

Imagens corpóreas

1.

Pensar a relação entre imagem e morte é de algum modo pensar sobre a origem das imagens. Não nos esqueçamos que algumas das imagens mais antigas da humanidade são representações e evocações do corpo morto. Desde as primeiras reconstruções de crânios até aos vários tipos de efígies e máscaras mortuárias, a morte desempenhou um papel fundamental nas expectativas dos homens para inventar e exhibir (as suas) imagens. Motivo da produção das imagens, a morte conduz-nos também para as origens da própria arte, como expressão do desejo humano em suplantar a vertigem do tempo e a efemeridade das coisas.

O que pensar e ver diante de um corpo morto? Uma questão metafísica mas também uma questão crucial sobre as relações objectivas e subjectivas que conseguimos discernir e gerar entre as imagens e a realidade que pretendem representar. Como sugere Hans Belting, “uma imagem encontra o seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode estar aí em imagem; faz aparecer o que não está na imagem, mas que só na e através da imagem pode aparecer. A imagem de um morto não é, pois, uma anomalia, mas justamente o sentido originário e geral de toda a imagem.”¹ A pessoa morta estará sempre ausente, uma ausência fatal e intolerável que os vivos procuram atenuar com uma imagem.

As contradições entre presença e ausência, que continuam a animar uma boa parte da nossa reflexão sobre as imagens, ganham especial acutilância e complexidade quando incidem sobre a imagem do corpo morto. Como figura inanimada, o corpo morto é a imagem – suspensa, silenciosa, inflexível – de um corpo vivo, pelo que todas as imagens (esculpidas, desenhadas, fotografadas) de um cadáver são inevitavelmente representações de uma imagem prévia. O mistério em torno da morte atea o mistério da imagem. Na imagem, o morto *regressa*, para dar vida à nossa relação com a morte. Corpo ausente e imagem presente, paradoxo entre ser e parecer, as imagens do corpo morto demonstram que é “no ponto de intersecção entre a vida e a morte que uma imagem mostra a sua aura vital específica.”²

A prevalência de imagens que, do ponto de vista ontológico, assentam numa relação de *conexão física* com o cadáver é outro dado relevante da história desta relação entre imagem e morte. Tanto os crânios de Jericó (7000-6000 a.C.) ou as posteriores máscaras mortuárias eram feitas por modelação directa com o corpo do cadáver, i.e. tiveram origem *naquele* corpo. Esse valor de *contacto* com um corpo morto *único* foi conferindo a certas imagens uma aura e um peso de realidade fundamental para se compreender o horizonte e o alcance das acções simbólicas que fomos desenvolvendo com as imagens, nomeadamente quando procuramos usá-las para atenuar o desaparecimento ou o esquecimento. Acrescente-se que foi essa mesma substancialidade da imagem que motivou uma das histórias sobre a origem da pintura, contada por Plínio, o Velho, na sua *Naturalis*

¹ Hans Belting, *An Anthropology of images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, New Jersey, 2014, p. 182

² *Ibid.*, p. 232

Historia: uma jovem, com o auxílio de uma fonte de luz, projectou e desenhou o perfil da sombra do seu amado na parede, momentos antes dele partir para a guerra.

A invenção da fotografia na primeira metade do século desencadeou uma nova etapa na experiência e percepção da imagem e da morte. As novas condições culturais, científicas e simbólicas da modernidade configuraram um novo contexto discursivo e metafísico. A adesão a um dispositivo técnico que, num certo sentido, reduz ao essencial a acção do homem, torna possível uma transmutação há muito desejada: a mão é definitivamente substituída por um dispositivo técnico. A imagem fotográfica automatiza o acto de representação do corpo. À condição de *índice*³ a fotografia veio acrescentar um inusitado potencial de figuração e verosimilhança.

Como refere enfaticamente André Bazin no seu seminal texto sobre a ontologia da imagem fotográfica, “death is but the victory of time. To preserve the bodily appearance artificially is to snatch it from the flow of time, to stow it neatly away, so to speak, in the hold of life.”⁴ Ora como testemunho vivo, tempo estacionário, ora como visão mortificada do mundo, a imagem fotográfica é prefigurada como imagem do passado, situação, instante, acontecimento que nunca mais se voltará a repetir. A verdade é que desde o aparecimento da fotografia, as tecnologias do visível sempre alimentaram essa utopia moderna em dominar o tempo – ou dela sempre se alimentaram –, em contornar a finitude, como um modo de prefigurar uma sublime ambição: a temporalização da eternidade, que tornaria possível, finalmente, um verdadeiro controle sobre a morte. De facto, foi também em nome desse controle que a fotografia foi, efectivamente, inventada e depois utilizada.

