

O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO,
O CONTEMPORÂNEO E A FRATURA DO TEMPO:
Um ensaio a partir da produção fotográfica *Inframargem: margens de
um mundo infravermelho*, de Gustavo Bettini

Francisco Sá Barreto¹
Izabella Medeiros²

Resumo

Concebendo o contemporâneo, para além de sua dimensão coetânea, como a revelação do tempo em que se vive como objeto possível da reflexão, partimos da ideia de que ele traduz uma agenda política renovada, tendo as descontinuidades como importantes instrumentos de (re)construção de sentidos para o mundo público. Tomando como referência a imagem fotográfica enquanto dispositivo de fratura do tempo e seus desafios contemporâneos, lançamos nosso olhar para a produção *Inframargem: margens de um mundo infravermelho*, do fotógrafo Gustavo Bettini. Nosso objetivo é entender o dispositivo fotográfico enquanto instrumento possível de suspensão e sofisticação das lógicas de racionalização do tempo. A margem, o estranho, a fratura, o não familiar, o desconhecido são pontos de partida para o desafio da experiência do contemporâneo. O dispositivo fotográfico, nesse cenário, ocupa um lugar de destaque possível à medida que desestabiliza, desprotege a realidade de seus lugares vazios de sentido comum.

Palavras-chave: contemporâneo; fotografia; construção social do tempo

Resumen

Considerando lo contemporáneo, además de su dimensión coetánea, como la revelación de la época en que vivimos como posible objeto de reflexión, se parte de la idea de que lo contemporáneo traduce una agenda política renovada, con las discontinuidades como herramientas importantes a la (re)construcción de sentidos para el mundo público. Con la imagen fotográfica como referencia de dispositivo de fractura del tiempo y de sus desafíos contemporáneos, lanzamos nuestra mirada a la producción *Inframargem: márgenes de un mundo infrarrojo*, del fotógrafo Gustavo Bettini. Nuestro objetivo es comprender el dispositivo fotográfico como un posible instrumento de suspensión y sofisticación de las lógicas de racionalización del tiempo. El margen, lo extraño, la fractura, lo desconocido son puntos de partida para el desafío de experimentar lo contemporáneo. El dispositivo fotográfico, en ese contexto, ocupa un lugar de destaque porque desestabiliza, desprotege la realidad de sus sitios vacíos de sentido común.

Palabras claves: contemporáneo; fotografía; construcción social del tiempo.

Abstract

1 Doutor em Sociologia, professor do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: xicosabarreto@gmail.com
2 Mestra e Doutoranda em Sociologia no PPGS-UFPE. E-mail: bellamedeiros@gmail.com

Conceiving the contemporary as the revelation of time in which one lives as possible object of reflection, we start from the idea that it reflects a renewed political agenda, with the discontinuities as important tools for reconstructing meanings for the public space. Reference to the photographic image while device to break their time and contemporary issues, we direct our gaze to the production *Inframargem*: margins a world infrared, by the photographer Gustavo Bettini. Our main objective is to understand the photographic device as possible instrument of suspension and sophistication of logical rationalization of time. The Margin, the stranger, the fracture, the unfamiliar, the unknown are starting points to the challenge of contemporary experience. The photographic device, in this scenario, occupies a prominent place possible as destabilizing, unprotect the reality of their empty seats of common sense.

Key words: contemporary; photography; social construction of time.

Meu século, minha fera, quem poderá
Olhar-te dentro dos olhos
E soldar com seu sangue
As vértebras de dois séculos?

Osip Mandel'stam, "O século", 1923

1. Vestígios contemporâneos ou um mergulho no "tempo do agora"

Antes ainda de desenvolver qualquer das grandes reflexões que constrói, o filósofo italiano Giorgio Agamben abre seu seminário a respeito da noção de "contemporâneo" perguntando-se não exatamente sobre um conceito que bem poderia delimitar uma projeção do que seria a contemporaneidade, mas sobre de quem somos contemporâneos³. O exercício, à primeira vista bobo devido ao explícito de sua resposta, constitui-se em questionamento que coincide com aqueles, mais de cem anos antes, desenvolvidos por Nietzsche a respeito da urgência de uma reflexão sobre o "intempestivo". As famosas considerações intempestivas compreendem, a grosso modo, um ponto de partida para o imperativo de um tempo que toma ele mesmo como objeto de sua investigação.

