

SÉPARÉS, ON EST ENSEMBLE

Mallarmé e o inefável devir fotográfico

JOSÉ FILIPE P. M. SILVA
Instituto de Filosofia, FLUP

[EN]

Abstract

It is intended, through Stéphane Mallarmé's verse "Apart, we are together" ("The White Water Lily"), to think the metamorphosis of meaning drowned from Walker Evans' photos to the passengers of New-York subway and the concept of "contemporaneity". Firstly, we'll consider the relation between the photographed subjects and their greatly common and quotidian faces which are filled with potentialities and drives that subtly manifest themselves among the city noise, with the frame chosen by Evans' optics which turns them disproved of identity and uncanny, familiarly uncanny (in the Freudian sense of 'Unheimliche'), as they were spectrums of meaning. This moment will be then articulated with the agambenian notion of "contemporary", and where we'll underline photography (and the referred work of Evans, particularly speaking) as an incomplete object, as something that is not ontologically determinate but changeable, something to-be.

Keywords

Becomingness, contemporaneity, emancipation, photography, uncanny.

[PT]

Resumo

Pretende-se, através do verso de Stéphane Mallarmé “Séparés, on est ensemble” (‘Le Nénuphar Blanc’), pensar as metamorfoses de sentido que decorrem do conjunto de fotografias tiradas por Walker Evans aos passageiros do metro nova-iorquino e a sua noção de “contemporaneidade”. Em primeiro lugar, tentar--se-á jogar a relação entre os indivíduos fotografados, as suas faces sobremaneira comuns e quotidianas, carregadas de potencialidades e de pulsões que tão subtilmente se manifestam no frenesim do ruído citadino com o ‘frame’ escolhido pela óptica de Evans e que os torna desprovidos de identidade e estranhos, familiarmente estranhos (no sentido freudiano de ‘Unheimliche’), como se de vultos de significação se tratassem. Este momento será articulado, posteriormente, com a noção agambeniana de “contemporâneo”, sublinhando-se a fotografia (concretamente falando, a supracitada obra de Evans), como um objeto incompleto, algo que não é um ser ontológico determinado mas antes mutável, um para-ser.

Palavras-chave

Contemporaneidade, devir, emancipação, estranheza, fotografia.





O que é a Fotografia?

Roland Barthes, no seu *La Chambre Claire (Note sur la photographie)*, interroga-se logo nas primeiras páginas sobre quem poderá guiá-lo por entre o infindável oceano que é composto pelas imagens fotográficas. Começa por fazer notar ao leitor que a Fotografia (como quantificador Universal) *esquiva-se* (Barthes, 1981: 16) às tentativas de classificação, sejam de teor empírico (Profissional/Amador), retórico (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus) ou estético (Realismo/Pictorialismo), na medida em que nenhuma dessas, ontologicamente falando, lhe é interior. Estes aspetos classificatórios particulares são «sempre exteriores ao objecto, sem qualquer relação com a sua essência que só pode ser (se é que existe) o Novo de que ela constitui o acontecimento» (*Idem*).

O “Novo” (escrito com “N” maiúsculo) de que Barthes fala é muito importante para se poder compreender o conteúdo do seu pensamento: trata-se de uma universalização que abarca e, ao mesmo tempo, ultrapassa a intensidade, o modo mais ou menos relativo, com que empregamos quotidianamente o vocábulo “novo”. Pensemos, por exemplo, quando compramos uma camisola ou um carro, e costumamos dizer que “essa coisa é nova” porque ainda não nos pertencia ou não tinha sido usada por mais ninguém. Pensemos, agora, quando nos nasce um filho ou a alguém que nos é próximo. Nesses casos, não costumamos dizer “tenho um filho novo” ou “esse bebé é novo”, dado que se trata de um diferente patamar de No-vidade, de uma Nova Vida.

