

4

Primeiro experimento



Figura 1 - Sem título-1



Figura 2 - Sem título-2



Figura 3 - Sem título-3



Figura 4 - Sem título-4



Figura 5 - Sem título-5



Figura 6 - Sem título-6



Figura 7 - Sem título-7



Figura 8 - Sem título-8



Figura 9 - Sem título-9



Figura 10 - Sem título-10



Figura 11 - Sem título-11

Desde o surgimento, os fotógrafos sempre se referiram à natureza da fotografia em termos que sugerem a autobiografia. Ambas aparecem sempre relacionadas com as complexidades da memória, como um ato de preservação da memória, mas que também pode distorcê-la, e controlar o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. No entanto, enquanto a autobiografia, segundo Starobinski, parte de uma experiência transformadora anterior a escrita, a fotografia atua no momento mesmo de um acontecimento. Como coloca Barthes, "em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa" (1984, p. 57).

Por outro lado, a fotografia também é entendida como objeto de memória, capaz de evocar lembranças a partir do que é apresentado na imagem, de seu referente. Como coloca Boris Kossoy:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, 'descongelam' momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o start da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (2002, p.138).

Nesse sentido, a fotografia desencadeia um movimento bastante parecido com o da autobiografia: um olhar que se volta ao passado, que rememora um acontecimento, ou que aciona uma narrativa sobre ele.

Os tradicionais álbuns de família deixam ver, de forma clara, esses dois movimentos fotográficos, inscritos, por um lado, no gesto do *operator* e, por outro, no do *spectator*: o de selecionar o que deve ser lembrado (portanto, também, o que pode ser esquecido), e o de ativar as lembranças a partir da imagem tomada. Nesses álbuns estão presentes momentos entendidos como importantes para a vida da família, e que devem ser guardados: um aniversário, o nascimento de um filho, um

casamento, uma viagem. Os princípios formais deste tipo de fotografia visam uma imagem razoavelmente nítida, com a possibilidade de identificação das figuras que ali estão, geralmente em primeiro plano, e da paisagem visitada. De acordo com Sontag, "por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho de sua coesão" (2004, p. 19).

As fotos fornecem um testemunho, uma comprovação que cala a dúvida. Enquanto uma narrativa jamais pode ser outra coisa que não uma obra estritamente seletiva, ficcional, pode-se tratar a fotografia como algo que atesta uma verdade, aquilo que ela dá a ver aconteceu, *isso foi*.

II

A câmara clara é o exercício de um olhar, exercício de *spectator*. Poderia ser lido como um romance, até mesmo um diário: o livro foi escrito em 48 dias, e possui 48 pequenos capítulos. À primeira vista, parece movimentar uma teoria da fotografia, num segundo olhar, no entanto, percebe-se que é movimentado por um luto, a morte da mãe. Seja como for, há certos entendimentos nele que não se pode contornar, como a questão do referente, do "ça a été". Sobre isso, Barthes diz assim: "(...) as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. (...) Em suma, o referente adere" (1984, p.16). E assim: "Chamo de 'referente fotográfico', não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia (...) na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá" (1984, p. 114-115).

Aquilo (o que quer que se veja na imagem) esteve lá, de outro modo não haveria fotografia. O *isto foi*, o espanto de saber que o que vemos de fato existiu, não dá pra ser ignorado, de fato. Mas enquanto *spectator-operator*, quero ultrapassar esse espanto, não ficar presa ao referente, muito menos usar a foto para lembrar o passado, restituir ou retomar situações já vividas. Mas como lidar com essa questão do

dispositivo? Como tornar não o referente ou uma origem, mas as fotos *visíveis*? Proponho um ajuste de foco: focar na superfície.

