

A Fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível!

Mauricio Lissovsky¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

Resumo: A condição contemporânea da imagem fotográfica permite reler seu significado no âmbito de uma história cultural das imagens. Ao superar o binômio latência/revelação, a fotografia atual nos convida a reexaminar sua história a partir de elementos de longa permanência, que vão além do determinismo técnico. Este ensaio parte da proposição de que quando uma fotografia encena o duplo está, igualmente, testemunhando ou interrogando a si mesma a respeito de sua potência. Aqui exploramos algumas formas do duplo fotográfico como sintomas das expectativas de fotógrafos e fotografados. O percurso iconológico proposto toma por mote a pergunta sobre os poderes da fotografia e por referência a noção de chiste, tal como elaborada por Freud, para conceber o ato fotográfico como um mergulho, tão breve quanto possível, no inconsciente das imagens.

*"Aliás, ele mesmo não sabia o que estava fazendo, porque
decididamente não estava vivo, nem morto naquele momento"*
Fiódor Dostoiévski

Há esta fotografia, de Adenor Gondim, que há décadas dedica sua obra à documentação da cultura popular e religiosa baiana (Figura 1). Está em seu blog, chamado "Apenas Bahia. Apenas Fotografia". Em um "Café Fotográfico" que compartilhamos, contou sua história.² Procurava um fundo para fotografar os santinhos que havia trazido para presentear o filho e nada o satisfazia. Encontrou, jogado em um canto, esse retrato do "estúdio" de um lambe-lambe, em Bom Jesus da Lapa. Os santinhos encontraram aí, finalmente, seu lugar.

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor adjunto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br

2 Este texto foi originalmente apresentado no XXI Encontro da Compós (2012), no GT Comunicação e Experiência Estética. Realizado em Salvador em 07/06/2011. O "Café Fotográfico" é organizado pelo Laboratório de Fotografia da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Agradeço a Fernando Mamede, coordenador do Labfoto, o convite que permitiu desenvolver algumas das idéias presentes neste texto.



Figura 1

Adenor Gondim. *Cosme e Damião*. Bahia, s/d.

O chiste está aí posto com tudo aquilo que costumeiramente o caracteriza: a súbita visualização de uma situação cômica, mais precisamente um “contraste cômico”; a construção de analogias entre elementos disparatados (ou a revelação de analogias ocultas entre eles). Um movimento que já foi descrito como a passagem, tão breve quanto possível, do desconcerto ao esclarecimento (FREUD: 1981, p. 1029-31). Os contrastes, as dualidades, são de diversas naturezas: de escala (entre pessoas e santinhos de cerâmica), de natureza (entre seres vivos e bonecos), de colorido (entre monocromia e policromia), entre mídias (fotografia e escultura) e, claro, entre sagrado e mundano, pois a fotografia *suga* os romeiros para o “nicho” dos santos. Este curioso oratório realiza ainda outra operação, bem mais misteriosa que os contrastes que descrevemos até agora. Os santinhos de barro *humanizam-se*, integrando-se à família de romeiros; esta, por sua vez, *revive*, tomando emprestado para si um momento que é o da atualidade de Cosme e Damião e do ato fotográfico que os reúne.

Quem primeiro chamou a atenção para a complexidade das operações envolvidas nos chistes cotidianos foi Sigmund Freud, no ensaio “O Chiste e sua relação com o inconsciente”, de 1905. Sua análise sobre a “técnica” do chiste também começa por uma família disparatada: uma anedota de Heinrich Heine a respeito de um agente-de-loterias pé-rapado que se vangloriara de certa vez haver sido recebido pelo poderoso banqueiro Barão Rotschild como “um igual”, tendo sido tratado “muito *familiaramente*” (FREUD: 1981, p. 1034-36). Incompatíveis como são, o barão e o pobretão, encontram-se “condensados” nesta palavra que não poderia ser compreendida sem o contexto da anedota. Freud acredita ter descoberto a identidade essencial entre os procedimentos “técnicos” do chiste e as operações características da elaboração onírica: condensação, deslocamento, representação indireta (FREUD: 1981, p. 1123).

Mas, neste terreno, que é o da “psicogênese” do chiste, nos interessa sobretudo chamar a atenção para a velocidade da operação. Freud supõe que, na formação do chiste, “um pensamento pré-consciente é abandonado por um momento à elaboração inconsciente, sendo logo acolhido no ato o resultado pela percepção consciente” (FREUD: 1981, p. 1123). Uma rápida passagem pela inconsciente, um sutil desvio de rota em um percurso submerso do qual o pensamento emerge transformado em juízo chistoso (FREUD, 1981, p. 1130). Trazido à luz, o chiste não é outra coisa senão uma fotografia, um flagrante roubado ao inconsciente que ganha a superfície na deformação de uma imagem cômica.³ Mas um flagrante que se apresenta portando a “dupla face característica do chiste” (FREUD: 1981, p. 1153), que Bergson, em um texto que teve grande influência sobre Freud, descreveu como “interferência de séries”: uma variação que pertence “ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes”, sendo “interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 1983, p. 54).

