

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

| 121

*A instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias**por* Mauricio Lissovsky

Em um texto de juventude, que permaneceu inédito até muito depois de sua morte, Walter Benjamin escreveu que o tempo histórico é “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos” (2004: 25). Os arquivos são o lugar por excelência desta incompletude. Argumenteig uma vez que eles deveriam ser pensados a partir de cinco dimensões (Lissovsky, 2003: 47–63). As quatro primeiras estão relacionadas à sua história e dinâmica institucional: a dimensão *conservacional* protege os documentos da ação entrópica do tempo que a tudo arruína; a *republicana* resguarda o patrimônio público da apropriação privada e cumpre a missão de tornar público o que é de interesse público; na *cartorial*, exercita-se a produção do verdadeiro e da prova, e na *devocional*, os acontecimentos pretéritos são poupados do esquecimento e apropriados pelos distintos modos de cultuar o passado.

A estas quatro dimensões agreguei uma quinta, que chamei, *poética*. Esta última não decorre diretamente dos documentos arquivados, mas, paradoxalmente, das lacunas entre eles. Ela se constitui a partir dos vazios e dos esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos. A história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

122 | de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar. Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do “passado perfeito”, as lacunas nos arquivos convidam a conjugar a história no “futuro do pretérito”. Estes vazios não falam do que foi, balbuciam o que poderia ter sido (Lissofsky, 2005: 133–143). Na mesma medida em que toda ação humana recorre à experiência pregressa e antecipa o futuro, todo arquivo guarda, na própria trama de seus documentos, e em cada um deles individualmente, os traços do que foi e do que seria. Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila.

Em artigo hoje antológico, Lucy Lippard descreve seu encontro com a fotografia de uma família de índios *stoney*, tirada por Mary Schäffer em 1906.<sup>4</sup> Ela se surpreende com a “potencial intimidade” e a “nítida atualidade que oferece essa imagem em comparação com o ostensivo distanciamento antropológico na maioria das fotografias da época.” (2002: 247)

A súbita atualidade das fotografias de arquivo é o seu rosto, cujas feições resultam de uma intrincada trama temporal, visível apenas na descontinuidade do estrato da qual provém. O “agora” desta imagem da família Beaver confronta-se com os conhecimentos que Lippard detém sobre a fotografia etnográfica, que ela, com razão, julga ter sido uma “ferramenta para explorar e desarmar, para documentar a desapareição das nações indígenas, mantê-las em seu lugar no passado e convertê-las em objeto de estudo e contemplação.” (2002: 251). No entanto, a autora descreve seu encontro

<sup>4</sup>Os *stoney* são conhecidos em sua própria língua como Nakoda. Vivem, em sua maioria, no Canadá e pertencem à grande nação dos índios Sioux. Seu apelido provém do modo como se utilizavam pedras aquecidas para cozinhar.

MAURICIO LISSOVSKY

com esta imagem como um duplo do próprio ato fotográfico que lhe deu origem: | 123

A distância cultural entre a fotógrafa e os fotografados, entre branca e índios, suprimiu-se, de algum modo, momentaneamente, e a tal ponto que a ponte se estende através do tempo até mim, até nós, quase um século mais tarde. (2002: 250)

O turista que hoje visita uma reserva *stoney* ofende-se quando os índios usam sandálias de borracha em suas danças cerimoniais ou incluem refrigerantes entre as oferendas. Tal indignação decorre, segundo Lippard, do anacronismo que destrói a distância “entre Eles e Nós, a ilusão de que vivem tempos distintos de nós.” Mas a experiência do encontro com a fotografia da família Beaver também está marcada pelo anacronismo. A pesquisadora se pergunta: “Como se abriu passagem através das barreiras da barbárie do princípio do século XX para acolher estes sorrisos serenos?” E conclui que esta imagem é um “triunfo microcósmico” (2002: 255; 248; 250), um destes momentos em que, nos termos do antropólogo Johannes Fabian, a “fortaleza temporal do Ocidente” é “repentinamente invadida pelo Tempo de seu Outro”. (apud Lippard, 2002: 248)<sup>2</sup>

Os sorrisos da família Beaver nos invadem não apenas porque provém do passado, mas porque dirigem-se ao nosso próprio futuro como pretérito. Lucy Lippard, ao relatar sua experiência neste artigo em forma de diário, intui essa complicação temporal e, como Giorgio Agamben, dá-se conta que na revelação do rosto oculta-se o mistério do Comum: “em obras como esta, em que

<sup>2</sup>Sobre isto, ver: FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

124 | algumas barreiras caíram ou são invisíveis, temos a ilusão de ver com nossos próprios olhos, de um modo como nunca *veríamos* por nós mesmos, em que consiste a comunicação” (2002: 261).<sup>3</sup> E as sensações que evoca são quase uma paráfrase da descrição que faz Walter Benjamin daquilo que denominou aura: “Posso sentir a terra e a erva morna e úmida sob as pessoas aqui sentadas, em um verão índio. Depois que o desastre os havia golpeado, mas antes que houvessem perdido quase tudo.” (2002: 261)

Uma história poética, como história do futuro, é feita de encontros como este. Os pesquisadores em geral, e os historiadores em particular, acreditam que as descobertas resultam de sua argúcia. E deixam escapar que é por meio do futuro guardado nos documentos que os vestígios do passado visam o presente e nos dizem alguma coisa. É graças às suas lacunas que os arquivos ainda nos olham. Todo “achado” historiográfico é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente o nosso próprio sonho de futuro permite vislumbrar.

