

## **‘Death, Squared’ (A morte, ao quadrado)**

**Roger Luckhurst**

Na era da pós-fotografia, da crise do index, da autenticidade, os mortos voltaram para fixar a imagem, para serem como que avalistas. Por vezes é assim que parece.

Durante a Guerra do Iraque, as autoridades militares americanas fizeram o que puderam para impedir a circulação de imagens dos mortos ou feridos – e mesmo a visão de um caixão envolto numa bandeira, num instantâneo feito num hangar, em 2004, causou consternação. As imagens captadas por fotojornalistas tiveram de encontrar outras vias além dos jornais e das revistas, transbordando para galerias, livros de artistas, antologias de imagens suprimidas. Thomas Hirschhorn produziu ‘The Incommensurable’ (O Incomensurável) (2008), um *banner* de dezoito metros de comprimento, com imagens de corpos destruídos pela violência e considerado demasiado gráfico para os meios de comunicação ocidentais. O fotojornalista Michael Kamber compilou histórias de censura, credenciais revogadas e imagens apreendidas e produziu a vasta antologia *Photojournalists on War: The Untold Stories from Iraq* (Fotojornalistas na Guerra: as Histórias não Contadas do Iraque) (2013). Imagens de soldados feridos ou mortos na guerra, ou registos formais ou informais de tortura, permanecem altamente contestadas, numa luta entre a divulgação e a supressão, que continua a ser dirimida na esfera pública.

Também na medicina, a morte tem sido progressivamente sequestrada da experiência normal, enclausurada atrás de conjuntos de máquinas, de especializações desarticuladas e do discurso sobre os acessos a cuidados em fim de vida. Os fotógrafos revoltaram-se contra aquilo a que Philippe Ariès, em *The Hour of Our Death* (A Hora da Nossa Morte) chamou de ‘morte invisível’, ‘o tipo de morte absolutamente novo’ que emerge na última metade do século vinte. Em *Morgue Work* (Trabalho na Morgue), iniciado em 1972, Jeffrey Silverthorne revisitou repetidamente mais de vinte anos, tentando captar a imagem desse lugar, procurando compreendê-lo. Por fim, afirmou: ‘Há demasiada vida aqui, uma sobrecarga absoluta, e agora sinto que se consigo compreender é porque há algo de errado em mim.’ Desde então, a série *Morgue* (1994), de Andres Serrano, ou *What Remains* (O Que Resta) (2003), de Sally Mann – a última das quais incluiu imagens de uma instalação de pesquisa, com corpos em decomposição em diversas condições ambientais – desencadearam uma inevitável controvérsia. E o ímpeto continua a ser sobre ‘levantar o véu do secretismo’, conforme referiu a fotógrafa dinamarquesa Cathrine Ertmann, em 2013, em comentários sobre o seu próprio estudo da morgue, *About Dying* (Sobre Morrer).

Atualmente os arquivos e as coleções de fotografias *post-mortem*, em tempos consideradas horríveis ou mórbidas vitorianas, como o Burns Archive, em Nova Iorque, ou o Thanatos Archive, no estado de Washington, fazem agora sair belas edições e antologias. As imagens originais são muito procuradas e

coleccionadas. Entretanto, a prática da fotografia *post-mortem* voltou, em especial como um fator de alento no processo do luto nas mortes neonatais. No seu monumental estudo *The Work of the Dead* (O Trabalho dos Mortos), uma história cultural de restos mortais, Walter Laqueur sublinha que qualquer história dos mortos modernos precisa de compreender também a *longue durée*, o modo como os padrões de comportamento e de emoções para com os mortos é recorrente ao longo dos séculos, ao longo dos milénios.