A fotografia permitiria assim captar um corpo com uma verdade que é uma imanência da técnica. O desejo antigo de invenção de um processo capaz de suspender o tempo, permitindo preservar e materializar a aparência do corpo numa impressão visual, seria assim plenamente concretizada com o aparecimento da fotografia. Acto contínuo, estava aberto o campo para as diferentes modalidades da fotografia *post-mortem* que se foram disseminando e enraizando na cultura europeia e americana. Com efeito, nos primórdios da fotografia, o retrato funerário, que rapidamente substituiu a antiga tradição das máscaras mortuárias, constituiu uma importante fonte rendimento para muitos fotógrafos, designadamente nos países católicos onde foi mais evidente a popularização de efígies do defunto, frequentemente esbatida nos seus contornos, revelando a sua reverência ao legado da *earlier painted mourning portraits*. Isto não só é significativo do papel de objecto substitutivo de qualquer luto real de que a imagem fotográfica se viu investida, como também assinala o modo como essas práticas fotográficas de âmbito comercial procuraram ancorar este imagiário numa certa tradição artística.

Ao longo da modernidade a fotografia foi um meio privilegiado na consolidação da morte e do corpo morto como temas visuais, assuntos destinados à observação ou até mesmo à contemplação, como algo passível

³ Ver, Charles S. Peirce, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991

⁴ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, in *What is Cinema?*, Vol. 1, University of California Press, Berkeley, 1967, p. 10

de juízo e de apreciação estéticos. Além disso, o tema da violência extrema, da guerra, os acontecimentos trágicos e as catástrofes tornaram-se temas recorrentes e obsessivos da história da fotografia. Porém, a abordagem fotográfica destes temas tem suscitado um desconcertante paradoxo: as imagens contribuem para intensificar uma consciência traumática da morte, mas em simultâneo é notório que a «redução» fotográfica tem um efeito apaziguador, permite um discernimento distanciado e frio que inevitavelmente atenua o efeito traumatizante. Perante a imagem estamos protegidos da realidade trágica. Por outro lado, na fotografia, como sustenta Thierry de Duve, “le trauma est beaucoup moins lié au « sujet » ou même à « l’effet de réel » de la photographie qu’aux caractéristiques immanentes à son espace-temps, fracturées par l’irruption du réel même, au sens lacanien du terme.”⁵

É o momento de recordar que a escrita de *A câmara clara* de Roland Barthes, porventura a mais célebre e revisitada reflexão sobre a fotografia, foi inicialmente motivada pelo luto relacionado com a morte recente da sua mãe. Ao longo do livro, o autor explora vários tipos de conexões entre fotografia e morte, como dois temas correlativos e indissociáveis. Para além da sua singularidade ontológica, passível de reorganizar a nossa percepção do tempo e experiência do passado, Roland Barthes encontra também na fotografia um sintoma de uma outra mudança histórica, o facto da fotografia assinalar a emergência de um novo paradigma de percepção e representação da morte, sem a mediação da religião e do ritual: “for my part I should prefer that instead of constantly relocating the advent of photography in its social and economic context, we should inquire as to the anthropological place of death and the new image. For death must be somewhere in a society; if it is no longer (or less intensely) in religion it must be elsewhere; perhaps in this image which produces death while trying to preserve life. Contemporary with the withdrawal of rites, Photography may respond to the intrusion, in our modern society, of an asymbolic death, outside of religion, outside of ritual, a kind of abrupt dive into literal death. Life / Death; the paradigm is reduced to a single click, the one separating the initial pose from the final print.”⁶

2.

Silóquios e solilóquios sobre a morte, a vida e outros interlúdios começou a estruturar-se no decurso de uma pesquisa no Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses (INMLCF), em Lisboa. Ao longo de três anos, Edgar Martins realizou mais de mil fotografias e digitalizou mais de três mil negativos do vasto e extraordinário acervo do INMLCF. Uma parte significativa destas imagens representa provas forenses, nomeadamente armas e objectos usados em crimes e suicídios, mas também locais de crime, máscaras fúnebres, projecteis, cartas de suicidas e actividades inerentes ao trabalho do médico legista. Porém, a par destas fotografias, Edgar Martins começou também a recuperar imagens do seu arquivo ou a produzir novas fotografias sobre outros assuntos, pensadas como contraponto visual, narrativo e conceptual. O projecto assenta precisamente nesse contraponto

⁵ Thierry De Duve, “Pose et instantané, ou Le Paradoxe photographique”, in AA.VV, *The Caesura image. LisboaPhoto 2005*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2005, p. 36

⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida*, Penguin, London, 1993, p. 86

entre imagens, imaginações e imaginários em torno da morte e do corpo morto, como um domínio intersticial, um *interlúdio*, entre arte e não arte, entre passado e presente, entre realidade e ficção.