As séries que o chiste fotográfico de Gondim faz interferir aqui não se resolvem na confortável distância-diferença entre imagem e mundo. Comprimem-se em uma duplicidade que nos projeta para fora do tempo, que nos lança em um abismo que parece ser o território mais próprio da fotografia. Pois não é de outra coisa que se trata: as dualidades postas em jogo são como desdobramentos do duplo com o qual a fotografia sempre se defronta quando interroga a si mesma.

* * *

Janus, o deus bi-fronte. Cosme e Damião. Antes de observar a imagem-chiste de Adenor Gondim, jamais havia me perguntado pelo deus da fotografia ou por seu santo padroeiro. Pouco depois da invenção tornar-se pública, em 2/05/1839, Nepomucène Lemerrier, poeta épico, leu diante da Academia Francesa um poema alegórico em honra da “descoberta do engenhoso pintor do Diorama”, intitulado “Lampélia e Daguerre”. Lemerrier criara toda uma nova teogonia para dar conta das forças que a ciência e a tecnologia modernas passavam a dominar nas primeiras décadas do século XIX. Assim, partindo do princípio de que estas “forças da natureza” necessitavam de personificações para serem narradas, criou divindades como Bariteu (para a força gravitacional) e Probaleno (deus da força centrífuga). E toda uma nova legião de ninfas lhes dá seguimento: Eléctron (da eletricidade), Piróton (do “fogo fulminante”, isto é, da detonação), Magnesine (ninfa do ímã) e seu amante Sider (o ferro) (JULIEN: 1844, p. 285-296). No poema, duas ninfas filhas de Apolo (o sol), Pirófise (do calor) e Lampélia (da luz) disputam o amor de Daguerre. Enciumada da irmã, Pirófise incendeia o Diorama. Compadecido, Apolo consente no casamento entre Daguerre e

³ Freud tomara de Kant a idéia de que o cômico é uma espera frustrada (decepcionada): alguém que espera agarrar uma bola lançada em direção a ele e que se revela, quando a agarra, muito mais leve que o esperado. Essa diferença entre expectativa e o que acontece efetivamente, este excesso, seria o cômico.

Lampélia, tendo o matrimônio dado origem ao pequeno Daguerreótipo (BRUNET: 2009, p. 19-20).⁴

Esta eventual ancestralidade pagã da fotografia não prosperou. Afinal, convém ressaltar, Joseph Nicéphore Niépce, inventor da “heliografia”, deve seu nome a São Nicéforo, Patriarca de Constantinopla (806-815), canonizado em virtude de sua inabalável defesa das imagens sagradas e sua fidelidade a Roma, diante dos ataques de iconoclastas poderosos. A despeito desta feliz coincidência, São Nicéforo de Constantinopla não foi escolhido padroeiro da fotografia ou dos fotógrafos. Consultei alguns profissionais a respeito da existência de um santo protetor de seu ofício. Os poucos que arriscaram uma resposta estavam quase seguros que “deveria” ser Santa Luzia. Mas a resposta correta é Verônica, aquela que ao enxugar o rosto do Cristo, durante a Paixão, imprimiu no véu os traços da Santa Face.⁵ O “Véu de Verônica”, supostamente originário da Bizâncio de São Nicéforo foi um dos objetos de culto mais reverenciados durante a Idade Média. Suas exposições públicas encerraram-se no século XVII, quando, segundo alguns, teria “desaparecido” do Vaticano.

A Verônica e o Sudário são, por assim dizer, os objetos paradigmáticos da “aura”, tal como Walter Benjamin a formulou, na “Pequena História da Fotografia”: a aparição de algo como distante, por mais próximo que esteja (BENJAMIN: 1985, p. 101), pois, na sua condição de relíquias sagradas, são “auratização do traço” (DIDI-HUBERMAN: 2008, p. 80). Porém, para além da analogia entre estas imagens aquiopoéticas – criadas sem o auxílio da mão humana – e as produzidas pelos fotógrafos, é notório que a fotografia desempenhou um papel importante no culto moderno destas relíquias. Didi-Huberman, por exemplo, argumenta que depois de fotografado por Secondo Pia, em 1892, o Santo Sudário adquiriu uma importância teológica e litúrgica que nunca havia tido antes. Não apenas o “negativo” de Pia permitiu ver ali um corpo e um rosto, como a própria fotografia tornou-se uma chave para a compreensão destes objetos que teriam tocado “a luz e o corpo de Nosso Senhor” (DIDI-HUBERMAN: 1987, p. 75).

Verônica, portanto, fora a primeira fotógrafa e nada mais natural que o Vaticano a encarregasse da proteção do ofício. A questão, porém, é mais intrincada, pois a mesma santa acumula também a proteção dos “empregados das lavanderias”. Acredito que a eleição de Verônica para este outro encargo decorre de um gesto litúrgico: a *ostensão*, que consiste em erguer um objeto sagrado nas mãos e exibi-lo à vista de todos. É *em ostensão* do véu que Verônica é sempre representada, e é também *em ostensão* que são apresentados os resultados de uma roupa bem lavada. (FIG. 2)⁶

4 O poema fere a cronologia dos fatos, pois o incêndio, que destruiu inteiramente empreendimento de Daguerre ocorreu em 08/03/1839, um mês após o anúncio oficial da invenção do daguerreótipo na Academia de Ciências. A mitologia moderna de Lemerrier toma certas liberdades em benefício da trama.

