

A fotografia, o tempo, a morte

Jorge Coli¹

“A razão deste curso ou precipício geral com que tudo passa, não é uma só, senão duas: uma contrária a toda a estabilidade, e outra repugnante ao mesmo ser. E quais são? O tempo, e antes do tempo, o nada. Que coisa mais veloz, mais fugitiva, e mais instável que o tempo? Tão instável, que nenhum poder, nem ainda o divino o pode parar.” (...) “E como o tempo não tem nem pode ter consistência alguma, e todas as coisas desde o seu princípio nasceram juntamente como tempo, por isso nem ele nem elas podem parar um momento, mas com perpétuo moto, e revolução insuperável passar, e ir passando sempre.”

O tema antiquíssimo da passagem do tempo adquiriu um relevo muito forte no século XVII. Nunca a consciência do efêmero foi expressa de modo tão dramático como nesses tempos que convencionamos chamar de barroco. Os dois trechos citados acima são extraídos do *Sermão da primeira domingo do Advento*, que o padre Vieira proferiu em 1655 e neles impressionam o sentimento e a consciência do efêmero que reina absoluto (...“nenhum poder, nem ainda o divino o pode parar.”). O tempo e o nada caminham juntos.

Vieira lembra que a resistência ao efêmero existiu sempre: imensos monumentos de granito, inscrições pétreas, tudo termina por desaparecer. Com isso, ele repõe o desesperado esforço inútil da permanência, da vitória sobre o tempo: é um esforço de Sísifo, do Sísifo metafísico que somos.

A fotografia mantém uma relação íntima com o tempo e com esse esforço de retenção. Ela é presença e ausência ao mesmo tempo e traz o paradoxo de um efêmero que sobrevive a si próprio.

Sobre o tempo e o nada repousam a existência e a morte. Entre essas dualidades, existe uma fronteira absurda, à qual damos o nome de presente. Presente é a sensação de ser no estar, num estar que de fato já deixou de existir, já que se dissolve no passado e vem devorado pelo futuro. Essa sensação do presente que não existe é guardada como um ersatz desesperado na memória cuja melhor configuração visual encontra-se na fotografia.

1 Jorge Coli é professor titular em História da Arte e da Cultura pela Unicamp. Pós-Doutorado na NYU - USA. Membro da Association Internationale des Critiques d'Art, e membro da Association des Historiens de l'Art Contemporain. Prêmio Florestan Fernandes (Capes), melhor orientador em Ciências Humanas; Prêmio Gonzaga Duque (ABCA), melhor crítico de arte (2004); Prêmio de reconhecimento acadêmico "Zeferino Vaz" (UNICAMP). Professor convidado em várias universidades internacionais (Princeton, Panthéon-Sorbonne entre outras). Atual diretor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Pesquisador CNPq 1A.

A *madeleine* de Proust não é o passado que o livro desenha, nem mesmo memória de quem narra, porque ela se dá no momento da leitura, um presente que se torna imediatamente passado, nesse vertiginoso paradoxo. Georges Sadoul concebia o cinema como uma “bela múmia”, ou uma “boa múmia”, a fixação ilusória de um instante, disponível para ser revivido. Alberti assinalava a razão originária da arte de pintar: conservar as fisionomias dos mortos.

Todas as artes vinculam-se a essa sensação mágica oferecida pelo inapreensível presente; todas elas acionam a busca na memória para que se reinstaure um presente – quase escrevo “um presente que foi”, mas hesito diante do pleonasma.

Bergson cunhou uma conhecida metáfora em seu livro *Matéria e memória*: a duração apreendida pela memória se dá à maneira de um cone, cuja extremidade muito fina figura o ponto de maior contração temporal: o presente, que se dilata em graus diferentes. Na ação, naquilo que deve ser chamado, é inevitável, de “presente”, cada um age graças às lembranças acumuladas, que constituem sua memória, sua experiência. Ali, esse passado permanece imerso em tranquilidade, até que, por tantas razões diferentes, surja uma representação intensa e verdadeira – para o espírito, entende-se – de um recorte, que se torna presente revivido. São memórias, virtuais e pulsantes, que aguardam seu gatilho, sua *madeleine*, para existirem de novo.