Assim sendo, o “Novo” é um espelho quase que arquetípico (em termos junguianos¹) do “novo” (com “n” minúsculo), um personificador de importância primária e generalizada. É como que se de uma fonte vital se tratasse – qual “Grande Mãe” antropológica primordial² —, de onde decorrem e emanam todos os outros patamares e acontecimentos “novos”, todas as possibilidades de ser. O carácter de

novidade de uma camisola, de um perfume ou de um carro não reside no facto de serem únicos, irrepetíveis, que nunca existiram antes e jamais existirão outra vez; isso é da total exclusividade de quem transporta vida, como no caso do nosso bebé. Mas não só.

Fotografia e poços de significação

Uma fotografia (como individualização da Técnica) é também um poço onde existe e de onde se brota o “Novo”, sob diversos níveis. Trata-se de um poço porque, tal como os poços cavados em terrenos, não temos a certeza absoluta do que vamos encontrar: esperamos encontrar água, a maior ou menor profundidade, mas não é certo que a encontremos; podemos, simplesmente, encontrar pedregulhos no caminho que nos impeçam de continuar a cavar, a cavar mais fundo. E talvez então paremos a empreitada, retomando-a em outro lugar do terreno ou não a retomando de todo. Não obstante, e caso encontremos água, e, enfim, dermos por completa a nossa missão, os poços manter-se-ão lugares ainda desconhecidos, onde frequentemente habitam pequenos bichos e animais que talvez não soubéssemos ou quiséssemos lá, mas aí se encontram, sendo que, conjuntamente com os esperados baldes de água, também eles vêm à superfície por vezes.

As fotografias, tal como as vidas humanas, transportam realidades que são irrepetíveis em outros. São seres únicos, singulares, e capturam singularidades. Uma fotografia consegue imortalizar um instante: o fotógrafo pega na máquina, realiza o enquadramento segundo a sua vontade, dispara o botão e perpetua algo que não se tornará a repetir mais. Obviamente que poderíamos referir aqui, em jeito de contraposição, o facto de ser perfeitamente possível colocar um objeto inanimado em determinada posição (e.g. uma lata de refrigerante) e, fazendo-se uso de um tripé fixo, programar a máquina para disparar múltiplas vezes, obtendo-se, assim, múltiplas apresentações do mesmo. Poderíamos afirmar que, em tais casos, o “Novo” desaparecería e estaríamos apenas perante o desgastado, o que é gasto até ao limite, o que não tem vida. E isto não seria errado de se pensar.

Porém, devemos considerar as circunstâncias em que tal género de situações ocorre em comparação com a generalidade do universo fotográfico. Não é necessário pensar demasiado para se concluir que os conjuntos de fotografias mesmificados, desfalecidos e iguais, são infinitamente menores que tudo o resto que acontece em Fotografia, onde praticamente todo o meio ambiente e toda a organicidade mudam de *frame* para *frame*: um enquadramento milimetricamente distinto; um jogo de luzes diferente; algo que passa diante da objetiva, como um pássaro ou inseto; uma nuvem que escurece o céu; etc. Uma simples coisa, uma simples modificação, por mais irrisória que seja, transforma todo o complexo de fenómenos envolvente e torna as fotografias completamente outras. Tal torna-se ainda mais perceptível se se considerar as fotografias de retrato e a dificuldade (melhor dizendo: a impossibilidade) de manutenção de uma pose uniforme por um pequeníssimo período temporal que seja.³

Assim sendo, podemos dizer que uma fotografia é como um poço de sentidos para quem a vê: pode ficar imediatamente encalhado perante o obstáculo que surge diante dele e o impede a continuar, ou então escavando bem fundo, cada vez mais fundo, retirando baldes e baldes de água, que é como quem diz baldes e baldes de significação, espantando-se até algumas vezes com criaturinhas estranhas que não se haviam notado antes, mas que surgem aqui e acolá. Podemos, assim, concordar com Barthes: «Dir-se-ia que a Fotografia é inclassificável (...) Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente» (*Ibidem*: 17).