Muitos destes contextos ocorrem à nossa mente quando pensamos na exploração feita por Edgar Martins do arquivo fotográfico e forense de homicidas e suicidas do Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses de Portugal. O índice fotográfico como vestígio de mortes violentas. A ética de emoldurar registos médicos como objetos de arte. Que direitos tem a objetiva da câmara fotográfica sobre o corpo, sobre o arquivo? Que rostos, que armas, que documentos, que textos? O que revelar, o que reter? Ao mesmo tempo, Martins volta a dobrar a série sobre si mesma para interrogar a associação de fotografia, morte e autenticidade, que insiste em puxar constantemente estes elos, que foram reforçados por teorias de fotografia dominantes desde, pelo menos, Susan Sontag e Roland Barthes. Ambos pensam na fotografia, como sempre, já um *memento mori* (“lembre-se de que é mortal”). Martins oferece uma investigação rigorosa do arquivo fotográfico em si mesmo, um projeto que levanta o véu, que comove bastante o espectador, mas que também exige que tenhamos sempre de conceptualizar exatamente aquilo que está a ser revelado. Para repensar o índice.

Imagine que descobre o arquivo de uma augusta instituição que remonta a mais de 100 anos, negligenciado, um pouco amarrotado nos rebordos, com a racionalidade burocrática dos seus sistemas de ordenamento a colapsarem lentamente, pela idade e a negligência benigna. A investigação científica nem sempre está interessada na sua própria história; está inclinada para o futuro. É ainda um centro activo, com mais provas sempre a chegarem, um fluxo imparável de objectos que se empilham, uma história de violência que se desdobra. Eis um arquivo que incorpora a lei férrea da entropia, a tendência para a desordem, o desfazer da estrutura. A idade do arquivo significa também que se trata de uma história inadvertida da própria fotografia. Os primeiros relatórios incluem esboços ou desenhos, depois pormenores desenhados à mão sobre fotografias, depois uma lúgubre aceleração através de tipos de chapas e películas de celulóide, caixas de negativos, rolos de películas por revelar, polaróides. Martins refotografa fotografias, sobrepõe e nebuliza o registo. Mais tarde, há telemóveis e câmaras digitais, metidos em sacos para servirem de prova. O arquivo sugere o fim do filme: a morte, ao quadrado.

O que lá se colecciona lá, congela a cena de homicídio e suicídio, encerra relatórios de autópsia, fotografias de ‘cenas de crimes’ e provas físicas – roupas, armas utilizadas, pistas físicas e notas de suicídio. Os investigadores documentam os utensílios utilizados, as feridas infligidas pelas facas ou pelas armas, exploram as tensões que os laços e as cordas improvisadas conseguem suportar, tudo para determinar o método utilizado, para fixar a

data e a hora da morte, para calcular a probabilidade de homicídio, suicídio, morte accidental.

A existência do arquivo do Instituto, a maior parte do qual está centralizado em Lisboa, é uma instância daquilo que Michel Foucault designou de 'o nascimento da clínica', uma nova distribuição do visível e do invisível, do normal e do patológico na medicina. Anatomia, dissecação, e a abertura de um cadáver em busca de uma anomalia foram cruciais para este projeto moderno. O homicídio tem sido sempre uma questão de estado; o suicídio, no entanto, é mais enigmático. Foucault (que em jovem tentou suicidar-se) escreveu na sua *Introdução à História da Sexualidade* que, nesta nova derrogação 'biopolítica', o acto de suicídio 'foi um dos primeiros assombros de uma sociedade em que o poder político atribuiu a si próprio a tarefa de administrar a vida.' O 'suicídio' – um termo relativamente novo para o século dezoito, defendido por sábios do Iluminismo, como Voltaire, porque evitava a moralização cristã do 'auto-assassino' – era uma figura anormal, uma anomalia, uma fuga inaceitável da compulsão de viver. Os antigos tinham formalizado as condições em que este era um acto honroso e nobre. Os Gregos utilizavam termos como *autocheir*, 'agir com as suas próprias mãos', ou *authenthes*, 'auto-acção', em que o último termo radica em noções do *autêntico*. Sócrates escolheu beber cicuta em vez de ir para o exílio: ainda hoje ele é celebrado por essa posição de princípio. No pensamento cristão e do Iluminismo, *Selbstmord*, auto-assassinato, era um acto moral e criminal. Aqueles que conseguiam sobreviver ao seu auto-assassinato podiam ser processados e os seus bens confiscados. Em Inglaterra, no início do século XIX, os suicidas ainda eram sepultados nas encruzilhadas e com uma seta cravada no coração para fixar o seu espírito inquieto à terra amarga. Este ato manteve-se tecnicamente ilegal, uma ofensa mais ao Estado do que a Deus, até 1961. Para as novas ciências da vida, sobrepondo-se a estas superstições, o suicídio era agora uma anomalia que tinha de ser comprovada, investigada, aberta, arquivada.

