

A questão da morte no mundo contemporâneo:

Teatro, fotografia e psicanálise

Miriam Chnaiderman

Apoiando-se em textos de Walter Benjamin sobre a fotografia, este artigo discute as questões da reprodutibilidade, da semelhança e da luta contra a morte. No horizonte: o tempo...

Em sua peça *Álbum de Família*, em meio a uma de suas sempre terríveis narrativas, Nelson Rodrigues colocou a relação entre teatro e fotografia: há um momento de paralisação e congelamento da imagem sempre que surge a personagem "o fotógrafo".

A narrativa que entremeia as fotos é a seguinte:

Nonô, filho do casal Senhorinha e Jonas, ronda (louco e nu como um bicho, a casa da fazenda, após um ato incestuoso com a mãe.

- Jonas, fazendeiro, apaixonado por sua filha Glória, busca juvenzinhas virgens, da idade de sua filha. Uma destas vai morrendo de parto no decorrer da peça. Jonas acaba assassinado por dona Senhorinha.

- Rute, irmã de Senhorinha, segundo Jonas não tem nada para atrair um homem. Jonas, em uma noite de bebedeira, foi o único que a fez sentir-se mulher.

Rute lhe é infinitamente grata, e passa sua vida arrumando para Jonas as juvenzinhas virgens que ele lhe pede.

- Edmundo, outro filho de Senhorinha e Jonas, separado de sua esposa, Heloísa, volta à fazenda e acaba se matando, pois sua mãe, por quem tinha verdadeira paixão, confessa-lhe o incesto com o irmão Nonô.

- Guilherme, o irmão seminarista, que se castrou devido à sua paixão por Glória, com quem pretendia viver o resto da vida, acaba se atirando embaixo de um trem depois de assassinar sua amada.

- Glória, já no início da peça, aparece em uma relação amorosa com uma colega sua do colégio de freiras. É expulsa, retornando à fazenda.

Miriam Chnaiderman é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise de Sedes Sapientiae, e doutora em Artes Ciências pela ECA-USP.

- Heloísa odeia Edmundo, que se negara a tocá-la devido à paixão pela mãe.

As fotos que entremeiam a narrativa são as seguintes:

Primeira foto: O casal feliz no dia do casamento de Jonas e Senhorinha.

Segunda foto: O casal feliz com a recém-nascida Glória, treze anos após o casamento.

Terceira foto: Primeira comunhão de Glória.

Quarta foto: A exemplar fraternidade de Rute e Senhorinha.

Quinta foto: Nonô, adolescente, com a mãe, pouco antes de enlouquecer.

Sexta foto: Lua de mel do casal Edmundo e Heloísa.

Como na horda primitiva, Jonas é o pai que tem direito às mulheres da tribo. O filho que possuiu a mãe, Nonô, está condenado à loucura. Todos os irmãos fracassam. Sobrevivem Nonô e Senhorinha, ou seja, a loucura.

Ao equiparar representação e realidade, o dramaturgo não estaria explodindo qualquer simbolização?

Inúmeras foram as leituras junguianas desta como também de outras peças de Nelson Rodrigues - aí vêm o mítico, os arquétipos, os símbolos universais. Mas Nelson Rodrigues, ao fazer equivaler repre-

sentação e realidade, não estaria explodindo com a possibilidade de qualquer simbolização? Quando o signo é apenas signo, ele se torna coisa. Tanto o real quanto a representação estão questionados. Não sobra nada, apenas a morte e a loucura.

Em *Albúm de Família*, ao unir teatro e fotografia, Nelson Rodrigues explicitou algo paradigmático em toda a sua dramaturgia, ou seja, seu trabalho com a origem da representação que não é ainda representação. É por aí que podemos aproximá-lo da psicanálise, e não buscando símbolos arquetípicos, tal com vêm fazendo vários de seus estudiosos...

Sobre a fotografia

A fotografia sempre foi questionada enquanto linguagem artística. Embora a arte tivesse buscado por muito tempo a imitação mais perfeita possível da realidade, a existência de uma máquina que faz isso de modo tão radical assustou, desde a sua invenção, pois colocava em questão o que até então fora considerado a genialidade do artista.