5 Verônica, de fato é o próprio véu, não exatamente a dona do véu. A etimologia selvagem, que se popularizou, atribui a seu nome o sentido de “imagem verdadeira” (‘vera’ + ‘ícone’).

6 Rancière define as “imagens ostensivas” como aquelas que afirmam seu poder a partir da mera presença, e não de sua significação: “A presença torna-se apresentação da presença. Encarando o espectador, o obtuso poder da imagem como estando-aí-sem-razão torna-se a radiância de uma face, concebida no modelo do ícone, como o olhar da divina transcendência.” (RANCIÈRE: 2007, p. 25).



FIGURA 2

Verônica lava mais branco

Agora é fácil perceber que, sob os auspícios da santa, outra semelhança entre fotógrafos e lavadeiras está sendo enfatizada. É o banho da cópia fotográfica, pois sem ele, sem a mediação das forças invisíveis da visibilidade que agem durante este mergulho, a imagem – em toda a sua pureza – não surgiria magicamente sobre o papel. Podemos supor que, com a difusão da tecnologia digital, tal semelhança venha a ser esquecida. Neste dia, estou seguro que os novos padroeiros da fotografia não de ser Cosme e Damião, como na Bahia de Gondim já se sabe há muito tempo. Na Bahia e na Nigéria, pois na tradição Yorubá, assim como em muitas culturas africanas, o nascimento dos gêmeos é uma benção para a família. São chamados *Ibeji* (“nascer dois”). Na Nigéria, a fotografia de gêmeos pode substituir as pequenas estatuazinhas pelas quais Ibeji é representado (SPRAGUE: 2003).

Mas pode acontecer que um dos gêmeos morra antes de haver sido fotografado. Nesse caso, caberia à própria fotografia restabelecer o duplo prematuramente rompido. Foi o que aconteceu com Taiwo, que vemos abaixo segurando o retrato duplicado de si mesma, quando bebê, representando a si e sua irmã gêmea, falecida antes que uma fotografia das duas juntas fosse tirada (Figura 3). Quando os gêmeos eram de sexos diferentes, não era incomum que a criança sobrevivente fosse vestida com as roupas do sexo oposto para ser fotografada e assim recompor o duplo faltante.

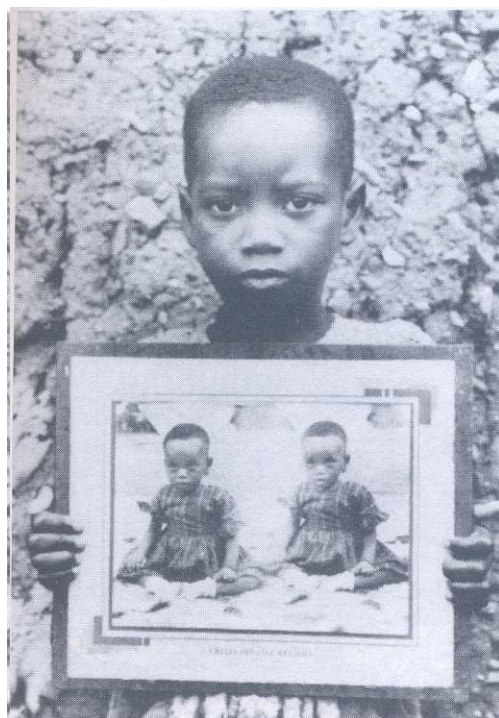


Figura 3

Stephen Sprague. Taiwo *ostenta* um ibeji fotográfico. Nigéria, c. 1970.

O que me interessa sublinhar nas montagens fotográficas nigerianas é que elas não restabelecem apenas a memória familiar, mas reativam a potência do duplo. Por isso são capazes de gerar tantos benefícios quanto a fotografia de autênticos gêmeos. Quando Stephen Sprague – pioneiro na pesquisa da fotografia africana – pediu que a pequena Taiwo *ostentasse* o Ibeji que sua mãe fez com duas cópias do mesmo retrato, colocou-nos frente a frente com o mistério e a potência da fotografia. Potência sempre em vias de se perder, sempre em vias de se banalizar. A mesma potência que Gondim buscava evocar com seu pequeno altar fotográfico dedicado aos gêmeos Cosme e Damião.

O iconólogo norte-americano W.J.T, Mitchell tem se ocupado, em boa parte de sua reflexão recente, de outra figura geminal do duplo: o clone. No rastro do que denomina *biopicture*, resultado das “invenções gêmeas” dos computadores e da engenharia genética, uma nova virada pictórica estaria em curso (MITCHELL: 2011, p. 70). Neste sentido, o gesto iconoclástico da destruição das “torres gêmeas” teria tocado a essência da imagem contemporânea e representaria, para o século XXI, um ícone tão poderoso quanto o cogumelo atômico foi para o século XX. Uma das características fundamentais da *biopicture* é que “destruição de uma imagem pode também ser a produção de uma imagem” (MITCHELL: 2011, p. 78-9). Assim, a destruição dos Budas de Bamiyan, pelos talibãs do Afeganistão, a despeito de todo zelo iconoclástico, deu origem a um calendário comemorativo paquistanês que será *ostentado* como um ícone diante dos repórteres ocidentais. (Figuras 4 e 5)

