

## Ao contrário de Platão— ou o poder crítico da fantasmagoria

1. A natureza indexical da fotografia tem ocupado, desde a sua invenção, lugar determinante do nosso olhar sobre as imagens. O facto da luz rebater o mundo exterior sobre uma superfície e fixá-la, devolvendo-nos uma imagem, não necessariamente do que vimos, como do que poderíamos ter visto, moldou a matriz realista da fotografia. Autores como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer reflectiram largamente sobre essa questão e o conceito de *inconsciente óptico*, introduzido por Benjamin para designar o diferimento entre a percepção visual humana e a percepção mecânica, veio esclarecer essa relação ambígua e espectral que mantemos com a verdade da representação fotográfica<sup>1</sup>. Porque o que vemos de facto, parecendo a coisa, já não é ela, e é nesta fricção entre o ser e o não-ser, entre a moldagem indexical do mundo e a sua abstracção que se situa o nó górdio da ontologia fotográfica.

As imagens que constituem a série *Passages*, de Virgílio Ferreira, situam-se num terreno que, partindo do dispositivo tradicional da fotografia, trabalham, no entanto, não no sentido desse realismo ideal mas de uma outra espécie de representação analógica que, partindo da realidade externa se ocupa mais do sujeito que vê do que do objecto observado.

O que nelas é representado (pessoas e espaços) surge com uma aparência fantasmagórica. Estas imagens-fantasma remetem para uma tradição que nos últimos anos tem sido recorrentemente citada e re-trabalhada: a das fotografias espíritas, de auras e de fluidos, que, entre os anos 60 do século XIX e os anos 30 do século XX, começando nos Estados Unidos, se propagou de forma intensa, quer sob a forma de negócio, quer fundamento de correntes filosóficas e teosóficas do final do século XIX<sup>2</sup>. Tratando-se de imagens que representavam supostamente objectos extra-sensoriais, fora do domínio humano do visível, recorriam ainda assim, ao estatuto indexical e verdadeiro da imagem fotográfica para se afirmarem como *documentos*. Iniciada em 1863 por William Mumler, um gravador de Boston, as imagens iniciais, fruto de sobre-exposição das placas, incluíam retratos de pessoas já falecidas e procuravam instituir-se como 'prova' da continuidade do ser para além da sua morte e da sua capacidade de comunicar com os vivos, ideia base do Espiritismo. Essa prática espalhou-se pela Europa sobretudo no Reino Unido e em França, não existindo até hoje sinais de imagens deste género em Portugal.

2. As possibilidades metafísicas da fotografia foram já abordadas por diversos

---

1

“A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque, a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente.(...) Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise”. In Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, trad. João Barrento), p. 246.

2

Cf, a título de exemplo, o catálogo de Clément Chéroux et altri, *The Perfect Medium, Photography and occultism* (Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2005).

autores como estando intrinsecamente ligadas à natureza das imagens produzidas pelo médium. Tom Gunning (1995 e 2003), Alison Ferris (2003), Clement Chéroux e Andreas Fischer (2005) têm, nos últimos anos, reflectido sobre o contexto cultural e histórico que presidiu à fotografia espírita ou de auras. Mais particularmente, Tom Gunning associa as possibilidades fantasmagóricas da fotografia ao seu carácter simultaneamente de duplo espectral, já que uma imagem é sempre o sinal de ausência do objecto representado, e de verdade incontestável, positiva e apodíctica.

O interessante nessas imagens era a sua pretensão *não estética*, de absoluta prova de uma realidade extra-sensorial, sendo a sua natureza vaga e imprecisa apontada como um efeito da presença do imaterial na placa fotográfica, do seu carácter meramente documental e não-artístico — numa época em que a tradição pitoresca da fotografia desenvolvia todos os esforços para se instituir com Arte. O aparecimento de imagens em *fou* e tremido, por vezes meros rastros ou manchas de luz era devidamente interpretado como sinal, indexical, de uma comunicação extra-sensorial ou como manifestação de presença, entre os vivos, da ‘alma’ ou ‘espírito’ dos mortos que já não usavam apenas a via acústica para se manifestarem, como acontecia com as batidas iniciais, mas ocupavam agora também o espaço visual. Para isso utilizara o meio mecânico mais impessoal, a fotografia, em torno do qual se formara, desde o seu início, todo um discurso a que Jacques Derrida chamaria de ‘mitologia branca’, ou seja, de crença no poder inócuo da representação fotográfica, considerada mera *transferência* do objecto para a sua imagem<sup>3</sup>.