Toda atividade de linguagem busca igualar o signo à coisa. Foi na tentativa de agarrar a realidade que a fotografia foi inventada. Atualmente, o cinema e a holografia mostram essa busca narcísica do signo como espelho. O que se busca através dos tempos é a construção de uma imagem *verdadeiramente objetiva*, que anularia o hiato entre referente e signo. Todos os estudiosos da fotografia passaram - e ainda continuam passando - necessariamente pela discussão que existe em estética sobre a importância da tecnicização na produção artística.

Dois importantes pensadores do mundo moderno, R. Barthes e W. Benjamin, procuraram refletir sobre a fotografia - e o interessante é que para ambos ela não tem um estatuto de linguagem artística.

Segundo Barthes¹, nunca veríamos a fotografia, e sim aquilo a que

ela remete, ou seja, o seu referente. A fotografia é morte na medida em que não se distingue do referente, é pura imagem que nem chega a ser percebida como imagem.

Para Benjamin, também, o que foi fotografado não silencia, continua real. A persistência deste real na fotografia levou Benjamin a importantes reflexões sobre a questão da reprodução no mundo contemporâneo. A técnica cria na fotografia um valor mágico que nunca seria possível encontrar em um quadro. A fotografia explicita uma forma de percepção que tem uma aguda capacidade de captar o *semelhante no mundo*, e a reprodução radicaliza isso, pois faz com que mesmo o fenômeno único possa gerar muitos outros semelhantes.

Há um importante e pouco citado ensaio de Walter Benjamin, "A doutrina das semelhanças", que obriga a contextualizar o que era em sua obra essa captação do semelhante. Nesse ensaio, Benjamin acredita que as semelhanças percebidas conscientemente em nossa vida cotidiana são apenas uma pequena fração dos casos que são determinados pelas correspondências naturais: "... *essas correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que, fundamentalmente, todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem*"².

No homem antigo esta faculdade mimética apareceria de forma mais evidente, por exemplo na astrologia: os antigos, conscientemente ou não, imitariam os processos celestes, podendo portanto, a partir do estudo dos astros, conseguir prescrições para lidar com semelhanças pré-existentes. Existe pois uma semelhança extra-sensível, conclui Benjamin. Hoje, é na linguagem que esta semelhança se mostra. Se tomarmos palavras de diferentes línguas com o mesmo significado, teremos como resultado que, embora estas palavras não tenham a menor semelhança, seriam seme-

lhantes em relação ao significado situado no centro delas. É a “doutrina das semelhanças” que vai dar fundamento ao seu importantíssimo ensaio “A tarefa do tradutor”³, onde propõe que a cada tradução haveria uma aproximação maior à essência de todas as línguas, a língua adâmica: a linguagem pura que não visa nada e não exprime nada. Daí o direito que teria todo tradutor: a liberdade de criação no trabalho com qualquer texto.

A linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética. Walter Benjamin busca as teorias místicas da linguagem, que não se preocupam apenas com a palavra oral, pois a essência das semelhanças extra-sensíveis apareceria mais claramente na relação entre a imagem escrita de letras e o significado. A semelhança extra-sensível estabeleceria a ligação “*não tanto entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito*”.⁴ A escrita seria um arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis. O dom mimético, “*fundamento da clarividência*”, migrou gradativamente para a linguagem e para a escrita. E a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças: assim como antes o astrólogo lia o futuro nas estrelas, hoje o colegial lê o alfabeto.

A fotografia opera a semelhança, presentifica a semelhança extra-sensível: somos forçados a buscar numa semelhante imagem o pequeno brilho do acaso, do *aqui e agora* graças ao qual o real assumiu o caráter de imagem. Através da fotografia, o ser humano resgata a clarividência do primitivo.

O semelhante e a repetição

No famoso ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, está grifado: “*Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a caracte-*

terística de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ele consegue captá-lo até no fenômeno único”.⁵

Quando Walter Benjamin fala de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “*o semelhante no mundo*” é tão aguda, “*visando retirar o objeto de seu invólucro*”, quando fala da reprodutibilidade como forma de ser no mundo contemporâneo, remete-nos ao ensaio de Freud de 1920, “Para além do princípio do prazer”, onde vemos formulado pela primeira vez a existência da pulsão de morte, a partir da “compulsão à repetição”.

