

Os corpos das imagens

Gabriel Bogossian

a fotografia

Toda fotografia é o registro de uma imagem; é portanto um evento geográfico. Numa guerra, numa viagem familiar ou numa esquina em Paris, a imagem fotográfica provém de uma sequência de imagens coletivamente construída, em que o fotógrafo reconhece, especialmente relevante ou pertinente, uma, e, com mais ou menos tensão, a preserva (a fotografia tem sempre, portanto, bordas temporais, desnecessárias à sua apreciação). Toda fotografia tem então seus lugares, determinados pela ação, decidida ou não, daquele que opera a câmera – uma segunda instância da geografia, dada pela distância entre a câmera fotográfica e o mundo (onde está a coisa que se fotografa, em relação ou não com um cenário); cada fotógrafo faz seus mapas, escolhe sua posição; e, por extensão, escolhe a posição do outro.

A eficiência das imagens obtidas a partir de processos fotográficos, ou a das suas séries, depende da potência que haja, evidente ou oculta, nelas. Para alcançá-la, é preciso que o fotógrafo se dedique à coisa que fotografa; a essa dedicação, intensiva ou extensiva no tempo, que permite-nos ver mais e mais aspectos da coisa, e assim diferenciá-la, chamamos proximidade. Quanto maior a proximidade, mais a coisa é diferenciada, e portanto menos redutível; mais extensa e profunda, menos um objeto representado. Assim, quanto maior a proximidade, mais diferenciação, e quanto mais diferenciação, mais potência; inaugura-se um vasto repertório de relações possíveis com o antigo objeto representado, pois o olhar que o recebe está mais disponível para as suas mil-faces; mais disponível, para mais faces (mais disponível à sua diferença, à sua particularidade). À ideia da proximidade como fiadora da qualidade de uma imagem obtida a partir de processo fotográfico chamaremos de “postulado de Capa”, pela evidente dívida com a obra do fotógrafo húngaro e seu famoso aforismo. (Um grande nome é sempre um marco, uma síntese de seus aspectos mais relevantes; e como tal torna-se refém de uma simplificação de si mesmo; um grande nome torna-se um estilo, sobreposto ao que de diferente de si mesmo chegou a produzir; um grande nome torna-se um emblema; torna-se uma imagem). À ideia de

proximidade como fiadora da qualidade de uma imagem fotográfica acrescentamos outra, oriunda da teoria da poesia: o mundo já foi dito, e o valor da poesia – que a linguagem conquista – consiste em dizê-lo de novo, como se fosse uma primeira vez. O “postulado de Capa” – uma decisão ética e metodológica – garante portanto que a linguagem fotográfica conquiste a potência (poética) de um primeiro olhar sobre a coisa. A partir desse marco, a imagem dispensa sua própria repetição, dispensa que nos estendamos no assunto: cada quadro traz a força da imagem inteira, para além das suas bordas, como se, dada a proximidade, toda redução fosse impossível, e na fotografia estivesse contida inteira a imagem de que ela é parte.

o buraco

Alheios a isso, uma certa quantidade de fotógrafos de fora de estúdio, sustentada por uma imprecisa noção de pureza (do olhar), de oportunidade (fotográfica) ou verdade (da imagem), dispensou esse gesto cartográfico e criou a mística do objeto da fotografia; estes fotógrafos o adoraram; mas, como qualquer adorador, nunca se aproximaram dele, permanecendo estranhos à imagem de onde obtinham suas fotografias: o objeto estava ali, distante do olhar que o pensava; estava ali, e estava fetichizado. Este misticismo, apresentado ao público uma segunda vez, transformava-se em farsa; e então transformava o objeto em anedota, uma sorte (enquanto evento fortuito), um acessório (da habilidade do fotógrafo). O fotógrafo sobrepunha-se à imagem, a ignorava, e falava desmedidamente, de si e das suas oportunidades; dissolvia qualquer chance de enigma, e portanto que as representações que produzia tratassem seriamente de alguma instância da verdade; falava desmedidamente, esvaziando-as. A presença excessiva do fotógrafo, nessa época, indicava também o quanto ele estava destacado, no espaço, da imagem que fotografava; o quanto esta distância, vestida de naturalidade (esta simplicidade afetada), tentava reduzir a coisa que se podia fotografar (o objeto representado) a si mesma, limpando-a de suas bordas – e ela, assim, presa, definhava, pois a simples representação de objetos trazia o problema da exclusão e da seleção, e o que era excluído da imagem frequentemente lhe fazia falta.

