

# A morte na apropriação da imagem

NUNO FÉLIX DA COSTA \*

## INTRODUÇÃO

Entendemos por meios de apropriação da imagem todas as técnicas que permitam o registo das propriedades de um objecto referente, com vista à sua ulterior leitura num outro contexto. A imagem pode ser captada descrevendo-a ao nível da linguagem em prosa ou poesia; pode ser representada figurada ou simbolicamente em desenho, pintura ou escultura, mas de entre estes meios de apropriação da imagem escolhemos a análise do fotografar como especialmente paradigmática e dela procuraremos em seguida extrapolar algumas conclusões aos outros meios de apropriação da imagem.

Quando falamos de apropriação da imagem referimo-nos à apropriação da imagem de outrem, limitando-nos portanto à descrição ou retrato de pessoas, e particularmente quando exista uma relação afectiva, positiva ou negativa.

O nosso ponto de vista é o da existência de atributos mórbidos na atitude de quem regista atributos que tornam a intenção de fotografar alguém um gesto que se conota paradoxalmente com a vivência da morte. Procuraremos mostrar que é a própria situação que se define como tal, sejam quais forem as intenções do registo na vontade do autor que fotografa e do sujeito que posa. Define-

-se, assim, pelo que entendemos, a partir mesmo da natureza do que é de registar.

Existem três ordens de factores a perspectivar:

- A vivência do sujeito autor;
- A especificidade do meio de registo, fotográfico no caso que escolhemos;
- A vivência do sujeito que posa.

Colocamo-nos perante o sujeito que fotografa, primeiro em torno dele, e de seguida procuraremos penetrar no que o movimenta; as duas outras perspectivas só nos interessarão enquanto condicionantes da vivência do autor.

## O NÃO SER QUE A FOTOGRAFIA É

Um sobre vinte e cinco avos do segundo é a velocidade do obturador. Para quê guardar um sobre vinte e cinco avos do segundo do olhar para alguém? Que significado preenche esse significante sem existência que é a imagem fotográfica?

É muito curiosa e interessante a relação triangular autor-fotografia-Objecto, pois pelas características da fotografia como medium, o triângulo nunca se chega a constituir e a fechar, o que preenche de equívocos e ambiguidades a relação do autor com o seu Objecto, como veremos. O sujeito que posa, oferece-se,

\* Assistente na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa

e a fotografia possui-o. Possui-o metaforicamente, como representação, mas também afetivamente num sentimento que é vivido como possuir, pelo autor, e como ser possuído, pelo sujeito.

A ambiguidade e a magia surjem porque a fotografia como Objecto num certo sentido se evapora ficando reduzida à imagem parada, estática da pessoa que se quer. Como representação de algo e de alguém ela esfuma-se no instante em que é vista deixando lugar à aventura interior da recriação do Objecto. Esta recriação da realidade, partindo de uma imagem tão particular, tem algo de delirante no sentido em que nasce à margem do Objecto como existência e assim contém a sua morte ritualizada no processo de registo. A partir do clique do obturador, no caso da fotografia, o que conta já não é o Objecto, nem tão pouco a imagem fotográfica do Objecto, mas a representação interior do Objecto no autor.

Tal como em alguns estados psicopatológicos existe um gradiente que vai das representações mentais vividas como distintas das percepções até às alucinações, em que as representações tomam o carácter incoercível e espacial das percepções; assim, a fotografia origina uma imagem mental inversa da alucinação, se a virmos na relação da experiência subjectiva com o exterior. De facto, a imagem que é lida projecta-se sobre as representações exteriores, mas existe o mesmo gradiente que nas alucinações entre a realidade para que ela remete e a realidade que ela não representa, só que numa relação inversa da alucinação. E tal como nas alucinações, isto passa-se a um nível cognitivo e não a um nível catatímico. É como uma alucinação ao contrário.

## O TRIÂNGULO COMO IMPOSSIBILIDADE FOTOGRAFICA

Colocado o problema, delimitando-o pelos três vértices intervenientes tentaremos esboçar o sentido das interações que se vão formando no tempo.

