

Anna Karina Bartolomeu



Poiética da queima, figuras em sobrevivência

SAMUEL DE JESUS

Pós-doutorando em Artes Plásticas pela ECA-USP

Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Paris III
(Sorbonne Nouvelle) e pela UFRJ

Resumo: Este estudo tem por objetivo analisar algumas das interfaces que permeiam a fotografia e o cinema, por meio de uma postura criativa estabelecida mediante uma práxis de queima. Para tanto, serão abordadas três obras singulares que testificam a questão particular da *passagem* entre essas duas mídias, no âmbito de suas próprias matrizes. Uma passagem que, ao término do processo de combustão do suporte originário, acaba por conferir um novo lugar a uma nova forma visual de sobrevivência.

Palavras-chave: Arquivo. Fotografia. Cinema experimental. Queima. Combustão.

Abstract: This study aims to analyze several exchanges which unify photography and cinema, through a creative posture that came from a practice of cremation. We will deal with four singular works which attest to the particular question of the *passage* between these two medias, into their own matrix. A passage that concludes to create, until the end of this cremation process made upon its original support, a new place for a new visual form of survival.

Keywords: Archive. Photography. Experimental cinema. Burning. Cremation.

Résumé: Cette étude vise à analyser quelques uns des échanges qui unissent entre la photographie et le cinéma au travers d'une posture de création *mise en oeuvre* à partir d'une pratique de la crémation. Seront ainsi abordées quatre oeuvres singulières qui témoignent de la question particulière du *passage* entre ces deux médiums, dans leur propre matrice. Un passage qui finit, au terme du processus de crémation réalisé sur son support originnaire, par créer un nouveau lieu pour une nouvelle forme visuelle de survivance.

Mots-clés: Archive. Photographie. Cinéma expérimental. Brûlure. Crémation.

Em seu ensaio *Mal d'archive*, Jacques Derrida associa o arquivo a uma *pulsão de morte* cuja finalidade consistiria em sua própria destruição. Segundo o autor:

Por operar em silêncio, ela [a pulsão] jamais abdica de quaisquer arquivos que lhe sejam seus. O seu próprio arquivo, ela o destruiu com antecedência, como se nele estivesse a motivação mesma do seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: a fim de apagá-lo, bem como apagar os seus “próprios” registros. (DERRIDA, 1995: 24-25).

Ao assumir a hipótese de que a imagem possa conter essa pulsão destrutiva, que Derrida igualmente denomina pulsão “anarquívica” (“*anarchivique*”), numerosas obras cinematográficas, fotográficas e plásticas contemporâneas dão conta de como certa imagística obtida pelo recurso do fogo e pela prática da queima pode se apresentar como espaço de conservação do ato específico de sua própria destruição e perda. A consequência de tal ato nos lembra que: “Naquilo que consente e condiciona o arquivamento, jamais encontraremos outra coisa senão aquilo que o sujeita à destruição, e que na verdade o ameaça de destruição.” (DERRIDA, 1995: 26-27). Nasce assim um paradoxo: de fato, o que acaba por ser conservado, deslocado, reapropriado, reanimado, portanto levado a conservar e assegurar um dado registro, não faz que constatar sua inexistência (ou não-existência em definitivo), como sublinha o autor: “Não há arquivo sem um lugar de conservação, sem uma técnica de reprodução e sem certa exterioridade. Não há arquivo sem *externo*.” (DERRIDA, 1995: 26).

Este artigo propõe explorar como tal pulsão, e sobretudo o ato que ela convoca de modo implícito, pode revelar-se contraditória ao se relacionar a uma postura e uma prática similar que faz uso do fogo e da combustão, destruindo assim qualquer registro físico do seu objeto, enquanto que o reanima e conserva mediante o deslocamento de seu lugar originário a um novo suporte sensível. Tal deslocamento pode ser observado, por exemplo, no filme-ensaio *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1974); bem como em uma série fotográfica intitulada *Delocazione* (Claudio Parmiggiani, 1990-2002), obtida a partir de uma sucessão de projeções criadas *in situ*; e, finalmente, nas duas séries fotográficas intituladas *Scènes* e *Masques* que compõem uma obra “híbrida” conhecida sob o título *Précis de décomposition* (Eric Rondepierre, 1993-95) e na série *Moires*¹ (Eric Rondepierre, 1996-98). Três séries que se aproximam do processo de recriação do filme experimental

1. O termo francês *Moire* designa um tipo de tecido feito de seda ondulada.

Decasia (Bill Morisson, 2002), realizado a partir da montagem de imagens de arquivos deteriorados, cujas alterações químicas inoculadas na película não somente constituem um registro iconográfico singular, quase mutante, como criam uma nova poética visual.