Quando o sociólogo formativo Émile Durkheim voltou as suas atenções para o suicídio, insistiu no facto de que, como problema *social*, o analista necessitava de 'esquecer o individual' e de procurar 'as leis reais, permitindo-nos uma tentativa de classificação metódica de tipos de suicídio'. Os capítulos seguiram-se sobre o Suicídio Egotístico, o Suicídio Altruístico, o Suicídio Anómico. A adesão estrita a uma abstração desapassionada teria 'resolvido' a abordagem a esta classificação: 'Os atos da vítima que, no início, parecem expressar apenas o seu temperamento pessoal, são, na realidade, o suplemento e o prolongamento de uma condição social que eles expressam externamente.' Mas existe uma espécie de loucura no alegado rigor desta ciência da abstração, a supressão da história humana para os cálculos actuariais da vida e da morte. O suicídio torna-se mais um índice tabular para a Sociedade Estatística, que conta a morte por números abstratos, dividida e subdividida por categorias.

A elegância do projeto de Edgar Martins, rearquivando este arquivo, é o facto de as suas imagens em série revelarem a *febre de arquivo*, que desfaz o projeto objectivo, aparentemente neutro, do Instituto Nacional de Medicina

Legal e Ciências Forenses. Que emoções sustentam a recolha de provas, o enrolar cuidadoso de cordas, fios e cabos envolvidos nessas mortes violentas? Que tipo de decisões pessoais foram tomadas pelos investigadores quanto ao significado de uma determinada cena de morte? Consegue ordenar e conter tal miséria?

A fotografia, o diagrama, o relatório da autópsia chegam alguma vez à motivação de um único caso? É claro que não. Os ficheiros parecem abrir apenas para o exílio estrutural da burocracia, institucionalmente, partindo destas tempestades emocionais privadas.

Porém, os colaboradores de Edgar Martins no Instituto pareciam entender isto, facultando-lhe o acesso a processos históricos e salas de provas, ajudando-o a seleccionar e reordenar os materiais, estabelecendo ligações com diferentes sistemas de informação dentro do sistema da justiça criminal, para tentar 'resolver' os enigmas gerados pelo próprio sistema de arquivo. Martins observou técnicas e métodos das investigações em curso, examinou o material de mortos 'vivos', presenciando até autópsias. Mas é interessante notar que à medida que esta ordenação e seleção prosseguiam, o registo científico parecia voltar para o seu precursor, o armário das curiosidades, operando em lógicas estranhas e ocultas, menos objetivo, mais como uma caixa de truques surrealistas de Joseph Cornell. Num sítio, um chapéu de coco com um gigantesco buraco de bala; noutro, o crânio com a ferida que aparentemente corresponde a esse buraco. Que morte exorbitante foi esta? Que história conta? A idade soltou estes objetos do seu lugar taxonómico no arquivo, deixando a relação do par de objetos como um enigma. Os arcontes, os patriarcas que políam o arquivo e sonham com o conhecimento total, perdem o controlo, experimentam o terror do artefacto ilegível, o traço da morte incognoscível que os iludiu.