Preocupações semelhantes estão no seio das considerações, já exaustivamente exploradas, inclusive, benjaminianas que têm o dito "tempo do agora" como seu mais destacado mote. Nos três casos, os pensadores, ainda que intensamente afastados cronologicamente, estão concentrados no desafio de pensar um tempo ampliado, capaz, mesmo, de tomar de assalto temporalidades que pretendemos, notadamente a partir do desenvolvimento de uma racionalidade científica, compreender de forma cindida, bem dividida: passado remoto, objeto da narrativa; presente vivo, incompreensível; e um futuro que não funcionaria como

3 AGAMBEN, Giorgio (2009).

muito mais que um grande depósito das expectativas de um presente em intensa expansão.

As demandas pelo controle do tempo por um mundo do trabalho que caracterizam fortemente a passagem de uma dita sociedade pré-moderna à experiência turbulenta da Modernidade funcionaram, a seu tempo, como catapulta para um projeto de controle e cuidadosas subdivisões de uma vivência da temporalidade em nome de segundos, minutos e horas cuidadosamente calculados de acordo com demandas igualmente planejadas: a vida foi transformada em objeto de um novo tempo.

Esse movimento, destacados por historiadores do quilate de E. P. Thompson (1998), traduziria a necessidade de uma vida disciplinada para o trabalho, e não mais como parte dela, como grande marca do projeto moderno de sociedade. Efetivamente, sem grandes problemas, a concretização do mundo do trabalho como centro de um cosmos moderno bem pode ser apresentada como principal produto material do “nosso” tempo, elemento propulsor para o desenvolvimento das grandes cidades – e, portanto, de uma intensa experiência urbana – e de um conceito de “vida no tempo” profundamente marcado pelo mergulho nas industrializações. O reconhecimento desses novos produtos abriu espaço para um esboço de uma vida moderna, nesse sentido, recorrentemente confundida com a vida para o consumo. Não é nosso objeto, neste trabalho, rever ou discordar desse percurso.

Interessa à reflexão que pretendemos desenvolver, contudo, a apresentação da racionalidade ocidental como mais importante empreendimento para uma experiência do tempo que poderia, a partir de então, se dar como efetivamente “moderna”. O projeto contemporâneo do tempo é, insistentemente, apresentado como parte do programa de uma, para fazer referência à clássica crítica de Frankfurt, racionalidade instrumental com respeito a fins. Nesse sentido, podemos apresentar dois dos importantes eixos de sustentação do projeto de Modernidade: a) o controle do tempo pelo mundo do consumo: industrialização e vida para o trabalho; e b) o projeto moderno de temporalidade como extensão do programa da racionalidade instrumental: o sujeito como objeto da razão.

Não seria exagerado apresentar um panorama político do mundo europeu no século XIX a partir do cruzamento desses dois eixos em um empreendimento que teria produtos como os Estados-nação, identidades nacionais e democracias como grandes exemplos. Nos três casos, as traduções políticas dos eixos em questão revelam um conjunto de regularidades na relação possível entre tempo, racionalidade e mundo do consumo como seu elemento mais característico.

Interessa, no entanto, a esta etapa do trabalho que pretendemos desenvolver, as irregularidades possíveis nesse movimento.

Em outras palavras, se podemos, de um lado, sem muitas reservas, compreender o moderno a partir da regularidade da relação entre a racionalidade ocidental e seu projeto de tempo e vida para o consumo, pretendemos destacar, de outro lado, a emergência do contemporâneo exatamente no seio da irregularidade dessa relação, a saber, a disposição para a fratura do tempo como marca de contemporaneidade ou a investigação de tal movimento como sofisticação das lógicas de consumo.

Para tanto, tomamos como referência a imagem fotográfica enquanto dispositivo de fratura do tempo e seus desafios contemporâneos. O trabalho que desenvolvemos nas páginas que seguem tem a produção *Inframargem: Margens de Um Mundo Infravermelho*, do fotógrafo paulista, radicado em Pernambuco, Gustavo Bettini, como referência. O objetivo geral da reflexão que construímos a seguir é entender o dispositivo fotográfico enquanto instrumento possível de suspensão do tempo, de um lado, e, de outro lado, sofisticação das lógicas de racionalização do tempo em torno da produção de passado e futuro como produtos – mercadológicos, inclusive – do tempo presente.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009: 59).

A primeira irregularidade que nos possibilita empreender um conceito de contemporâneo a partir da ruptura enquanto possibilidade, mais próxima do projeto das considerações intempestivas de Nietzsche, é o surgimento da psicanálise freudiana e o colapso do programa de sujeito centrado que bem traduz a racionalidade ocidental e uma cronologia matemática do tempo. A partir de Freud, a importância dada ao inconsciente na constituição da individualidade pôs em xeque toda uma estrutura do comportamento e das formações sociais intensamente pautadas no programa racional e em uma forte estrutura normativa da vida social, responsável por um desenrolar mecanicamente controlado por um tempo que exige que o presente suceda o passado e anteveja o futuro de forma ordenada e previsível.