2. Cf. VALÉRY, Paul. Discours sur l'Esthétique [1937]. *Œuvre* vol. I. Paris: col. Pleiade, Gallimard, 1957.

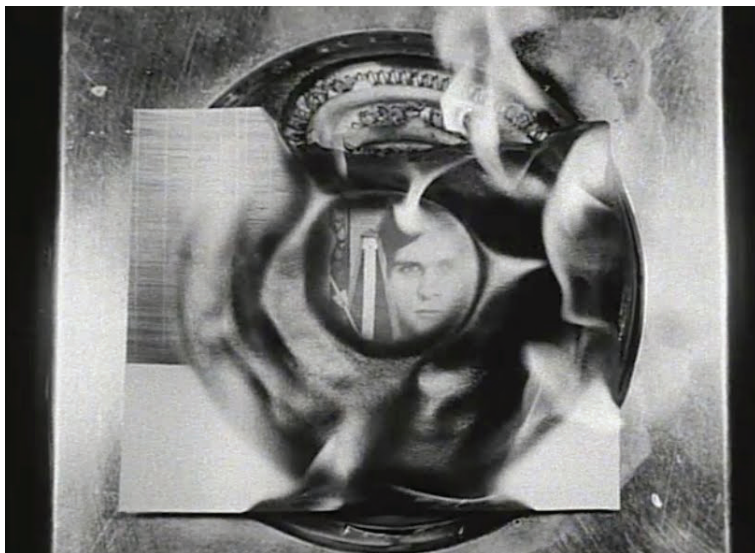
Partiremos desses três exemplos, os quais operam, cada qual, uma passagem entre a imagem fotográfica, plástica e/ou filmica, para buscar compreender dois aspectos. De um lado, como tais práticas podem constituir, pouco a pouco, uma poética. Poética esta que constitui o que Paul Valéry nomeou, em seu tempo, de *Estésica*², ou seja, uma ciência do Belo cujo princípio primordial aplicado à imagem vem, nesse caso preciso, inverter o modo de produção, de uso e de percepção que estabelecemos face à imagem. Trata-se, portanto, de apreender não apenas o seu complexo processo de criação, como também seu dispositivo de conservação. De outro lado, trata-se de compreender como tais figuras multiformes vêm confirmar essa possibilidade última da obra enquanto lugar e refúgio de conservação da imagem gerada de sua própria queima. Imagem-arquivo e/ou obra artística, ressalte-se, que entra em processo de luta consigo mesma, independentemente do suporte que a receberá em definitivo.

Tal é o propósito de nossa proposta: um convite à reflexão sobre aspectos melancólicos de certas obras que constituem, pouco a pouco, um tipo de registro iconográfico dentro do qual essas figuras sobreviventes, quando recolhidas, tornam-se verdadeiros vestígios visuais bidimensionais. Longe de significarem meros exemplos de intervenções fixadas sobre a superfície do suporte, inertes, elas demonstram, antes, como a noção mesma de passagem/transição entre diferentes práticas e áreas de experimentação plástica recria o seu sentido e a sua força imagética. Trata-se da imagem como epifania³.

3. Cf. DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 2003, p. 64.

I. A figura redentora

Iniciamos nosso estudo em torno da análise de uma primeira *figura do fogo*, que denominaremos *figura de queima* ou, mais precisamente, *figura de consumação*. Trata-se de uma figura que resulta da experiência posta à prova no filme-ensaio *Nostalgia*, realizado em 1974 pelo artista e escritor norte-americano Hollis Frampton. *Nostalgia* é um média-metragem de caráter biográfico



Frame de *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1974).

particularmente evocativo, ao longo do qual o artista queima sucessivamente, enquanto filma, doze fotografias selecionadas no recôndito de seus arquivos pessoais. Esse filme ganha importância ao demarcar a passagem/transição do artista de sua práxis fotográfica para a de cineasta. Ao longo das combustões que se seguem, uma voz em *off* (voz essa que não outra que a de seu amigo cineasta Michael Snow) comenta lentamente cada fotografia selecionada.

Se toda a ambiguidade da obra nasce, em primeiro lugar, do aspecto *assincrônico* do filme entre a imagem e a voz que a comenta e descreve – caráter produzido pelo próprio comentário atrasado –, isso se deve ao fato de que a voz opera uma profunda ruptura não somente em relação à narração convencional, como sobretudo em relação ao modo de montagem e disposição associativa entre palavra, voz e imagem. Essa ruptura deve-se ao *retardo* que desloca um dos elementos face ao outro: a voz não comenta a imagem, tampouco o conteúdo que ela nos apresenta no momento mesmo de sua desagregação, em chamas sobre uma chapa elétrica de fogão, até sua completa e total desaparecimento.