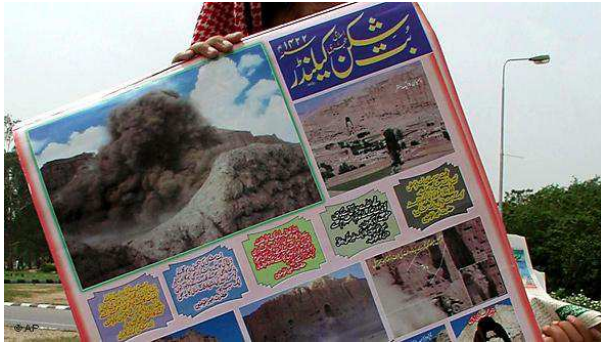


FIGURA 4



FIGURA 5

A importância dos duplos como breve mergulho da imagem nela mesma nunca foi tão clara quanto agora, quando as fotografias deixaram de tomar banho.

* * *

No duplo, a fotografia coloca-se diante de si mesma. Faz a invocação de seus poderes, mas os resultados são incertos. Como neste *carte de visite* do Imperador do Brasil e seu duplo, feito por Carneiro & Gaspar, em 1867 (Figura 6). Não poderia haver melhor alegoria das tensões presentes na configuração paradoxal dos retratos oitocentistas que esta montagem. Nela, Dom Pedro II, aficionado e colecionador tenaz de fotografias, apesar da sobriedade da expressão, empresta sua real figura a uma anedota. O grande interesse de Sua Majestade pela técnica fotográfica pode tê-lo motivado a submeter-se a este “experimento” (na mesma ocasião, foi feito um retrato similar da Imperatriz Teresa Cristina), mas é impossível deixar de associar esta imagem à tradição taumatúrgica do caráter duplo do corpo do Rei: um corpo humano, mundano e transitório, e um corpo místico, soberano e permanente (Kantorowicz: 1989, p. 30-38).

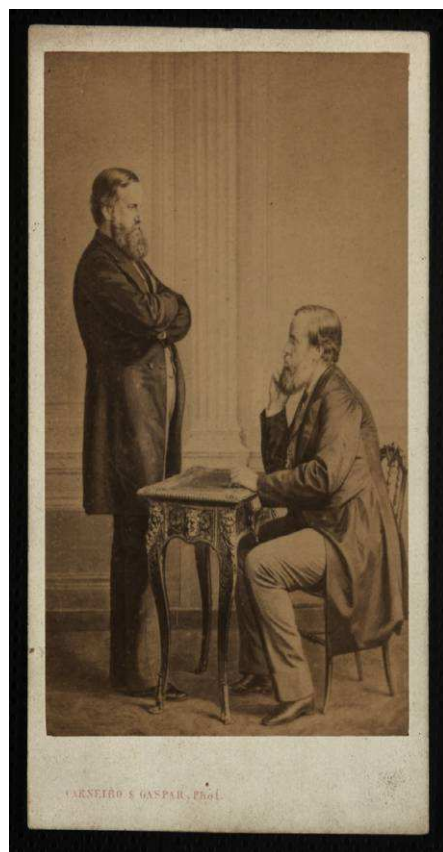


Figura 6

D. Pedro II, Imperador do Brasil. Carneiro & Gaspar. Rio de Janeiro, 1867

Mas aqui, nesta fotografia, a conjunção mística entre o corpo perene do Imperador e corpo passageiro de Pedro foi rompida. O Imperador mira Pedro. Pedro mira o Imperador. Ou, talvez, o Imperador mire o Imperador; e Pedro mire Pedro. Difícil dizer. O que buscam um no olhar do outro? Que perguntas se fazem? Ao colocá-los frente a frente, o *carte de visite* mergulha no mito arcaico da dupla natureza do monarca e emerge com uma interrogação sobre a ambigüidade inerente ao retrato burguês oitocentista, revelando a dualidade oculta que lhe corrói as entranhas: ser distinto e, ao mesmo tempo, distinguir-se; sobressair sem disparatar.

Colecionadas em álbuns, as *cartes de visite* eram a manifestação de uma utopia caracteristicamente moderna. Diante de uma experiência cotidiana cada vez mais fragmentada e acelerada, onde os pertencimentos tradicionais começavam a esvair-se, o homem-de-bem do século XIX reconfortava-se no seu pequeno Novo Mundo de imagens, seu álbum fotográfico, habitado não apenas por familiares próximos e distantes, mas, em pé de igualdade, por personalidades da política, da literatura, da ciência e da arte. A estabilidade deste mundo de gente distinta era assegurada pela existência de outras coleções, excluídas da sala de visitas: imagens licenciosas, fotografias de identificação criminal, de “tipos estrangeiros” e de insanos (JAGUARIBE; LISSOVSKY: 2007, p. 48-9)

O cidadão honrado dos oitocentos deveria exercer um controle purgativo e disciplinado dos próprios vícios. Deste modo, o mundo das quimeras interiores, das angústias do ser e dos desejos ilícitos, permaneceria invisível à medida que o caráter fosse sendo esculpido e ressaltado. O ser, enquanto projeto social, resultava de uma auto-modelação exemplar. Utopia da visibilidade que se ergue em contraste com a uma agenda oculta do indecoroso, o álbum de retratos consubstanciava assim o sonho de que, em alguma instância, as características e talentos individuais dos homens “notáveis”, por mais diferentes que fossem entre si, se reuniram em uma sociedade de semelhantes cuja existência virtual assegurava, geração após geração, o “progresso social”. É por isso que as poses nos retratos do século XIX são tão repetitivas: elas visavam demonstrar a afinidade de caráter da humanidade (ao menos, de sua parte branca e européia).