O advento das duas grandes guerras do século XX – e, no caso da reflexão de Walter Benjamin, a primeira (1914-1918) – traduzem politicamente o empreendimento da psicanálise freudiana e o colapso da experiência a partir do

empobrecimento da narrativa produzido pelo “inenarrável” da guerra. A morte do autor, a destruição da experiência, a emergência do mundo da informação etc., são processos conectados, ao mesmo tempo, ao nascimento do discurso do “além” – era dos pós-tudo – como dispersão da disciplina do tempo pela racionalidade ocidental e à categoria benjaminiana do “tempo do agora” como marca de um presente que engole passado e futuro em uma experiência do tempo intensamente marcada pelas confusões de sentido e rearranjos políticos.

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir *além* – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 1998: 23).

As duas grandes guerras marcam, portanto, a abertura de uma fenda já projetada pelas considerações intempestivas ou pela psicanálise freudiana no projeto moderno da racionalidade e disciplina do tempo, de um lado, suspendendo o tempo presente como dispositivo dos vivos para controlar toda a experiência da temporalidade, contudo, de outro lado, abrindo espaços para a transformação do tempo em rentável produto de um intensamente promissor mercado das temporalidades.

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas minorias (BHABHA, 1998: 23).

Nesse sentido, o contemporâneo, mais que uma marcação temporal, traduz uma agenda política renovada, que tem as descontinuidades como importantes instrumentos de (re)construção de sentidos para o mundo público ou a revelação do tempo em que se vive como objeto possível da reflexão. O tempo que quebra suas próprias vértebras – como destacado ainda na poesia que epigrafa este trabalho – está à procura de si mesmo, como o contemporâneo que está suspenso, seguindo os passos do tempo no qual – e a referência espacial não é um desajuste conceitual – habita.

Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, “estabelecendo uma concepção do presente como ‘tempo do agora’” (BHABHA, 1998: 23).

O mergulho no “tempo do agora” benjaminiano funciona, podemos, a essa altura, concluir, sobre um mecanismo de dupla face, que traduz, de um lado, um

importante desafio político do contemporâneo e, de outro lado, a sofisticação de uma lógica da disciplina do tempo por um mercado forte, regido por um superdimensionamento do presente. Na primeira face, portanto, reside o desafio da suspensão de uma temporalidade disciplinar, dispositivo marcador daquilo que Barthes (1984) chamou de *punctum* fotográfico – a saber, informação, previsibilidade, conteúdo explícito etc.

A poesia, as artes visuais, as artes dramáticas e a música, por exemplo, encarnaram recorrentemente a jornada pela quebra dos lugares disciplinares produzidos para delimitar zonas de atuação e produção de conhecimento de um sujeito sempre produto de dispositivos e diagramas de poder. Não por coincidência, Agamben (2009) apresenta sua discussão sobre o contemporâneo como a fratura do tempo a partir da poesia de Mendel'stam. O mesmo o faz Benjamin ao destacar a experiência da narrativa de Nikolai Leskov como esforço de um uso do tempo a partir de empreendimento intensamente profano. O deslizamento do mundo da arte para a esfera do político parece ser o grande enigma do contemporâneo. Nesse aspecto, a frequente cisão entre uma esfera da arte e uma esfera da política só revela o esforço para uma instrumentalização da arte como produto de usos políticos pontuais ou acervo de lucrativos museus de um pujante mercado de artistas e bem entendidos.

“O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009: 61). A suspensão do tempo é a tarefa intempestiva do contemporâneo, desinteressado em construir hierarquias entre os tempos, produzindo sua evidência a partir de sentidos alternativos à racionalidade instrumental. Na dita Era da Informação, o instrumento da fotografia emerge enquanto destacado mecanismo para a realização de tão importante tarefa política. Não pelos conteúdos mobilizados, pelo registro das guerras, calamidades, miséria profunda ou riqueza sem medidas, mas pelos sentidos (des)mobilizados, desajustes nos lugares seguros do maior bem de um tempo disciplinado: o real.

Se o jargão de nosso tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo – tem algum significado, este não está no uso popular do “pós” para indicar sequencialidade – feminismo *posterior* – ou polaridade – *antimodernismo*. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. Por exemplo, se o interesse no pós-modernismo limitar-se a uma celebração da fragmentação das “grandes narrativas” do racionalismo pós-iluminista, então, apesar de toda a sua efervescência intelectual, ele permanecerá um empreendimento profundamente provinciano (BHABHA, 1998: 23).