*O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas?* Walter Benjamin observou, em 1930, que as fotografias eram capazes de “aninhar” o futuro em “minutos únicos” (1985: 94).<sup>4</sup> Dessa metáfora, verdadeiramente perturbadora, decorre que o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo, portanto, só pode ser adivinhado (Benjamin sugere, de fato, que fotógrafos e

<sup>3</sup>Sobre as relações entre o rosto e o comum, ver: AGAMBEN, Giorgio. *Means without end*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 90–99.

<sup>4</sup>Para uma discussão mais extensa desta noção e, no entanto, distinta da que realizo aqui, ver: LISSOVSKY, M. “A Máquina de Esperar”. In: GONDAR, J.; BARRINECHEA (org.). M. *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, pp. 15–23.

MAURICIO LISSOVSKY

historiadores são os sucessores dos adivinhos) (1985: 107). Porém, enquanto isso não acontece, o futuro está sendo chocado. Está lá, adormecido, à espera do momento de seu despertar, quando a casca se rompe e ele finalmente é reconhecido. Esse momento é sempre um agora. O agora de uma reciprocidade entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer. O agora de sua reconhecibilidade. | 125

A manifestação mais evidente de que o futuro é alma dos arquivos é que os documentos estão sempre “rearranjado-se”, independentemente do trabalho dos arquivistas e de seu esforço para consolidá-los nos modos úteis da recuperação de informações (organização, catalogação, indexação etc.). Os arquivos, de fato, são como os brinquedos que uma criança tem em seu quarto, sobre as prateleiras ou dentro do armário. Durante a noite – e disso dão testemunho os sonhos, as lendas natalinas e muitas histórias infantis – eles se animam, cultivam desavenças e afinidades, emergem subitamente e desaparecem sem deixar vestígio.

Um dos mais intrigantes arquivos de imagens do século XX, o *Atlas Menemosyne*, de Aby Warburg, foi a tentativa, jamais concluída, de conferir uma representação topográfica à vida oculta que anima as imagens por meio de um método que chamou “iconologia do intervalo”. Um procedimento de recorte e montagem com vistas a produzir uma história da arte sem texto capaz de “ativar as propriedades dinâmicas” das imagens que permaneceriam “latentes quando observadas individualmente”. (Michaud, 2007: 253)

Os casos que relato a seguir são um convite a uma viagem ao país das imagens de arquivo. São exemplos das tramas em que se envolvem as fotografias quando não estamos olhando para elas, tramas que só o futuro aninhado nelas pode explicar. Ao final deste

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

126 | breve percurso, pretendo sugerir uma espécie de “rosa do ventos”, um sistema de orientação que, ao modo de Warburg, possa nos ajudar na cartografia onírica dos arquivos fotográficos.

## AMSTERDÃ, HOLANDA

Em fins de 1941, o Instituto Colonial holandês, em Amsterdã, editou um baralho de cartas com imagens relativas à Indonésia. Destinado particularmente às crianças holandesas, é como um pequeno mundo em miniatura, repartido em doze grupos de quatro cartas com ilustrações fotográficas de aves, animais selvagens, meios de transporte, flores, embarcações, moradias, instrumentos musicais etc. Um destes grupos apresenta fotografias dos tipos étnicos característicos dos nativos do arquipélago, representados por dois homens e duas mulheres. Os homens seriam provenientes, um deles, da ilha de Java, e o outro, da província de Aceh, no noroeste da ilha de Sumatra; as mulheres, por sua vez, representariam uma habitante de Nias, pequena ilha a oeste de Sumatra, e outra, a etnia malaio-polinésia Dajak, que vive na região ocidental da parte indonésia da ilha de Bornéu, conhecida por Kalimantan, perto da fronteira com a Malásia. Além da legenda que indica sua origem étnica, as cartas não trazem qualquer informação adicional sobre quando estas fotografias foram tiradas ou quais seriam os nomes dos retratados.

De onde vieram estas imagens, já que nenhuma delas foi produzida especialmente para o baralho? Sua verdadeira proveniência foi recentemente desvendada: haviam sido compiladas de diferentes arquivos dos serviços coloniais (Legêne, 2004).<sup>5</sup>

<sup>5</sup>A autora atribui a compilação das imagens do baralho a Gerard Tichelman, funcionário da administração colonial das Índias Ocidentais e que a partir de

MAURICIO LISSOVSKY

O suposto nativo javanês era, na verdade, o chefe de uma aldeia localizada em outra ilha, chamada Madura – hoje famosa por suas “poções do amor” –, tendo sido fotografado em 1924, em companhia de outros dois funcionários, por seu superior hierárquico na administração colonial. Já o homem dito como típico de Aceh era um fazendeiro de origem não informada que, em 1937, veio até a sede da administração provavelmente para negociar seus impostos. As imagens femininas seriam ainda mais antigas. A nativa de Nias era, na realidade, a mulher de um empresário local – um retrato social, onde ela aparece sentada diante de sua casa, em 1915. A única fotografia originalmente etnográfica era a mulher atribuída à etnia Dajak, registrada por um antropólogo em 1919. Porém, não era Dajak, como o baralho afirmava, mas Kenja, outro grupo da mesma ilha que, convém lembrar, é a terceira maior do mundo. No decorrer da transformação que levou estas imagens de arquivo a se tornarem cartas de baralho, as fotografias sofreram cortes para enfatizar os traços fisionômicos dos retratados e isolá-los do contexto. Foram assim destituídos de sua identidade e tornaram-se efigies representativas de tipos étnicos aos quais, na realidade, não correspondiam.