Alguns desses fotógrafos, contudo, agiram por seus objetos, às vezes motivados por algum desejo político; mas pensavam sempre sobre os objetos (a fotografia os

tornava inanimados); nunca com eles; sempre os destacando. Tal gesto, enquanto aumentava a potência dos objetos (por circunscrevê-los), limitava o alcance do pensamento fotográfico – pois havia sempre o fardo do objeto, um item a mais, externo, a se carregar. Imagem fotográfica e pensamento estavam frente a frente, sendo portanto duas coisas distintas. Era preciso que fotógrafo e objeto fossem a mesma coisa, isto é, que tivessem o mesmo status dentro de um dado espaço; que compartilhassem lugares de uma mesma topografia; era importante que ambos fossem constituintes do gesto de pensar, novamente equânimes em potencial (como seriam fora da fotografia); era preciso que isso fosse deixado evidente, que o gesto fotográfico em si perdesse poder (para que seu produto ganhasse potência). Era preciso que o pensamento se instituisse na coisa, sendo elaborado no presente da fotografia. E para além destas necessidades, era preciso dispensar o que aquela velha forma de fotografar criava de mais pernicioso: o cansaço que provinha de objetos distintos serem representados da mesma forma, com a mesma habilidade (pois a destreza não distingue nada além do seu próprio sucesso). Era preciso portanto rever o postulado de Capa; rever a ideia de proximidade despida das utopias da identificação ou de aventura; reconhecendo e acolhendo os gigantescos entraves ao diálogo entre fotógrafo e seu antigo objeto fotografado; reconhecendo e acolhendo o enorme problema da representação (do Outro, sempre) e, contíguo, o problema da fidelidade (que se chama também, visto de outra perspectiva, problema do respeito; o problema da verdade; ou problema do cuidado).

welcome home

Como evento geográfico, toda fotografia é uma produção coletiva; e porque promove essa cartografia, promove também operações no espaço, se acercando de seus objetos e os nomeando; se torna uma aproximação ao nome da coisa; é a tentativa de um nome. E dentre eles, na série de que tratamos aqui, o nome da casa: Welcome Home é o abandono da casa familiar e a invenção de um novo nome, e de uma nova casa.

A casa original nos poupa do fastígio de renomear tudo, pois fornece, além da continuidade (sempre irrepreensível, no começo, e depois totalmente repreensível) das coisas, uma continuidade dos nomes, um hábito dos nomes, dos fonemas, dos

idioletos. Primeiro a continuidade do nome da mãe, depois do nome do pai, e suas ramificações. É sempre dessa casa, e desses nomes, que se parte, portanto; dessa interpretação do mundo, ao mesmo tempo familiar e alheia, que se foge. E com esta série se retorna a uma ideia de casa; o espaço e os termos do encontro (antes de se tornar retorno, e condição para ele) são especiais: em uma fazenda no interior dos EUA, pessoas se reúnem para celebrar o Beltane, festa celta entre o começo da primavera e o do verão que marcava o reinício dos ciclos naturais; o encontro é de orientação queer, e no entanto casais e indivíduos não vinculados a essa identidade vão ali compartilhar a expressão de princípios de convivência radicalmente diferentes do que se experimenta em qualquer outro lugar. As regras, mínimas, são respeitadas; e porque o são, e dizem respeito essencialmente ao cuidado, o encontro se dá como retorno: aqui temos novamente uma casa, que é preciso conhecer e definir.