Deste modo, através de uma articulação produtiva entre registos documentais e factuais (vinculados a casos reais e cumprindo as exigências científicas e funcionais do INMLCF) e imagens que procuram explorar o seu potencial especulativo e ficcional, *Silóquios e solilóquios sobre a morte, a vida e outros interlúdios* propõe-se perscrutar as tensões e as contradições inerentes à representação e à imaginação da morte, em especial da morte violenta, e correlativamente sobre o papel decisivo mas profundamente paradoxal que a fotografia – nas suas implicações epistemológicas, estéticas e éticas – tem exercido na sua percepção e na sua inteligibilidade.

Todas estas questões adquirem ainda maior acuidade por nos encontrarmos a viver num tempo em que as novas imagens (digitais, virtuais) tendem a submeter os corpos à fuga da corporalidade. Somos crescentemente confrontados com corpos vagos e abstractos, corpos que não existem, nem nunca existiram. As novas tecnologias da imagem, nas quais se inclui os processos associados à denominada pós-fotografia, destacam-se pelo alto nível de proficiência na criação de corpos artificiais e imperecíveis, corpos *imortais* que desmentem a anterior separação entre morte e vida.

A opção por trabalhar no Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses decorre também do interesse de Edgar Martins em destacar o papel histórico e simbólico de um dos lugares que, no contexto da modernidade, institucionalizou – através da prática científica e médica e do discurso judiciário – a documentação, o estudo e o escrutínio da morte e do corpo. Efectivamente, tanto a missão do INMLCF, como o seu arquivo, em especial o fotográfico, devem ser analisados no âmbito de um conjunto de transições decisivas ocorridas ao longo do século XIX, período que assistiu a um acentuado desenvolvimento das ciências que se apropriam do conhecimento do Homem, enquanto objecto de estudo. Tanto no campo da Fisiognomonía, como nas ciências sociais (Sociologia, Antropologia, Etnologia, etc.) e nas ciências médicas (Anatomia, Psiquiatria, etc.), o corpo humano é sujeito a um vasto conjunto de tarefas de observação. É também um período histórico que assiste à emergência e codificação da estatística social, cuja categoria conceptual central se situava na noção de «homem médio», proposta por Adolphe Quetelet⁷, na década de 1830. A ascensão deste ramo da Demografia foi decisiva para a instalação de um paradigma científico que sobrevalorizava os princípios da probabilidade como forma de determinar leis sociais baseadas na regularidade dos dados. Transposto para as ciências biosociais, o corpo passa a ser alvo de investigações antropométricas e, assegurado pelo campo legitimado das razões científicas, suscita a fundação de uma anatomia moralizada.

A incursão de um artista no interior de um lugar tão marcado por pressupostos científicos, judiciários, mas também ideológicos, desperta necessariamente interrogações epistemológicas e semânticas. O que

⁷ Adolphe Quetelet, astrónomo e investigador social belga, embora não tão referenciado como August Comte, foi uma das figuras pioneiras da Sociologia moderna, nomeadamente na fundamentação do paradigma quantitativo nas ciências sociais.

distingue uma imagem documental de um cadáver ou de um local de crime, de uma imagem que reproduz a encenação de uma imagem mental de um cadáver ou de um local de crime? Quais os efeitos dessas diferenças na imaginação do espectador? Como se manifestam os horizontes retrospectivo e prospectivo perante esses diferentes tipos de imagens?

Também podemos simplesmente sugerir que o artista entra no território do médico-legista, para intrometer-se nos seus arquivos e nos seus modos de conceber a imagem, ao mesmo tempo que traz as suas próprias fotografias, para constituir um modo heurístico e paradoxal de experiência das imagens. Sabemos que cada imagem fotográfica arrasta sempre consigo o indício de uma perturbante interrupção que constringe quaisquer lógicas sustentadas de continuidade. Esta é a fatalidade (ou a implausibilidade) da fotografia, uma imagem que pende para a afasia mas que ao mesmo tempo não impede que se formem movimentos (mentais, ficcionais) que fazem com que a imagem nunca se feche nem pare novamente. Deste modo, apesar da tendência para vê-la como prova, a imagem fotográfica, na sua incontornável precariedade, refere-se a uma temporalidade que jamais poderá ser circunscrita à relação testemunhal com o momento da tomada de vista, na medida em que o tempo da fotografia é propenso, como bem o sabemos, a múltiplas dimensões, descontínuas e incomensuráveis, tais como as várias faces de um cristal, para usar a analogia proposta por Giles Deleuze. Daí a necessidade de desdobrar o mais possível a sua fenomenologia, isto é, de expandir tudo aquilo que faz dela acontecimento perante o real, perante a sua imagem. No seio desta constelação de fotografias (apropriadas, construídas, “científicas” e “artísticas”) somos impelidos a restituir uma observação sensível da imagem fotográfica, porque percebemos que ela é feita de tudo: tem uma natureza permutacional e rizomática, uma amálgama de elementos entre o perceptível e o imperceptível, elementos impuros e ambivalentes misturados com coisas reveladoras, formas visuais entrecruzadas com pensamento em acto.