A fotografia foi, como aponta Lilia Moritz Schwarcz, o principal veículo da representação moderna de Pedro II (SCHWARCZ: 1999, p. 330) e, por seu intermédio, o monarca procurava participar desta sociedade consubstanciada no álbum de retratos. Tal como Luís Bonaparte, na França, que se fazia fotografar como um “indivíduo de classe média com o qual o povo podia se identificar”, também aqui o Imperador posava de “rei-cidadão” (VASQUEZ: 2003, p. 40).⁷ Porém, neste surpreendente *carte de visite*, uma simples trucagem fotográfica restabelece a dualidade recalcada do rei. Mais do que simplesmente exibir Sua Majestade em trajes e atitudes de cidadão comum, a fotografia sugere que os dois corpos do rei são, ao contrário do que professa a tradição medieval, da mesma natureza: realização plena dos ideais do retrato burguês e da vocação democrática da fotografia.⁸ Ao participar do jogo de espelhos do ateliê de pose, o duplo do imperador se confunde com os dos demais notáveis do reino (isto é, com o duplo do corpo de todos os que aspiram e conseguem dar-se a ver em fotografias).

Mas há ainda outra coisa em jogo neste retrato. Pensemos no próprio Imperador, com esta pequena fotografia nas mãos, observando olhar-se a si próprio, indeciso a respeito de quem é o corpo e quem é o fantasma. Quem é o soberano, quem é o cidadão-comum. Na condição de único rei das Américas, Pedro talvez medite, diante de sua Imperial Dignidade, que desta vez talvez seja a pessoa física do “portador” transitório da realeza que acabe por sobreviver à pessoa jurídica transcendental do soberano. Esta interpretação não é estranha ao mito, pois na revisão que fez Giorgio Agamben do argumento de Kantorowicz, o filósofo sugere que na origem deste corpo místico está uma efígie: o “colosso”, um duplo em tamanho natural que o ocupa o lugar de um cadáver ausente em um funeral romano (AGAMBEN: 2004, p. 105). Uma imagem, nada além de uma imagem. O Rei tinha esperanças que a cena de mimetismo burguês que ele protagonizava no estúdio do fotógrafo demonstrasse sua afinidade com os homens comuns, mas, na duplicação de seu corpo físico, essa fotografia contém um adeus melancólico à monarquia.

7 Não deixa de ser um curioso sintoma da rendição do monarca ao retrato burguês, sua renúncia às armas, no verso da efígie, em favor do “brasão” comercial do fotógrafo, signo de pertencimento compartilhado por vasta clientela.

8 Vocação imediatamente percebida, como nos dá testemunho essa anotação de Ralph Waldo Emerson, em seu diário: “O daguerreótipo é o verdadeiro estilo republicano de pintura. O artista põe-se de lado e permite que você pinte a si mesmo. Se você fizer mal sua cabeça, você será o responsável, não ele... Um Instituto do Daguerreótipo bem valeria um Jejum Nacional.” (apud BRUNET: 2009, p. 68)

A fotomontagem do imperador brasileiro curto-circuita a soberania, o corpo místico do rei se esfumaça no jogo de espelhos do estúdio burguês. O mesmo recurso técnico, agora utilizado em um retrato formal do governador do estado mexicano de Guerrero, em 1915, pretende preservar, ou mesmo restabelecer, uma mística em risco de se esvair. (Figura 7).