A segunda face do “tempo do agora”, a saber, o ajuste do tempo passado e do mundo futuro às expectativas de um projeto de presente mergulhado no mar de águas rasas do mundo do consumo, não tem, contudo, menos força que o eixo destacado logo acima. A noção de provincianismo apresentada por Bhabha a respeito dos riscos do suposto lugar vazio das elaboradas teorias pós-modernas não diz respeito, nesse sentido, aos vínculos conservados entre essas construções teóricas e sua tradição de pensamento, ao menos não somente. Pouco mais que extensões da epistemologia que, de alguma forma, procuravam combater, o risco de seu provincianismo está intimamente ligado à tomada da crítica vociferada como novo produto para museus em galopante ascensão mercadológica. A anedota da virada de milênio (1999-2001) não podia ser mais adequada a esses riscos: um diretor de cinema da moda afirmando em festival “respeitável” que o triste fim de Jean Baudrillard é o cinema de ficção científica hollywoodiano.

Sem qualquer interesse de restringir a obra, e seus usos possíveis, de respeitável pensador francês ao igualmente perigoso clichê de um generalizado cinema de Hollywood, a pujança da anedota reside justo na conexão possível entre dois programas aparentemente excludentes. Sem exageros, o “tempo do agora” traduz a força do capitalismo como grande estrutura consagrada do mundo presente: o tempo não é somente dinheiro, é mesmo um dispositivo do mercado disposto a empreender culturas, identidades, forças políticas, programas ideológicos, arte etc. como bem acabadas mercadorias do tempo presente.

Como na Leônia da narrativa do urbanismo fantástico de Ítalo Calvino – *Cidades Invisíveis* –, a vida para o consumo que orienta a experiência do tempo presente transforma a novidade em um imperativo da racionalidade instrumental orientada pelo mercado, capaz, inclusive, de lançar o passado distante como mais recente produto do dia de hoje, tempo que engoliu um futuro que acontece a cada segundo negociado em horário nobre televisivo.

Permitam-se apenas listar uns poucos fenômenos mais destacados. Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para a história: o *History Channel* (HUYSSSEN, 2000: 14).

Discernir entre as duas faces do mesmo empreendimento do tempo parece ser a grande tarefa política do contemporâneo. O retrato da margem que vence inclusive o lugar comum da margem como desafio traduz-se enquanto destacado ponto de partida para um exercício que se inicia. O dispositivo fotográfico, nesse cenário, ocupa um lugar de destaque possível à medida que desestabiliza, desprotege a realidade de seus lugares vazios de sentido comum. A série de fotografias com filme infravermelho (Ektachrome IR) do fotógrafo brasileiro Gustavo Bettini é um bom exemplo disso.

2. O contemporâneo, o museu e o dispositivo fotográfico

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intatas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio.

Ítalo Calvino. *Cidades Invisíveis*, 1990.

Leônia é a primeira das “cidades contínuas” da apresentação fantástica que Marco Polo faz ao grande Kublai Khan a respeito das cidades impossíveis do vastíssimo território sob seu domínio. Khan sabe da impossibilidade de conhecê-las, não pode atestar a veracidade do relato do navegador veneziano, mas pouco nos interessa, aqui, as complexas articulações entre o fantástico e a realidade que pautam boa parte das leituras da narrativa de Calvino.

A estabilidade da narrativa reside justamente na impossibilidade de sua realização. Calvino investe fichas altas na superação da cisão entre ficção e realidade para dar cor a cidades que muito se assemelham à urbe de concreto que foi alçada à condição de horizonte comum dos sujeitos, na modernidade, totalmente identificados com o lugar político da cidadania – vida e consumo na cidade. Em outras palavras, podemos dizer que o relato de Marco Polo, sem dúvida, desloca importantes estruturas de representação da vida na cidade, fundamentalmente aquelas que dizem respeito às rotinas apresentadas nos jornais, capturadas pelo imperativo da constituição de uma dimensão oficial da vida pública. Mais desafiador que isso, no entanto, é o reconhecimento de elementos absolutamente – ou não tão absolutamente assim – fantásticos em uma vida ordinária da cidade que escapa à noticialidade ou mesmo aos interesses mais imediatos do mercado. É esse mesmo espírito que dá vida a Amélie Poulin⁴ e seu

4 A protagonista de *O fabuloso destino de Amélie Poulin*, filme de Jean-Pierre Jeunet, de 1999.

mundo que só pode ser fabuloso, pois faz funcionar cores, sabores, sons, texturas e cheiros que estão descolados dos relatos tomados pelos livros de história.