III

Para Susan Sontag, além de um modo de atestar a experiência, tirar fotos é, também, uma forma de recusá-la. Como pode ser observado na atividade fotográfica ligada ao turismo, que limita a experiência a uma busca do fotogênico, ou que converte a experiência em uma imagem, um souvenir. Segundo Sontag, os turistas "sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente" (p. 20). O ato fotográfico transforma o fotógrafo em *voyeur*, e, nesse sentido, a fotografia seria, por essência, um ato de não-intervenção: a pessoa que interfere, não pode registrar; a pessoa que registra, não pode interferir.

Nesse contexto, tendo a concordar com Sontag. No entanto, há, felizmente, outras possibilidades para a fotografia. O fotógrafo não vive apenas à caça de eventos fotografáveis, e a câmera não é apenas um posto de observação. De outra forma, a câmera pode ser vista como um instrumento potente de proposição, uma maneira de intervir no mundo. O fotógrafo que não registra, pode intervir.

O desejo de criar possibilidades fotográficas é também o de criar possibilidades de vida. A máquina fotográfica como um instrumento para propor eventos, experiências. Com a câmera na mão, proponho aos amigos ir ao lago (seria como propor um *happening*, no sentido forte de suscitar acontecimentos?). Proposição aberta ao acaso, sem marcação, nenhum enredo. Exercitar a foto como experiência (o ato é a experiência), não como registro!

Em meu experimento, o ato fotográfico não pode querer ser um registro (como o registro de uma peça, ou mesmo de um *happening*), deve criar novas proposições, foto-proposições. É o desejo de multiplicar possibilidades de vida.

Mas como é uma foto que não é registro? É imagem aberta, sensual, provocadora. Imagem sem referente – é possível? Ou então imagem que desloque o referente para um espaço ficcional – imagem em que o referente é a própria imagem! A partir da foto tudo é possível. Nem um caminho retrospectivo, nem prospectivo (lembrando Bourdieu). Explodir os caminhos, terreno baldio.

Ir ao lago com os amigos. Com a câmera na mão, como se comportar? A câmera abre janelas, alucinações. Nada é, e tudo pode ser. A câmera transforma meu corpo, enxergo longe, mas também vejo detalhes. A angústia do "o que guardar?" dá lugar ao entusiasmo da abertura de possibilidades de criação.

IV

A nitidez dos contornos, em minha escrita fotográfica, parece favorecer o atravessamento da superfície. A nitidez é, a princípio, uma *qualidade* do próprio dispositivo (câmera + lente). A indústria fotográfica é asséptica, seu objetivo é projetar câmeras que gerem imagens cada vez mais limpas, nítidas, claras, livres de imperfeições. A tecnologia é linguagem, portanto, discurso. A câmera carrega esse discurso, a pretensa reprodução "fiel" da realidade, um posicionamento político, nada neutro. O lema da Kodak em 1988 era "You press the button, we do the rest": no conto de fadas da fotografia, a caixa mágica assegura a veracidade e bane o *erro*.

Sontag conta que a invenção da fotografia foi saudada como um modo de aliviar o fardo de ter de acumular cada vez mais informações e impressões sensoriais. Em relação à pintura, o que mais se repete é que a fotografia usurpou do pintor a tarefa de fornecer imagens que transcrevessem a realidade de modo acurado. O que, na verdade, seria um ganho, uma libertação: a fotografia liberaria a pintura para sua grande vocação modernista, a abstração. O impacto da fotografia na pintura, no entanto, não é tão claramente delimitado. Quando a fotografia entrou em

cena, a pintura já explorava outros terrenos que não o da representação realista. Além disso, a pintura, mais do que se voltar completamente para a abstração, incorporou referências fotográficas, experimentou novos padrões de composição, novos temas, se interessou pelo fragmento e por movimentos fugazes. Os pintores jamais pararam de imitar os efeitos da fotografia. Por outro lado, a fotografia manteve-se em dia com as conquistas antinaturalistas da pintura.

No entanto, o que é mantido, ao menos no domínio da indústria fotográfica, é o compromisso da fotografia com o real. O que implica a crença de que a realidade está oculta e, portanto, deve ser desvelada. Tirar fotos serve a esse propósito elevado, desvelar a verdade oculta, que, não raro, está identificada com um passado em via de desaparecer. Nesse sentido, a foto serve, também, à conservação de um passado.

