

DICÇÕES PARA UMA IMAGEM CONSTRUÍDA

Mauricius Farina *



Objeto de caça



Tainhas



Sombras

Situo aqui meu interesse específico em atuar no ambiente poético do desconcerto; minhas referências serão os objetos, como entes materiais do *ser*. O jogo atua como um princípio de relação em intercâmbio. Em meus encontros com os objetos estes serão fotografados seguindo uma velha sintaxe - *still life*, natureza-morta -, na tradição da pintura, e não na das degenerações subseqüentes às manipulações publicitárias. Trabalho com objetos encontrados, imaginados ou experimentados a partir de um princípio intertextual.

A estratégia dessas abordagens, pelo aliciamento publicitário do sistema pictórico, não tem um *'target'* definido e não funciona aos interesses do mercantilismo, no sentido do valor de troca do objeto em si. Portanto, desde então, suponho construir minhas relações com esses objetos como simulacros da cultura. Meu interesse, ou, minha perversão, será prender um objeto numa atmosfera de falência quanto a sua provável utilidade, articulando uma mensagem dirigida à sua inútil presença no sistema das mercadorias fotografadas para serem consumidas como "imagem construída".

O conceito, a idéia da imagem construída, em fotografia, tem relação com as imagens que são preconcebidas. Imagens que surgem no imaginário do

* DMM - Unicamp

sujeito, antes do momento efetivo da sua execução, imagens que por definição são opostas ao instantâneo.

A diferença fundamental, entre um modo e outro, pela própria relação do signo com o seu objeto, é tramada numa operação do movimento espontâneo e do espaço dirigido, onde os objetos expõem-se em sua imobilidade e se instituem como natureza-morta. Por definição o conceito de natureza-morta tem uma relação imediata com a idéia de imobilidade dos objetos inanimados. Vida em suspensão.

A dinâmica de representação dos objetos é uma relação que, na fotografia construída, não depende da estrutura do acontecimento, como um argumento fundamental, para estabelecer sua singularidade. Seu tempo é construído, inventado, a objetividade do referente, nesse caso, está submetida à organização do imaginado e não do acontecido.

Imagens construídas pela apologia da dúvida e pela aniquilação da coisa enquanto o *ser* da coisa. Se para Heidegger o *ser da coisa* consiste na expostulação da sua finalidade, ou seja, "o ser da jarra consiste na oferta do vertido" (Loparic, 2001:52), a aniquilação da coisa, presente na sociedade, está em observar dela apenas a sua sensualidade formal como uma obviedade de um desejo construído.

"Sem dúvida alguma, quem deseja sou eu, e o desejo é um modo singular da minha subjetividade. O desejo é consciência, já que só pode existir como consciência (...)" (Sartre, 1997:481)

Nos planos de uma "subjetividade coletiva", as encarnações da consciência são dirigidas pelos desejos dos que a dominam. Numa sociedade de consumo, os desejos mais íntimos podem se revelar como uma afetividade de transposições, perversamente disponíveis, para o *marketing*. Esse *eu* que é, se define, constrói seu discurso para além do princípio material do lucro. Um *ser* que habita em tão pouco espaço do seu expressar, quanto pode turvar o seu terminal de entendimento, a sua consciência. As gorduras que danificam as artérias do corpo são consumidas nos alimentos da carne. As "gorduras", que turvam a consciência, são consumidas no processo da construção da cultura.

No sistema da representação, que pertence ao mundo dos fenômenos, ou que parte dele para se constituir como pura inevitabilidade, encontro o que pretendo: grafar imagens a partir dos objetos. Esses objetos configuram "determinações da minha existência, me são dados pelo meu desejo".

Representar é imitar, no sentido aristotélico. Na Poética¹, Aristóteles fala em: imitação pelo meio, imitação pelo objeto e imitação pelo modo. A imitação pelo objeto, faz-se também pelo modo, e pelo meio que o sustenta.