Atente-se, contudo, para a especificidade da “repetição mecânica” reproduzida pela Fotografia de fenómenos que apenas ocorreram uma vez: o mecanicamente repetido não é o sentido ou a significação que o observador alheio lhe atribui — ou até mesmo do fotógrafo, embora pudessem surgir aqui alguns problemas relativos ao estatuto dos auto-retratos ou *selfies*, como são agora em termos de moda (ridiculamente?) conhecidos —, mas o próprio acontecimento e a sua captura que ficarão disponíveis para além do seu tempo, do tempo *desse* acontecimento. E é por isto — e apenas por isto — que a Fotografia é mecânica, repetitiva.

Mas tudo isto é falando, somente, do estrito ponto de vista da fotografia e da situação existencial por ela apresentada.

Quanto ao observador (e ao estatuto da representação), tudo vai depender, por um lado, da relação de familiaridade/proximidade que mantém com o objecto fotografado (sobretudo se se tratarem de fotografias de parentes ou amigos, tão comuns nas nossas carteiras, e às quais costumamos comentar coisas como “olha como estava vestido” ou “quão bonito era em novo”, etc.), e, pelo outro lado — porventura mais importante e influente para interpretação fotográfica —, a própria realidade mental do indivíduo. Referimo-nos com isto, e dito de modo direto, que o significado de uma fotografia (não a fotografia em si mesma) se encontra intimamente relacionado com as experiências emocionais dos indivíduos que a contemplam, com o que foi vivido em situações semelhantes ou, simplesmente, que surge como resultado de um particular estado de espírito (ao jeito de uma pareidolia, de vermos o que desejamos ver).

Ao observarmos uma fotografia de uma casa a arder podemos lembrar-nos, entristecidos, de alguém amado que morrera num incêndio (ou então alegrarmo-nos, se a relação for de ódio); ao olharmos uma outra que nos mostre a imponência das Pirâmides, dos Himalaias ou até das Galáxias, poderemos associá-la a sentimentos de grande espiritualidade, de proximidade com os Céus, ou, então, a uma enormíssima efemeridade e pequenez da espécie humana; ao vermos determinada fotografia de Walker Evans pelo metro nova-iorquino⁴, por exemplo, poderemos pensar e dizer coisas como “fulano lembra-me tal pessoa” ou então “repara como está triste/pensativo/...”.

Não existe Fotografia sem (pelo menos um) referente⁵, trate-se de uma pessoa, animal, edifício, pedra, paisagem panorâmica ou de uma distorção qualquer (conseguida, por exemplo, através do repentino abanão da máquina aquando do disparo). Atentemos, no entanto, para a importância de não se confundir entre o “referente” de uma fotografia e a sua “referência”, isto é, entre o que lhe pertence e o que lhe é alusivo ou, simplesmente, entre a apresentação e a representação.

O “referente” ou “apresentação” diz respeito ao que é próprio da Fotografia, ao que ela mostra (seja pessoa, edifício, etc.) e que nunca se podem desvincular um do outro; são coisas de tal maneira indissociáveis quanto as fotografias da máquina que as produz. A “referência” ou “representação”, por outro lado, veicula já uma capacidade interpretativa e uma carga emocional própria a cada observador.

A Fotografia é, portanto, *inclassificável* (*idem*) na medida em que dela podemos sempre esperar retirar um ou mais referentes, sendo que as fotografias (individualizações da Técnica) apenas nos permitirão dar o salto para um campo já classificável, interpretativo, senciante e referencialmente particular.

O «estranho» fotográfico

Mas porquê começar um artigo sobre os *Subway Portraits* de W. Evans e o verso “Séparés, on est ensemble” (*Le Nénuphar Blanc*) de Stephané Mallarmé com uma deambulação por Barthes? A resposta é muito simples: através deste autor podemos compreender as metamorfoses de sentido que decorrem da atividade Fotográfica individualizada, isto é, pensada sob a égide da Técnica, e na qual se inscrevem variadíssimos artistas, entre os quais o próprio Evans.

De facto, Barthes não é alheio à carga pulsional inscrita e transmitida por um *frame* específico, captado, selecionado e posteriormente publicado pelo fotógrafo (ou seus descendentes, herdeiros, representantes, etc.), e que é capaz de revelar uma fantasmagoria de sentido não imediatamente apreensível apesar de muito familiar a quem observa: «A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi (...) ela não inventa, é a própria autenticação» (*Ibidem*: 120-121).