Sontag diz, ainda, que, querendo ou não, o fotógrafo está destinado a catar antiguidades na realidade: "as próprias fotos são antiguidades instantâneas. A foto oferece uma contrapartida moderna desse gênero arquitetônico tipicamente romântico, a ruína artificial: a ruína criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva - sugestiva ao passado" (2004, p. 95).

De fato, me interessa a ideia de ruína, só que a partir de outra perspectiva. Sinto a necessidade de arruinar a imagem, escurecer, sombrear, esfumçar os contornos, tornar a foto sugestiva aos sentidos, mas não ao passado.

A superfície da foto como um vidro. Quanto mais limpo e transparente é o vidro, mais difícil é focar em sua superfície. Daí a necessidade de embaçá-lo, pintá-lo, jateá-lo. Alguma aproximação com o mau vidraceiro de Baudelaire? Para Baudelaire o artifício não é aquilo que esconde o mundo, mas aquilo que o revela. Para meu experimento, nem aquilo que esconde, nem aquilo que revela. O artifício é aquilo que permite reter o olhar na superfície. Talvez o oposto do que diz Cartier-Bresson: "O que mais se deve temer é aquilo que se obtém por meio de artifícios".

(Brume-sur-memóire, como diz Barthes. Bruma, ou melhor, névoa, que em alemão é nebel, anagrama de leben, vida.)

V

Ao olhar as fotos feitas no lago, meu olhar ainda atravessava. Mas a imagem-ato compreende um duplo exercício, o de produção e o de recepção. Era preciso exercitar o olhar de *spectator*. Nesse sentido, projetei as fotos na parede para observá-las. De frente para a projeção, era possível me aproximar e me distanciar da foto, ver detalhes, texturas de pixels, tanto da foto quanto do próprio projetor. Nesse movimento, passei a perceber novas possibilidades de fotos a partir daquelas, e passei a desejar refotografar aquelas imagens, construir novas fotos. Meu exercício de olhar era também uma experiência, um novo acontecimento, que desencadeou um novo ato fotográfico. As fotos projetadas se abriram para uma vasta possibilidade de criação, cada foto gerava uma multiplicidade de novas imagens ao se configurar novos conjuntos de enquadramento, foco, velocidade e abertura.

Desse procedimento também surgiu uma espécie de jogo de luz. As imagens decorrentes do primeiro ato fotográfico eram formadas pelas luzes dos referentes, que atravessaram a câmera para formar a imagem. Na projeção, a imagem se fez luz novamente, e a partir daí deu-se um novo ato fotográfico. Nesse sentido, se a fotografia torna-se inseparável do ato de sua fundação, é possível dizer que, nesse jogo de luz, o referente foi deslocado, e as imagens criadas a partir daí possuem, então, como referente, a própria experiência de projeção/experimentação. Ou, ainda, a própria imagem.

VI

A fotografia, neste experimento, não é instrumento da memória. Não me faz lembrar o passado (não há nada de proustiano nela). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), nem o de atestar que o que vejo de fato existiu, como diria Barthes. Aqui, o *isso foi* abre espaço ao *isso pode ser*. Uma imagem-sonho que gera outros sonhos, que convida o *spectator* não a

interpretá-la – a buscar um sentido, uma história contida naquele referente, mas a se colocar sensível (deixar que a imagem nos olhe? nos marque? nos ative?). Imagem que ativa os sentidos e movimenta um fluxo, um jorro de imagens. Imagem-estímulo, força momentânea de impacto.

Com o foco na superfície posso construir realidades possíveis (auto-ficção?). A escrita fotográfica como desejo de transformação. Fotografo como exercício para sair de mim, para ser outro. Muito além da busca de sentido, desejo de abertura, de me colocar sensível, de dar movimento à vida, não rumo.