

'The Diminishing Present'

Nuno Porto e Ana Rita Amaral

1.

Como se não tivéssemos chegado a tempo e, entretanto, a realidade tivesse passado por nós sem nos levar consigo. Espectadores, em quem não se repara, de um reino acabado onde estamos ausentes. Sitiados no intervalo das ocorrências memoráveis, vamo-nos tornando cidadãos da transiência que tem a forma destas imagens e se cola à nossa pele.

Evocação

Há um conto do Michel Tournier (O Sudário de Verónica na tradução portuguesa) onde se discute a violência sacrificial do exercício do retrato fotográfico: um fotógrafo que elege os seus modelos por personificarem a beleza e imprime as suas imagens por contacto dos corpos com o papel. Os modelos, envenenados pelos químicos, são imortalizados nas suas únicas, derradeiras imagens e eternas. Têm mortes atrozes, retratos sublimes).

Análise

John Tagg argumenta que a fotografia documental se institui, historicamente, como um género visual, pela articulação que promove (e que, nesse processo, engendra) entre um regime de verdade visual e um regime de verdade legal. A imagem fotográfica que confirma ou infirma a norma jurídica não o faz por características intrínsecas das imagens, mas pela sua participação num conjunto de práticas sociais onde fotografia e discurso (legal) constroem sustentabilidades mútuas. Em termos gerais, Allan Sekula concorda com este modelo, mas acrescenta que o conjunto de práticas estabelece, historicamente ainda – i.e. progressiva e a-programaticamente – uma doxa sobre a documentalidade da imagem fotográfica. Ao longo do tempo começa a formar-se um corpo de características, mediante a verificação das quais, uma imagem fotográfica se torna susceptível de qualificação como documental. Noutros termos, a ideia geral é que o documental do fotográfico, se lhe vai tornando intrínseco: há um ponto de vista assumido e clarificado para quem faz a tomada de vista e quem vê a foto; uma temporalidade específica promotora da datação das ocorrências–referente; espaços localizados que balizam a acção documentada. A conjunção do ‘eu vi’ ‘isto’ ‘ali’ ‘no dia x’. A fotografia dá-nos isto? Pois então é um documento.

2.

É como se não tivéssemos chegado a tempo. Como se não percebessemos tudo, como se não víssemos o que lá está. Este é um efeito didáctico das imagens: assumir que a ostensão é a cegueira contemporânea e reflectir sobre as consequências disso. E pensar sobre isso de modo a que, semioticamente falando, as imagens não queiram dizer isto. Nem isto nem coisa nenhuma. Pensar de modo a que as imagens não sejam modos de ‘dizer algo’. Imagens que sejam formas de acção. Formas que se substituam ao fotógrafo e se transformem em embaixadores de má vontade despachados com o propósito de provocarem em nós a inquietude do desamparo.

Imagens cerebrais, construídas como manifestos de inquietude. Organizadas, milimetricamente, com as formas da alteridade. Simplificadas até fornecerem indícios, pistas, referências, apenas por ausência.

Nestas imagens não há: perspectiva, lugar, tempo, opinião, ocorrências, instantes. Elas actuam de ausência em ausência até armadilharem a nossa literacia visual, a ponto de não nos reconhecermos mais em referente algum. Como se nada fosse garantido. Como a vida, tal como ela é.

.a curva (da estrada) ou a própria estrada

As biografias constituem-se de certezas lentas, inversões de sentidos, percursos mais ou menos desviantes e relacionalmente experienciados, por isso descrevem narrativas sinuosas e questionadoras do presente em frente - o que está para além da curva? A viagem espacializa processos de construção de identidades, da curva surge a opacidade dos olhares para o “outro”, a opacidade simbólica da mediação fotográfica desse encontro. Da curva, do cruzamento ou do entroncamento, nasce a dúvida ontológica marcada pela relação com a alteridade e as tentativas mútuas de apropriação.

O que recai sobre a disponibilidade irónica que temos para o “outro” é-nos trazido pela desmontagem crítica contemporânea dos discursos antropológicos clássicos - os sujeitos deixam de ser passíveis de serem enclausurados no espaço e no tempo da escrita etnográfica, porque a sua mobilidade tornou-se demasiado visível. A disponibilidade do olhar, e respectivas formas de mediação, é hoje pensada contextualmente, tornando reconhecíveis os limites interpretativos dos métodos etnográficos e fenomenológicos. Na consideração da curva reflectem-se também ambiguidades, imperfeições escondidas, arabescos e incoerências que existem apenas quando e porque estamos disponíveis para olhar, valorizar, criar, relacionar ou mudar de direcção. As identidades são consubstanciadas na convergência com o “outro”, o nevoeiro que por vezes pode existir nessa imagem esconde os reflexos que se projectam no encontro.

.o parque urbano

O surgimento do espaço como objecto de percepção está intimamente ligado à reflexão sobre o urbanismo moderno e sobre as transformações sociais que entretanto se foram operando no novo espaço urbano. A sistematização exigida aquando do desenvolvimento das cidades foi-se complexificando sempre em inter-relação com as realidades sociais e culturais incluídas e/ou excluídas dos traçados. O urbanismo moderno, entendido a partir da segunda metade do século XIX, carrega pesadamente uma diminuição da plasticidade dos espaços, que se ressentem na solidão dos trajectos ou na individualidade dos movimentos ou, ainda, na descoberta solitária da contingência corporal de cada indivíduo.