A Fotografia conta-nos o que o foi; ela não inventa nem deturpa, apesar dos referentes poderem, à altura, terem sido deturpados, fabricados com determinado propósito. Pensemos, por exemplo, em imagens de prisioneiros a sorrir nos campos de concentração nazis e soviéticos, nas frequentes campanhas do governo norte-coreano (para mostrar a abundância de recursos alimentares) a anunciar a

abertura de novos supermercados ou até, numa perspetiva mais genérica e comercial, nos bebés que aparecem todos sorridentes porque têm uma fralda ou chupeta que melhor lhes assenta.

Notemos – e isto é muito importante – que não se pondera neste artigo o enquadramento das fotomontagens pelo simples facto de que, tal como não existe ouro falso, também não existe Fotografia falsa.⁶

A Fotografia em si mesma, e contrariamente à fotomontagem, é cristalina; não nos diz nada que não tenha acontecido. Agora— e repetindo o que já se disse —, nada nos garante que tal acontecimento (referente) não tenha sido fabricado mediante determinados objetivos. Isso é outra questão.

Assim como os sentidos (ou referências) dela retirados.

Com efeito, e considerando por exemplo um conceito como o de “estranho” (*Unheimliche*) da psicanálise freudiana, facilmente se compreende o que está em causa na Fotografia, aqui trabalhada e nomeada como forma de Arte, como comoção, como algo que nos pode obriga a *co-mover* com ela, tamanha é a sua potência de adentramento e de atração. Escreve Freud a respeito:

«As obras de arte exercem sobre mim uma poderosa influência (...). Isso levou-me a permanecer ante delas durante horas quanto tive oportunidade e sempre quis aprender à minha maneira, ou seja, reduzindo a conceitos aquilo através do qual se exerciam em mim (...). Uma disposição racionalista ou, quiçá, analítica, se revolve em mim para não me deixar comover sem saber porque é que o faço e o que é que me comove» (Freud, 1992a: 217).

Nestas palavras de Freud está subentendida uma sensação de inquietante estranheza que é sentida perante determinadas criações artísticas e de que falará em outro texto, em *Das Unheimliche*. Nele, a Arte não se encontra circunscrita ao domínio do belo, do grandioso, do atrativo, e, enfim, daquilo que denomina por *sentimentos positivos* (Freud, 1992b: 219) e que geralmente norteiam o modo de pensamento estético (Baumgarten, Kant e Hegel seriam três exemplos perfeitos), encontrando-se antes voltada às *qualidades do nosso sentir* (*Idem*), às entranhas das

nossas pulsões e afectos, ou seja, a uma realidade psíquica inconsciente que não é imediatamente compreensível: «O psicanalista trabalha noutros estratos da vida anímica e tem pouco a ver com essas moções de sentimentos mortificadas, de meta inibida, tributárias de muitíssimas constelações concomitantes que constituem quase sempre o material da estética» (*Idem*).

É precisamente por escapar à padronização e catalogação mais corriqueira por parte do ego que o artista vive num “mundo de fantasia” (*Phantasiewelt*) e que a arte induz a uma *suave narcose* (Freud, 1992c: 80), constituindo uma fuga, ocasionando um *afastamento passageiro das necessidades da vida* (*Idem*).

O ato de olhar uma fotografia é, assim, também ele, uma fuga do quotidiano para outra dimensão. Resta, portanto, saber para qual dimensão se foge (uma tarefa pessoalíssima), reafirmando apenas a impossibilidade de se alhear do estatuto *co-movente* e de reduzir uma obra de arte, em geral, e fotográfica, em particular, às propriedades e técnicas que eventualmente veicule.

Ainda neste âmbito, é muito curioso notar que Freud analisa a palavra “estranho” (*Unheimlich*) numa relação direta aos seus sentidos contrários — os de “íntimo” (*Heimlich*), “doméstico” (*Heimisch*) e “familiar” (*Vertraut*) —, uma relação que lhe servirá de princípio estético.