Se essa *des-sincronização* é aplicada com o fito de perturbar o sentido e “parasitar” a compreensão do espectador, desde o início da narração até o final da queima da imagem, ela também nos convida a experimentar um verdadeiro trabalho de memória: tentamos assim nos lembrar da história particular

que acompanha cada imagem – e, inversamente, rememorar a imagem que acompanha a história. A título de exemplo, podemos nos referir à primeira sequência, que nos apresenta um retrato de Michael Snow, emoldurado de forma a bloquear o pêndulo de um metrônomo, como que para intervir sobre a passagem do tempo. Por fim, cada retrato acabará por reduzir-se a cinzas.

Ao modificar assim o sentido de seu discurso originário, Hollis Frampton acaba por transportá-lo e transformá-lo numa forma híbrida, situada a meio caminho entre o gênero documentário e o ficcional, ainda que a motivação “primeira” do artista tenha nascido da constatação que se segue, conforme Frampton declarou num artigo datado de 4 de abril de 1974:

Achei as fotografias que eu tinha escolhido (diferentemente daquelas que descartei) um tanto constrangedoras. Decidi então, humanamente, destruí-las, queimando-as (guardando os negativos, obviamente, para imprevisíveis necessidades futuras). O meu filme biográfico seria um documento desse ato de compaixão! (FRAMPTON, 2009: 224).

Logo, se a imagem entra em luta consigo mesma – uma luta antes de tudo empenhada em garantir a sobrevivência de uma memória abrigada pelo suporte fotográfico e que nos conecta ao mundo –, Hollis Frampton adota, nesse caso preciso, uma postura oposta. Não pela destruição da matriz originária da imagem fotográfica, mas de todo e qualquer signo ou registro do passado, ao mesmo tempo em que a tudo deseja conservar, à maneira de um arrependimento, por meio de sua transferência fílmica. O seu suporte constitui-se então como uma nova matriz *arquivística* e consignatária que se permite ser observada, contemplada. Resistente em seu instante final de vida como *prova* fotográfica, ela como que cumpre um último esforço em sua lenta combustão, e então se inflama e se consome na tela.

Ora, o mais importante a ser retido – além do próprio processo da montagem sonora e visual discordante que une o som da voz em *off* à imagem –, consiste não somente no fato de que esse filme nos oferece um aspecto da memória cujo movimento se inverteu completamente, haja vista habitualmente seguirmos o fio cronológico do evento mais remoto até o mais recente; mas também, uma vez que esse tipo de memória pressupõe igualmente uma escolha: “eu não posso suprimir o movimento para interpretar, selecionar, guardar ou não os registros; portanto,

para constituir os registros em arquivo e escolher o que eu quero escolher.” (DERRIDA, 1998: 26).

Se o filme de Hollis Frampton incorpora perfeitamente uma primeira figura resultante de um processo de queima, isso se enfatiza também pelo fato de o artista, uma vez montado o filme, experimentar uma estranha sensação melancólica durante sua projeção. Uma experiência quase esquizofrênica de se ver, de algum modo, desdobrado em seu próprio papel de personagem virtual. Em seu relato dessa sensação: “Ao fim, quando eu mesmo assisti ao filme, senti que eu havia realizado uma effigie da vida *dele*, de um jovem rapaz opaco, ainda que não carregasse *sua* tristeza por inteiro.” (FRAMPTON, 2009: 225). Contudo, na medida em que a experiência desse tipo de montagem assincrônica entre voz e imagem venha a desafiar e desmistificar de alguma forma sua veracidade, ao sublinhar em paralelo a fragilidade e o caráter efêmero “orgânico” de sua matriz, ela também dá-lhe por encerrada.

A mesma dicotomia simultânea entre a fotografia e a voz que a comenta pode ser também observada no filme intitulado *L'appartement de la rue de Vaugirard* (*O apartamento da rua de Vaugirard*), realizado pelo artista francês Christian Boltanski em 1973, bem como no livro epônimo (*O apartamento da rua de Vaugirard*), posteriormente editado. Como no filme de Hollis Frampton, essa obra nos remete àquilo que poderíamos resumir como uma consciência temporal e melancólica da espera, cujo eco do seu objeto ressoa, aqui, segundo um modo inverso: não por sua aparição, mas, claramente, por seu desaparecimento, sua ausência.