Neste dissimulado desdobramento do impulso arquivista, Edgar Martins reconhece de imediato a sua dívida à Nova Escola Topográfica de Fotografia, mas trabalha também para desvendar o seu impulso de catalogação. Desde o seu primeiro livro, *Black Holes and Other Inconsistencies* (Buracos Negros e Outras Inconsistências) (2002), que Martins evoca Bernd e Hilla Becher e outros objetivistas taxonómicos por eles inspirados (Thomas Struth, Jörg Sasse, Andreas Gursky, Thomas Ruff). Edgar Martins utiliza também fotografias de grandes formatos, frontais, rectilíneas, montadas em tripés, que adotam uma linguagem de documentação neutra, tirando partido do poder e da autoridade do 'efeito de realidade' da fotografia. No entanto, as suas imagens de aventais de aeroportos ou de barreiras nas bermas das estradas em *When Light Casts no Shadow* (2008) (Quando a Luz Esconde a Sombra), as longas exposições de praias à noite (*The Accidental Theorist* (O Teórico Acidental) (2007)), os ambientes tecnológicos de centrais hidroelétricas em *The Time Machine* (A Máquina do Tempo) (2011), ou laboratórios antissépticos da Agência Espacial Europeia em *The Rehearsal of Space and the Poetic Impossibility to Manage the Infinite* (O Ensaio do Espaço e a Impossibilidade Poética de Conter o Infinito) (2014), desviam imperceptivelmente o real e o hiper-real para o surreal. Estes espaços liminares são, de imediato, documentos e construções artificiais, flutuando entre o facto e a ficção, lugares onde a branda neutralidade se encaixa de

alguma forma nas fantasiosas e estranhas imagens oníricas que parecem imitadoras de um filme imaginado. 'No peso delicado destas paisagens, a percepção humana parece entrar num registo diferente. É como se tudo expressasse contingência, como se o espaço e o tempo estivessem prestes a ferver e dispersar-se... A imagem mínima precisa oferece uma tela para a projeção imaginativa, mas também pode ser perturbadora', observa Edgar Martins, em conversa com Gerry Badger. De forma desarmante, Martins afirma que a precisão técnica e o pormenor microscópico destas fotografias são, afinal, a *dificuldade* fundacional que o fotógrafo tem em transmitir qualquer ideia.

O projeto *Siloquies and Soliloquies on Death, Life and Other Interludes* (Silóquios e Solilóquios sobre a Morte, a Vida e Outros Interlúdios), cuja série de imagens se pode expandir e contrair em função do espaço de exposição, parece ser o culminar desta asserção simultânea, minando o impulso de catalogação, esta tensão entre objectividade e subjectividade. Ao longo da série é utilizada uma panóplia de diferentes dispositivos, com subconjuntos de séries dentro de séries que exploram e esgotam uma tática antes de avançarem para outra. Existem também novos tipos de manipulação da imagem, que parecem desenhados para ir ao encontro dos desafios éticos e estéticos da documentação de um lugar como esse.

Para mim, isto torna-se o mais claro possível nas cartas de suicidas. Nas suas *Notes on Suicide* (Notas sobre Suicídio), Simon Critchley observa que as notas 'são tentativas falhadas no sentido de que o escritor está a comunicar uma falha de comunicação, expressando o desejo de desistir, numa última tentativa de expressão.' O texto de uma nota deve ser o núcleo do enigma, as últimas palavras impossíveis de serem carregadas com um significado final e determinante: o código-fonte do segredo. No entanto, muitas vezes, apenas minimizam, desviam ou divergem *para sempre* o significado – por definição, não podem ser feitas mais correcções ou dados mais esclarecimentos.

Neste subconjunto das suas investigações do arquivo, Edgar Martins parte com mais vigor de documentação objectiva, manipulando o índice fotográfico das cartas. Às vezes, apaga digitalmente o texto da carta; outras vezes, copia ou retém apenas as dobras e os vincos da nota de suicídio, preservando o suporte material, a armadura danificada da mensagem, mas não a escrita em si mesma. Num subconjunto integral de imagens, ele fotografa apenas as margens das cartas, terminando num maravilhoso equilíbrio entre a divulgação e a manutenção do segredo. Podemos ver que existe um endereço, mas ele nunca se torna o destinatário. Essas imagens lembram-me forçosamente aquelas pinturas de Johannes Vermeer, de mulheres a lerem cartas no ângulo de luz das janelas, ou o envelope perpetuamente retido no acto de entrega, entre a criada e a senhora, apanhado na luz, preso nos olhos, mas permanecendo selado para sempre. São pinturas sobre o nascimento da moderna subjectividade, a vida privada, uma interioridade esculpida pela leitura e a escrita. Martins evoca o outro extremo deste assunto histórico, o seu último final, as últimas palavras, as palavras com que o sujeito esvazia a existência.