O prazer estético implica sempre uma vivência do *Unheimlich*, um retorno de fantasmas infantis recalcados e das respetivas cargas de repulsa e de fascínio:

«No inconsciente anímico, com efeito, evidencia-se o império de uma compulsão à repetição que provavelmente depende, por seu lado, da natureza mais íntima das pulsões; tem poder suficiente para vergar o princípio de prazer, confere carácter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, exterioriza-se, contudo, com muita nitidez na criança pequena e governa a psicanálise dos neuróticos em parte do seu decurso. Todas as elucidacões anteriores fazem-nos esperar que se sinta como estranho justamente aquele que é capaz de recordar essa compulsão interior de repetição» (Freud, 1992b: 238).

O que é que nos comove (artisticamente, fotograficamente, etc.)? Eis o grande problema ao qual apenas uma profunda introspecção (ou, eventualmente, um acompanhamento analítico) poderá responder. Uma solução que, de resto, não

inviabiliza a linha de pensamento de Barthes, sobretudo onde se lê: «A Fotografia é violenta, não porque mostra violência, mas porque enche de força a vista e porque nela nada pode recusar-se ou transformar-se» (Barthes, 1981: 129).

E isto significa que apenas em *nós*— e não *nela* — a Fotografia é mutável.

Os vultos dos *Subway Portraits*

Ao olharmos algumas das fotografias tiradas por W. Evans nas suas viagens pelo metro nova-iorquino poderíamos imaginar o quão agonizante será a questão do desaparecimento. Referimo-nos a um desaparecimento não físico, não corporal, mas à possibilidade de um desaparecimento do significado, de se ser des-nomeado.

Notemos, antes de avançar com a discussão, que os *Subway Portraits* se constituem como um caso especial nesta matéria por duas razões: em primeiro lugar, pela data em questão, que marca de viragem para os anos quarenta e se assume como algo de relativamente antigo face aos nossos dias (embora não suficientemente antigo quando comparado com as primeiras fotografias e, particularmente, retratos, datados em cerca de um século de antecedência); em segundo lugar, e reforçando o primeiro “estatuto” de antiguidade com o de originalidade, porque Evans é dos primeiros fotógrafos — chamemos-lhe antes artista — a captar com a sua objetiva poses (os ditos referentes) não fabricadas, imagens verdadeiramente cruas e despidas de máscaras.

Evans, através dos *Subway Portraits*, mostra-nos a intimidade do quotidiano nova-iorquino sem quaisquer acréscimos; tudo vem em bruto. De um ponto de vista psicanalítico, ou simplesmente moral, poderíamos discutir se a sua postura sobremaneira voyeurista será indicadora de algum tipo de transtorno psicológico e, também, até que ponto lhe é concedida a legitimidade para captar imagens do Outro sem que Ele se aperceba disso e, portanto, sem que seja concedida a possibilidade de aceitar ou recusar ser fotografado e ainda, por conseguinte — como é costume — de realizar a pose mais desejada.

Ao se vislumbrar a partir destes prismas, facilmente compreendemos que a atitude de Evans pode ser alvo de várias críticas e ponderações. Não obstante, que isso não sirva como motivo para nos desviarmos do nosso foco e do que realmente importa discutir quando se discute sobre Fotografia ou Arte em geral, ou seja, a polifonia de sentidos que é (re)despertada: «a Fotografia refluí da apresentação à retenção» (*Ibidem*: 126).

Ignorando o problema do voyeurismo, as fotografias de Evans permitem-nos realizar ações de abertura anímicas; ações pelas quais soltamos a nossa mente e nos deixamos vaguar, perpetrados pela atração dos rostos anónimos, brilhantes vultos de vida, nos quais nos vamos perdendo e de onde recolhemos, sem saber muito bem como, um leque de intempestivas potências de sentimento.

Mas a que tipo de significação nos referimos? Mas que vultos vitais são afinal esses? Não se trata aqui de falar em tons místicos nem esotéricos. Falamos, simplesmente, da sensação de perda própria derivante desse embate fotográfico, estético, vital; da sensação de adentramento num estranho mundo outro, onde cada ritmo e pulsação do nosso ser sabe que já lá esteve sem, contudo, saber quando ou porquê. *Séparés, on est ensemble* (Mallarmé, 1945: 285) — separados, estamos juntos.