O urbanismo fantástico de Calvino é boa tradução para o esforço de produção de dobras sobre uma estrutura de racionalidade que admite apenas versões de seu programa de realidade. Essas versões devem atender a um conjunto de regras que não podem escapar da instrumentalização da vida e, portanto, do mesmo escopo do racional que conduz o tempo e o projeto de real. As cidades invisíveis o são por sua impossibilidade e, exatamente nessa característica, está toda sua familiaridade: elas se parecem entre si e nos são – a nós, os leitores – estranhamente conhecidas.

Leônia é, nesse sentido, regida por um fio condutor que escapa do livro e grita com urgência: a continuidade do livro é a experiência fantástica de Leônia na vida pretendida real. Habitamos, assim, a parte da cidade que está entorpecida pela novidade, tomada pelo imperativo da renovação permanente, de um presente que, portanto, engole passado e futuro como pedaços pequenos de um quebra-cabeça que só pode ser montado pelo “tempo do agora”. Leônia é, ao mesmo tempo, uma denúncia e o mecanismo de sua superação.

É uma denúncia porque apresenta, a partir da narrativa fantástica, a típica grande cidade do século XX: o cruzamento complexo entre a espetacularização de si mesma e o estímulo ao mundo do consumo. Enquadram-se nesse universo as metrópoles mundiais, mas também as pequenas cidades regidas por uma noção de comércio que em muito ultrapassa a gestão de receitas, mas habilita a mercadoria como instrumental do tempo e disciplina de trabalho. De Nova York a Aracaju, o movimento é rigorosamente o mesmo, ainda que as divisas movimentadas sejam intensamente diferentes.

Contudo, Leônia também é o mecanismo da superação de si mesma por dois aspectos fundamentais. A cidade omite, na sua paixão pela novidade, o vínculo obsessivo ao lixo; não pode viver sem a felicidade que a produção das montanhas de lixo lhe oferece diariamente. O entorpecido pelo novo está regido por uma descartabilidade da vida que faz mesmo do tempo presente um produto obsoleto, destruindo a si mesmo. Mais importante que isso, em um segundo aspecto, Leônia é familiar, mas continua sendo produto de uma narrativa fantástica. A ruptura entre a fantasia e a ficção não precisa se dar para que a cidade se materialize, ela continua sendo objeto do desejo e instrumento de um cruzamento infinito de expectativas fantasiadas e projetadas como reais.

Assim, a imagem que dá vida à Leônia é fantástica e concreta ao mesmo tempo. O trajeto que Calvino escolheu construir através da literatura é muito caro a uma breve história do estatuto imagístico moderno e o dispositivo fotográfico.

A maioria das expressões contemporâneas de preocupação quanto à possibilidade de um mundo-imagem estar tomando o lugar do mundo real continua a fazer eco, como no caso de Feuerbach, ao menosprezo platônico da imagem: verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, falsa porque não passa de uma semelhança. Mas esse venerável realismo ingênuo é um tanto irrelevante na era das imagens fotográficas, pois seu contraste grosseiro entre a imagem ("cópia") e a coisa retratada (o "original") – que Platão ilustra repetidas vezes com o exemplo da pintura – não se adapta à foto de modo tão simples (SONTAG, 2004: 171).

O percurso percorrido por uma história da imagem no Ocidente pode ser, resumidamente, apresentado a partir de três momentos pretensamente distintos, mas ainda hoje intensamente conectados. Um primeiro deles diz respeito ao dito menosprezo platônico da imagem ou uma história da imagem a partir da caverna de Platão. O mundo das ideias, somente, é a condição de libertação no universo projetado a partir de tal filósofo. O mundo das aparências representaria o empobrecimento e falseamento da verdade que o conhecimento da filosofia forneceria. No mundo da rejeição platônica ao universo do estatuto imagístico, a imagem é fraca, dotada de pouco poder, e a realidade, a busca pela verdade, é forte, objetivo do conhecimento filosófico.

O desenvolvimento da fotografia, no século XIX, ainda traduzida pelo espólio de Daguerre, pôs em xeque a imagem enquanto representação do real. Não é preciso explorar a história já mais que contada dos impactos produzidos por um dispositivo capaz de supostamente superar a experiência da representação e produzir a duplicação do real como possibilidade. Essa seria uma brevíssima história da fotografia. Dotada da realidade como duplo, a fotografia seria a própria realidade recortada e controlada, na pior das hipóteses, forte revisor do estatuto platônico do menosprezo da imagem. Na vida moderna, o mundo da imagem é forte, tomado por uma dimensão de real que fez as pinturas empalidecerem de provincianismo e, ao mesmo tempo, construir para um estatuto fotográfico um romantismo do mundo retratado do qual somos, de alguma forma, ainda hoje, reféns – vide o caso do importante papel do fotojornalismo e as transmissões de guerra etc.