Existem vários momentos dotados de uma densa carga simbólica e existe uma situação que se caracteriza emocionalmente, do ponto de vista do autor, pela tensão do desejo e pela impossibilidade circunstancial da sua consu-

mação. Impossibilidade física, material e conjuntural ou psicológica, interiorizada e dinâmica. Ou ambas. Lembremo-nos da sensualidade que transparece nas fotografias de Lewis Carroll às suas pequenas amiguinhas. Padre, escritor e reputado professor de lógica, que outra expressão menos sublimada poderiam ter os devaneios eróticos pedófilos de quem possui um tal estatuto social?

A captação da imagem parece visar mais do que a satisfação parcial ou compensatória desse desejo do Objecto. No instante da pose, a situação desloca-se do desejo do Objecto para o desejo da imagem do Objecto. A vivência do desejo do Objecto é conflitual, tensiogénica; o desejo da imagem do Objecto é exequível e compensadora, porque é temperada pela preocupação criativa com a composição formal da imagem, o enquadramento e outros pormenores da técnica, e também é compensadora porque o autor trocou a fruição efémera do Objecto pela contemplação de uma imagem fixada e disponível.

O momento seguinte é a câmara escura. Funciona como um local esotérico, protegido e isolado da realidade exterior, onde a revelação da chapa foto-sensibilizada faz ressuscitar — mais do que revela — o Objecto da pose. Ressuscita porque morreu, porque se intemporalizou, porque a fotografia como Objecto, como signifiante antes de se anular no espaço da imaginação do espectador, remete inexoravelmente para o passado do Objecto da pose. Para um instante do passado desse Objecto e o paradoxo da fotografia reside na sua capacidade de sintetizar e resumir a fotografia do Objecto a esse instante. Ou seja, o halo forte de objectividade, de realidade que o autor concede à fotografia que observa é incompatível como o «instantâneo», o particular, que, pela sua natureza, a fotografia é. O leitor da fotografia não pode deixar de a ver desligada do fluir do tempo da coisa fotografada e o sorriso, a serenidade, a altivez ou qualquer outra propriedade do Objecto que a imagem denote, tomam o carácter de epitáfio, como um foco donde divergem todas as memórias caldeadas na paixão escondida e organizando-se num discurso que tende a descontaminar-se do referente inicial. Em resumo; fotografar comporta a intenção de fixar um instante e a intenção inclui o desejo do Objecto. Fotografar é trocar a vivência do Objecto pela contemplação de uma imagem que remete para o passado, como uma máscara funerária ou uma estátua tumular.

## DE PONTO DE VISTA A MODO DE VIDA

Do ponto de vista do autor fotografar corresponde a uma posição perante a realidade.

Enquanto as coisas acontecem e as pessoas interagindo as fazem acontecer ou são vítimas dos acontecimentos ou se colocam, de qualquer modo mais ou menos adaptativo, perante elas, o fotógrafo esconde-se atrás da objectiva, antigamente enfiando a cabeça num saco preto, como a avestruz, e regista; apropria-se da realidade.

É uma vivência furtiva e colecionista, mas razoavelmente compensadora na economia do indivíduo, já que, por um lado, enfrenta a situação numa posição protegida e dotada de um estatuto particular, «como um caçador em torno da presa», por outro lado é-lhe permitida a vantagem de moldar a «objectividade» da imagem que capta na selecção que faz das técnicas de registo (o tipo de objectiva, a película, o formato, o enquadramento, a profundidade de campo). Mais ainda, a técnica de laboratório permitir-lhe-á uma adicional possibilidade de manipular a luz redistribuindo-a pelas partes que compõem o corpo do Objecto e, no sentido em que a forma do Objecto nas duas dimensões do papel sensibilizado depende da quantidade de luz incidente sobre o papel, todo o jogo de volumes de claros e escuros é então refeito, a imagem não recriada mas criada, e o autor sabe isto desde o início, premeditadamente.