É Bergson quem diz: quando buscamos ressuscitar uma lembrança “temos a consciência de um ato *sui-generis* pelo qual nos destacamos do presente para nos pormos primeiro no passado em geral, depois em certa região do passado: trabalho de tateamento, análogo à busca pelo foco numa máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; nós nos dispomos assim a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosa que se condensaria; do virtual, passa ao estado atual”.²

Como o foco de uma lente fotográfica: a fotografia, como as outras artes, ou mais ainda do que qualquer outra arte, pela magia do imediato, do clique que nos oferece a ilusão de capturar, rápido, esse presente inapreensível, constitui, nas artes, a ponta mais acerada do cone mnemônico.

² BERGSON, Henri – *Matière et mémoire*, P.U.F., Paris, 4^{ème} ed., 1984, pp. 276-277.

Tal ponta artística não é única, porém. A *madeleine* é um bolinho: ela transforma-se em arte somente pela operação da escrita literária. No entanto, mesmo sem a transfiguração proustiana, ela poderia ser, para alguém, sem arte, a ponta do cone.

Sem arte. Encontra-se aqui a fenda que se abre à pressão mágica do botão e que privilegia a máquina fotográfica como instrumento de uma metafísica pela mecânica, ou por aquilo que imaginamos ser a objetividade técnica.

A convicção de que a câmera é, nos seus mais definitivos fundamentos, um instrumento da objetividade, graças às operações sofisticadas que a produção de uma fotografia exige – mas que não são, em primeiro lugar, nem artísticas, nem mesmo artesanais, mas científicas e técnicas –, confere o atributo de verdade objetiva à imagem fotográfica. Nesse sentido, a fotografia seria uma imagem fiel e verdadeira do real.

A fotografia serve de prova judicial; existem os fotógrafos da polícia técnica: quero lembrar aqui o excelente mestrado – que ainda aguarda publicação – de minha orientanda Cyra Maria Araujo Souza, *Imagens da violência: fotografias do mal. Estudos visuais sobre fotografia pericial : acervo do Instituto de Criminalística em São Paulo, 1987 a 2007*. Ele centrou-se justamente sobre o acervo da polícia técnica.

As imagens que ela estudou são consideradas documentais, objetivas, destinadas à elucidação de um crime, de um suicídio, à instrução de um processo jurídico. No curso de sua pesquisa, os arquivistas, policiais, fotógrafos autores de tais fotos, muitas vezes manifestaram espanto que elas pudessem interessar a alguém. Não raro, o responsável pela imagem não era indicado; a conservação e organização das fotos nos arquivos era, por vezes, sumária. Tratava-se apenas de documentos probatórios, de provas testemunhais, de imagens em princípio neutras. Não eram pensadas como obras, como arte.

As análises dessas imagens, feita por Cyra Maria Araujo Souza, mostraram, no entanto, que elas são habitadas por um poderoso fascínio. Para tanto, operam o próprio objeto horrendo que figuram e a curiosidade mórbida que despertam nos olhares. Mas, além disso, elas revelam também uma surpreendente beleza, um poder poético vinculado não apenas ao horror, mas à melancolia da morte. Pelas suas características, demonstram, com mais simplicidade e menos perversão, vínculos com a poética de alguns fotógrafos contemporâneos, como

Joel Peter Witkin (fig. 1) ,ou Andres Serrano (fig 2), para citar apenas dois dentre os mais conhecidos.



Fig. 1 - Joel Peter Witkin
Harvest 1984



Fig. 2 - Andres Serrano
The unborn

Porém, essas imagens "artísticas" parecem frívolas experiências decadentistas diante das fotos testemunhais, tiradas por fotógrafos sem nenhuma pretensão "artística", e que se querem como puros flagrantes de uma abominável realidade.

Ocorre que a objetiva da câmera nunca é, de fato, objetiva. As fotos recolhidas e analisadas por Cyra Maria Araujo Souza, para além dos temas assustadores, contém uma poderosa beleza. "Conter beleza" significa que elas provocam reminiscências em nós, reminiscências poéticas ou artísticas.

Dentre essas fotos, a *Chacina* (fig. 3; Década de 60 - Imagem em exposição no Museu do Crime, Academia da Polícia Cível de São Paulo - autoria desconhecida) é um exemplo admirável. As puras formas das nádegas remetem imediatamente à *Prece*, de Man Ray (fig. 4), mas não se inserem num ambiente, que é, ele também, puro. Destacam-se de um fundo confuso, de onde emergem duas cabeças de cadáveres masculinos. Instaura um contraponto à desordem com sua forma harmônica e nítida, um pouco erótica.