O programa de realidade, no entanto, como no mundo platônico, mantém-se forte, posto que está conservado como objeto da duplicação fotográfica. A racionalidade iluminista está traduzida em um projeto de mundo real objetivamente apreensível, no máximo recortável como parte do dispositivo fotográfico. A vida moderna produz – e não deixa de também ser produzida por – a fotografia enquanto importante instrumento de ampliação do mundo conhecido e consolidação de formas projetadas por uma ciência em ascensão e uma estrutura de

racionalidade instrumental que dependeu sempre do real como fundamento do qual não se pode duvidar.

“Se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, vai demandar uma ecologia não só de coisas reais, mas também de imagens” (SONTAG, 2004: 196). A experiência do contemporâneo que acima destacamos e que não implica, nem mesmo cronologicamente, uma vida fora da Modernidade – vide o conceito de “além” destacado ainda na primeira parte deste texto a partir das discussões de Bhabha –, contudo, suspende a imagem como instrumento dependente de uma projeção disciplinadora da realidade. Em primeiro lugar, o mundo-imagem do século XX, a partir das duas grandes guerras do século, construiu como objeto de seu olhar dimensões insuportáveis de real, mundos escondidos por uma desigualdade confortável ou mesmo pela indiferença às múltiplas matrizes culturais do globo.

Em segundo, e mais importante, lugar, o dispositivo fotográfico pôde se descolar de um sentido ortodoxo de realidade à medida que, à moda Calvino, impôs-se como um ponteiro afiado de um traçado fantástico – porque fantasioso mesmo – de uma cartografia intensamente renovada: a realidade como discurso, como narrativa, como imagem. Nesse cenário, parece claro, a foto depende muito menos do conteúdo que eventualmente mobiliza e está totalmente dependente de sua dimensão sensível, da força política que é capaz de construir a partir, não das certezas, mas de um conjunto infinito de não-saberes que ela pode mobilizar.

A contraparte de tal empreendimento sobre a fotografia como algo maior que o dispositivo⁵ é a tomada do objeto retratado como acervo de um sentido restrito de museu e sua consequente inserção em um lucrativo mercado de arte. O risco que a fratura do tempo implica, a saber, mergulhar no presente o passado e o futuro transformados em mercadoria, também recai sobre a fotografia, produzindo-a como parte de um saber/poder ainda que inscrita como objeto de arte: a foto como acervo, documento, enfim, fato museal. A série de fotografias consideradas obscenas do *X portfolio*, de Robert Mapplethorpe, por uma comissão parlamentar estadunidense liderada pelo senador Jesse Helms, são apenas um capítulo, o mais evidente, por certo, desse vínculo perigoso entre a fotografia enquanto fratura e a sedução da mercadoria.

Diferentemente das numerosas fotos dos ditos “nus inocentes”, a coleção de Mapplethorpe conduzia sua narrativa a partir de forte erotização – e não pornografia, nos termos de Silverstone (2002) – do corpo masculino e, portanto, não pôde escapar de um enquadramento que se daria predominantemente a partir

⁵ A essa altura, parece justo apontar o conceito de dispositivo a partir das reflexões de Agamben (2009).

da tomada do portfolio em questão por seu conteúdo mais explícito. Tratar-se-ia daquilo que, em seu clássico ensaio, Barthes (1984) chamaria da clássica oposição entre *studium* e *punctum* fotográfico.

A linha transposta por Mapplethorpe entre o tranquilamente homosocial [os “nus inocentes”] e o perigosamente homossexual também era a linha entre a estética de uma cultura tradicional de museu e as prerrogativas de uma subcultura gay autodefinida (CRIMP, 2005: 10).

Nesse caso específico, o conteúdo evidente, marcador de suposta obscenidade do recorte fotográfico, supostamente suplantaria os elementos de dispersão que, sem maiores delongas, certamente caracterizam todo o trabalho de Mapplethorpe. Uma grande batalha jurídica, que se estendeu, inclusive, após a morte do fotógrafo, foi concluída a favor dos familiares do artista fundamentalmente a partir do testemunho de diretores de museus que “atestaram”: a reunião de fotografias do *X Portfolio* é arte e, portanto, objeto de guarda do museu. O instrumento que fratura o tempo é, de forma sofisticada, novamente enquadrado, dessa vez por uma instituição responsável, inclusive, pela dispersão enquanto tarefa política. O resultado não pode deixar de ser decepcionante.