De um ângulo psicopatológico poderíamos perspectivar o fotografar como uma perversão do desejo, que é transportado para o espaço do olhar e dirigido a uma imagem do passado, sem vida. Desde modo, a fotografia acrescenta um grau de perversidade ao «voyeurismo», no sentido em que a vivência do Objecto, essencialmente visual, é protelada no tempo e deslocada para a câmara escura, um lugar de Iniciados, de ritos rigorosos e metódicos, de manipulações mágicas de líquidos que arrancam do branco do papel uma imagem que já lá estava, invisível, como a presença dos mortos na nossa recordação, espectros, por vezes com uma semelhante posição entre a existência e a não existência. Esta vivência na penumbra da imagem estática e sem vida do Objecto, inerte, conota-se com as práticas necrofilicas e ritos de amor e morte que, emergindo da profundidade dos instintos, ganhassem esta expressão sublimada. Pelo menos existe algo de «fétiche» no sentido em

que a fotografia está em vez de outra coisa e é utilizada como substituto e não só como símbolo do objecto sexual. Autonomiza-se e constitui-se como uma prática de interacções com o Objecto, que contém em si a própria justificação, fornecendo, pelo seu exercício, satisfação, tal como a pose do *fétiche* é satisfatória e confortante.

A biografia de alguns fotógrafos testemunha como esta posição perante as coisas exteriores se pode tornar perturbante para o indivíduo. Saltam à vista os desenlaces estranhos e discordantes, em percursos bem sucedidos, como por exemplo deixar de fotografar após dezenas de anos simplesmente porque lhe roubaram a máquina, mudar-se para outras técnicas expressivas, o desenho ou o cinema, como esconjurando a fotografia, até ao suicídio ou à morte procurada na permanência desejada numa guerra como a do Vietname. Interpreto isto a partir do efémero que cada fotografia é, do muito mais que ela significa efectivamente e do regresso ao efémero, ao sentir-se que tudo tem de ser dito do princípio a partir de cada olhar para um novo tema. A obra como processo que se constrói em estratos é talvez impossível em fotografia, onde cada peça se coloca ao lado da anterior e à espera de uma nova peça para o seu lado, numa sequência que, se não for iludida, é passível de ser sentida como exasperante.

## A POSE COMO OBJECTO

Penso que a vivência do sujeito fotografado é complementar com a do seu fotógrafo. Por um lado, através da objectiva e mediada por ela, constitui-se uma relação entre um e outro. Também porque o sujeito, ao perceber-se fotografado, posa. Como Barthes mostrou, a pose constitui a essência da fotografia, aquilo que a aproxima da pintura e a afasta do cinema. A pose do sujeito (continuaremos a designá-lo de Objecto) é um comportamento variado, mas que resulta da interacção que exista com o fotógrafo e da imagem que o Objecto quer dar de si. É, portanto, como comunicação que a pose é entendida. O Objecto constitui-se perante a objectiva numa metamorfose que visa expressar com a aparência do corpo os sentimentos e as atitudes da personalidade. Corresponde ao que é tacitamente subentendido entre ambos, que no instante da pose o Objecto se oferece como

sujeito da fotografia e não apenas como acidente de composição. Oferecer-se como sujeito implica resumir-se como individualidade e como biografia e assim expôr-se e revelar-se como passado a alguém que, como tal, o entenderá. Um fingir-de-morto ritualizado mas suficientemente pouco lúdico para conter ainda uma «micro-experiência de morte».

## OS OUTROS RETRATOS

Penso que, fundamentalmente, não existe grande diferença entre o significado simbólico do retrato e as outras aplicações artísticas da fotografia. As conotações das obras expressam bem as motivações dos autores.

Na fotografia documental de temática antropológica, por exemplo, surge muito claramente o desejo de dar testemunho de algo que se diz querer conservar, mas as composições tomam, pelo colorido «fétichista» dos pormenores, um carácter anacrónico, moribundo e desinserido da actualidade. Existe morte nessas fotografias que transpiram a sua função testamentária. Mais do que testemunharem o que intentam testemunhar, testemunham a ligação emocional do autor ao tema e são como os relicários, restos de uma realidade do passado e de uma estrutura social que já não existe.