Agora, citando Freud: “Representemo-nos pois o organismo na sua máxima simplificação, como uma vesícula indiferenciada de substância excitável. Então sua superfície, voltada para o mundo exterior, ficará diferenciada por sua própria situação e servirá de órgão receptor das excitações”.⁶

É pelo contato da superfície da vesícula com as excitações externas que surge uma substância duradouramente modificada, na qual o processo de excitação ocorre de maneira distinta. O ser animado elementar não teria querido transformar-se, e teria repetido sempre um único e mesmo caminho vital. É a história evolutiva da terra, sua relação com o sol e as intempéries, que vai deixar sua marca na evolução dos organismos. Mas o que os corpos buscam é retornar à ausência de excitação pelas vias mais curtas: a tendência seria sempre em direção à ausência de movimento, do congelamento. Freud propõe então a noção de pulsão de morte, ligada ao princípio do zero ou do Nirvana, manifestação da inércia na vida orgânica.

Quando Walter Benjamin fala em “*retirar o objeto de seu invólucro*” para poder chegar a “*uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda*”, está propondo, em termos freudianos, um retorno ao indi-

ferenciado, à entropia inicial, àquilo que, no ensaio “Experiência e pobreza”, denomina um conceito novo e positivo de “*barbárie*”.⁷ A pobreza da experiência, nova forma de miséria que surge com o desenvolvimento da técnica, leva a um começar do início. “*Apaguem os rastros!*”, clama Brecht, citado por Benjamin. A barbárie, no bom sentido, está nos homens que fizeram do novo uma

A
reprodutibilidade é
o encontro com o
que desde sempre
determinou o
homem: a
semelhança.

coisa essencialmente sua. Apenas no despojar-se do apriorismo pode ocorrer a abertura radical para a semelhança extra-sensível.

A reprodutibilidade, a possibilidade da repetição que caracteriza o mundo contemporâneo, é o encontro com aquilo que desde sempre determinou o homem, ou seja, a semelhança.

Repetição e história, fotografia e teatro

Mesmo em *Para além do princípio do prazer*, Freud afirma que nem todos os organismos elementares que compõem o complicado corpo de um ser animado superior percorrem com ele o caminho evolutivo até a morte natural. Existem as células germinativas que conservam a estrutura primitiva da célula

viva, e se separam em um certo momento do organismo total, carregadas com todos os dispositivos herdados e adquiridos. Estas células voltam a desenvolver-se, repetindo o mecanismo ao qual devem a existência - uma parte dessas células retorna, como um novo resto germinativo, ao início da evolução. Assim, opõem-se à morte da substância viva e sabem como conseguir uma imortalidade potencial. As pulsões que cuidam dos destinos desses organismos germinativos são as pulsões sexuais; estas são mais resistentes às situações externas. São as pulsões de vida. Vida como puro movimento, pura energia.

A "história barroca" de Walter Benjamin, tal como é trabalhada por Olgária Mattos, depara-se o tempo todo com o progresso e com o eterno retorno. Assim como a semelhança rege o cosmos, agora a reger a história. A concepção da teoria benjaminiana de história é permeada pelo tema do "idêntico no novo, do velho no novo, e do novo no velho", mostra-nos Mattos⁸.

Ao diferenciar entre o tempo do relógio e o tempo do calendário, Walter Benjamin introduz a possibilidade de que a história não seja vivida apenas como repetição: é possível a criação de sentidos inéditos. O tempo do relógio é o tempo homogêneo e vazio, preenchido como um recipiente no qual os acontecimentos são depositados. O tempo do calendário é pontuado pelos dias de recordação coletiva. O verdadeiro alvo da história é o desaparecimento dos processos naturais; o que diferencia o tempo histórico é a transgressão desse processo infinito de retorno. O revolucionário transgride o tempo homogêneo, irrompe no que se repete, descobre o oculto no semelhante. As tarefas revolucionárias exigem a explosão da continuidade.