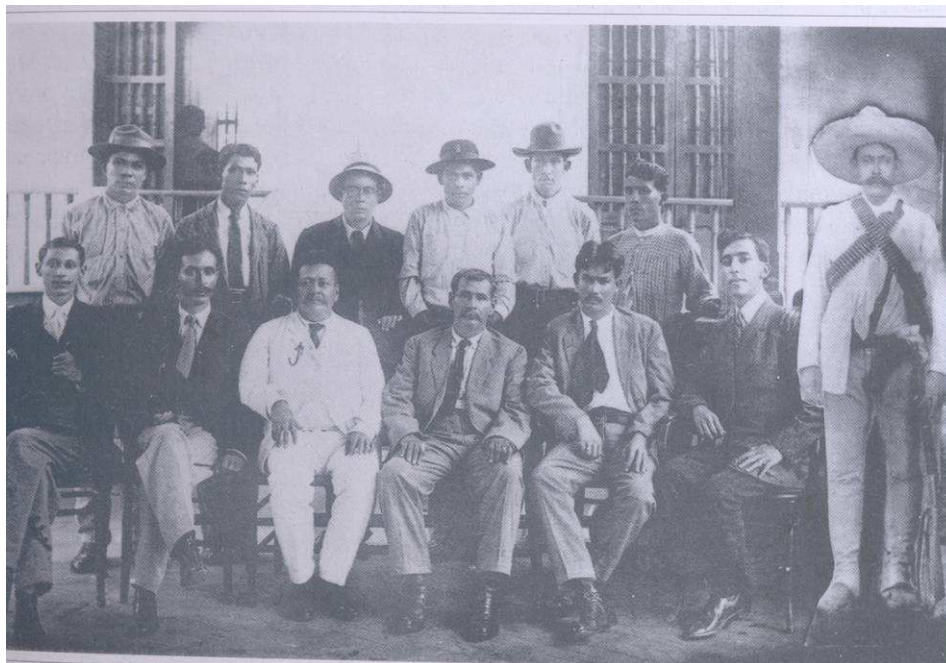


Figura 7

General Julio Blanco, governador de Guerrero e seus auxiliaries. Armando Salmerón. Guerrero, Mexico, 1915.

O governador é o general Julián Blanco, sentado ao centro, em algum dia do início seu curto governo (26/12/1914 a 06/08/1915). O autor do retrato é Armando Salmerón, tido como o “fotógrafo da Revolução” no sul do México (JIMÉNEZ; VILLELA: 1998, p. 31). O retrato que fez de Emiliano Zapata, em seu estúdio, em Chilapa, é uma pequena obra-prima, porém bem menos conhecida que a foto equestre que realizou do líder revolucionário na mesma ocasião, em março de 1914. Zapata sempre foi muito zeloso de sua estampa e de uma destas fotografias encomendou duas dúzias de cópias. Tratado em carta de “Muy estimado señor y amigo”, e em agradecimento por seus serviços, Zapata teria presenteado Salmerón com uma 30-30, célebre carabina dos revolucionários mexicanos. O fotógrafo aceitou-a, mas retrucou que só sabia “disparar” sua câmera, e era apenas isso que pretendida continuar fazendo.

O general Blanco havia liderado a insurreição em sua região e, entre novembro de 1913 e janeiro de 1914, aceita subordinar-se ao comandante do “Exército Libertador do Sul”, isto é, a Zapata, a quem antes combatera, em 1912. Nessa ocasião compromete-se com a “bandeira” do “credo agrário-político”, coração da discórdia entre os revoltosos do Sul e o governo central (“REGLAS AL GENERAL JULIAN BLANCO...”: 1914). Na complexa e frequentemente anárquica luta de facções das forças revolucionárias mexicanas, Blanco logo romperá sua aliança com Zapata, sendo nomeado governador provisório de Guerrero pelo presidente “constitucionalista” Carranza.

A fotografia em questão foi provavelmente tirada na época da sua posse, como representante do governo “constitucionalista” da capital federal. Retrato convencional de um chefe político local e sua equipe, tomado com toda a formalidade que caracteriza este gênero de imagem não fosse pela curiosa figura em pé, junto à margem direita do quadro. Trata-se de uma efígie espectral, o duplo do próprio Julián Blanco, de 30-30, pistola na cinta e bandoleiras cruzadas sobre o peito. O veterano general, envolvido em sedições e rebeliões desde 1893, agora é um homem da Constituição, mas desconfia que o novo traje e a investidura que lhe cabe não sejam suficientes para garantir-lhe a autoridade. Como se houvesse sido invocado por esta assembléia, o espírito da Revolução comparece no ato solene da instituição fotográfica do novo governo.

Para infortúnio do General Blanco, o espectro de si mesmo como revolucionário não foi suficiente para garantir-lhe proteção. Após oito meses de mandato, perseguido pelo comandante das tropas que lhe deveriam prestar obediência, refugia-se em Acapulco, onde é assassinado junto com o filho Bonifácio. Os correligionários que o traíram mandaram dizer ao Presidente Carranza que o governador havia matado o próprio filho e se suicidado. O motivo do gesto tresloucado está ironicamente representado nesta fotografia. Alegou-se que apesar de sua jurada lealdade ao Presidente, o governador nomeado de Guerrero teria permanecido ocultamente fiel ao zapatismo.

Os retratos do governador e do imperador em tudo opõem-se um ao outro. O duplo do Imperador convoca o Homem Comum; o duplo do General, o Incomum. Pedro procura assimilar-se; Julián, destacar-se. Enquanto o rei-cidadão despe sua mística; o governador-revolucionário traveste-se com a sua. Uma arrepiante semelhança, porém, atravessa estas imagens. Em ambas o retratado dissocia-se para vigiar-se a si mesmo. Pedro II aferra-se ao presente, na reciprocidade do próprio olhar; Julián Blanco reverencia a sombra de seu passado. O que cada um destes duplos acaba por inscrever nas fotografias, porém, é o destino final dos respectivos governos. Foram ambos atropelados por eles: o duplo do Imperador Pedro II proclamou-lhe a República; o duplo do General Julián Blanco perpetuou-lhe a Revolução.