## PASSAGEM DE OUTROS MODOS DE APROPRIAÇÃO DA IMAGEM

Cada meio de expressão possui características próprias, uma forma de se expôr que molda o que pode ser dito usando essa técnica e molda o modo como é dito. Cada meio de expressão possui, por conseguinte, um campo de representações possíveis que é privado, no sentido de só dentro desse meio de expressão essas representações poderem ter forma.

Contudo a relação entre o autor, a obra e o seu referente é fundamentalmente invariante. As situações que se estabelecem são qualitativamente comparáveis, entre os três vértices do triângulo. Muda também o tempo da obra. Como processo de criação a duração de cada interacção e a sua articulação diacrónica, são típicos de cada técnica de expressão, proporcionando vivências do acto criativo essencialmente distintas.

Uma dessas interacções, que penso manter-se estável e constante, é a que liga o autor ao seu referente. Existe na intenção de representação o desejo contido à apropriação da imagem e limitado à contemplação do Objecto. O autor assume uma postura nirvânica perante ele, que releva de o olhar como imagem estática e sem vida, de o desejar como ele pode ser representado e só estaticamente e sem vida pode ser representado. Embora a ligação ao Objecto assuma um cenário típico, consoante o ramo de actividade do autor e este igualmente vista a coreografia adequada, existe um traço comum de distanciação em relação à coisa e de intelectualização da ligação à coisa, que é relevante e comum a todas as actividades. Toda a obra, pelo que contém de criativo, se elabora numa dialéctica entre o realismo e o imaginário, de modo a incluir o Objecto referente — ou com Lacan poderíamos dizer que «o significante entra de facto no significado».

Barthes diz: «O Romance é uma Morte; faz da vida um destino, das recordações um acto útil e da duração um tempo dirigido e significativo»; e pouco antes: «assim, encontramos no Romance esse aparelho simultaneamente destrutivo e ressurreccional próprio de toda a arte moderna. O que se trata de destruir é a duração, isto é, a ligação irreparável da existência: a ordem, quer seja do contínuo poético ou dos signos romanescos, a do terror ou da verosimilhança, a ordem é um assassinio intencional».

Isto conduz-nos ao último ponto que gostaríamos de discutir, no que respeita à obra agora como criação e à inegável função de reformulação tantas vezes maximalista da realidade, com efeitos cada vez maiores sobre a praxis social. Quer dizer: poderíamos perceber como contraditória a formulação que expusimos de figuração da realidade conotada com a vivência da morte ou com a contemplação da realidade feita cadáver se a tomarmos como oposição à obra como criação. Criação implica nascer, implica vida e assim a antinomia morte-vida surge facilmente. Na minha opinião, não existe antinomia nem oposição. O que a obra contém de criativo nasce sobre o cadáver do seu referente. O processo de reformulação do Objecto que a arte constitui, inclui a sua destruição, e a arte nasce também do desejo de o destruir, embora o mesmo movimento actue a sua recriação descontaminada da realidade das percepções ortodoxas e dos conceitos conformes e purificada pela

Ideia, que é qualquer coisa de não formulável fora do espaço do meio de expressão utilizado.

Como a recordação de alguém que morreu e de quem se gostava, a obra guarda a mesma relação com o seu referente e projecta-se nos materiais que lhe dão substância como a nossa recordação na fotografia.

#### SUMMARY

*From the standpoint of phenomenology, inner experiences of the author representing*

*«the other» are questioned and the morbid attributes of the borrowed image of «the other» are considered. Photography is proposed as a paradigm, since photographs can be viewed as a stoppage of perceived time, what, in the author's perspective, looks like a privileged manner of existence in which he can control the whole picture and every one of its details by means of a persistent memory of events. Other artistic ways of representing the «other's» image — such as literature, theatre and cinema — maintain analogous fixed patterns, implying the immobility and annihilation of «the other».*