Fig. 3 - Chacina
 Autoria Desconhecida década de 60
 aprox. 30x40cm.
 Museu do Crime
 São Paulo



Fig. 4 - Prayer
 Man Ray
 1930

A inclusão de um grafismo preciso – um círculo em volta do número 2, uma longa seta indicativa – acrescenta poesia, graças ao rigor e à leveza transparente, que sugere um princípio de ordem dentro de uma visão caótica. Tal ordem se associa então às barras da cama, cuja posição sublinha a diagonal do corpo feminino e parece conter uma derrocada que avança a partir do canto superior direito.

O *Homicídio*, foto anônima de 1989 (fig. 5), ao contrário, em sua estrita perspectiva, em seu princípio de ordem serial – os bancos que se sucedem idênticos, as garrafas que alinham na prateleira frontal, o piso, os azulejos - é um enquadramento firme e estrito para o cadáver que traçou (foi ele arrastado?) um rastro largo e sangrento. Essa mancha, de gestualidade abstrata, vem negada pelo sangue que, escorrido sobre o ladrilho, a geometria desenhada pelas juntas das placas quadradas. O resultado é prodigioso, como se fosse o fotograma de um filme muito acurado.



Fig. 5 - Autoria desconhecida 1989



Fig. 6 - Nilton Joaquim Queiroz 1987

Admirável ainda outro *Homicídio*, de 1987, fotografado por Nilton Joaquim Queiroz (fig. 06). O cenário humilde, o interior doméstico e bem cuidado (a natureza-morta com prato, copos, toalha branca sobre a prateleira, os produtos de limpeza), tudo isso se associa à panela no chão, sugerindo o ato de cozinhar, e à vassoura repousando sobre o cadáver.

A mulher fotografada não fugia das funções femininas convencionais. Ei-la desmoronada, encharcada de vermelho, com um talho no braço esquerdo, formando um arco, misturando seu sangue com as manchas do chão de cimento. Está inscrita nessa foto uma beleza de sinistra poesia, que se inscreve no gênero e na humildade social.



Alex Moztetic 1989

Enfim, *Suicídio*, de 1989, por Alex Moztetic. Da esquerda para direita, de baixo para cima, a branca diagonal da cama, ainda mais branca pela saturação do flash. No alto, no canto esquerdo, o rosto, os cabelos, o braço – com o relógio – a parte superior do torso, de uma mulher. No canto do lábio, uma mancha de sangue acentua a impressão de sorriso, os olhos fechados no rosto sereno sugerem o sono tranquilo. Desmente tudo isso o sangue escorrido pela cama e que a une ao único pé de um par de tamancos. É um particular do gênero que encantava Weegee e que ele punha em evidência de maneira estratégica numa mise-en-scène muito calculada: o detalhe denunciando a vida cerceada.

Do mesmo modo que as fotos tomadas por Weegee criam uma “estética” que remete ao filme noir, as fotos anônimas, ou de fotógrafos que nunca se pretenderam artistas, destinadas a integrar processos judiciais, constroem suas

próprias estéticas. Elas se encontram na fronteira da fronteira; quero dizer, cristalizam a morte dentro da ilusória fixação do tempo.

Thyago Nogueira lembrou-me a referência – obrigatória – à obra de Enrique Metinides. Metinides trabalhou como fotojornalista desde os anos de 1940 para periódicos sensacionalistas; a qualidade expressiva de suas fotos tornou-o célebre e proporcionaram à sua obra exposições internacionais prestigiosas.

Metinides não apresenta a dose sutil de prazer perverso, finamente irônico que se encontram tantas vezes nas fotos de Weegee. Sua *mise-en-scène* não é a do *voyeur* discreto. Bem ao contrário, demonstra uma estratégia do grande espetáculo, do melodrama, fundado na eloquência visual que provoca sentimento e choque imediatos.

A fotorreportagem sensacionalista é diferente da tomada destinada à polícia técnica, que se pretende constatação testemunhal objetiva. Mas o paralelo com Weegee e Metenides sugere, pela comparação, que muitos desses fotógrafos técnicos, muitas vezes anônimos, que operaram com discrição modesta, são de fato os criadores de uma poética rigorosa e terrível.