Tamanhas exterioridades físicas – no caso de Evans, fotografias, triviais papéis que nascem, envelhecem, ganham humidade, deterioram-se pela luz, gastam-se e desaparecem – reviram-nos o nosso próprio olhar para regiões estranhas da nossa mente, para as entranhas do nosso sentir. E chocamo-nos tanto ou mais quanto delas tivermos permanecido, na sensologia da vida quotidiana, alheados.

A boa fotografia assombra-nos.

Ser-se contemporâneo

No decurso do que temos vindo a apresentar ao longo do artigo, poderíamos começar por dizer que o contemporâneo não é simplesmente aquilo que nos é presente, mas o que se qualifica como um vulto vivo de valor para ser — *para se ser* ontologicamente — num particular momento, um portador de devir sentimental, um

devir que é intrínseco ao indivíduo senciente — e não ao tempo histórico ou à obra de arte (fotográfica, neste caso) que perdura⁷, como poderíamos estar inclinados a conceber –, e que o apoia na construção de processos outros, face ao que lhe atinge, aflige, entristece, alegra ou encoleriza.

Algo é contemporâneo se o seu vulto for vital, se disser alguma coisa a quem observa, se for criador. Ou, nas palavras de Agamben, se constituir «uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo» (Agamben, 2009: 59).

Dissociação e anacronismo — assim especifica Agamben a noção de contemporaneidade. É um real contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com as pretensões *do seu* tempo, mas que, ao invés, se mantém deslocado e anacrónico; numa palavra: *inactual* (*Ibidem*: 58).

Trata-se, portanto, num certo sentido, de discutir uma estética da receção de turbulências vitais, pensadas desde dentro de uma atmosfera serena, harmoniosa e mais ou menos pacífica — que é a atmosfera do tempo cronológico em que o indivíduo vive, ou, no caso da Fotografia, dos seus referentes — , e, noutro sentido, com base na confrontação anterior, desenhar e redesenhar os horizontes de expectativas, sejam elas artísticas, morais ou outras — redesenhar as ditas referências.

Podemos aproximar este conceito agambeniano daquilo que Jacques Rancière entende como constituindo as tarefas do espectador emancipado, o qual, por sua vez, deve ser transposto e pensado desde dentro da própria esfera fotográfica. De facto, também ao contemporâneo cabe observar, seleccionar, comparar, interpretar⁸ e, enfim, criar e recriar-se com as referidas intempestivas potências de sentimento.

Cabe-lhe estranhar, no sentido freudiano do termo.

Não devemos, então, sucumbir à alienação do nosso sentimento, isto é, a um gesto estético derradeiro (a um niilismo estético podemos dizer) pelo qual se prescinde da própria experiência de primeira pessoa e se predetermina e *coisifica* a

sensação, deslocando-a do interior para o exterior do sujeito sob a forma de um — como afirma Mário Perniola — *movimento de alheamento* (Perniola, 1993: 22). Não devemos massificar o sentir e substituí-lo pelo já sentido.

Importa, pois, realçar, que o contemporâneo — tal como o espectador emancipado de Rancière — , como jogador vital, deve jogar o seu jogo sem estar aguilhoado pela estrutura *desse jogo, desse tempo*, mas, ao invés, deve dominá-la, vergá-la à sua vontade e interpretá-la como melhor lhe aprouver. Deve, num vocabulário nietzschiano, ter vontade de poder.

É contemporâneo aquele que se emancipa dos propósitos e dos projectos inscritos no seu tempo. Ele é, diz-nos Agamben, «aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro» (Agamben, 2009: 62) — ou, como se disse mais acima, os vultos vitais atrativos que envolvem essa mesma obscuridade, essa falta.

