

CINCO MOVIMENTOS SOBRE A FIXAÇÃO

NÉLIO CONCEIÇÃO

1.

Há qualquer coisa de irreparável no gesto de fotografar: trata-se de um gesto que culmina num instante fatal que, por via da sua imobilização espaço-temporal, eterniza uma espécie de morte. Trata-se de um gesto de interrupção e afirmação de presença, uma figura do testemunho. Sabe-o de forma cruel quem já perdeu um momento que daria uma grande fotografia. Sabe-o quem se esqueceu de registar um rosto que nunca mais verá na vida. Sabe-o o repórter que chegou tarde de mais.

Quem se esqueceu de fotografar um instante ou optou por não fazê-lo, terá, quanto muito, de confiar na percepção e na memória. Mas o aparecimento da fotografia marca também uma alteração da experiência humana e uma oportunidade de repensar a percepção e a memória. Não que estas faculdades humanas sejam comparáveis com a fotografia, como se se tratassem de instâncias da mesma ordem, mas porque por vezes, face a certos instrumentos técnicos, elas parecem demasiado humanas, demasiado falíveis. É neste sentido que se pode dizer que a fotografia preenche um desejo realista e de luta contra a passagem do tempo, como o defendia André Bazin. Num outro sentido, podemos talvez localizar aqui, neste “homem falível”, as raízes da síndrome da perfectibilidade humana que alimenta o ramo tecnológico da ideia de progresso.

O aparecimento da fotografia corresponde a uma alteração das condições da nossa experiência sob a forma de uma interferência. Naturalmente existe experiência humana sem fotografia – tal como existe experiência humana sem cinema ou sem telemóveis –, mas a força da sua interferência parece localizar-se fundamentalmente numa espécie de spectralidade, de carácter fantasmagórico. Somos habitados não apenas pelas imagens que vimos ou que tiramos, mas somos também habitados virtualmente pela “máquina da memória” (desde que, a partir de inícios do século XIX, nos foi permitido preencher a metáfora da impressão das imagens da percepção, que vinha desde os gregos, com um mecanismo que efectivamente realiza essa impressão), somos também habitados pelas potencialidades, pelo *como se* da experiência espaço-temporal do mecanismo técnico da fotografia. E esta impregnação entra-nos pelos olhos e pelas palavras. Isto não constitui nenhuma fatalidade tecnológica, constitui simplesmente uma criação de potencialidades de experiência, que destroem sempre algo do passado e – para utilizar uma imagem muito cara a Walter Benjamin – reconstroem sempre algo a partir das cinzas desse passado. Há qualquer coisa de irreparável numa fotografia.

Tal como no parágrafo de um texto que se quebra de repente, anunciando o seu fora de campo, o rumor do movimento exterior de tudo o que não foi escrito, fixado – mas podia ter sido.

2.

A fixação do movimento faz parte de qualquer fotografia, faz parte da própria definição de fotografia. Esta é uma constatação que tanto pertence aos aspectos técnicos do aparelho fotográfico, explicável segundo princípios ópticos, químicos ou electrónicos, quanto à compreensão de senso comum. Por outro lado, esta constatação básica contém uma série de problemas teóricos muitíssimo complexos, que apontam para o estatuto paradoxal da fotografia enquanto objecto de pensamento. As fotografias são imagens tocadas pelo real; pensar esse real, bem como o modo como ele trabalha em nós, foi sempre o mais difícil. As lógicas dualistas (real / irreal, arte / conhecimento, etc.) apodrecem no pensamento fotográfico como uma fruta que não foi consumida e digerida a tempo.

Fotografar é registar um momento, congelá-lo, por vezes fixá-lo como uma promessa de futuro. Mesmo que o tempo de exposição seja de vários segundos ou minutos, como acontece amiúde na fotografia nocturna, mesmo que uma imagem fotográfica crie uma impressão de movimento (pelo arrastamento de alguns ou de todos os seres presentes numa fotografia), a sua matriz depende sempre de uma imobilização. Decorrente do corte, esta imobilização é um instante de intensificação e isolamento contextual. Isto tornou-se mais claro e visível a partir do momento em que a sensibilidade das superfícies fotossensíveis e a qualidade dos dispositivos ópticos permitiram reduzir substancialmente os tempos de exposição. A fixação aproximou-se da ideia de instante, ou melhor, ajudou a forjar a ideia de instantes visíveis. Por sua vez, e de modo quase paradoxal, estas alterações também fizeram ver novos aspectos da realidade e do próprio movimento, como o mostram as experiências com a cronografia de Muybridge e de Marey.

3.

A noção de inconsciente óptico, forjada por Walter Benjamin, remete também para esta capacidade de apreciação do detalhe, do instante que se revela pela primeira vez à nossa consciência, numa conjugação entre técnica e magia, dando corpo e visibilidade aos nossos sonhos diurnos. Além do mais, a fotografia pode muito bem ser um acesso privilegiado ao mundo das metamorfoses. Paul Klee utilizava o termo alemão *Gestaltung*, que pode ser traduzido por “configuração dinâmica”, com o intuito de se furta ao carácter excessivamente estático da noção de *Gestalt*, “forma”. Interessava-lhe, como compreensão da pintura e do acto de pintar, encontrar as chaves da formação, da configuração dinâmica daquilo que existe e que o artista, mergulhando no caos e no cosmos, é capaz de trazer para o reino das formas.