No entanto, por vezes, Martins oferece-nos efectivamente o segredo da carta, mensagens que transportam uma tremenda carga de espanto – mas que também falam com brusquidão, e irritação, e mesquinhez, e banalidade gloriosa, e severidade gnómica. Estas fotografias podem ser as do projeto exaustivo que Martins opta por restringir, ou não expor, ou recircular (aqui, certamente, por razões compreensíveis, o dilema ético do fotodocumentarista atinge a sua apoteose). Mas esta série-fora-da-série confere ao projeto a sua reserva secreta, a sua contenção, que marca corretamente os limites e provocações de uma investigação desse tipo.

Três outras intervenções no projeto desafiam o impulso objectivista, a partir de diferentes ângulos. Martins fotografa paisagens evocativas, esvaziadas de pessoas, que as legendas revelam e que são praças-de-armas favorecidas por suicidas, ou as albufeiras do Alentejo, em Portugal, que em 2005 teve o sinistro privilégio de registar a mais elevada taxa de suicídios *per capita* do mundo. Observamos fervorosamente estas paisagens, não tanto em busca de pistas, mas antes tentando discernir se a violência pode deixar na imagem algum tipo de vestígio mágico, como os fantasmas que os Espiritualistas usavam para revelar os negativos de colódio húmido nos anos de 1870. Tal como as imagens calmas e brandas de Joel Sternfeld, de cenas pós-assassinatos, em *On This Site (Neste Local)*, recordam também a investigação de Sally Mann sobre se a história sangrenta da paisagem do sul dos Estados Unidos pode ser enganada para reaparecer na lente do fotógrafo. Estes não são apenas actos de preservação ou lembrança, mas de invocação e transformação fotográfica.

Uma segunda intervenção é a inserção na série de fotografias ‘encontradas’, inserções desconcertantes de paisagens ou imagens ambíguas que parecem percorrer a história da fotografia – paisagens, vistas estereoscópicas, fotografias de jornais antigos, estranhas visões teatrais e enigmáticas. Estas foram tiradas em mercados de rua, leilões de estranhos lotes de trabalho, álbuns de família. Há também imagens que derivaram de projetos paralelos, como material de arquivos jornalísticos. Estas parecem ter o efeito de fazer descarrilar a coerência excessiva que qualquer série, apresentação, exposição ou livro inevitavelmente impõe, lutando para manter aberta a grelha de significado, desafiando o determinismo do medo dos processos forenses.

A intervenção final é a de um rosto – aqui, finalmente, entre os catálogos e séries de meros objectos e documentos de cenas de morte. Mas embora revestida e arranjada de maneiras diferentes, é o *mesmo rosto* que Martins apresenta uma e outra vez, a intrusão manipulada digitalmente de um jovem que tinha fotografado para um projeto que havia produzido em colaboração com a MIND em doentes do centro de dia de Barnet, em 2000, mas que morrera pouco tempo depois, por suicídio, pondo assim um fim abrupto a esse projeto específico. A forma como o rosto sangra através do papel, reaparecendo uma e outra vez, sugere uma ressaca traumática específica, que se esconde dentro da serialidade objetiva, uma perseguição que é a

marca de uma procura ética que não pode nunca ser resolvida, mesmo passadas décadas.

O suicídio é muitas vezes apenas um gesto impulsivo, o imperativo urgente, embora totalmente insular, de acabar com uma angústia que, naquele preciso momento, parece insuportável. É um acto exorbitante, sem quartel, que não pode ser arrebatado. No entanto, mesmo sendo um acto puramente autodirigido, o suicídio é sempre *recebido* como uma mensagem enviada para qualquer outro lugar, uma acusação dirigida a alguém, uma vez que o acto é inevitavelmente cometido numa rede de parentescos familiares e amizades alargadas. A intenção por detrás do acto (como se isso pudesse alguma vez ser desemaranhado individualmente) fica para sempre vedada aos que sobrevivem. Eles são perseguidos por perguntas sem resposta, assuntos pendentes. Isto faz do suicídio um modo de comunicação singularmente pobre – e talvez por isso tantas culturas imaginam que os suicidas têm espíritos inquietos, compelidos a tentar terminar uma mensagem incompleta ou incompreendida.