A fotografia exacerbaria dois fundamentos de ordem metafísica: o tempo e a realidade. Ela seria o instrumento mais fiel e verdadeiro para captar o instante e o aspecto do mundo. Exatidão fotográfica: eis uma expressão que repousa sobre a ideia de cópia, de descrição com escrupuloso rigor. Ela é também a fixação de um momento, seja na precisão imóvel do estúdio, seja no movimento apreendido pelo instantâneo, seja na lentidão da cronofotografia.

Essas convicções realistas vêm do fato que a fotografia conserva traços daquilo que esteve diante da superfície fotosensível. Trata-se de um realismo perceptivo – e até certo ponto inegável: a fotografia pode ser uma prova para a justiça – que se confunde com a visão do mundo oferecida pelos olhos.

Proponho, em contraposição, evocar um episódio contado pelo poeta Francis Ponge (Francis Ponge, *Tentative orale*, in *Le Grand Recueil, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 240-241.)

“Para mostrar a vocês até que ponto tenho horror das fotografias, posso contar-lhes uma anedota – chamo isso de uma anedota mas é bastante grave. Perdi meu pai, já faz muito tempo, e não

é porque faz muito tempo que isso não me causou muita dor. Não podia, depois disso, suportar uma fotografia. Eis o que é provavelmente muito comum. Não era tanto porque essas fotografias me parecessem comoventes, me perturbassem exageradamente, não: era porque elas não me pareciam corresponder a nada de real. A propósito, parece-me que não seria ruim continuar fotografando depois da morte, fotografando o cadáver propriamente dito, fotografar a sequência. Não é muito alegre, há um momento difícil, o momento da decomposição, mas depois disso há um pequeno momento longo, quando os vermes se encarregam de limpar tudo muito bem e, em seguida, a imagem: quando os ossos estão na caixa, bem limpos. Do meu ponto de vista, creio que ela é muito mais tranquilizadora para o espírito de quem a olha, do que uma fotografia antiga.”

Ponge dispõe uma hierarquia entre o passado próximo e o distante. Os ossos na caixa, porque são aquilo que o morto se tornou, parecem mais reais do que uma fotografia antiga, em que esse morto se mostra em atividade, vivendo.

Nos dois casos, porém, a fotografia intervém como variações sobre o finito. Ossos ou ser vivo em ação, tudo passou, tudo foi, tudo já morreu.

A fotografia guarda traços do que foi, indícios visuais do que estava diante dela. Mas essa sensação complexa, ambígua, misteriosa, de “reconhecimento” (reconheço meu rosto, ou de um amigo, ou reconheço que não conheço alguém fotografado, reconheço uma paisagem que vi, ou que nunca vi) é na verdade uma experiência metafísica crucial.

Essa experiência repousa sobre dois grandes fundamentos. A fotografia é a construção do outro. Ao contrário da concepção imediata de uma fidelidade ao real – que funciona nos níveis elementares da prova judiciária ou da lembrança sentimental – ela é outra coisa que uma reprodução: é a instauração de um mundo paralelo ao mundo, que teima em trazer, para o presente, a ilusão do instante passado.

O universo paralelo da fotografia não é um qualquer simulacro do “real”: a fotografia existe no mundo não como um sucedâneo, mas como um ser autônomo, cujo eixo constitutivo vincula-se à temporalidade.

Vejo uma fotografia tirada de mim há alguns anos. Digo facilmente “eu me vejo nesta fotografia”. Na verdade eu vejo um outro, que não é mais, que não corresponde agora, como dizia Ponge, a nada de real. Nesse sentido, o espelho tem uma diluição metafísica muito maior, porque ele está no instante: o outro que ele me oferece é a minha imagem no instante em que olho.

O espelho confirma que estou vivo. A minha velha fotografia ensina a morte: aquele, que está lá, já morreu, não é mais. Na sua junção entre tempo e

real, a fotografia é um outro que discorre sobre mim, ou sobre o mundo, como o mais poderoso memento mori.

Paradoxalmente, a fotografia constrói o outro num tempo que nunca é o nosso. O instante fixado vem para o presente como parceiro da memória. Como, porém, ele é um outro, ela se projeta no futuro, instaurando a angústia do desaparecimento. Mestre moderna da morte, ela repousa, para empregar uma expressão de Paul Ricoeur, entre “o tempo que permanece e nós que passamos”.