Igualmente relevante para esta ordem de relações com a imagem é o papel que o artista confere aos textos, encontrados nos arquivos do INMLCF, mas também na imprensa e em bibliografia especializada sobre o tema. Os textos não devem ser entendidos como legendas das obras, nem como elementos divergentes ou antagónicos às imagens. Na verdade, ambos sugerem modos distintos, mas complementares e sobreponíveis, de descrição da verdade, mas também de ficção e narração. Neste sentido, textualidade e imagicidade articulam-se num duplo movimento: de um lado, o texto incita à imaginação, a um pensamento que se projecta no visual; do outro lado, as imagens incitam à escrita, porque enquanto fragmentos de uma narrativa (aberta e imprevisível) a imagem apela à textualidade e à apreciação histórica. Como tal, estas inflexões discursivas e conceptuais apontam para a reformulação da própria ideia de verdade na fotografia, sendo que a questão que se coloca então é até que ponto não será toda a encenação, toda a ficção naturalmente factícia e estimulada por um *fundo de verdade*? Não será o trabalho sobre a aparência da realidade o caminho mais adequado para o destacamento da realidade da aparência?

Vemos a imagem de um homem à beira da água numa praia. É noite. O corpo está sobreiluminado pela luz do flash utilizado pelo fotógrafo. A escuridão total que preenche a metade superior da imagem confere-lhe um

carácter enigmático e assustador, sensação que não é imune ao efeito de contaminação das outras imagens da série ou do texto que Edgar Martins lhe decidiu associar: um homem decidiu suicidar-se, como parte de uma exploração filosófica. Imagem e texto configuram uma situação insólita, ambígua e traumática. O espectador é desafiado – está condenado – a cruzar dois trajectos heterogéneos, a ver e a ler de forma co-extensiva. *Déjà vu*, lembranças, memórias involuntárias, imagens imprevistas e fugidias, ou simplesmente uma sensação estranha da realidade, todos estes fenómenos mentais fazem-nos atravessar os limites da consciência. É de recordar que Sigmund Freud entende o *uncanny* como uma sensação que ocorre no momento em que desaparece subitamente a distinção entre imaginação e realidade. A este propósito, Laura Mulvey acrescenta que “if a photograph marks a meeting point between a material, physical moment and a twinge of uncertainty in rationality, two factors come particularly into play. First of all there is the intellectual uncertainty associated with death and the uncanny contained in the human imagination’s engagement with the photograph. Secondly, there is the intellectual impossibility of reducing the photograph to language and a grammatical system of meaning, the presence of an intractable reality in the index.”⁸

Por fim, importa sublinhar que todas estas são questões em torno da imagem e da morte não podem naturalmente ser dissociadas da percepção e da consciência do corpo. Ora, as imagens fotográficas são produtos de um meio, com as suas características ontológicas e conotações culturais. Mas sabemos também que a experiência de cada imagem fotográfica é igualmente um produto de nós próprios, do nosso corpo como um meio vivo de imagens. As imagens são manifestações corpóreas, evocam e conjuram visões (imaginações, lembranças, percepções, sonhos) continuamente diferentes, antigas e novas, ou seja, as imagens são apenas respostas contingentes e circunstanciais. É precisamente a partir desse sentido de corporalidade das imagens que Edgar Martins nos convoca para observar o *arco do fotográfico*, o que se forma entre a sua epistemologia paradoxal e a sua plasticidade, no qual visível e visual, semelhança e dissemelhança, mente e corpo, figuração e abstracção, fixidez e movimento, rememoração e imaginação, são noções conexas e indissociáveis, como partes dos batimentos vitais que nos ligam às imagens.

Sérgio Mah **2016**

Sérgio Mah nasceu em Moçambique, em 1970, e vive em Lisboa.

Mestre em Ciências da Comunicação e Licenciado em Sociologia, actualmente, lecciona a cadeira «Fotografia» na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e é docente e coordenador-assistente do «Curso avançado de fotografia» no AR.CO: Centro de Arte e Comunicação Visual. Em paralelo, é Sociólogo-Investigador no Centro de Estudos e Investigação Aplicada do Instituto Superior de Serviço Social.

Nos últimos anos, tem publicado vários ensaios sobre história e teoria da fotografia e é autor do livro *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno* (2003).

Foi o Comissário-geral da Bienal LisboaPhoto 2003 e Photo España 2008-2010.

⁸ Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006, p. 63