A distinção entre a luz e a noite assim como a necessidade de *ver as trevas* (*Ibidem*: 63) e de *perceber o escuro* (*Idem*) consiste precisamente na capacidade de discernir, desde dentro de uma referência primária já desaparecida, corrompida pela temporalidade histórica, todo um universo de sentidos outros, imortais, inefáveis — porém absolutamente reconhecidos e experimentados afetivamente por todos nós, ou por alguns, ou mesmo por uma só criatura. Ser contemporâneo é, acima de tudo, um desejo de criar, de querer fazer algo, de dar o salto sobre o abismo que separa a atividade da passividade.

As fotografias de Evans mostram-nos referentes anónimos, referentes sem referência. Porém, e se tal desaparecimento referencial nos é agonizante — porque geralmente o desaparecimento físico de alguém é-o — então poderemos concluir que estamos perante uma doce agonia que impele ao movimento e ao jogo; trata-se de uma agonia vital, de uma força motora. A crueza e pureza com que Evans capta os semblantes nos *Subway Portraits* é do mais irrepitível e extraordinário que jamais existiu, artisticamente falando.

Séparés, on est ensemble

Em “Séparés, on est ensemble” encontramos um princípio de expressão paradoxal que reside na (aparente) oposição entre o ato de estar separado e o ato de estar junto (ou ajuntado) e que pode ser perfeitamente contraposta ou problematizada sob dois fundos discursivos diferentes.

O primeiro campo discursivo ou interpretativo diz respeito à construção interna de um poema (no caso de Mallarmé) ou de uma fotografia (no caso de Evans) ou à procura de *se dar* sentido por onde o poeta e o fotógrafo vão deambulando no seio da suas próprias construções frásicas, óticas ou formais, onde uma determinada atitude metafísica, uma certa pureza metafísica e refinadas sensações tendem a pintar a obra artística com pinceladas de irrealidade ou de uma Outra realidade. Encontramo-nos concretamente perante um teatro das intenções ou uma deseologia.

O segundo campo discursivo ou interpretativo, por outro lado, diz já respeito a um plano de experiência ou de existência que não é abertamente metafísico ou irreal como no caso anterior. Escreve-se que “não é abertamente metafísico ou irreal” não porque não possa conter em si mesmo alguns destes elementos de metafísica ou de irrealidade como os que se manifestam no plano intrinsecamente poético ou fotográfico (isto é, no plano do referente), mas antes porque estes tendem a ser de alguma forma negados ou recalçados para uma segunda natureza, deixando de serem tidos e considerados — como no outro caso — de essenciais.

O que se trata aqui, portanto, é de um plano de mundaneidade; pura e simplesmente. E, neste plano, que é o plano tido como a expressão da realidade, da nossa realidade individualizada, é onde entram em jogo e se confrontam as mais profundas e obscuras pulsões.

Neste poema de Mallarmé exprime-se uma sensação de presença e de proximidade à medida que o fim do destino se aproxima do poeta que vai ao encontro da sua amada, à medida que a sua presença vai encarnando sucessivamente até se poder tornar carne completa, corpo presentificado; porém, o poeta não chega a

contemplan o corpo, preferindo permanecer no mistério da aproximação. E tal aproximação é misteriosa pois presentifica o *ser* de um corpo que não é visto mas cuja presença é sentida tão intensamente como se tal tivesse ocorrido, como que se desse vulto de corpo emanassem forças e sentidos excessivos — excessivos não porque estão a mais mas porque são demasiado fortes.⁹

Assim como em Mallarmé, também em Evans temos uma presença que está ausente, uma solidão que é acompanhada: Evans retrata o regresso a casa.

Separados, estamos juntos. Mesmo no desconhecimento daquelas faces reveladas pela máquina, na respetiva inquietante estranheza despertada, no seu enquadramento. Todos nós, enquanto humanos, fazemos perdurar o tempo de quem é fotografado e sentimo-lo *sentindo-nos* de diferentes maneiras. Ou, dito de modo inverso, somos capazes de os imortalizar por meio de uma atitude de não indiferença. Não é apenas o tempo que desgasta um fotografia; o esquecimento de quem lá está também o faz, até mais impiedosamente.