Todo retorno à casa é a aparição de um fantasma; é um reencontro. Aprendemos a nos sentir em casa, aos poucos; todo retorno traz acolhimento e medo – é o retorno ao pertencimento, à proteção, ao assombro da força que a casa encerra e revela. Esta casa nos rejuvenesce; retornar a ela é religar-se ao espaço em que criamos os nossos personagens, e revemos a intimidade do desejo. A casa é onde ficamos a sós com a solidão das origens, e é o descanso nessa solidão. Onde as pessoas se reúnem em seu nome, a casa existe novamente; e com ela suas potências. A celebração do Beltane o reitera: o festival remete ao silêncio dos ciclos naturais, desde o momento obscuro das sementes até a nova floração; a fertilidade ganha sua expressão mais carnal e o corpo se adorna, preparando-se para o ofício sagrado. É daí que vêm essas imagens: elas são o registro de um ritual de retorno – e ao mesmo tempo o próprio encontro, a sua voz. São pedaços da casa a que voltamos, sua força maternal, seu calor e suas festas: a nossa casa, em que estamos, cheios de desejo e medo, livres. As coisas nos dizem respeito, e querem uma contemplação delicada. O Outro está aqui; estamos juntos. Ele não é a imagem ideal ou exemplar de nada. Não temos o inventário de vozes miúdas do mundo, não há uma simplicidade (ou espontaneidade) afetada, nem se tenta reduzir o Outro a si mesmo (de modo que ele, preso, defina); sua coautoria da imagem é evidente, e portanto a fotografia que se aproxima desse espaço não pode senão acolher essa proximidade, e se felicitar com ela. É uma sincronia que se conquista, em prol da qual se trabalha: o fotógrafo se põe no meio da entrega sensual, da partilha da

comida; se põe ali, com delicadeza, contemplando a celebração (e portanto fora) e participando da sua construção (e portanto dentro), ao mesmo tempo. A cautela que o ineditismo que essa dupla posição inspira está presente também no reencontro com as fotografias obtidas, e na sua seleção; é o cuidado final que confirma e estende o espaço da celebração até onde durarem estas fotos; assim elas preservam a mesma umidade da imagem de onde provêm, e do lugar onde ela é construída; dizem da textura das paredes, da terra e da areia entre os dedos. Retornamos a elas repetidamente, com a integridade que nenhum outro lugar devolveria.

o outro: a casa

Cada autor refunda, a partir das suas necessidades, a linguagem em que trabalha; escolhe particularidades, inventa procedimentos, determina suas regras. Na medida em que avança, a linguagem ganha: para além das filiações, inerentes a qualquer gesto linguístico, nada há, do que víamos, que se assemelhe ao que vemos agora; o mesmo fazem os fotógrafos. A conquista de uma particularidade, extrema ou hesitante, é o que a projeta da sua história e das suas condições de produção (integradas, ambas, à fotografia obtida). O postulado de Capa garante então que o fotógrafo se aproxime da coisa e que suas fotos deem conta da imagem de onde vêm; a foto se aproxima da coisa e a retém [Walter Lima Jr., comentando aquele que provavelmente é seu melhor filme, *A Lira do Delírio*, disse que a câmera plasma as condições em que o filme foi feito – que o negativo capta o espírito daquela interação]; torna-se a emanção da coisa, um seu duplo (uma parte da imagem, menor que ela, que a condensa; uma sua versão resumida e integral ao mesmo tempo). É assim que uma certa conquista ética torna-se patrimônio artístico, e se completa a conversão do ato fotográfico em pensamento.

As fotos tornam-se deste modo uma fala sobre a coisa e a própria coisa. Repetem a ambivalência do lugar do fotógrafo na medida em que são parte da experiência de um indivíduo que esteve e participou das festas que fotografou (na medida em que obtê-las foi parte da sua troca com o lugar). O olhar e seus objetos fizeram parte do mesmo conjunto, do mesmo sistema, do mesmo organismo; foram parte do mesmo corpo, do mesmo universo de desejo e ação. Desfaz-se o risco do pitoresco a partir

