com o universo de cada um.

Assim como a fotografia de Boltanski, ao ser combinada com um texto ou uma legenda, é capaz de subverter totalmente o sentido do real, surgindo dessa forma como suporte de falsificação a serviço de uma autobiografia encenada; também os elementos que constituem um pacote de estímulos perdem sua real biografia, neutralizando-se para criar uma multiplicidade de sentidos que se desdobram em diferentes direções. Entre esses elementos de fonte real utilizados com identidades distintas, há uma dissolução das fronteiras entre objetividade e subjetividade, verdadeiro e falso, real e ficcional.

Nesse processo de reconstrução não existem mais indivíduos; ocorre uma despersonalização desses objetos, alguns que realmente pertenceram a alguém, outros, produzidos, e que se descolam e se abrem a novas experiências. Uma leitura rizomática do referencial viabiliza ligações complexas que unem distintos significados a partir da múltipla realidade que é apresentada. Para Gilles Deleuze, qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, pois o rizoma se refere a um mapa que deve ser construído, de forma desmontável, conectável, reversível e modificável.

Sob esse olhar, ao tornar presente determinada realidade, a imagem fotográfica atualiza algo do passado que permanece virtual, tornando-se ela própria uma virtualidade, atuando como um ímã de memórias, sentidos e significados, num permanente movimento dialético. A fotografia produz, assim, um efeito de atualidade, de contemporaneidade, uma extensão simbólica que possibilita nos relacionarmos com espaços e tempos distantes e heterogêneos, no entanto, com elementos em comum.

Em suas criações, Christian Boltanski recombina fotos que encontra, sem saber necessariamente de informações precisas sobre elas, e sem se preocupar com uma lógica ou correspondência histórica. O artista apenas envia o espectador de volta ao seu próprio passado nesse processo. Entre fragmentos de pequenas memórias incertas e ilocalizáveis, o real referencial da fotografia torna-se fictício, precário, nebuloso, convertendo-se, assim, em um lugar ideal para a imaginação.

Se nos depararmos com uma fotografia de um anônimo qualquer, somos tocados pelo fato de que atuou um dia nesse palco mal demarcado que chamamos de realidade. Nosso interesse se explica, talvez, por um tipo de identificação, já que o anonimato é também nosso destino mais provável. Sendo sua história inapreensível em sua totalidade, resta-nos preencher com dados de nosso imaginário as brechas sempre existentes entre os fragmentos coletados, quem sabe, aprofundando ainda mais nossa identificação. A fotografia pode desencadear esse tipo de interesse, assim como qualquer outro objeto que revele uma ligação autêntica com o passado, isto é, que seja parte dele: trata-se de fragmentos metonímicos da realidade (Ibid., p. 47-48).

Na obra de Boltanski ou no processo do Drama, as fotografias e os objetos exploram a ambivalência entre a verdade (o elemento documental) e a mentira (o fato de ser uma ficção) que permanecem intactos. Uma atmosfera de anonimato é o ponto de partida desses trabalhos, pois tão importante quanto o apontamento de uma

existência real, é a impossibilidade de esgotá-la num relato, e a presença, assim, de certo mistério, de certa incompletude.

Nos objetos de Boltanski que propõem reconstituir vivências e locais, destacam-se alguns exemplos em que o anonimato ganha evidência e visibilidade. Assim como o artista joga e provoca diferentes recepções a partir de suas fotos “falsas”, o Drama permite transformar o geral e o antigo no momento atual, podendo incorporar situações e temas emergentes ao processo. Nesse sentido, o *estímulo composto* envolve os participantes no debate ético e em tomadas de decisão. O Drama viabiliza experiências em que as mudanças de conhecimento, valores e atitudes podem ocorrer. Ele não congela simplesmente um momento no tempo, ele congela um problema no tempo; problema esse, que é examinado ao mesmo tempo em que os participantes passam por um processo de mudança.

Do mesmo modo que ocorre com a recepção da obra de arte, a fruição das imagens oferecidas como pré-texto no pacote de estímulos permitem a imersão em uma realidade virtual. Ambas as experiências sublinham a importância e o lugar do espectador na relação com a materialidade oferecida. Assim como a obra de Boltanski, o Drama opera tanto no nível real e social, quanto no nível simbólico. Essas duas funções atuam em uma relação dinâmica. Enquanto se envolvem no contexto da ficção, os participantes constroem suas próprias narrativas e o próprio evento teatral. Nas improvisações desenvolvidas a partir do *estímulo composto*, a ação mostra-se como um processo de reconstrução contínua e de reflexão permanente.