Como isso aconteceu? Que sonhos latentes habitavam estas imagens? Ora, ao longo dos anos 1930, os colonizadores holandeses começaram a temer que o processo de modernização da colônia acabasse por levar a Indonésia à independência. O medo de perder o arquipélago aguçava-se diante dos sinais de que uma nova guerra europeia avizinhava-se – vindo, de fato, a eclodir em setembro de

1938 trabalha no Departamento de Educação do Instituto Colonial. As fotografias originais utilizadas para a confecção do baralho foram doadas ao Museu Colonial, em Haarlem, em 1948.

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

128 | 1939.<sup>6</sup> O encapsulamento defensivo destas imagens que marca a confecção do baralho pode ser desdobrado em dois movimentos. O primeiro transforma pessoas que expressam a complexa dinâmica colonial – com seus funcionários atarefados, pequenos fazendeiros endividados, empresários e respectivas esposas, nativos objetivados pelo olhar científico europeu –, em tipos étnicos idealizados. Isto é, as fotografias deixam de ser imagens “sociais” e tornam-se representações “naturais”. Mas o processo de rearranjo e hibridação das imagens não se encerra com a naturalização. A vida da colônia, agora circunscrita a um jogo de cartas, tem sua dinâmica histórica interrompida, uma vez que recomeça sempre do zero toda vez que as lâminas do baralho são distribuídas entre os jogadores. Imaginemos as famílias holandesas sentadas em torno da mesa. Quando o pequeno monte de cartas é retirado de sua caixa, o sonho do domínio colonial materializa-se. Os jogadores não apenas recordam-se que têm uma colônia, mas podem experimentá-la, por inteiro, eternamente disponível *em suas mãos*.

## QUEENSLAND, AUSTRÁLIA

Enquanto as fotografias dos arquivos da administração holandesa permitiram, no início da década de 1940, a criação de uma Indonésia cuja condição colonial prolongava-se indefinidamente, transformando registros sociais em tipos étnicos, os arquivos australianos fazem hoje o movimento inverso: documentos etnográficos estão sendo apropriados e ressignificados como retratos familiares.

<sup>6</sup>Quando o baralho é lançado, a Holanda já havia sido invadida pelos alemães. Os japoneses, por sua vez, assumem o controle da Indonésia em 1942. Surpreendentemente, o baralho ainda terá duas edições posteriores – em 1947 e 1949 – em meio à guerra pela independência do arquipélago que se seguiu à rendição japonesa.

MAURICIO LISSOVSKY

Desde a segunda metade do século XIX, na Austrália, a crença de que os aborígenes estavam com suas culturas fortemente ameaçadas e corriam risco de extinção ganhou força entre naturalistas, artistas e antropólogos. Considerados espécimes raros, precariamente preservados no “museu vivo” de suas “tribos”, passaram a ser fotografados intensamente. Quando os indivíduos não podiam ser captados em seu habitat, eram conduzidos a estúdios onde o ambiente natural era “artisticamente” recriado com o auxílio de fundos pintados e objetos de cena. | 129

Mas nas últimas duas décadas, os arquivos etnográficos e históricos australianos começaram a ser frequentados por um tipo novo de pesquisador: estudantes e antropólogos, eles próprios aborígenes ou remanescentes de um longo processo de deslocamentos e adoções forçadas.<sup>7</sup> E o que eles começaram a ver nestas imagens não é mais a história da etnografia a serviço do colonialismo, ou os vestígios materiais de práticas culturais desaparecidas, mas pessoas reais, seus próprios antepassados, seus avós e bisavós.

Centenas de imagens de aborígenes, dispersas pelos arquivos australianos, estão sendo reproduzidas, reagrupadas em coleções familiares e colocadas em porta-retratos. Enquanto na Indonésia Holandesa dos anos 1930, os retratados perderam sua identidade pessoal para se tornarem *volkstiepen*, na Austrália dos anos 1990 o nativo pitoresco está ganhando nome e sobrenome. Ao contrário do que usualmente fazem os historiadores, que tomam os registros familiares e os transformam em testemunhos de uma época, esses documentos “históricos” estão sendo transladados para álbuns fotográficos e coleções comunitárias, integrando-se ao imaginário

<sup>7</sup>Alguns depoimentos relatando estas experiências foram incluídos em PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. (Ed.) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003.