* * *

Mesmo nas sobreposições mais fantasmáticas, a materialidade dos corpos e a similaridade das imagens permanecem indissociáveis. Hans Belting chama a atenção que a Cristologia antiga era uma somatologia “na medida em que necessitou ocupar-se da disputa a respeito da realidade do corpo de Jesus”. Para além das referências insistentes a chagas e espinhos, a Verônica e o Sudário eram cruciais como imagens de um corpo para o qual não havia tumba alguma (BELTING: 2007, p. 120). O corpo do Cristo, porém, não era “simplesmente um corpo humano, mas em si mesmo, uma imagem: não a imagem de uma pessoa, mas uma imagem que torna visível o deus invisível na pessoa de Jesus” (BELTING: 2007, p. 121). Essa integridade fundamental corpo-imagem, que faltavam ao Imperador e ao Governador – como a todos nós – é um privilégio crístico. A história é bem conhecida. Em 1867,

Dostoiévski visitava o museu da Basiléia, na Suíça, em companhia de sua mais recente esposa, Anna Snitkina, estenógrafa que havia colaborado com ele em "O Jogador". Diante de uma pintura de Holbein, o Jovem, ele *congela*, sem conseguir desviar os olhos. (Figura 8) No rosto do escritor, a mesma expressão, mistura de êxtase e pânico, que costumava ter na iminência de um ataque epilético (ROSSETI; BOGOUSSLAWSKY, 2005). No quadro do museu, Cristo, em tamanho natural, deitado em sua tumba.



FIGURA 8

Hans Holbein, o Jovem. *Cristo na tumba*, 1521-22.

O pintor havia registrado na imagem, como de costume, as marcas do martírio. Mas introduziu algo novo, que jamais havia sido visto antes. Este corpo que ainda não começara decompor-se – e que ao cabo de três dias ressuscitaria, erguendo-se incólume do sepulcro –, estava ali, sugere Belting, como que em uma *fermata* entre a vida e a morte (BELTING: 2007, p. 125; KRISTEVA: 1989). O Jesus de Holbein não repousa seu quinhão de eternidade: de olhos semi-abertos e abdômen contraído, prolonga infinitamente a dor da cruz e retém indefinidamente seu último suspiro. A boca aberta não emite nenhum som, mas o dedo da mão direita fala por todo o corpo e aponta-nos o Sudário. (ONFRAY: 2006)

O que viu Dostoiévski na pintura de Holbein, se não o próprio duplo? Seu próprio corpo como duplo vivo da imortalidade morta de Cristo. O corpo do Cristo como duplo morto de sua própria mortalidade viva. E, no entanto, tudo isso em suspenso, como em uma fotografia.⁹ Jesus Ibeji, nascido junto em corpo e imagem, tão vivo quanto morto.

Em um de seus últimos ensaios, dedicado à solidão dos moribundos, o sociólogo Norbert Elias sublinha que um dos traços da modernidade é o modo "higiênico" como os moribundos são apartados da vista dos vivos e escondidos por trás das "bambolinas da vida social": "jamais anteriormente se transportaram os cadáveres humanos, sem odores e com tal perfeição técnica, desde a câmara mortuária até a tumba" (ELIAS: 2009, p. 48-9) Mas nem sempre foi assim. Elias transcreve um poema do século XVII, do poeta barroco alemão Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, para demonstrá-lo. Chama-se "Caducidade da Beleza" e nele a mulher amada é retratada em detalhes, apodrecendo em sua tumba: "Com

⁹ A fotografia de cadáveres é "horrível", escreve Barthes, "porque certifica, por assim dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*." (BARTHES:1989, p. 112). Sobre o Cristo de Holbein, seria possível tomar o que Barthes disse do jovem condenado à morte, fotografado por Alexander Gardner ("Está morto e vai morrer") (BARTHES: 1989, p. 134], e parafrasear: "está morto e não vai morrer".

o tempo por fim a morte pálida / com sua fria mão acariciará teus seios / empalidecerá o coral maravilhoso de teus lábios” (ELIAS: 2009, p. 44-7).¹⁰ Pouco a pouco, o poeta vê a donzela virar pó, do “gracioso andar” ao “relâmpago doce” dos olhos. Por mais mórbida que soe esta descrição (ainda que o tema do amor defunto não fosse estranho ao barroco), o poema tem uma intenção cômica que pode escapar ao leitor moderno. Nos últimos versos, o poeta *mergulha* na cova de seu amor e o que ele traz de volta é a única parte de seu corpo que resistirá à ação implacável da morte: “Tudo isso e muito mais por fim vai extinguir-se. / Só seu coração poderá vencer o tempo / pois em diamante talhou-o a Natureza”. Isto é, a amada que resiste aos apelos do poeta tem um coração de pedra, indestrutível como o diamante: prefere legar o melhor de si aos vermes vorazes que entregar-se aos braços de quem lhe enaltece os predicados. O poema é o último apelo do poeta: um convite à dama para que contemple o duplo decrépito que o futuro lhe reserva e ceda enquanto é tempo.

Quase três séculos depois, outra donzela, no México, contempla seu destino. (Figura 9) Tal como o Imperador Pedro II, a senhorita Adela Fonseca olha para a própria imagem encapsulada em uma jarra de vidro. Mas não há reciprocidade aqui. Enquanto, no interior da jarra, uma Adela encara o fotógrafo, a outra, fora dela, não consegue desviar os olhos da prisioneira. Tal como Dostoiévski, a Adela de fora está igualmente capturada pelo prenúncio de um futuro do qual a sepultura não está necessariamente excluída, mas diferentemente da musa do poeta barroco, a Adela de dentro tem coração mole: o sapato já lhe escapa do pé esquerdo, os ombros estão desnudos e, não fosse pelas mãos retendo delicadamente o vestido, o busto teria ido pelo mesmo caminho.