... a linha que a obra de Mapplethorpe cruzou – entre a estética da cultura de museu e as prerrogativas de uma subcultura gay autodefinida – foi novamente traçada para reinscrevê-la sem risco no interior do museu (CRIMP, 2005: 12).

Autores mais recorrentemente identificados com um pensamento de “além” representação – pensadores do pós-colonial nas artes – também se esforçaram para pensar o problema. Em Bhabha, o trabalho de “trânsito” de Renné Green parece ser um importante indicativo disso:

A obra de Green, específica do lugar “arquitetural”, *Lugares da Genealogia* (*Fora de lugar*, The Institute of Contemporary Art, Long Island, New York), expõe e desloca a lógica binária através da qual identidades de diferença são frequentemente construídas – negro/branco, eu/outro. Green cria uma metáfora do próprio prédio do museu, em vez de simplesmente usar o espaço da galeria... (BHABHA, 1998: 22).

É bem clara a intenção da artista ao desmarcar seu trabalho das zonas clássicas de exposição do museu. Ela não escapa, contudo, ao lugar-museu enquanto instrumento de regulação que lhe garante, inclusive, a condição de artista. O mesmo movimento se dá, ao destacarmos o trabalho de Appadurai e Breckenridge (2007), “Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia”, no qual os autores compreendem a superação dessa inclusão do museu no mundo dos grandes mercados a partir da constituição de um objeto sem valor comercial, os ditos museus do patrimônio comum. O principal deslize de ambos os esforços é perder de vista o próprio fazer-museu ligado exclusivamente à

instituição museal que bloqueia a expectativa de uma fratura do tempo como tarefa política da fotografia contemporânea.

Estudar esse movimento, nesse estágio, é a tarefa da terceira e última etapa deste trabalho.

3. Passado e futuro de um presente deslocado na fotografia de Gustavo Bettini



Figura 1. *Inframargem*, Recife, 2008



Figura 2. *Inframargem*, Recife, 2008



Figura 3. *Inframargem*, Recife, 2008



Figura 4. *Inframargem*, Recife, 2008

As fotos acima são parte da exposição *Inframargem: Margens de Um Mundo Infravermelho*, de 2008, do fotógrafo paulista, radicado em Pernambuco, Gustavo Bettini, realizada na galeria Arte Plural, no bairro do Recife Antigo, com curadoria de Thiago Soares. O conjunto traz fotografias realizadas a partir da utilização de filme infravermelho colorido – com fabricação, inclusive, encerrada pela Kodak ainda em 2007. O filme em questão tem como característica central a sensibilidade a 900nm⁶ da luz infravermelha. No caso dos filmes coloridos da Kodak, a camada sensível ao infravermelho recebe pigmentos que no processo de revelação aparecem com a cor vermelha. As fotografias infravermelhas foram em larga escala utilizadas durante guerras ou averiguações de território, penetração de nuvens e/ou neblina. Seu uso, portanto, teve, em um tempo específico, um caráter bem específico e, de partida, a modificação dos temas centrais desses usos é o ponto de partida para a experiência da fratura da exposição em questão.

Fundamentalmente a partir do fim das duas grandes guerras quase consecutivas no século XX (1914-1945), o dispositivo fotográfico passou a ocupar mais um espaço novo no cenário do registro do social. A fotografia “engajada” ou a foto de “compromisso”, ainda em nossos dias, recorrentemente é apresentada como importante instrumento de denúncia ou simples registro das desigualdades

6 nm = nanômetros. O infravermelho começa a partir de 800nm e nós só podemos enxergar as luzes entre 400 e 700nm.

abissais em um projeto de sociedade que tem o programa da invisibilidade do Outro enquanto ferramenta importante de apartação.

Fazendo uso do filme infravermelho (Ektachrome IR), de uso militar, policial, médico e, também, artístico, Bettini nos convoca a uma (des)nudez das cores. Como a película usada é sensível às ondas infravermelhas – invisíveis aos olhos –, temos a tênue sensação de que estamos diante de um processo de despimento dos raios luminosos, das emulsões e, conseqüentemente, das cores e das paisagens. E despir algo do visível, já nos alertou o filósofo Maurice Merleau-Ponty, é tirar-lhe a proteção.⁷

No caso específico do *Inframargem*, está claro que as exigências a respeito de uma semântica da marginalidade estão ampliadas para além do registro do conteúdo do dispositivo fotográfico. Ultrapassam uma narrativa explícita e estão inscritas, fundamentalmente, no campo estético enquanto cenário para a constituição subversiva do sentido. O “desprotegido” ao qual se refere a curadoria da exposição, está, nesse aspecto, muito próximo do projeto de deslocamento que caracteriza a crítica de Bhabha, acima destacada.