Em jeito de conclusão, e depois de tudo o que foi discutido, podemos dizer com segurança que o real artista, o real contemporâneo ou o real fotógrafo será sempre aquele que consegue, através de si mesmo, do seu corpo e das suas criações, se emancipar face ao próprio tempo. Evans fê-lo através da originalidade do projeto *Subway Portraits*: ele deu-nos a experimentar a Verdade (no sentido filosófico do termo) do quotidiano nova-iorquino sem quaisquer máscaras. Ofereceu-nos a possibilidade de vislumbrar anudez de brilhantes vultos de vidas anónimas e de estabelecer uma relação muito íntima entre essas estranhezas e as nossas “entranhezas”, entre aquilo que compõe o tecido dos nossos esquecidos sentires.

Imergir no borbulhante caldeirão do devir fotográfico e olhar os sem-pose de Evans, esses seres desprecavidos e absolutamente cristalinos, de uma brutal cristalinidade que nos fere a vista, é esse simples ato: o ato de voltarmos os olhos para dentro de nós mesmos. E é também por isso que a sua fotografia é boa, e que a Fotografia em geral se torna boa: porque permite que nos deixemos perfurar pelo sentimento mais genuíno, independentemente da sua tonalidade.

NOTAS

- 1 Um “arquétipo” (*Archetyp*) representa as tendências instintivas dos seres humanos, a base da impressão das suas personalidades, sendo que utiliza um vocabulário simbólico: «Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a essas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração» (Jung, 1964: 69).
- 2 Cf. Neumann, 2005: passim; Silva, 2016: passim.
- 3 Exceptue-se, talvez, a fotografia de defuntos. Esta prática surgiu por volta de 1840 e consiste em vestir um cadáver com as roupas pessoais e fazê-lo participar numa última fotografia grupal, com os familiares e amigos. Por motivos óbvios trata-se de uma situação em que a manutenção da pose é muito mais favorável, devido aos mecanismos de suporte utilizados, embora se possa argumentar — evidentemente — que já não está em causa um campo do sujeito propriamente dito mas antes do objeto (ou de um sujeito objetificado, inanimado).
- 4 Cf. Keller, 1995: 181 et seq.
- 5 Cf. Barthes, 1981: 18.
- 6 Não se diz com isto que as fotomontagens não são obras de arte, apenas e somente que não são fotografias, no sentido original do termo e da técnica, embora colagens fotográficas continuem a ser consideradas provas fotográficas dentro de códigos de intenção, estilo e seleção de fotografias. Uma questão muito interessante — mas que não poderá ser discutida — resultaria em contrastar e saber se a fotografia surrealista e dadaísta (cujos traços marcantes visam precisamente — e respetivamente — uma manipulação ao nível do referente ou das imagens, sobrepostas ou recortadas, com vista a criação de um determinado efeito, sendo, portanto uma *montagem*) cairiam também no campo da não fotografia. Contraponha-se, a título de exemplo, “Vortographs” (1917) de Alvin Langdon Coburn, onde se fotografam pedaços de cristais, madeira e outros objectos através de espelhos arranjados (onde não existe manipulação *a posteriori* da fotografia tirada, mas apenas *a priori*, no referente) com a obra de John Heartfield, fundador do dadaísmo, que combinava já um recorte e colagem de fotografias, desenhos e frases.
- 7 Uma obra de arte não possui sentimentos. Ela pode, no entanto, servir enquanto veículo de sentimentos, isto é, como *medium* através do qual eles são canalizados e sentidos sob diversas polifonias.
- 8 Cf. Rancière, 2009: 1 et seq.
- 9 Cf. Mallarmé, 1945: 283-286.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Freud, S. (1992a). Der Moses des Michelangelo. In: *Obras Completas*, XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992b). Das Unheimliche. In: *Obras Completas*, XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992c). Das Unbehagen in der Kultur. In: *Obras Completas*, XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Jung, C. G. (1964). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Keller, J. (1995). *Walker Evans: Catalogue of the Collection*. California: The Getty Museum Collection.
- Mallarmé, S. (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Neumann, E. (2008). *A Grande Mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Silva, J. F. P. M. (2016). *Santa Inquisição: sistema e racionalidade*. Incipit, 4, 83-93.