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

130 | privado de famílias cujos antepassados nunca haviam sido donos das próprias imagens.<sup>8</sup>

No processo de transformação destas imagens em retratos familiares, esmaecem-se os atributos que caracterizavam as fotografias como registros etnográficos e como testemunhos de uma concepção eurocêntrica da alteridade étnica. Michael Aird, curador de fotografia aborígine do Museu de Queensland comenta que apesar da frequência com que os nativos eram representados como “selvagens, mendigos, ou como os últimos de uma raça em extinção”, estes estereótipos eram ignorados por seus descendentes, que sentiam-se “felizes por serem capazes de ver fotografias de pessoas que fizeram parte de sua história familiar”:

Eu observei como uma mulher viu fotografias tiradas de sua avó na década de 1890, posando, com os

<sup>8</sup>Joe-Ann Drissens, por exemplo, jovem aborígine que com duas semanas de idade foi adotada por uma família australiano-holandesa branca, tornou-se funcionária da Seção de Fotografia da Biblioteca Estadual de Queensland. Lá descobriu, entre outros parentes, uma fotografia de seu bisavô, tirada cerca 60 anos antes, na década de 1930. Desde fins da década de 1990, iniciativas ditas de “repatriação cultural” têm incluído a “devolução” de artefatos a organizações comunitárias aborígenes. O Museu Berndt, da Universidade da Austrália Ocidental (UWA) criou um projeto neste sentido com o sugestivo nome de “Bringing the Photographs Home”. O projeto, que “repatria” reproduções de seu acervo fotográfico, foi criado em 1997 em resposta ao famoso relatório “Bringing them home”, publicado no mesmo ano, acerca da institucionalização, remoção e adoção forçada de milhares de crianças aborígenes com vistas a acelerar o aculturamento e assimilação destas populações. Nesse relatório sugere-se que, entre 1910 e 1970, uma proporção que pode variar de 1/10 a 1/3 das crianças aborígenes foram separadas de suas famílias. Em algumas regiões, como a acima mencionada Queensland, 100% das famílias aborígenes tiveram uma ou mais de suas crianças abduzidas pelas autoridades australianas. A íntegra deste relatório está disponível na web: [http://www.hreoc.gov.au/social\\_justice/bth\\_report/index.html](http://www.hreoc.gov.au/social_justice/bth_report/index.html)

MAURICIO LISSOVSKY

seios nus, em um estúdio fotográfico. Esta imagem contrastava com a lembrança que essa mulher tinha de sua avó, sempre completamente vestida. Ela, no entanto, não pareceu aborrecer-se [com isso] e ficou simplesmente grata por ver uma imagem dela tirada há tanto tempo atrás. (In: Pinney; Peterson, 2003: 25)

| 131

No transcurso de um século, as fotografias científicas ou pitorescas dos exóticos nativos da Austrália desenvolveram parentescos e afinidades. O arquivo histórico-etnográfico continha um sonho de álbum de família adormecido em seu ventre. Um sonho que propiciou este curioso mecanismo compensatório por meio do qual filhos “roubados” são restituídos aos pais na forma de retratos de seus avós – a subtração dos descendentes compensada pela imagem dos antepassados.

#### ILHA DE MOMBAÇA, QUÊNIA

Quem visita cidades como Mombaça, no Quênia, vê no entorno de uma estação de barcas, tipo cantareira, assim como em Lagos, na Nigéria, Accra, em Gana, e outras cidades da África Ocidental, uma prática fotográfica hoje praticamente extinta entre nós ocidentais, o uso de fundos pintados. Tal como nas fotografias pitorescas dos aborígenes australianos do início do século XX, as pessoas são retratadas diante de telas constituídas por paisagens pintadas ou fotografias.

Muitos autores têm assinalado que, ao contrário da tradição ocidental moderna, em países africanos, bem como na Índia, a fotografia importa mais como justaposição de superfícies do que como representação da profundidade. Christopher Pinney, por

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

132 | exemplo, retomando as reflexões de Olu Oguibe, enxerga nesta insistência em uma técnica que poderia ser considerada arcaica, o desejo de transformar estas imagens em narrativas, em cenários para “histórias” imaginadas. As “tradições fotográficas locais” estariam “deformando criativamente as espacializações geométricas coloniais”. (2003: 202)<sup>9</sup>

Antes dele, Arjun Appadurai já havia sustentado que os fundos pintados das fotografias indianas “resistiam, subvertiam ou parodiavam as reivindicações documentais da fotografia.”<sup>10</sup> Porém, há algo aqui, além de uma contrafação dos dispositivos coloniais. Se Olu Oguibe tem razão em afirmar que, na fotografia vernacular africana, o que está em questão na imagem “não é a figura diante da lente, mas aquela que emerge depois do momento fotográfico,”<sup>11</sup> então, em cada imagem por fazer inscreve-se não apenas o seu presente, mas também o seu porvir. E em cada imagem anteriormente feita – pois a “resistência” à profundidade

<sup>9</sup>Esta afirmação está longe de ser uma frase de efeito. Na Índia colonial, os britânicos fundaram escolas de arte para treinar artistas locais no uso das técnicas perspectivas com objetivo de tornar mais “artísticas”, ou antes, transformar em arte as representações religiosas tradicionais dos deuses do panteão hindu. Sobre isto, ver: PINNEY, Christopher. *Photos of Gods; the printed image and the political struggle in India*. Londres: Reaktion Books, 2004.