FIGURA 9

Adela Fonseca. Armando Salerón. Chilapa (Mexico), 1930.

10 Tradução livre.

O sepulcro de cristal em que a imagem da donzela foi capturada não é apenas uma janela que se abre para o futuro. É o diamante imaterial que o fotógrafo lhe oferece e uma encenação da transparência do meio fotográfico, que parece abrir mão da própria corporeidade para favorecer a coincidência perene entre corpos e imagens. A quem Adela irá entregar-se? A nós? Ao fotógrafo? Ou ela apenas nos dirige (ou a ele) um último apelo? Os tempos sangrentos da revolução já haviam ficado para trás, e o veterano fotógrafo de Guerrero não sabe a resposta. De fato, é ele quem realmente se pergunta, mirando a jarra transparente que a moça lhe oferece no estúdio de Chilapas: afinal, “o que pode uma fotografia?” Não, não exatamente. Creio que ainda é possível ouvi-lo murmurar: “Como pode, uma fotografia?”

O desejo oculto de toda imagem que tem outra imagem dentro de si é libertar-se de sua materialidade. Assim, a pergunta sobre o duplo é sempre uma pergunta sobre a alma das imagens, pois mesmo as fotografias mais estáticas são animadas. De olhos cravados na jarra em que a senhorita guarda seu último momento de recato, Don Armando dá-se conta que a chapa que está em vias expor acolhe as sombras de tudo que no mundo é sabido existir, de todos os sonhos jamais realizados, e de suas próprias expectativas de fotógrafo que o clique irá mais uma vez decepcionar. Falta e excesso, como no chiste, sempre. E se a jarra agora encher-se de água? Por quanto tempo a gentil Adela seria capaz de prender a respiração? Todo o tempo do mundo? Ou apenas o tempo suficiente de sua exposição? Voltar a olhar esta jarra é deixá-la verter, gota a gota, seus fantasmas. Por meio do duplo uma fotografia pergunta sobre o seu destino e as pelas razões da sua sobrevivência.



FIGURA 10

Bibi Calderaro, Argentina, 1996.

Nesta fotografia de Bibi Calderaro, a água alcançou a borda da jarra. (Figura 10) Nós já não estamos à espera que o fotógrafo volte à superfície para mostrar-nos o que recolheu em seu último mergulho. O duplo aqui não necessita de qualquer encenação ou representantes. Estamos face a face com ele. Se as fotografias têm uma alma, acredito que este bem poderia ser seu retrato. Como crianças suspensas na água, que prendem a respiração e nos encaram, fotografias são duração e sonho represados prestes a romper os diques da imaginação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I: O Poder Soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BARTHES, R. **A Câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BERGSON, H. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BRUNET, François. **Photography and literature**. Londres: Reaktion Books, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. "Photography – scientific and pseudo-scientific". In LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. **A history of photography: social and cultural perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La Ressemblance par contact*. Paris: Les Édition de Minuit, 2008.
- ELIAS, Norbert. **La Soledad de los moribundos**. México: FCE, 2009.
- FREUD, Sigmund. "El Chiste y su relación con el inconsciente" (1905). In: **Obras Completas I (1873-1905)**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. "O Visível e os Invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social". In: JAGUARIBE, B. **O Choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JIMÉNEZ; Blanca; VILLELA, Samuel. **Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero**. México. Instituto Nacional de Antropología, 1998.
- KRISTEVA, Julia. "Holbein's Dead Christ," in **Black Sun: Depression and Melancholia**. New York: Columbia, 1989, 105-138.
- RANCIÈRE, Jacques. **The future of the image**. Londres: Verso, 2007.
- JULIEN, Bernard. **Histoire de la Poésie Française a l'époque impériale**. Paris: Chez Paulin, 1844.
- KANTOROWICZ, Ernst. **Les deux corps du roi**. París: Gallimard, 1989.
- MITCHELL, W.J.T. **Clonig Terror**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- ONFRAY, Michel. "The Body of the Dead Christ in the Tomb (1521)" In: **Messages from a master**. Tate Etc, Issue 8, 2006
- (<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/messagesfromamaster.html>).
- "REGLAS AL GENERAL JULIAN BLANCO PARA LA TOMA DE PLAZAS EN GUERRERO", 18 de Janeiro de 1914. In: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1914/z18ene14.html>

- ROSSETI, Andrea; BOGOUSLAVSKY, Julien. "Dostoevsky and Epilepsy: An Attempt to look through the frame" In: BOGOUSLAVSKY J, BOLLER F (eds): **Neurological Disorders in Famous Artists**. Front. Neurol. Neurosci. (vol. 19) Basel: Karger, 2005, p. 65–75.
- SCHWARCZ, Lília M. **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SPRAGUE, Stephen. "Yoruba Photography: How the Yoruba see themselves". In: PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. **Photography's Other Histories**. Londres: Duke University Press, 2003, p. 240-260.
- VASQUEZ, Pedro. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.