297 ■

Fotografia: reflexo morto da vida

Em entrevista a *Tate Magazine*, Christian Boltanski fala sobre o início de sua trajetória. Ele conta ter começado a trabalhar como artista, no momento em que compreendeu que a criança que havia nele estava morta, tornando-se, assim, um adulto. Para ele, tentar escapar dessa morte faz parte da vida. O artista se lembra do pequeno Christian que teria ficado para trás, e sugere que todos nós temos hoje alguém que está morto dentro de nós. Fugir desse momento, situado pelo artista entre a passagem da infância à adolescência, seria permitido ao construir um novo passado para si mesmo.

Segundo Roland Barthes (1984), a fotografia está estreitamente relacionada com a morte à medida que ao observarmos uma foto nossa ou de outros, nos convertendo assim em objeto nessa ação, estamos verdadeiramente observando o retorno dos mortos através daquela imagem. O momento que foi capturado no instante da fotografia já não existe mais, um momento que não poderá repetir-se existencialmente. Entretanto, a imagem fotográfica nos introduz em uma espécie de encenação, nos aproxima da morte, ou do momento anterior ao desaparecimento. Como não nos deixa esquecer Boltanski, um dia, todos os nossos corpos serão acalmados e as nossas roupas serão vazias.

A fotografia é, portanto, um reflexo morto da vida. A realidade física da morte é a ausência da vida, esse vazio. Se alguém exhibe a fotografia de uma velha senhora e o espectador se questiona sobre ela estar viva ou morta, ele experimenta uma emoção que não é apenas de ordem estética. É inevitável querer saber mais sobre a pessoa capturada pela imagem. A fotografia remete a uma reconstituição fictícia da morte.

Boltanski, que nasceu no final da Segunda Guerra Mundial, traz em algumas de suas obras um presente habitado pela morte e pelo anonimato. Seu trabalho é profundamente afetado pelo drama da guerra, do Holocausto, dos campos de extermínio. Como um jogo de memória ele atualiza aqueles que desapareceram ou passaram por nós. Para isso, se utiliza de imagens frágeis (fotografias, roupas abandonadas, lâmpadas, latas antigas de biscoito, recortes de jornal, anúncios de revista, próteses...), que fazem parte dos pertences de pessoas morreram, como testemunho de nossa breve estadia na vida.



Figura 3 – Referência De Vitrine (Vitrine de Referência), 1971⁹.

A obra acima, um inventário, nos leva a um passo mais adiante nos empreendimentos de Boltanski em sua própria vida e no passado de uma história. O artista fez várias dessas vitrines para exibir pertences como relíquias ou como vestígios arqueológicos de civilizações perdidas. Os artefatos deitados sob as janelas de vidro empoeirado tinham sido fabricados inicialmente sem finalidade estética. Apresentar alguns de seus próprios pertences pessoais, como fez nessa vitrine de um museu, foi uma maneira de Boltanski conservar suas próprias relíquias, mumificando-as. Para o artista, a arte é também uma tentativa de impedir a morte e a fuga do tempo.

Um das questões que o inventário coloca é saber se podemos conhecer alguém através de suas coisas. A memória relaciona o passado ao presente e cria novas identidades para esses artefatos. Nosso primeiro dente perdido, brinquedos de infância, roupas de batismo, sobras dos primeiros cortes de cabelo, preservados pelos nossos pais e solenemente guardados, podem “eternizar memórias” para serem posteriormente partilhadas.

No processo do Drama através do *estímulo composto*, os participantes conhecem as personagens de uma história através das imagens e objetos disponibilizados.

⁹ Uma caixa de madeira pintada em acrílico, contendo fotos, cabelos, pedaços de roupas da artista, uma amostra de sua caligrafia, uma página de seu livro de leitura, bolas de 14 a terra em uma pilha, uma armadilha que consiste em três objetos feitos de pedaços de pano, pinos de arame. Madeira, acrílico, fotos de cabelo, tecido, papel, terra, de arame. 59,6 x 120 x 12,4 cm. 59,6 x 120 x 12,4 cm.

Assim, se a roupa faz o homem (o hábito faz o monge), como diz o provérbio, podemos recriar esse homem ausente a partir de seus pertences.