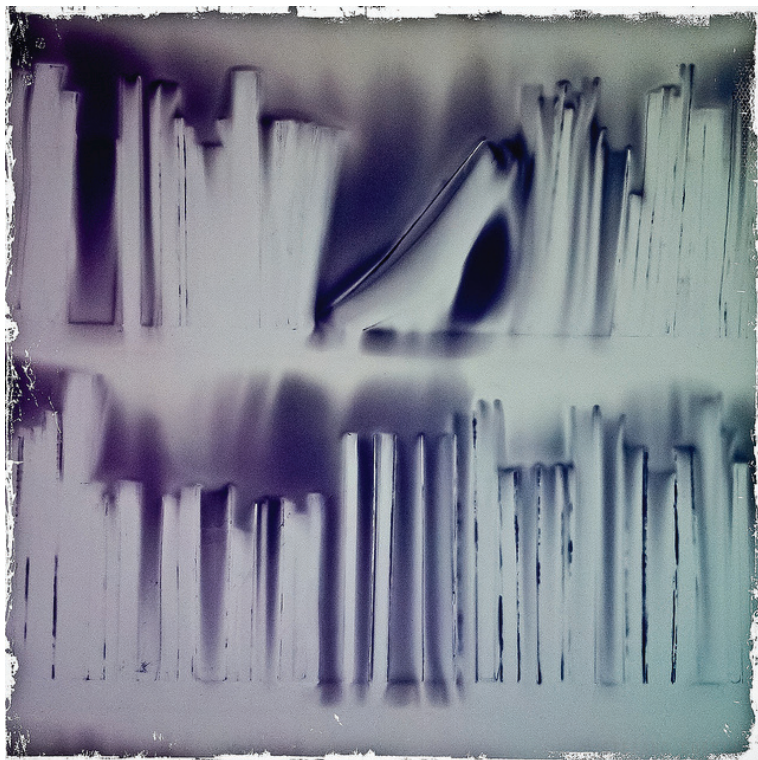
Nessa obra, a ambiguidade não se constrói respeitando a relação referencial da imagem com o lugar de abandono, *desafetado*, mas de uma prática baseada num discurso dicotômico que revela, assim, uma experiência criativa particular cujo *telos* nostálgico se enuncia durante um outro deslocamento. Há um segundo tipo de passagem que leva a outro nível de leitura e de percepção da referência inicial do registro produzido. Ao tomar o caráter fortemente documental da imagem (fotografada, recolhida e agenciada segundo a ideia de um inventário; prática que, entre outras, consolidou a fama do artista), associado a curtas legendas descritivas que acompanham cada foto, a montagem acaba transpondo e mantendo a obra em um gênero inteiramente fictício.

Ao longo dessa transição (visual e conceitual), desfilam visões de espaços privados e vazios fotografados. Esses espaços particulares e íntimos tornam-se *anônimos*, desprovidos tanto de história particular como de valor simbólico. Eles constituem, assim, o lugar perfeitamente adequado para experimentar e praticar a experiência visual do “nada” e do banal. Assim, a sensação de ausência é intensificada pelo comentário que descreve cada cômodo e seu cenário *fictício* e pelo encadeamento sistemático desses *retratos íntimos* de um apartamento qualquer, apresentado e regido à maneira de um inventário. A câmera passeia, de fato, por um apartamento esvaziado de seus moradores e de seu mobiliário, enquanto uma voz em *off* comenta meticulosamente a antiga e “suposta” configuração de cada um dos aposentos. O livro, por sua vez, também retoma um dispositivo descritivo semelhante do apartamento.

Assim, a legenda de cada fotografia não será outra coisa senão uma nova versão de um comentário oral anterior. Impessoais e sem nenhum afeto, na verdade, são imagens permutáveis, adaptáveis pelo procedimento descritivo. Esvaziando toda referência autobiográfica, o dispositivo assimila esses lugares particulares escolhidos pelo artista em detrimento de quaisquer outros, nos quais subsistam somente as marcas de objetos, intactas, nas paredes e no chão: resíduos frios de um espaço agora impessoal. Uma sensação poderosa de solidão soma-se ao aspecto silencioso e sutil e, pouco a pouco, se inocula no espaço singular e universal no qual chegamos a detectar certa presença indefinível. Sensação esta que se relaciona ao que o filósofo Nicolas Grimaldi identifica, em seu ensaio *Traité des solitudes (Tratado das solidões)*, como uma consciência singular do ser, ou seja, uma: “Unidade de uma dualidade, presença em si que transcende rumo ao futuro, no qual a espera é o estofo mesmo da consciência. Visto só ela tornar possível a experiência da demora, a espera é, além disso, o único fundamento possível da consciência do tempo.” (GRIMALDI, 2003: 65-76).