Trabalho uma imagem que é por princípio: despoema, destituição. Sua afinidade com o sentido da *desconstrução*, proposto por Derrida, se ajusta pelos campos periféricos aceitos como princípios de pertinência. Não é uma desmontagem do poema, mas uma idéia, uma reiteração de um tempo sob suspeitas e transitoriedades.

Há também uma predileção pelos princípios investigativos da fenomenologia, no que há de relatar os processos da experiência do *ser* que se apresenta e que é presente no *tempo* com seus objetos. Como no poema de Álvaro de Campos que evoca a figura do filósofo Platão no tempo da sua vida concreta: "na sua presença real e na sua carne com a alma dentro"². Só que agora sem a presença de um querer e de um enaltecer o futuro.

Não há futuro como se pensou. O hoje, que se trama do passado, revela nos recônditos de uma estranheza fria a incoerência de viver sem pensar que mais além "podem secar os oceanos".

Meu jogo - como despoema - se escreve no tempo e deve seu tributo às originais dialogias e aos "encontros fortuitos" propiciados pelas fotografias de Man Ray, pelas naturezas-mortas de Jan Weenix, de Siméon Chardin, entre outros e muitos. A transição para a condicionante temporal que, exaurida pelos objetos, ameaça artificializar definitivamente a "humanosfera", origina-se pela crítica da arte *pop* aos signos do consumo que explodiram na *indústria cultural*. Mas, a operação de estranhamento que pretendo construir reside nessa minha relação com os objetos - como coisa material que pode ser percebida pelos

¹ Aristóteles. *Poética*, [trad. Eudoro de Souza], São Paulo: Ars Poética, 1993. p.25.

² Do poema "Ode triunfal" de Álvaro de Campos em *Ficções do Interlúdio*.

sentidos, como coisa mental para a qual converge o pensamento como uma ação poética.

Outra consideração oportuna, fisicamente falando, que é possível registrar através da minha subjetividade, é a redução fenomenológica, propiciando uma visão do objeto agregando novas significações através da imagem. Essa operação na fotografia é constitutiva, na medida em que introduz mudanças na escala temporal.

"Por isso a mudança da escala temporal conduzirá a uma nova visão e a o mesmo tempo a "fenômenos" (jainw) novos: a queda de uma gota de água em um líquido, o esmagamento de uma bola de tênis sobre uma raquete, não existem do ponto de vista fenomenológico, na medida em que o olho não pode prever no caso as modalidades, reintegrá-los em seu universo.

O conjunto de procedimentos experimentais conhecidos em ciência sob o nome de "visualização" ressalta deste processo heurístico. Trata-se aqui de fazer com que emerja um fenômeno à visão; sem isto ele não existirá enquanto percepção." (Moles, 1971:126-127)

A natureza-morta se constitui como forma simbólica, como modo, como linguagem. Sendo assim a fala dos objetos, nessa linguagem, parte de uma tradição que tipifica enormes influências para o imaginário coletivo e, como tal, sofre diversas distorções ao longo de uma *cronotopia*. A natureza-morta se constrói como um gênero que, ao sabor dos modismos, se torna uma degenerescência utilitária ou decorativa, mas, paradoxalmente, contém a suspensão e o diálogo nos rastros inanimados da presença poética, através dos objetos.

O quelônio rasgou a velha embalagem, ela não se rasgou com o uso. Causou desgosto à alma a natureza do artifício, a solidão rasgou-lhe o coração. O quelônio vive junto do homem, criado na sua casa, como um animal dócil e de pequeno porte. Conceptáculo estranho ao ambiente do supermercado que comercializa a sua natureza.

Tartarugas não são laranjas, mas também não cabem no saco. Tartarugas são répteis da ordem dos quelônios, ovíparos, encontrados em quase todo o mundo, tanto na água doce ou salgada ou ainda em ambientes terrestres. Seus corpos são protegidos por uma carapaça dorsal arredondada e por um plastrão ventral, ambos formados por placas ósseas e revestidos com escudos córneos.