<sup>10</sup>APPADURAI, A. “The Colonial backdrop-photography” (publicado originalmente em *Afterimage*, mar-abr. 1997). Disponível na Internet: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n5\\_v24/ai\\_19291516/pg\\_7](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n5_v24/ai_19291516/pg_7).

<sup>11</sup>Citado em PINNEY, C. *Op. cit.*, p. 219. Em Gana, por exemplo, nas primeiras décadas do século XX, a técnica do retoque fazia não apenas desaparecer rugas, como na Europa e na América, mas desenhava pequenos enchementos de gordura no pescoço do fotografado, tornando-o mais “formoso” graças a estes índices de prosperidade. Cf.: WENDL, Tobias. “Retratos e cenários”. In: SAINT-LÉON, P.; FALL, N’Goné (org.). *Antologia da fotografia africana e do Oceano Índico*. Paris: Revue Noire, 1998, p. 108.

MAURICIO LISSOVSKY

não se esgota nos cenários do estúdio, mas frequentemente inclui | 133  
montagens e duplas exposições – estão presentes os elementos que permitem suas futuras combinações e justaposições. Sobretudo, na mesma medida em que os fundos fotográficos são “alegorias de riqueza, status, romance, respeitabilidade, modernidade”,<sup>12</sup> o corpo do retratado, convertido em superfície por intermédio da fotografia, adquire propriedades icônicas e torna-se “completamente mutável e móvel, capaz de situar-se em qualquer tempo ou espaço.”<sup>13</sup> Em uma fotografia tirada em um estúdio em Nagda, uma pequena cidade da Índia entre Delhi e Bombaim, o jovem Guman Singh pode ser visto sobre uma motocicleta, contra o fundo pintado de uma grande metrópole repleta de arranha-céus. No entanto, apesar de tratar-se de uma pose estática, a parte inferior da tela, que corresponde ao primeiro plano do fundo, apresenta-se ligeiramente borrada, sugerindo um flagrante de motociclista tomado em velocidade. Por intermédio da reprodução pictórica de um efeito caracteristicamente fotográfico, o modelo não apenas toma posse do objeto de seu desejo, como adquire a mobilidade que lhe corresponde.

Nas fotografias dos profissionais estabelecidos, desde o início dos anos 1990, nas cercanias da Likoni Ferry, na ilha de Mombaça – muitas vezes em estúdios abertos ou semi-abertos, sucessores dos

<sup>12</sup>APPADURAI, A. *Op. cit.*

<sup>13</sup>PINNEY, C. *Op. cit.*, p. 211. No mesmo sentido, o recurso à dupla exposição que multiplica a presença do personagem na foto, em Gana e no Quênia, não deve ser interpretado à luz do “culto dos gêmeos” como na Nigéria, segundo Tobias Wendl, mas como “meta-imagens” que expressam a própria “reprodutibilidade técnica transformada em imagem.” (WEINDL, T., *Op. cit.*, p. 114). Sobre o culto dos gêmeos e sua representação na fotografia nigeriana, ver: SPRAGUE, Stephen F. “Yoruba Photography: how the Yoruba see themselves”. In PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. (ed.). *Op. cit.*

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

134 | tradicionais “lambe-lambes” –, a capacidade telecinética da fotografia é ainda mais surpreendente. Ao contrário das barcas que transportam seus passageiros ao continente africano, os fundos permitem viagens a locais muito mais distantes: a cidades europeias, como Londres e Paris, e norte-americanas, como Nova York, ou a paisagens estrangeiras, como os picos nevados dos Alpes Suíços.<sup>14</sup> Porém, estes locais determinados parecem ser ainda demasiado restritivos para estes corpos magicamente transformados em superfícies móveis. De modo recorrente, a partir dos anos 1970, os fundos apresentam transatlânticos e aeroportos com aviões decolando. Todo um “arquivo” de cartões-postais e imagens publicitárias é reciclado e justaposto ao corpo do cliente, que passa, por meio da imagem, “a participar de um mundo do qual está de fato excluído”. (Pinney, 2003: 222)<sup>15</sup>

<sup>14</sup>Sobre este assunto, ver: BEHREND, Heike. “Imagined Journeys; The Likoni Ferry Photographs of Mombasa, Kenia”. In PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. (ed.). *Op. cit.* Em Gana, as cenas, predominantemente pintadas, costumam representar Paris, Moscou e Dusseldorf.

<sup>15</sup>O uso de fundos pintados na fotografia africana, que começou a difundir-se na primeira metade do século XX e pode ter tido sua origem na Nigéria, encontrou em Gana sua expressão mais vigorosa. Para alguns autores, esta prática teria contribuído decisivamente para a “unidade iconográfica” da fotografia na África Ocidental e, posteriormente, para o que se convencionou chamar de “africanização” da fotografia. Cf. WENDL, T. *Op. cit.*, p. 108. No Quênia, os primeiros fotógrafos profissionais estabelecidos como retratistas, ainda no século XIX, eram de origem indiana. Nos anos 1940, foram responsáveis pela disseminação de uma das formas de retrato mais populares na Índia, a “film-style-photo”, que imita o *glamour* das fotos das estrelas de cinema de Hollywood e Bombaim. Lá, a dita “africanização”, isto é, o abandono dos fundos neutros característicos do retrato vitoriano em favor de fundos com paisagens africanas, remonta aos anos 1960, particularmente nos estúdios que atendiam a uma clientela de extração mais popular. Cf. BEHREND, Heike. “A Fotografia popular de estúdio no Quênia.”. In: : SAINT-LÉON, P.; FALL, N’Goné (org.). *Op. cit.*, 157–160.