II. A figura receptáculo

Podemos, portanto, prosseguir nossa análise nos apoiando em um segundo exemplo de figura, que podemos definir como sendo uma figura *receptáculo*. Trata-se, aqui, de convocar de modo



Da série *Delocazione*
(Claudio Parmiggiani,
1990-2002).

explícito a questão do registro e da impressão como vestígios da queima, por combustão, e a conseqüente destruição da sua matriz originária cuja imagem fotográfica combina simultaneamente os dois modos, preservando a passagem de um registro em uma impressão que se faz notar como signo de um evento já dado. Ora, se o tema do registro continua a chamar nossa atenção, isso se deve ao fato de que o lugar originário da imagem e sua conservação se constrói no seio de uma matriz modificada, senão destruída. Pois, segundo François Soulages, o registro: “Não vale nada em si: é necessário trabalhá-lo. Isso não significa fazê-lo reviver, tampouco fazer reviver o ente do qual é o registro, mas produzir alguma coisa a partir dele” (SOULAGES, 2004: 21).

Trabalhar com o registro fotográfico, fixá-lo na matéria do suporte que o recebe, é uma ação, ao longo de uma intervenção, que nos leva novamente a observar uma passagem executada a partir de um processo de produção *inverso*: não somente a impressão fotográfica criada revela-se em negativo, mas, além disso, ela é o resultado de um *des-locamento*, pela transferência de um suporte de produção até seu suporte receptáculo de fixação.

Mas além de uma *des-localização*, o exemplo aqui selecionado resulta mais precisamente de uma *deslocação* do objeto do seu lugar originário.

Essa prática do fogo, relativamente recente, encontra-se, de modo plenamente explícito, desde os anos 1960, na série *Pinturas de fogo* (*Peintures de feu*, Yves Klein, 1963). Essa atração particular pelo fogo foi analisada, entre outros, por Gaston Bachelard. Segundo o autor, ela manifesta “pela chama [do fogo] uma admiração natural, ousa mesmo dizer: uma admiração inata. A chama determina a acentuação do prazer de ver algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar” (BACHELARD, 1989: 11).

A força plástica e fotográfica dessa *deslocação* pode ser avaliada justamente pelas intervenções feitas *in situ* na obra intitulada *Delocazione* (Claudio Parmiggiani, 1970-2002). Essas intervenções, quase “fotográficas”, resultam de sucessivas impressões compostas de ar, poeira e luz, cujas combinações constituem ao mesmo tempo a matéria e o corpo da obra. A experimentação das possibilidades combinatórias desses elementos observa-se, por exemplo, na intervenção monumental realizada em 2002 na biblioteca do Museu de Arte Moderna de Montpellier (também conhecido como Musée Fabre). Esse conjunto heterogêneo, mesclando várias matérias, conforma e delimita uma estranha figura fantasmagórica da qual emana uma sensação tão melancólica quanto nostálgica: melancólica, pois refere-se ao que já não mais existe, mas que permanece como uma silhueta vibrante, impressa pelos contornos de sua forma; e nostálgica pelo desaparecimento definitivo do objeto de seu lugar originário.

A pesquisa plástica do artista nasceu *por acidente*, principalmente pelo acaso da retirada de um objeto “de cena”, cuja consequência acabou por criar um efeito de *reserve*: um objeto que resta limitado a seus contornos, no caso circunscrito pela queimadura e pelo depósito de uma camada de cinzas que mancharam o espaço todo fechado. Uma camada que se fixa, como que por incandescência, pela ação da luz, na parede que a acolhe. A partir daí, essa superfície receptáculo substitui definitivamente o filme negativo e o papel fotossensível. O fogo incandescente acaba por organizar o depósito de poeira em torno do objeto, perceptível no lugar de onde fora arrancado: permanece somente a forma espectral extraída de seu molde, à maneira de um “*porte-*

empreinte”. Essa figura de “*porte-empreinte*” é nomeada de outro modo pelo termo grego *Khôra*, que Platão definiu no *Timeo* como o lugar da criação do mundo, o que nos remete *àquilo que dá forma às figuras em si*: “Para conceber o lugar é preciso sempre, por uma abstração quase irrealizável, separar, destacar os objetos do ‘lugar’ que eles ocupam.” (PLATÃO, 1992: 51).

Entretanto, de que forma a noção de *Khôra* deve ser entendida? *Khôra* é simultaneamente tanto o lugar onde se dá a gênese das figuras como o lugar que cuida delas. Ponto relevante, a *Khôra* refere-se, portanto, às representações que se relacionam menos às cópias que às formas originárias. Do mesmo modo, a obra *Delocazione* sugere percebê-la menos como impressão do que como conjunto de formas originárias das quais nasce uma nova geração de imagens. Ela se faz perceber simultaneamente como o túmulo de memórias das imagens ocultas e como o lugar “nativo” de novas imagens. É graças a ela que pode ser atribuída a faculdade de tornar visível aquilo que é não menos que da ordem do impalpável. *Delocazione* não tem, em si mesma, outro destino que não o de cuidar e garantir a sobrevivência da sua impressão, pela luz e pela poeira dos pneus consumidos, trazidos pelo ar durante sua transfiguração.