As tartarugas são usadas na confecção de utensílios diversos, como pentes, estojos, armações de óculos. Há quem as coma numa sopa. Leonardo desenhou uma máquina de guerra, sobre rodas, que formava uma espécie de galeria móvel sob a qual os soldados podiam aproximar-se das posições inimigas. Os orientais e os antigos cristãos consideravam a tartaruga, por viver no lodo, a personificação do mal e da heresia, em oposição ao galo, símbolo do espírito, da luz, do bem. Na fábula da tartaruga e do coelho, é metáfora de retidão moral.

Eu sou o quelônio que é o outro que sou eu. Somos o estranho que se esquiva, que foge ao convívio misterioso, o enigmático que levanta suspeita, sobre a própria domesticidade, da casa e do corpo: o objeto. Ele, o outro, é esquisito, e se caracteriza pelo excêntrico. Como estrangeiro que é, causa espanto e admiração pela novidade. O novo desconhecido foge aos padrões de uso, aos costumes estipulados pela sociedade local e não se conhece ou reconhece entre eles. Não são os seus. Desperta uma sensação incômoda de estranheza de não fazer parte de não ser identificado ou relacionado como objeto.

"Resta só o Objeto como atrator estranho. O sujeito já não é um atrator estranho. Já é bem conhecido, ele se conhece muito bem. O Objeto é que é apaixonante, porque é o horizonte de meu desaparecimento. Ele é o que a teoria pode ser para o real: não um reflexo mas um desafio e um atrator estranho. Tal é a busca potencial da alteridade."
(Baudrillard, 1990:184)

O estranho pode ser entendido como algo que não é familiar ou doméstico. Segundo Briony Fer em *Surrealismo, Mito e Psicanálise*³, o que interessa a Freud é exatamente esse sentido de estranho, combinado com o de familiar, "um termo ambíguo já que explica o seu oposto". A natureza desses objetos pertencentes ao universo consuetudinário, o modo como essas coisas se desprendem dos contextos primordiais, trocando o realismo subterrâneo dos sonhos, das pulsões, dos pesadelos e dos desejos, pelo cinismo impregnado do "sistema dos objetos" em sua peregrinação pelo tempo, é de fato algo que me interessa pelo que me acaricia, pelo que me entrega ao outro.

³ Fer, Briony. "Surrealismo, mito e psicanálise" in *Realismo, racionalismo, surrealismo*, São Paulo : Cosac & Naif, 1998.

Meu vínculo com o naturalismo me serve de prática não apenas para enfrentar os artificialismos do consumo inevitável. Meu vínculo com os objetos se aproxima de uma necessidade mais íntima. Não se trata do naturalismo como uma celebração da vida em desarranjo, mas o naturalismo como uma ordem carnal extrema, interna, que desautoriza as máquinas e os algoritmos, já que não há como calcular a inconstância e a incoerência da "subjetividade dentro da carne".

Pensando na fotografia como uma linguagem com o realismo ilusionista carregado por uma contingência do dispositivo, essa condição do artista como um artífice do ilusionismo, desde Zeuxis e Parrasio até os mestres de Flandres, deixa de existir.

A natureza-morta na fotografia - *still life* - é fundamentalmente uma modalidade da fotografia publicitária, que a utiliza tanto para as suas imagens editoriais, quanto para as fotos de produto. Herdou das naturezas-mortas clássicas o interesse pelo domínio técnico, mas atua de modo exageradamente explícito. É uma fotografia de especialistas, que se preocupam com coisas como: o melhor filme, a melhor luz, as melhores câmeras e objetivas, com o intuito único e exclusivo de seduzir o leitor com o seu *trompe-l'oeil* comercial. Há ainda as fotografias explicitamente referenciais, no sentido de demonstrar apenas o produto, as facilidades do consumo por correspondência, via Internet, ou ainda os panfletos que a concorrência dia-a-dia inunda residências e ruas, configurando uma estranha e monótona ação da "comercialidade" na vida cotidiana.