MAURICIO LISSOVSKY

Superpostos às imagens destes não-lugares – os aeroportos –, os clientes podem compartilhar da velocidade e da mobilidade da vida moderna, transpondo fronteiras: tornam-se “cosmopolitas”, pessoas que, como alguns poucos neste mundo globalizado, podem estar – e de fato estão – onde querem e quando querem.<sup>16</sup> Neste sentido, os “fundos pós-coloniais”, como propõe Appadurai, devem ser pensadas como “experimentos com a modernidade”.<sup>17</sup> O fotógrafo ganense Philip Kuame Apagaya – retratista popular cujas obras já foram expostas em vários países do mundo –, por exemplo, tornou-se famoso como exímio pintor de cenários fotográficos que incluem, além de aeroportos e aviões, interiores de casas de classe média repletos de móveis e eletrodomésticos, expressando assim, em cores vivas e inventivo uso da perspectiva, os desejos de consumo de sua clientela.<sup>18</sup>

Em um contexto de crescente restrição à imigração dos ha-

<sup>16</sup>Cf. BEHREND, H. “Imagined Journeys...”, p. 227. O aproveitamento de imagens publicitárias na composição dos fundos não está isenta de curiosos paradoxos. O autor chama atenção para um *set* comemorativo da chegada do novo milênio em que o modelo é fotografado tendo ao fundo uma reprodução do Titanic, navegando a todo vapor rumo à catástrofe.

<sup>17</sup>APPADURAI, A. *Idem*.

<sup>18</sup>Os cenários que representam interiores de casas são conhecidos em Gana como “room dividers” e tornaram-se o fundo preferido dos clientes naquele país nos últimos anos. Nelson Ankruma Events, fotógrafo ganense que também trabalha com este novo estilo de fundo, conta que certa vez uma de suas clientes mostrou o retrato recém-tirado ao marido e este, desconfiado, achou que a foto havia sido feita na sala de um suposto amante da esposa. O marido teve que ser levado ao estúdio do fotógrafo para que o mal-entendido, gerado pelo extremo realismo da pintura, se desfizesse. Cf.: WENDL, T. *Op. cit.*, p. 116. A expressão *divider* remete provavelmente às divisórias de pano que repartem um cômodo em dois nas situações em que não há espaço suficiente para erguer paredes ou quando o quarto serve a múltiplos usos. O simbolismo desta designação acentua-se se levamos em conta que o suporte da imagem estampada deixa assim de ser o

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

136 | bitantes da “periferia” do mundo, transformar-se em superfície imagética pode não ser apenas da ordem de uma resistência ao perspectivismo colonial. Os retratos de Mombaça são os passaportes das jornadas imaginárias que prenunciam os documentos imprescindíveis da nova cidadania midiática.

Mas no estúdio de Apagaya, como no de outros fotógrafos africanos, ainda uma outra operação está em curso. Impossível não nos remetermos à experiência de Walter Benjamin, levado pela mãe para ser fotografado em estúdio de Berlim. A criança sentia-se “desorientada” quando exigiam dela “semelhança” a si mesma, tal como ocorria no fotógrafo:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas pedestais, que cobiçavam a minha imagem como as sombras do Hades cobiçavam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapeuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e as geleiras do fundo. (...) Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta. (Benjamin, 1987: 99)

Benjamin vê a cena do retrato burguês como um lugar de sacrifício de si no altar das mercadorias, à mercê de acessórios de estúdio que cobiçam sua alma para tornar o modelo um seu igual. Como assinala Eduardo Cadava, “existindo apenas para entrar na fotografia, eles [os acessórios] só podem ser o que são quando um si é sacrificado à sua imagem, quando um si entra na fotografia e “fundo” de uma cena e torna-se a “divisória” entre dois mundos (ou a passagem de um a outro).

MAURICIO LISSOVSKY

não apenas se torna um deles, mas também os habilita a se tornar, como ele, mais do que uma coisa” (1997: 109). Nas imagens de Apagaya, porém, não são os fundos e adereços que no afã de serem fotografados, “desejam o sacrifício de um ser vivo” (1997: 110). Estamos diante do jogo, do *ludus*, que, como diz Agamben, “faz desaparecer o mito e conserva o rito” (2007: 67). No lugar do sacrifício, sobrevém – sobra e vem – a *profanação*, devolvendo ao uso comum dos “humanos” o que a esfera inacessível do consumo insiste em separar. | 137

#### VERTENTE DO HIMALAIA, ÍNDIA

A reflexão de Appadurai sobre os fundos cenográficos dos estúdios sugere que eles são “lugares de incerteza epistemológica sobre o que exatamente a fotografia pretende representar”.<sup>19</sup> Em Mombaça, no Quênia, suas propriedades icônicas permitem que os vazios do “arquivo” fotográfico contenham todas as viagens possíveis, cuja potência cada novo retrato atualiza. Já no Tibete, ou antes, entre os tibetanos no exílio, a indicialidade da imagem fotográfica provê de localização uma existência desterritorializada.