Essa impressão induz, pois, a um deslocamento que resulta de uma pulsão destrutiva e construtiva do espaço. Nesse sentido, a cinza não é uma matéria morta, consumida e inerte. Mas matéria que age, orgânica, na qual uma nova vida ocorre a partir de uma “reativação” de imagens fossilizadas. A partir do exemplo da biblioteca do Museu Fabre, observamos que se a intervenção do artista procede a esvaziamentos dos objetos e do cenário que estruturam o espaço, também preenche, como que por substituição, sua superfície receptáculo, sobre a qual formas e sombras surgem, pela linha de delimitação de cada um de seus contornos. Como nota a crítica de arte Véronique Mauron: “A matéria residual da cinza garante uma aparição ‘nativa’; aparição esta que é da própria imagem. [...] Como um raio, o processo da *Delocazione* provém da combustão para produzir uma imagem. Por isso essas figuras claras assemelham-se tanto às imagens criadas pelo relâmpago quanto a um negativo fotográfico” (MAURON, 2001: 54). Toda a atmosfera dessa fotografia se desdobra, por conseguinte, de um silêncio mortífero, pelo depósito de um véu de poeira que cria as marcas deixadas pelo abandono.

É o caráter volátil e frágil das cinzas impregnadas na superfície da parede que leva o historiador da arte Georges Didi-Huberman a qualificar esse tipo de espaço como *espaço soprado*, ou seja, enquanto produto de um sopro de cinzas que invade o espaço e reanima a memória do lugar dos seus objetos originários. Esse processo “torna visível o ato mesmo de retirar o quadro”, instigado por Parmiggiani a partir de: “*uma movimentação do lugar*”. Isso porque, segundo o autor, quando nós estamos “inflando um espaço, não criamos somente num lugar: insuflamos o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 32). Por meio dessa presença indizível do tempo, eis que uma memória surge e se apresenta diante de nós, meros espectadores. Parmiggiani qualifica esse tipo de memória de “*Urgência*”; qualificação argumentada em função da seguinte necessidade: “Não há razão alguma para querer relacioná-la a uma memória percebida como passado [...] Logo, meu trabalho não se dirige se não que ao meu presente e a uma memória que eu chamaria de urgência.” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 34-38).

Verdadeiros fantasmas, hologramas de objetos desaparecidos tomando forma em seus contornos, eles são agora restituídos, após a última fase de *reserve*, sobre o espaço plano do suporte. *Delocazione* é uma série que subsiste ao estado fossilizado. Ela persiste, nesse sentido, pela maneira segundo a qual um lugar pode constituir-se paradoxalmente como o guardião de uma memória que se inscreve num *tempo fora do tempo*. Isso se dá pela própria destruição dos elementos que a compõem. Ora, essa estranheza do tempo não seria jamais possível sem a *atuação* de uma estranheza do lugar. Parmiggiani enfatiza tal constatação ao declarar que: “O objeto já não está mais lá, todavia o percebemos em sua profundidade, não somente por meio do seu simples contorno, mas enquanto qualidade física. [...] Não como a sombra de uma forma física, mas como a forma física da sombra” (DERRIDA, 1990: 123).

A sombra constitui-se, pois, como lugar da queda, da catástrofe, a partir da qual sobrevive uma imagem nova, criada pelo poder destrutivo do fogo. Se a imagem fotográfica pode assemelhar-se ao espelho – distorcido – de certa representação caótica do mundo, a obra de Claudio Parmiggiani entreabre a brecha do caos ainda mais profundamente, instilando *in situ*, dentro do seu método de destruição/ recriação da obra, certa dimensão apocalíptica. Uma passagem violenta: “O apocalipse

nada mais é do que uma revelação ou *mise a nu*, desvelamento que torna visível, verdade da verdade. [...] Ele desvela também segundo o evento de uma catástrofe ou de um cataclismo.” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 88). O fogo, por sua ação simultaneamente destruidora e criadora constitui-se, antes de tudo, como o agente principal da gênese da imagem. Portanto, esse fogo permanece no campo do invisível, do qual percebemos somente as consequências, no silêncio dos seus vestígios consumidos. No centro desses vestígios, a imagem, qual fênix mítico, renasce, reaparece das cinzas. A imagem é aparição.

III. Figura em decomposição



Frame de *Decasia* (Bill Morisson, 2002).