O sentido da utilidade nas fotografias de produtos, como uma modalidade publicitária, depende do público alvo. Fotografias para supermercado, ou fotografias para "*boulangerie*", têm em princípio uma finalidade que pode parecer idêntica, mas seus resultados são distintos. Para um panfleto de supermercado pode-se fotografar em 35mm ou com câmera digital com baixa resolução, para um *still life* de cozinha ou *bodegón*, como é o caso das fotografias de padarias sofisticadas - *boulangeries* - utiliza-se o grande formato, 4x5 polegadas ou mais, já que o princípio em jogo é o de ser o mais definido, o mais realista e bem iluminado quanto seja possível.

Entretanto, essas naturezas-mortas publicitárias determinadas para estratificações sociais distintas, não têm função poética. Sua base conativa apela muito pouco à sedução, e muito mais a elementos formais que no máximo mimetizam uma iluminação e uma modulação do objeto enquanto coisa, e nunca enquanto *ente*.

Nas naturezas-mortas anteriores à degeneração da cultura de massa, um aspecto importante era o iconológico, em que, sabe-se, a impregnação de simbolismos é fundamental. A madeira de uma noz⁴ poderia representar a cruz, um rato um símbolo do mal e, portanto, uma noz roída estaria ligada à ação da energia das trevas sobre a luz etc. Esse caráter simbólico das naturezas-mortas foi bastante negligenciado em favor de aspectos mais do plano da forma que do conteúdo. Hoje vivemos uma situação de degenerescências, o que não inviabiliza outros acomodamentos da matéria, e as percepções que podemos realizar diante desses tantos eixos fenomenológicos. Os rastros que o tempo deixa nas coisas perpassam, na invisibilidade, várias dimensões do eixo de defasagem entre a imagem da referência iconológica e a imagem da referência mercadológica.

Uma tensão na base das operações poéticas é que o problema da transferência do referente, ou a tentativa da sua negação - fato modernista -, parece não fazer mais sentido, quando sabemos que não há heroísmo no futuro, mas a dureza de uma vida real consagrada pela desesperança. Com a derrota dos projetos coletivos em favor das sociedades neoliberais, das privatizações e das corporações globalizadas, essa questão é o nó que amarga uma aventura mais ingênua, ou pessoal, das anulações da superestrutura em favor do 'ser da poética'.

Um problema que me persegue é o da motivação e da expressão da fotografia, ou mesmo da poesia. Ou seja, não se está lidando de fato com uma presença, mas com uma representação, e nessa povoação de símbolos a cultura

⁴ "De um modo geral, as nozes são associadas à fertilidade e à benção com filhos (...) Segundo Sto. Agostinho, a noz é uma imagem do homem: o invólucro verde é a carne, a dura casca é o osso e o doce miolo é a alma; comparando-se a Cristo, o invólucro indica o corpo que sofre a amarga paixão, a casca a cruz e o miolo a natureza divina, que fornece alimento e, através de seu óleo, a luz". Lurker, Manfred. *Dicionário de simbologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

estabelece seus mecanismos de socialização ou de transferências: minha dúvida é exatamente o índice da transferência. Ou mais, o fundamental, que antes sempre parecia perto ou pulsante, encontra uma condição precária como a densidade corpórea de um holograma.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética**. [trad. Eudoro de Souza]. São Paulo : Ars Poética, 1993

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Campinas : Papyrus, 1990.

FER, Briony. Surrealismo, mito e psicanálise. In: _____. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. São Paulo : Cosac & Naif, 1998.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

MOLES, Abraham Antoine. **A criação científica**. São Paulo : Perspectiva, 1971.

PESSOA, F. Estética. In: _____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis : Vozes, 1997.