Desde a sua invenção – e por mais de cem anos – as fotografias foram tabu no Tibete. Só era possível reter e exibir reproduções pintadas de lamas e monges depois de sua morte.<sup>20</sup> Somente a partir da década de 1930, as fotografias dos líderes religiosos começaram a entrar nos lares dos tibetanos e povoar suas paredes. Faziam-no segundo um arranjo muito curioso: o tamanho do

<sup>19</sup>APPADURAI, A. *Op. cit.*

<sup>20</sup>Sobre a atitude dos tibetanos em relação à fotografia, ver: HARRIS, Clare. “The Photograph reincarnate. The dynamics of Tibetan relationships with photography.” In: EDWARDS, E. *Op. cit.*

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

138 | retrato correspondia à importância do monge – e quanto mais alto fosse pendurado, maior respeito demonstrava-se por ele.<sup>21</sup>

Estes foto-ícones não eram apenas representações visuais dos líderes mas, segundo um modo peculiar de indicialidade, eram consideradas portadoras de fragmentos de sua reencarnação. Tal como os corpos dos seres vivos que são meros “receptáculos temporários” de um contínuo fluxo espiritual, a substância das imagens atestava, em si mesma, o ciclo de reencarnações e a presença atual do Buda. Neste sentido, ao contrário da percepção dominante no Ocidente, as fotografias eram antes certificação de uma presença que referência a uma ausência. Em virtude disso, eram tratadas como “corpos”, podendo “nascer, adoecer e morrer”. Durante sua vida, em ocasiões especiais, uma fotografia seria vestida com “roupas” finas e limpas, mas no caso de exibir sinais de enfermidade, “era afastada das outras para que sua doença não as contaminasse.” (Harris, in: Edwards; Hart, 2004: 137–39)<sup>22</sup>

Com o exílio, após a invasão chinesa, uma transformação curiosa aconteceu. Provavelmente em virtude de sua fácil portabilidade, as fotografias se multiplicaram e os monges começaram a ser fotografados diante de fundos fotográficos – não de aeroportos, claro, mas de paisagens de um Tibete onde nunca puseram os pés.

<sup>21</sup>Durante a Revolução cultural, os ocupantes chineses do Tibete obrigaram as famílias a incluir o retrato de Mao Tse Tung, assim como de outros líderes e generais chineses, entre estas imagens. Como era demasiado arriscado colocá-los muito abaixo dos monges, eram pendurados em lugares específicos da casa. Em paredes para as quais os moradores voltavam os pés enquanto dormiam, em sinal de desrespeito.

<sup>22</sup>Em cerimônias fúnebres recentes, fotografias têm sido queimadas junto com os corpos dos retratados, misturando suas cinzas às do falecido. O procedimento comprovaria, conforme a autora, que as fotografias possuem partículas das pessoas que retratam e que devem, igualmente, ser postas novamente em circulação após a sua morte. (p. 140)

MAURICIO LISSOVSKY

Desse modo, conforme o mesmo princípio que leva a substância da imagem a ser portadora dos atributos espirituais do retratado, o próprio Tibete passava a participar, por intermédio da fotografia, do ciclo de reencarnações. Confinada, no entanto, aos dioramas, fundos de estúdio e arquivos de imagens para sobreposição, a paisagem tibetana encontra-se também ela no exílio. Sua próxima encarnação dependeria agora do “retorno dos tibetanos à sua terra natal.” (Harris, 2004: 143) Em contrapartida, para os tibetanos no exílio, a fotografia tornou-se um território onde podiam habitar seu país imaginado (o Tibete livre) e que, graças a ela, seria confortavelmente transportado a qualquer lugar, além de atestar que, depois de mortas, seu direito de retorno seria restaurado. | 139

Clare Harris chama a atenção para uma fotografia onde podemos ver, coabitando a mesma imagem, o Dalai Lama vivo, fotografado recentemente, na Índia, o Pachen Lama, já falecido, fotografado muitas décadas antes, no Tibete, e a reprodução fotográfica de um antigo pergaminho pintado com a imagem de Buda. Que lugar é este que permite dispor em uma mesma superfície, elementos tão distantes no tempo e no espaço? Que outra imagem, senão uma fotografia cuja atualidade pouco significa diante da sua potência de reencarnação? Uma vez que os corpos destes mestres podem perecer, a imagem fotográfica fornece a evidência que seus espíritos são capazes de se reencontrar em um lugar que não existe – e que subsiste apenas como imagem: “uma nação budista tibetana livre e independente”. (Harris, 2004: 145) Se, por um lado, a fotografia contribuiu para o surgimento de uma versão política da crença na transmigração das “almas”, é graças aos seus poderes de reencarnação, sugere a autora, que os “corpos tibetanos podem reconectar-se à aura do Tibete.” (Harris, 2004: 146)

## 140 | AS VALÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

As fotografias provavelmente pertencem àquela categoria de coisas que Giorgio Agamben chama de *significantes instáveis* – entre os quais se incluem os fantasmas e os brinquedos: representações do histórico em estado puro, que transformam uns significados em outros, tomam de um campo e colocam em outro (2007: 73–96). Neste sentido, não surpreende que, à época de sua invenção, vários jornalistas que reportaram ao público os processos de Fox-Talbot e Daguerre, tenham se referido a eles como *necromancia*, um modo de comunicação com os mortos (Bachten, in: Ribalta, 2004: 318). Da “incerteza epistemológica” das fotografias, assinalada por Apadurai, ou da sua instabilidade como significante, decorrem o que poderíamos chamar de “valências” fotográficas, no sentido que este termo assume na química clássica: os valores das afinidades entre as substâncias que determinam suas possibilidades combinatórias.