da criação de uma posição para o fotógrafo dentro do universo paralelo a partir do qual vai se obter a fotografia – ainda atrás da máquina, mas dentro do universo. Não é preciso mais sustentar a persona que o apresenta e defende; ela está, sempre, nunca escancarada, mas presente, misturada à imagem disponível, e portanto acessível à fotografia produzida (todos os seus elementos constituintes mergulham na mesma ideia-lago). Não há mais olhar externo; o fotógrafo é uma presença que age (trabalha) recolhendo imagens, enquanto não está (trabalhando) cozinhando ou ajudando no ritual. É assim um outro homem que se vê representado; o fetiche da distância como garantidor da liberdade (da fala), do conforto e da isenção, e o próprio desejo de isenção, se tornaram obsoletos, pois o ponto intermediário (ou ponto duplo) novo revela-se mais eficiente e rico. É a partir deste ponto que é possível responder ao medo da aproximação do Outro (em direção a ele ou vindo dele); é só a partir dele que a fotografia se elabora como pensamento ético e ao mesmo tempo desejoso. Gui não mimetiza a festa como alguém que se disfarça e se mistura ao exotismo alheio; olha-a de dentro como um dos que festeja, e o faz com a câmera; nada está externo, portanto, nada é invasivo; ele é coautor das imagens de onde vêm suas fotografias. As implicações políticas e a força poética de tal conquista estão evidentes; fotógrafo e coisa fotografada compartilham as mesmas condições e a mesma casa (Gui e o ser pintado de azul – que tem a nobreza de um embaixador do reino dos pássaros – estão em casa, e não importa quem é seu dono). Essa fotografia, operando entre metamorfoses, começa a refletir sobre a posição daquele que empunha a câmera e sobre o lugar dessas imagens no meio da celebração; por admitir que a foto vá ser um instante dessa tradição (dessa cultura) definida (decidida) circunstancialmente em um grupo, torna o objeto parte da própria coisa pensada – constituinte da fotografia não como elemento pré-textual ou pretexto; passa a ser uma qualidade necessária à imagem e portanto é impossível permanecer como objeto.

Dar um passo adiante dentro do ineditismo desse ponto duplo, abandonando a noção de objeto da fotografia, traz de volta o problema do cuidado e, por extensão, o problema da verdade. Gauguin, que faz parte dessa tradição discreta de artistas que buscam um espaço inédito a partir do qual pensar, já o sabia, e, como epígrafe às suas memórias do tempo no Haiti, cita Baudelaire – “Dites, qu’avez-vous vu?”. É preciso saber dizer o que foi visto, pois os corpos se abandonam no espaço, e à câmera; é preciso situar a fotografia em interação com o fluxo de imagens do

mundo, com os discursos que se aproximariam dela; não deixar a fotografia ser capturada pelo voyeurismo que parasita as relações com o Outro e os seus registros visuais; é preciso enfim evitar que o gesto fotográfico aparente mimetizar a proximidade, fetichizando o postulado por Capa, e que as fotos se apresentem, de maneira evidente, como necessárias. Para isso, é importante que a representação se detenha “um instante antes da verdade”, como sugere Agamben (que prossegue: “por isso verdadeira é somente aquela representação que representa também o descarte que a separa da verdade.”); torna-se necessário resgatar a liberdade de agir sobre a foto, manipulá-la a fim de a tornar mais adequada (o que se poderia chamar, com alguma ironia, de postulado de Man Ray). Resgatar a liberdade de ação implica trazer para dentro da linguagem fotográfica parte do gesto pictórico, pensar as necessidades da fotografia e do fotógrafo: que a imagem esteja ali, constituída a partir das suas próprias ideias de coisa, a partir das suas interações particulares. As várias camadas de pixel aplicadas por Gui o garantem: o processo é lento, pensado e exaustivo; a pintura, afinal, è cosa mentale, e por uma opção metodológica, também de memória: é ela que reconstitui as características da impressão da imagem no fotógrafo no momento em que o filme foi impressionado (o método impõe um desvio cromático entre essas impressões). Tais decisões de edição, por fim, selam o silêncio necessário ao problema dessa representação, em que os interlocutores, naquele espaço, são aquilo que dizem que são, e temporários (são sua própria fantasia). O recolhimento e o mistério se dão também, portanto, como opção política e estética; é preciso preservar os coautores das imagens, e silenciar sobre eles, para completar essas fotografias. A partir delas não é só Gui Mohallem que transita entre os mundos: o benefício foi estendido a todos nós. É assim que Welcome home se torna um retorno à casa; o próximo passo são os álbuns de família.