O domínio do urbano é o domínio do concreto e da materialização das fronteiras na paisagem, mas também das geometrias instáveis. No parque urbano, esta instabilidade inscreve-se na tensão entre a des-personalização representada nas arquitecturas esvaziadas, na sensação de ausência profunda e na suposição do vestígio de agências passadas ou presentes ou ambos. A imagem simula o trânsito através dessas fronteiras tensas entre presença/ausência, existência/vazio, isto é, entre o lugar, a sua temporalidade e consistência humana e o não-lugar, o seu desamparo histórico aparente e a sua frieza disciplinada. Este movimento transpositivo, que o olhar recupera nas imagens, ressoa na compreensão difícil da relação dessincronizada, opaca e

fugidia dos sujeitos com o espaço, que simultaneamente se confunde na dialéctica com a sua representação.

.suburbia

(the behaviour, opinions, and ways of living that are typical of people who live in a suburb)

Permanecemos nas redondezas ainda que por vezes tenhamos a ilusão do centro. Existimos em trânsito e por isso devemos questionar se vale a pena seguir as abordagens descontínuas da ontologia do processo de significação da imagem que, operativamente, a definem através de camadas de significados (Barthes). A ambiguidade turva destas imagens suga-nos para uma ausência profunda, um entre cá e lá esbatido, ignorado, expectante e que se recusa a encarcerar-se no silêncio. A fronteira evoca, paradoxalmente, a fluidez e a continuidade do espaço. Tudo isto é percebido pela aproximação ao murmúrio da imagem e da margem, em que a distância se torna insuportável e ameaçadora. Partimos para o compromisso com a circunstância que nos envolve, onde as vozes se multiplicam e sobrepõem e os significados absorvem o oxigénio do ar dificultando a respiração tranquila e presumida.

Na reflexão sobre a complexidade da negociação entre vidas imaginadas e mundos desterritorializados, Appadurai sugere que o conceito de “ethnoscape” possa transmitir essa fluidez da fronteira – um algures deslizante, fugidio e poderoso. Se a mobilidade última dos sujeitos traz para o autor o confronto com os modelos de análise, o ênfase recai, precisamente, no desencarceramento desses sujeitos em trânsito. Estas imagens atiram-nos para as antinomias da percepção e da existência; para a exploração dos limites, da perspectiva, do horizonte, da fronteira, pela sua diluição; para abertura fantasmática dos ângulos (auto)perceptivos que permite o reconhecimento da permeabilidade espacial e social para além das topografias subjectivas anteriormente delineadas.

.o carro ou o parque de estacionamento

Por ser dominado pela sua própria funcionalidade e constituir-se em relação a um fim onde a sua própria existência se esgota, o carro poderia ser pensado como um *não-lugar*. Enquanto objecto possui uma trajectória que se cruza com um ou vários sujeitos, materializa uma certa transitoriedade contemporânea, a sua ocupação é provisória. Mas haverá espaços não simbolizáveis ou não relacionais? A avaria, a armadilha, o inesperado e o comprometimento do quotidiano ou da viagem nocturna e a paragem absoluta. A identificação do sujeito com o carro existe, o que o torna, por vezes de forma quase patológica, numa espécie de prolongamento do próprio sujeito, noutras vezes apenas numa promessa de mobilidade infinita.

Infinitamente desamparada, à mercê de eventualidades violentas e interrupções explosivas. A imagem materializa o resto, o vestígio nocturno dessa contingência. Um tempo alternativo surge, o percurso é reversamente percorrido e quedamo-nos a observar a simulação da realidade em movimento. A contingência em suspensão ou concentrado de devir - a própria fotografia substitui-se ao desvio e consegue reproduzir esse efeito. Existem aqui narrativas a serem imaginadas sobre a fragmentação exaustiva do desconhecido, vão-se entretecendo nos desvios, nos cruzamentos e no desnorte. Não nos faria mal perdermo-nos um pouco mais no percurso até aqui.

. **a casa** (evocação da casa cabila segundo Bourdieu)

Apesar de tudo, um forte sentido de presença. A ausência pressente-se a partir do fechamento e da exterioridade iluminada. É uma interrogação que pendula. Adivinham-se espaços de articulação, supõem-se movimentos de resistência e de partilha. No exterior, a escuridão nocturna e silenciosa. Mas mesmo aqueles que nunca transitarão a ombreira da porta, que apenas projectam o seu entreabrir na demora persistente do olhar perante a imagem, partilham da tensão que ela transmite. Deixamo-nos vibrar sem grande consistência diante deste espaço imaginado, esperando que o eixo do tempo o intercepte a qualquer instante e traga o privilégio daquele movimento de transposição. Será o mesmo “movimento para o exterior, por meio do qual o homem se afirma como tal virando as costas à casa para enfrentar os homens escolhendo a via do oriente do mundo(...)”?, o movimento que Bourdieu concebe como “apenas uma forma de rejeição categórica da natureza, origem inevitável do movimento que dela se afaste”? A imagem fotográfica também nos traz o construído, mas enformando sempre as suas leituras de um equívoco que não parece existir na casa cabila, cruzando sentidos opostos sugeridos pelos caminhos de acesso à casa, convertendo ausência em presença, eventualidade em indício, vazios em momentos espectrais e em memória habitada.

floresta

Natureza morta, depois do fogo.

E este sentimento de abandono ameaça a estabilidade narrativa. A floresta transfigurada em vedação. Árvores de raízes presas à sua vala comum. Mirtáceas. De plantação programada para abate regular na cadeia de produção de pasta de papel. Mirtáceas moldadas a fogo desafiando um passeio pelo necrotério da natureza humana.

É inquietante quando já não há nada a fazer. A floresta tornou-se um campo de possibilidades recusadas pela sua morte enunciada. Ficou apenas um signo que se representa, letalmente, a si próprio.

In The Diminishing Present, , by Edgar Martins, The Moth House, 2007, UK