As fotografias são *incertas* porque, de modo indecível, são ícones e índices. Em virtude de sua valência icônica, são capazes de converter pessoas em imagens que podem atravessar fronteiras e paredes, e assim fazer-se presentes em lugares onde seus corpos jamais seriam permitidos (e tal como sucede nas fotografias de Apagaya, “profanar” ludicamente os mais sagrados objetos do desejo consumista). Já em função de sua valência indicial, podem conferir à imagem – como no caso das paisagens tibetanas – os atributos materiais de reencarnação presentes nos corpos vivos.

As fotografias são *instáveis* porque, de modo indecível, são objetos que tomamos agora em nossas mãos e cuja presença nos é absolutamente sincrônica. E, no entanto, carregam consigo os traços fantasmáticos da mais irremediável diacronia, daquilo que foi e nunca mais será. Por sua valência de objeto, ao serem trans-

MAURICIO LISSOVSKY

formadas em jogo de cartas, a diferença diacrônica da qual são portadoras desaparece, e as imagens passam a habitar um lugar eterno e imutável (absolutamente sincrônico). A diacronia, desprovida agora de historicidade, refugia-se em um jogo que, a cada rodada, produz um vencedor e um perdedor. Já por sua valência de fantasma, ao serem transferidas do museu etnográfico – onde, na condição de objetos *originais*, são preservadas de toda e qualquer ameaça de degradação –, para o álbum de família, a descontinuidade radical que separa o mundo que *é* daquele que *foi*, que toda gaveta de arquivo encerra, dilui-se na continuidade das gerações que se sucedem. E analogamente, claro: por sua valência icônica, fotografias são capazes transformar traços particulares em representações genéricas, como no baralho holandês; e por sua valência indicial, fazer o caminho inverso nos retratos dos aborígenes. Assim como, por sua valência de objeto, autorizam a convivência de todas as eras em uma só imagem do ciclo de reencarnações; enquanto por sua valência de fantasma, incorporam à memória dos quenianos viagens nunca realizadas.

Cada uma das quatro histórias que relatamos nesta viagem nos confronta com o futuro que habita as lacunas dos arquivos – sua dimensão poética e onírica, que as fotografias, mais do que quaisquer outros documentos, são capazes de evocar. Incertas e instáveis, eis o que as fotografias fazem quando não estamos olhando para elas, quando a nossa vigilância epistemológica cochila. Umas sonham recriar um império colonial em um baralho de cartas, outras uma nação independente com cartões postais do Himalaia. Umas nos convidam a habitar o mundo sem fronteiras da publicidade das linhas aéreas, outras a participar de uma reunião familiar na companhia de velhos registros etnográficos.

## VIAGEM AO PAÍS DAS IMAGENS

142 | Em cada um destes sonhos, ouvimos, bem próximo a nós, o eco distante do que poderia ter sido.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Means without end*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2000.
- . *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BACHTEN, Geoffrey. Ectoplasma; la fotografia em la era digital. In: RIBALTA, Jorge (org.). *Efecto real; debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . Trauerspiel and Tragedy. In: *Selected Writings* (vol. 1). Cambridge (Mass.): Belknap Press, 2004.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How anthropolgy makes its object*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1983.
- LEGÈNE, Susan. Photographic playing cards and the colonial metaphor: teaching the Dutch colonial culture. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories: on the materialty of images*. Londres: Routledge, 2004.
- LIPPARD, L. Reacción tardia: diario de una relación con una imagen. In: YATES, Steve (org.) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- LISSOVSKY, M. A Máquina de Esperar. In: GONDAR, J.; BARRINECHEA, M.A. (org.). *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- . Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.
- . A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, J.; DODEBEL, V. (org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- MICHAUD, Philipe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books, 2007.

MAURICIO LISSOVSKY

PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. (Ed.) *Photography's Other Histories*. | 143  
Durham: Duke University Press, 2003.

———. *Photos of Gods: the printed image and the political struggle in India*. London: Reaktion Books, 2004.

WENDL, Tobias. Retratos e cenários. In: SAINT-LÉON, P; FALL, N'Goné (org.). *Antologia da fotografia africana e do Oceano Índico*. Paris: Revue Noire, 1998.  
[http://www.hreoc.gov.au/social\\_justice/bth\\_report/index.html](http://www.hreoc.gov.au/social_justice/bth_report/index.html)  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n5\\_v24/ai\\_19291516/pg\\_7](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n5_v24/ai_19291516/pg_7)