Chegamos finalmente ao término do nosso percurso, com a abordagem de um último tipo de figura. Um tipo que pode ser nomeado de figura de decomposição, ou ainda, figura em degradação, cujo processo vem a ser preservado mediante uma práxis de reapropriação. Nossa análise dedica-se a uma série fotográfica extraída da obra *Précis de décomposition*, do artista francês Eric Rondepierre. Obra que ecoa também no filme *Decasia*, realizado pelo cineasta americano Bill Morrison, no qual a ruína da narrativa se dá pelo desgaste do tempo, e que trata ainda de uma narração paradoxal da ruína que nasce justamente

4. A película 35 mm estandardizada (institucionalizada em 1908-1909) foi composta, até o início dos anos 1950, de uma película de celulose de nitrato, uma camada de gelatina e uma emulsão de sal de prata sensível à luz.

dessa dupla resistência da imagem fílmica e sua matéria-prima. Trata-se, na verdade, da decomposição simultaneamente material e simbólica da imagem iniciada dentro de sua própria impressão mnemônica. Por serem constituídos de diversos fragmentos em preto e branco captados entre o início do século 20 e a década de 1940, alguns deles aparecem muito descompostos⁴.

Os fragmentos compõem uma suntuosa alegoria da sobrevivência e do gesto criativo a partir de um efeito verdadeiramente destruidor. Nesse sentido, vale retomar a declaração do filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel, que, em seu ensaio *As ruínas*, de 1907 (SIMMEL, 1998: 113), declarou que: “O interesse das ruínas é possibilitar que uma obra humana seja percebida quase como que um produto da natureza”. A ruína produziria assim uma nova coesão, rompendo a unidade de uma entidade tal como uma edificação, pois é concebida e produzida pela intenção humana sob a pressão do acaso, integrando-a dentro do seu cenário natural. Nesse sentido, em uma construção arruinada pelos anos e pelos séculos, inscreve-se uma força antagônica dividida entre o passado e o presente, a determinação e o acaso, e cujas energias contrárias acabam por criar uma nova unidade estética.

Se as séries que constituem o *Précis de décomposition* conservam características e valores próprios de um arquivo, a questão relevante aqui consiste em saber de que modo esse tipo de fotografia, para além da função documental, torna-se em si objeto simultaneamente reapropriado e mantido num estado de vestígio revelador de um olhar em particular. Tal qual um pensamento contemplativo frente à ação corrosiva do tempo sobre a matéria e o suporte de representação, dado que: “Se nada persiste, tudo tende a desaparecer num *continuum* despedaçado, desestruturado, caótico.” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 88). Esse olhar melancólico pode ser absorvido pela noção de *fotograficidade*, desenvolvida por François Soulages, enquanto parte fotográfica da imagem e que consiste em: “considerar, além da existência de uma fotografia real, a sua dimensão do possível.” (SOULAGES, 2005: 107-134).

Este conceito abstrato só pode nascer da tensão existente entre duas realidades: uma delas física, pela sua irreversibilidade e a fragilidade de sua impressão negativa, sem qualquer poder de intervenção sobre a captação da imagem; a outra, temporal, pelo processo de reprodução inacabado, estendido ao infinito. A única forma – e também a mais radical – de interromper esse

caminho inacabável é a que induz a destruição do seu suporte de impressão negativo. Essa impossibilidade de alcançar um fim emerge como um estupor angustiante. Eric Rondepierre ressalta que: “Começamos por atingir a imagem antes de atingir o seu referente, talvez um provoque o outro, por meio de uma espécie de contaminação assustadora. Talvez sejam a mesma coisa: o medo é, já em si, ‘imagem’, porque representa a paixão do congelamento” (RONDEPIERRE, 2001: 39).

Faz-se necessário distinguir aqui, brevemente, a diferença entre as noções de *arquivo* e de *registro*. Se o conceito de arquivo denota um sentido particular, o de registro aparece, ao contrário, universal, vasto e ilimitado. Obviamente, o arquivo resulta de um registro (escrito, fotográfico) e nesse sentido as duas noções estão intimamente ligadas, ainda que expressem uma divergência: o registro é livre, em si, de qualquer intenção – o registro fotográfico nasce de um processo “universal”. Ora, se de fato não existe arquivo sem registro, o contrário não se aplica. O arquivo, enquanto registro, pressupõe uma intenção, uma motivação que se assemelha à apropriação, por vezes resultando de uma prática mesma de reapropriação.

Embora o método de coletânea e posterior seleção de fotogramas empregado por Eric Rondepierre possa se confundir com uma prática próxima à de arquivamento – o título conferido a certas provas nada mais é do que um número de inventário do filme do qual o fotograma foi extraído e posteriormente ampliado, ou ainda a adoção de um intertítulo ou legenda sobreposta à imagem –, tal procedimento justifica-se pelo fato de essas fotografias terem por princípio, em primeiro lugar, guardar e conservar tão somente a matéria da imagem, tal como esta se faz visível, no momento mesmo da sua recuperação, livre de todo risco de deterioração.