Na experiência instaurada através do Drama, entre os diferentes sentimentos despertados pela aparente autenticidade dos elementos que compõem o pacote de estímulos, aparece ocasionalmente, segundo o relato de alguns alunos, o medo e uma sensação de morbidez, ao imaginarem a presença de vida adormecida naqueles objetos e imagens. Essa atmosfera surge provavelmente pelo fato de a situação atualizar, fazer presente o que muitos de nós fizemos com os nossos entes queridos que morreram, como manter suas roupas, cartas, objetos pessoais ou fotografias amareladas pelo tempo. A sombra da morte perturba como fragmentos da memória dos que se foram.

Concluindo

Tanto no Drama como na obra de Boltanski, uma realidade é forjada, a experiência faz parte de uma realidade simulada. Uma cena que foi fotografada é experimentada como sendo verdadeira. O artista, assim como o condutor do processo no Drama, lida com um real que não é real, mas que pode vir a ser. Uma nova memória é construída para aquelas imagens. A recepção do pacote de estímulos ou das fotografias e inventários do artista possibilitam ao participante da experiência descobrir as infinitas interconexões que a imagem e os objetos nos oferecem, uma vez que estes se configuram como um universo permanentemente aberto. O próprio artista considera que em algumas situações seu trabalho se aproxima do teatro, mas um teatro sem texto, sem espetáculo, algo muito próximo entre o teatro e a instalação.

Boltanski, assim como o condutor do processo no Drama, ao compor o pacote de estímulos, confecciona, para algumas de suas obras, inúmeros objetos que relembram certos fatos e gestos de sua própria juventude. Suas imagens nos empurram para nossa infância, para nossa própria realidade. As fotografias podem não falar a verdade, mas sussurram um código cultural que é identificado.

Tanto na composição e disposição do *estímulo composto* como na obra de Boltanski, há um cuidado especial na organização das imagens e objetos, buscando veracidade. A precisão e cuidado no suporte, espaço e ordenação desses elementos, através da memória ficcional, conferem uma sobrevida para esses objetos. Na recepção da obra do artista, assim como na interação dos participantes do Drama, os objetos recuperados ganham vida e circunscrevem um novo espaço de representação.

Enquanto que no Drama as ideias são geradas a partir do *estímulo composto*, para a exploração dos participantes através da improvisação, em Boltanski, essa documentação torna-se a própria obra de arte. Ele acredita que a qualidade da experiência estética gerada no espectador, depende de a obra causar ou não um estado de choque. Ao produzir uma fotografia, sua intenção é criar diferentes tipos de espaços e atmosferas, e diferentes tipos de impacto. Assim como a obra do artista remete às vítimas da guerra e à violência histórica que sofreram essas pessoas, também o Drama viabiliza experiências em que as mudanças de conhecimento e atitudes podem ocorrer a partir do potencial dramático e histórico que envolve os atuantes em discussões sobre ética. Assim, a leitura da obra de Boltanski e das imagens utilizadas no pacote de estímulos pode ser vista no sentido de uma leitura como construção e como reflexão permanente.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOLTANSKI, Christian. La petite mémoire (1998). In: **Dossiers pédagogique Centre Georges Pompidou**. Centre Pompidou, février 2005, Paris. Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENSBoltanski.htm>.

_____. "Studio Visit: Christian Boltanski". 2002 – 2003. **Tate Magazine**, Issue 2. Mon Jun 08, UTC 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>.

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2006.

DANZIGER, Leila. Tarefa infinita: percursos entre história, memória e esquecimento. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários, Departamento de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, n. 13. 2004.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2000.

■ 300

DUARTE, Miguel Mesquita. **Fantasma, espectros e temporalidades na obra de Christian Boltanski**. Traço 01, Junho, 2009. Disponível em: http://www.projectotraco.net/index.php?option=com_content&view=article&id=63&catid=34&Itemid=60.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **Ars**, Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. São Paulo: ECA-USP, 2006.

_____. Entre a memória e o esquecimento: realismo na fotografia contemporânea. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Intercom. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

HITOTUZI, Nilton. Um modelo pedagógico-teatral chamado Drama-Processo. **Diálogos possíveis**, Revista da Faculdade Social da Bahia, v. 6. 2007.

PERLOFF, Marjorie. Lo que realmente pasó – Sobre el jardín de invierno de Roland Barthes y los archivos de los muertos de Christian Boltanski. **MilPalabras 2**, verano, 2001.

SOMERS, John. Drama e História: Projeto Peste Negra. In: CABRAL, B. et alii. **Ensino do teatro** – experiências interculturais. Florianópolis: UFSC, 1999.

_____. Interactive theatre: Drama as social intervention. In: **Music and arts in action**. Issn: 1754-7105, 2008. Versão on-line. Disponível em: <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/interactive-theatre>.