Quando o crítico indiano reivindica o estranhamento como instrumento político, estrutura a quebra dos lugares de familiaridade como importante tarefa de fratura do tempo. É o que acontece, na obra do referido autor, com os destaques aos personagens/narrativas de Beloved e Aila e que é o elemento estrutural do registro de Bettini ao desestruturar o familiar à procura de não-saberes em zonas de saber já, excessivamente inclusive, estabelecidos.

A partir de tal empreendimento, manguezais, coqueiros, canaviais e a vegetação ocre do relevo sertanejo têm seus lugares comuns de representação revistos por uma pigmentação, ao mesmo tempo, impossível, fantástica e, por que não, à Calvino, real, familiar justo em sua “infamiliaridade”.

Esse movimento, contudo, ainda não traduz, em sua totalidade, a riqueza do registro em questão. Este trabalho não está comprometido com grandes discussões a respeito dos usos contemporâneos, e cada vez mais populares, do dispositivo fotográfico, mas é difícil passar acima ou abaixo da profusão de possibilidades e de uma miríade gigantescas de tempos retomados por simulações de filmes, iluminação, focos etc. A popularidade de aplicativos aqui resumidos pelo *Instagram* é um bom exemplo de, ao mesmo tempo, intensa erotização do elemento fotográfico e sua imediata constituição pornográfica (SILVERSTONE, 2002).

A “febre da foto” reforça o paradoxo contemporâneo de uma memória em fina sintonia com a amnésia enquanto seu elemento estruturante e inflada pela possibilidade de registro infinito – falaremos de terabytes como pouco espaço em breve?. *Inframargem* percorre a contramão desses usos mais imediatos ao

7 Extraído do texto curatorial de Thiago Soares.

inscrever-se, sem reservas, no presente, mas desmarcar mesmo esse tempo pretensamente hegemônico como lugar familiar e de dominação de passado e futuro. As fotografias acima apresentadas são boa tradução desse esforço, caracterização e estranhamento do presente ao localizá-lo em patamar de similitude a passados e futuros que não são nem próximos nem remotos, mas co-presentes.

A pigmentação vermelha, levemente rosada, do registro de Bettini, produz como típico o absolutamente fantástico. O elemento mais comum em todas as fotos, a saber, a vegetação, é exatamente seu ponto fraturado, objeto do estranhamento como linguagem de uma esfera política que tem a foto e o campo estético como um todo enquanto algo certamente maior que um instrumento.

A fotografia marginal da exposição em questão o é menos por pretender a denúncia ou a exposição perigosa da diferença, mas pelo esforço de fazer surgir a diferença invisível à tomada ordinária da realidade. A margem, o estranho, a fratura, o não familiar, o desconhecido são, entre outros tantos possíveis, pontos de partida para a o desafio da experiência do contemporâneo. Nesse cenário, por certo, o *Inframargem* não pode esgotar as leituras possíveis que podemos desenvolver sobre o imperativo desse movimento, mas conseguiu chamar atenção para a violência de uma ortodoxia do real e a narrativa fantástica como tarefa política do contemporâneo.

Nesse universo, habitamos a encruzilhada de sentidos que exige novos nortes não só para pensar novas trajetórias para arte, fotografia, memória ou tempo, mas como todos esses lugares erradamente isolados compõem ambientes políticos desafiadores e demandam a atenção de todos para a fratura enquanto importante ferramenta política. Diante da margem, nossa principal tarefa parece ser a quebra do familiar como ponto de partida para a construção de novos ou, no mínimo, ampliados sentidos.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo? E outros ensaios". Argos: Chapecó, 2009.

APPADURAI, Arjun & BRECKENRIDGE, Carol. "Museus são bons para pensar: patrimônio em cena na Índia". Revista Brasileira de Museus (MUSAS). Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

BARHTES, Roland. "A câmara clara". Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BHABHA, Homi. "O Local da Cultura". Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. "Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura". São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

CALVINO, Italo. "As cidades invisíveis". São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CRIMP, Douglas. "Sobre as ruínas do museu". São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUYSEN, Andreas. "Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia". Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

SILVERSTONE, Roger. "Por que estudar a mídia?". São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SONTAG, Susan. "Sobre fotografia". São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, E.P. "Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional". São Paulo: Companhia das Letras, 1998.