O *Précis de décomposition* reúne assim três séries em que podemos observar tanto um rosto desfigurado (na série *Máscaras*), quanto fotogramas de cenas deformadas (na série *Scènes*), ou ainda fotogramas cuja representação do objeto atinge os limites das anamorfoses (a série *Moirs*). O *Précis de décomposition* aparenta-se, portanto, a um *método do martírio*. A esse propósito, o artista declara que: “Estamos exatamente na posição do espelho deformado do si mesmo, o anúncio da morte em sua versão tremulante e espantosa, lá onde o assassinato da imagem situa-se

mais perto da imagem do assassinato; o martírio da fotografia, da fotografia do martírio.” (RONDEPIERRE, 2001: 41).

Logo, estamos diante da necessidade de ler e decifrar, *em retrospecto*, o enigma dessa imagem misteriosa – cujo conteúdo transfigurado tornou-se, ao longo de seu extenso processo de deterioração, sempre ilegível, marcado pelo selo da queimadura. Assim, chegamos pouco a pouco à beira do vazio de sua fenda singular, de seu rasgo evidente. Face a esse espanto, congelado em seu contágio, o fotograma nos aparece, nesse sentido, realmente “estupéfato”. Preso no limiar do último movimento de seu sopro mudo, tal aspecto pode ser observado no exemplo da fotografia intitulada W1930A, extraída da série *Cenas*. Essa paralisação, essa brecha do círculo por meio do qual mergulhamos no abismo do medo e do irrecuperável, faz-se também presente no exemplo intitulado *Espelho*, extraído da série *Moirés*, ou ainda nos exemplos W1921A e W168A, ambos incluídos na série *Masques*.

IV. Conclusão

Ao olhar e analisar essas obras fotográficas, plásticas e cinematográficas, somos levados por fim a observar e perceber a imagem enquanto resultado de um processo de *Monstração*. O que, porém, pode-se depreender desse termo? Segundo o filósofo Jean-Luc Nancy, ele pode ser esclarecido pela premissa de que: “Assim, a essência da imagem é de ordem *mostrativa* ou *mostrante*. Cada imagem é uma *monstrance* [...]. A imagem é da ordem do monstro: *monstrum*, é um *signo prodigioso* (moneo, monestrum) que adverte contra uma ameaça divina [...]. É por isso que há uma monstruosidade da imagem: ela é fora do comum da presença porque ela o é em ostentação” (NANCY, 2005: 46-47).

Nesse sentido, Eric Rondepierre cria a partir de todas essas deteriorações “naturais” um catálogo de formas visuais autônomas cujo recurso serve a uma nova tentativa desejosa de que as fotografias unam-se plenamente aos seus referentes originários. Essa possibilidade, explicitamente presente nesses exemplos, faz da destruição e da deterioração da imagem uma faculdade cujo processo poiético sensível e autônomo da imagem vem a acentuar paradoxalmente seu caráter profundamente *aurático*. Igualmente paradoxal, por seu caráter de fato *acheiropoiète*, excluindo de sua feitura a mão do homem, reduzido tão somente à intervenção

cuidadosa de seu único imperativo de conservação. Assim, esse procedimento da fotografia é carregado de um profundo valor ritual, que Walter Benjamin, em seu tempo, conferia às primeiras fotografias. A obra de Eric Rondepierre nos lembra a ligação que Benjamin operou entre “o culto das imagens” e as suas “belezas melancólicas”. Um laço sem o qual a celebrada “aura” da imagem não teria mais razão de ser, já que: “No culto devido à lembrança de um amor longínquo ou morto, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, a aura sinaliza, pela última vez, nas primeiras fotografias. É isso que torna sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1997: 35).

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A psicandlise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Col. Arts et Esthétique, Dominique Carré, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: RMN, 1991.
- _____. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Editions de Minuit, 2001.
- FRAMPTON, Hollis. *On the Camera Arts and Consecutive Matters*. Cambridge: Writting Art series, The Mit Press, 2009.
- GRIMALDI, Nicolas. *Traité des solitudes*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- MÉAUX, Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- MAURON, Véronique. *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris: Hazan, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2005.
- PLATÃO. Timeo. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1992. v. 6.
- RONDEPIERRE, Eric. *Apartés*. Paris: Filigranne éditions, 2001.
- SIMMEL, Georg. *La parure et autres essais*. Paris: La maison des sciences de l'homme, 1998.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie*. Paris: Armand Colin, 2005.
- VALÉRY, Paul. Discours sur l'Esthétique. In: *Œuvre*. Paris: col. Pleiade, Gallimard, 1957, v. 1.

Data do recebimento:
14 de agosto de 2011

Data da aceitação:
23 de dezembro de 2011