Ora, não é a fotografia essa irrupção que ameaça o tempo, que estanca a continuidade? Não seria sua própria reproduzibilidade, sua possi-

bilidade de repetição ao infinito, uma intervenção no processo natural? A fotografia descobre o oculto no semelhante, transgride o tempo do relógio introduzindo o tempo do calendário, pontuado por dias de recordação.

O interesse de Walter Benjamin pelo teatro épico de Brecht tem a mesma origem que seu interesse pela fotografia⁹. Em seu ensaio sobre Brecht, após enumerar de que forma no teatro épico se modificaram as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretores e atores, detém-se na questão do gesto, pois pensa que o teatro épico é gestual. O gesto é pouco falsificável

A fotografia
transgride o tempo
do relógio,
introduzindo o
tempo do
calendário.

e tem um começo e um fim determináveis; seu caráter fechado circunscreve em uma moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que, como um todo, está inscrita num fluxo vivo. O gesto é aqui descrito do mesmo modo que a fotografia. A interrupção da ação está em primeiro plano. É a irrupção no tempo do relógio que define o teatro épico como revolucionário e político.

Como a fotografia, o teatro épico busca o futuro nos minutos fugazes de um instante presente.

Parece que Walter Benjamin encontrou a vida na possibilidade da reprodução. Freud, ao final de sua

vida, mostrou-se amargo em relação à possibilidade do triunfo da pulsão de vida sobre a pulsão de morte. Lacan nos alerta que, na leitura de Freud, não se deve confundir a *repetição* com o *retorno dos signôis* nem com a *reprodução*; o que se repete é sempre algo que se produz como por acaso, tem mais a ver com a *tyché*, encontro com o real, e o real está sempre além do *automaton*.¹⁰

O acaso que brilha na fotografia é sempre um real que insiste. O teatro e a fotografia são *tyché*: irrompem e propõem novos códigos de deciframento do universo, desvelando, para usar uma terminologia de Walter Benjamin, o *inconsciente ótico*.

Ritual e tempos modernos

Barthes inicia seu livro *A câmera clara*¹ contando que um dia, ao ver uma fotografia do último irmão de Napoleão, disse a si mesmo estar vendo os olhos que viram o imperador. Surge então a questão: vê com os olhos que viram o irmão de Napoleão, cujos olhos viram o imperador, ou como afirma, vê os olhos que viram o imperador? A emoção de Barthes - ver com os olhos que viram Napoleão - tem a ver com o modo pelo qual ele pensa a fotografia, qual seja, como pura emanção da coisa fotografada que remete apenas ao referente.

No teatro, também não vemos o ator e sim a personagem, não vemos o cenário e sim o local onde se dá o episódio. É o que Octave Mannoni denominou "efeitos de ilusão". O teatro deve "fazer ilusão", e é porque ele deve ser assim que de fato, não o é: é na medida em que se põe como ilusório que permite o trabalho com o recalcado, ou seja, com as mais recônditas verdades.¹¹

Quando alguém está no teatro, sabe que o ator que representa um morto não está morto, mas tudo se passa como se fosse preciso dissimular este saber. É preciso que nós saibamos que "não é verdade" para

que as imagens do inconsciente estejam verdadeiramente livres.

Barthes relaciona o teatro e a fotografia através da morte, apontando a origem comum do teatro e do culto aos mortos. Os atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos mortos, designando-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco no teatro totêmico, homem com rosto pintado no teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Khat Kali indiano, máscara do Nô japonês. Afirma Barthes: "... a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos".¹²

Na "Pequena história da fotografia", Walter Benjamin conta como os primeiros modelos diziam que o fenômeno da fotografia lhes parecia um "grande e misteriosa experiência".¹³ As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada. O modelo não ficava ao sabor do instante, mas *dentro dele*. O candidato a modelo fotográfico, nos primórdios da fotografia, era chamado de "paciente". Inicialmente, o ato de fotografar é ritualizado: surgem os ateliês, com cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, colunas de mármore sobre tapetes persas.

Mas no decorrer da história, as obras de arte vão se emancipando de seu uso ritual, aumentando as ocasiões para que sejam expostas. Benjamin localiza no fotógrafo Atget a desritualização da fotografia, libertando o objeto de sua aura, buscando nas ruas de Paris o que está perdido e extraviado.