Fosse qual fosse o destino, o suicídio acaba em *destinerrância*. Foi este o termo criado pelo filósofo francês Jacques Derrida e que combina noções de destinação e destino com erro e errância. Cada missiva, cada carta por ele sugerida em *La Carte Postale*, arrisca-se a acabar no local errado, a ser mal interpretada, a chegar ao destinatário errado, porque deve usar uma linguagem iterável e, portanto, o contexto de qualquer enunciado dado nunca pode ser definitivamente identificado ou exaustivamente delimitado. Cada carta escrita torna-se também uma *carta morta*, fica presa no *escritório das cartas mortas*, sem devolução ao remetente, sem que seja encontrado o destinatário, devido à qualidade inerente da escrita para se separar do seu autor, para circular e continuar a ter significado muito tempo depois da morte. Derrida joga com a ideia do postal dos correios – o texto aberto, não selado, livre para que todos o leiam mas, no entanto, fechado, encriptado, dirigido a um destinatário – como o emblema da escrita sempre imediatamente revelador, mas no entanto fechado e enigmático. Cada nota, não apenas uma nota de suicídio, é inicialmente legível, porém finalmente ilegível.

Isto, penso eu, fornece uma estrutura para o projeto de Martins no arquivo do Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses, em Portugal. Estes documentos burocráticos – registos policiais, fotografias de cenas de crimes, relatórios médicos, conclusões do médico legista – destinam-se a fins estritamente médico-legais. A causa da morte é crucial, porque geralmente determina também a natureza e a cobertura das indemnizações das seguradoras (O que é homicídio? O que é suicídio? Cláusulas relativas ao suicídio anulam frequentemente as reivindicações dos seguros de vida). Os organismos de estatística de saúde e higiene podem emitir taxonomias de morte, calcular as taxas de suicídio e homicídio em tabelas actuariais, especular sobre políticas que possam remediar ou reduzir as mortes, organizar essas evidências ao serviço do estado biopolítico.

No entanto, os sinais, vestígios e marcas de um arquivo da morgue têm uma *destinerrância* inerente. Este arquivo negligenciado, caótico, transbordante,

atrai as atenções do fotógrafo Edgar Martins. As intervenções da fotografia em série não reproduzem meramente o arquivo, mas redefinem profundamente os seus significados, colocando-o num conjunto diferente de destinos e destinações. A sua reapresentação do arquivo em exposições e no livro do artista multiplica destinatários, abrindo-o muito para além do mundo inerentemente fechado dos especialistas enclausurados na morgue. O índice fotográfico, afinal, não tem a verdade inerente, mas ela está nas *destinerrâncias* que ele cria. Isto é o que continua a viver depois do fim, das trajetórias inesperadas, das estranhas compaixões que estas imagens evocam de perfeitos desconhecidos, de espectadores, de nós. Estas respostas errantes são o que justifica o projeto.

### Referências Bibliográficas

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*, trans. Richard Howard. London: Vintage, 1993
- Daube, David. 'The Linguistics of Suicide', *Philosophy and Public Affairs* 1/4 (1972), 387-437.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Durkheim, Emile. *Suicide: A Study in Sociology*. New York, Free Press, 1951.
- Foucault, Michel. *An Introduction to the History of Sexuality*, trans. Richard Howard. Londres: Penguin,
- Laqueur, Walter. *The Work of the Dead: A Cultural History of Mortal Remains*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Martins, Edgar. 'Interview with Gerry Badger', *When Light Casts No Shadow*. Stockport: Dewi Lewis, 2009.
- Miller, J. Hillis. 'Derrida's Destinerrance', *Modern Language Notes* 121:4 (2006), 893-910.
- Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. Londres: Routledge, 1998.

**Roger Luckhurst** é docente na School of Arts, Birkbeck College, Universidade de Londres. É o autor do *The Trauma Question* (2008) e tem escrito vários ensaios sobre a representação dos mortos em ficção, cinema e fotografia.