As fotografias publicadas por Karl Bloßfeldt em *Formas Originárias da Arte. Imagens Fotográficas de Plantas*, de 1928, respondem às possibilidades técnicas de ampliação abertas pela fotografia. Neste sentido, elas mostram a relação entre um micro e um macrocosmos, um território habitado por questões de escala, de correspondência entre diversas ordens perceptivas. Embora mortas, essas plantas são fotografadas de tal forma que temos acesso à matriz de formação que lhes inere como se de uma força se tratasse. Elas estão duplamente imobilizadas, mas ainda assim, por vezes, encontram-se num ponto de intensidade que nos revela, num ápice, o seu movimento de metamorfose. ▽

▽ Isto acontece na fotografia, em algumas fotografias, mas também acontece de diferente modo na pintura, em algumas pinturas. Também aqui, na pintura, onde tudo está fixo, onde a tinta há muito secou, existe um movimento interno das coisas, embora mais desprendido dos movimentos de uma realidade reproduzida segundo impressão. É um movimento de coisas que têm a sua autonomia, que vieram ao mundo pela mão do pintor e não pelo olho / dedo do fotógrafo. De qualquer forma – e isto é assinalável – também as fotografias de Bloßfeldt nos fazem abeirar da configuração dinâmica que inere às formas e que funciona como seu princípio vital. Identificar e revelar esse princípio é também a arte dos bons fotógrafos, daqueles que captam num detalhe qualquer coisa que nos liga ao Todo e às suas forças.

Movimento, fixação, intensidade. Pensemos não apenas nas fotografias de plantas, mas também nas da dança e dos gestos, das expressões humanas e das expressões híbridas, da imitação que, segundo Sartre, é uma forma de possessão. Quantos desses pontos de intensidade não estarão inscritos na nossa percepção e na nossa memória? Quem os revela, é como se revelasse uma fotografia há muito tempo tirada (sobre isto, haveria que ler uma passagem muito enigmática de Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, que diz que, a existir fotografia, ela já está tirada no próprio interior das coisas e para todos os pontos do espaço). O que nem sempre é obra de uma vontade (quase nunca é obra de uma vontade), mas de quem, com muito labor, aprendeu a trabalhar com o acaso.

4.

Nos seus livros dedicados ao cinema, Deleuze refere algumas vezes a distinção entre o cinema e a fotografia. Essa distinção encontra o seu ápice no segundo volume, *A Imagem-tempo*, a propósito dos planos fixos de Ozu e do opsigno. Onde o cinema mais parece aproximar-se da fotografia, é onde se dá a separação mais radical. Se a fotografia se encontra do lado do molde – Deleuze recupera terminologia de Gilbert Simondon – o cinema encontra-se do lado da modulação. É o próprio movimento incessante da imagem cinematográfica, por mais estático que seja o plano, que está na base da sua especificidade enquanto imagem-movimento e, sobretudo, enquanto imagem-tempo. É a própria modulação inerente ao cinema que engendra quer a sua forma de trabalhar de um ponto de vista sensório-motor, quer a possibilidade de mostrar o tempo, neste caso, a duração e o desdobramento da imagem na sua virtualidade.

Ora tudo isto, embora com um necessário desvio relativamente aos princípios deleuzianos, permite pensar outras formas de movimento; não existe apenas aquele que um corpo percorre entre dois pontos, mas também o próprio movimento da nossa consciência, da vida que somos. A fotografia, por mais imóvel que seja, não deixa de activar esta vida interior, num movimento temporal que nos puxa para fora de nós, para o evidente real de uma imagem, ao mesmo tempo que nos faz descobrir a intimidade e aquilo de que somos feitos. Também devido a estes aspectos podemos compreender a pertinência antropológica, estética e artística da fotografia. Ela não tem apenas a ver com a fixação do movimento, ou melhor, a fixação do movimento é um pequeno mundo apontado à nossa vivência do tempo. Como é óbvio, nem todas as setas nos atingem, a maior parte passa-nos ao lado.

O hábito, a indiferença e a saturação de imagens têm as suas consequências.

Portanto, para lá das questões de intensidade (mais próximas da relação entre fixação e metamorfose), a fotografia também pode despertar no espectador um tipo particular de movimentos internos, relacionados com os vários modos de experienciar o tempo, o qual se dá de modo específico nas montagens e nas séries. Também pode espoletar vivências afectivas da duração ou da relação entre o passado e o presente, com todas as consequências históricas que despontam deste modo interrompido de “imaginar” as articulações temporais. É o espectador que aqui se torna, em diversos sentidos, a alma da fotografia, pois é ele que anima essa inexorável imobilidade espaço-temporal do real. Mas existirá fotografia que não seja sempre animada por um olhar e por um corpo?

5.

Walter Benjamin foi provavelmente um dos pensadores que mais valorizou a cesura, a interrupção. Daí provavelmente a atenção precoce que deu às questões da montagem, não apenas em relação à fotografia, mas também em relação ao cinema, à rádio, à literatura, à história, à filosofia. A montagem é alimentada pelo corte, pela separação, pelo intervalo. A montagem recria sentidos.

As imagens dialécticas, revelando constelações históricas, subvertem o curso linear do tempo, dissolvem a ideia de progresso, estabelecem uma relação entre um Agora e um Outrora que não se rege segundo a cronologia. Desenvolver a capacidade de perceber uma imagem dialéctica no seu relampejar implica treinar o corpo para a fugacidade das coisas e para a necessidade de estar presente no momento certo.

Também o pensamento deve ter a capacidade de parar. O pensamento que não pára, que se excita num fluxo insaciável de deduções, é talvez um pensamento frenético que desliza pela superfície dos dias, mas que não aprendeu as virtudes da respiração e os segredos de uma noite bem dormida. ▼