No ritual, remete-se sempre a um tempo mítico, à repetição de um gesto circular. O ritual é aurático por excelência, única aparição de uma coisa distante. Walter Benjamin nos fala de como o homem contemporâneo tem como tendência à superação do caráter único das coisas, buscando sempre a reprodução.

Barthes indaga-se sobre o lugar da Morte em nosso mundo contemporâneo, concluindo que, se não está mais no religioso, deve estar em outro lugar. Reflete que a Fotografia poderia ser vista como a presença, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de Morte literal. A Fotografia é um teatro desnaturado onde a morte não pode se interiorizar, pois exclui qualquer purificação, qualquer catarse.

Espelho explodido: Nelson Rodrigues e Freud

Arlindo Machado, em seu livro *A ilusão especular*, faz uma importante crítica a Barthes: inclui-o entre os pensadores que permaneceram no que denomina "a ilusão especular", ou seja, aqueles que permaneceram colecionando simulacros ou espelhos do mundo, esquecendo que as máquinas constroem suas próprias configurações simbólicas, que elas criam, muito mais do que reproduzem, suas significações. A fotografia obriga o espectador a ocupar o campo ausente, colocar-se no ponto de vista da câmera.¹⁴

Também no teatro, o que está ausente é o que garante sua possibilidade. E o que, no teatro e na fotografia, está ausente, e, portanto, presente de forma absolutizante, é o real. Há apenas o real do que acontece, do que é presente. A representação torna-se comunhão. Não há mais necessidade nem de ilusão nem de realidade. Mais do que promover o real, o teatro e a fotografia o desarticulam.

Barthes, imbuído de Freud e Lacan, fica apenas com ausência, com a morte. Esquece-se do movimento vital presente na criação.

Tanto na fotografia como no teatro, o ato de remeter ao referente acaba por fazê-lo explodir. A noção de *equação simbólica* ajuda-nos a entender o que acontece na explo-

são do referente: o símbolo se coisifica, e o real deixa de existir enquanto tal. O exemplo classicamente difundido é o de um violinista famoso que está internado em um hospício na Inglaterra; por ocasião do Natal, organiza-se uma grande festa e pede-se a ele que toque. O violinista recusa, afirmando que não poderia se masturbar em público... O violino deixa de ser símbolo do pênis, passando a ser o próprio pênis. Em Nelson Rodrigues a estrutura edípica deixa de ser uma estrutura, e o símbolo tornado realidade explode o mundo.

Quando Lacan afirma que a estrutura da verdade é da ordem da ficção, coloca o trabalho analítico na ordem do possível. O discurso deixa de ter referente.

O teatro e a fotografia, exatamente porque remetem a um referente que tem que ser explodido para que o teatro seja teatro e a fotografia, fotografia, explicitam de que forma ocorre a escuta analítica, em nossa clínica cotidiana. ■

NOTAS

1. Barthes, R. - *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.
2. Benjamin, Walter - "A doutrina das semelhanças" in *Obras Escolhidas, Magia e técnica, arte e política*; São Paulo; Brasiliense; 1985; p. 109.
3. Benjamin, W. - "La tâche du traducteur" in *Mythe et violence*, Paris; Denoel, 1971.
4. Benjamin, W. - "A doutrina das semelhanças"; op. cit.; p. 111.
5. Benjamin, W. - "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in op. cit.; p. 170.
6. Freud, S. - "Para além do princípio do prazer" in *Obras Completas*, vol. I; Madrid, Editorial Biblioteca Nueva; 1948; p. 1120.
7. Benjamin, W. - "Experiência e pobreza" in *Obras...*
8. Mattos, O. - *Os arcanos do inteiramente outro*; São Paulo; Brasiliense, 1989; p. 140.
9. Mattos, O. - "O que é o teatro épico" in op. cit.
10. Lacan, J. - *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed.; 1979.
11. Mannoni, O. - "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire" in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris; Seuil.
12. Barthes, R. - op. cit., p. 53.
13. Benjamin, W. - "Pequena história da fotografia", in *Obras...* p. 53.
14. Machado, Arlindo - *A ilusão especular*; São Paulo, Brasiliense; 1981.