3. No final do século XX, a fotografia já não poderia operar nesse domínio da crença, circulando hoje num ambiente de hiper-racionalização, dominado pelo imaginário científico, positivo e tecnológico.

E no entanto, essas formas de aparência da imagem fotográfica refazem a sua entrada, não pela via da crença espírita, ou da Teosofia, mas pela via da Arte. O caso da série *Passages* insere-se neste paradigma, de recuperação de um modo de produzir imagens que contraria a apresentação límpida do mundo e que convocam, simultaneamente, o olhar crítico do espectador sobre o seu significado enquanto signos indexicais.

Isso decorre também pelo próprio modo como são feitas. No seu processo de fabricação há como que uma inversão do processo normal da fotografia; as imagens, a maioria retratos, são feitas por sobreexposição, aproveitando situações do quotidiano, sem qualquer encenação ou programa performativo, ao qual os personagens se prestassem. Depois de uma primeira captura de luz, a imagem é sujeita a uma segunda exposição. Deste processo físico resulta, não uma segunda imagem (como acontecia, por exemplo, nas imagens surrealistas de Fernando Lemos), mas uma rasura da primeira imagem. A luz que entra pela segunda vez vem apagar, subtrair partes do que lá estava. A luz retira, em lugar de acrescentar. Deste modo, o resultado final é uma imagem que encena a figura, o objecto, num quadro evanescente (do fundo e da própria figura), como que dissolvido de toda a sua solidez e materialidade, remetendo essas figuras ou espaços para uma aparência

fantasmagórica, espectral, imaterial.

Se é evidente a semelhança entre estas imagens e as conhecidas imagens do sobrenatural e 'invisível', o processo é, no entanto, o inverso. Se na fotografia espírita se trata de uma *inscrição* (dos 'extras', das 'auras', dos 'fluidos'), a estratégia ontológica desta série parece ser a inversa, já que é a erosão o processo que preside ao fabrico das imagens e não uma hiperprodução figural, como acontecia nessas antigas imagens em que, frequentemente, a pessoa representada surgia 'acompanhada' de outra, representada de forma mais etérea.

4. Perguntamo-nos agora: porquê este interesse em dissolver a figura, rasurá-la? O que nos devolvem estas imagens etéreas e de aparência imaterial, quase alucinatória? Porque se designa esta série, apesar de tudo, como *Passages*, sugerindo a ideia de presença, ainda que fugidia?

"Passagem" era o termo usado para designar as zonas comerciais cobertas nas grandes cidades, estudadas por Walter Benjamin, que por elas se interessou enquanto símbolos de uma cultura moderna centrada na *vitrine*, na mercadoria, no voyeurismo. Um sítio por onde se passa, e que pode ser também usado para significar um lugar entre dois: uma passagem entre duas ruas, por exemplo. Mas 'passagem' é também uma mudança para outra esfera da existência (da vida para a morte), onde o corpo perde importância, bem como os seus limites. Nas imagens de Virgílio Ferreira, onde por vezes, para além das figuras humanas se insinua uma parede branca ou uma porta translúcida, incitando a uma narrativa, todos esses sentidos parecem mesclar-se; as imagens formam-se nesse lugar 'entre', espelhando a inquietação que se instala entre a captura da matéria e de uma espécie de passagem desta para o nada.

Mas estas imagens são sobretudo o espelho de uma sensibilidade particular ao modo como, no mundo contemporâneo, a percepção do mundo à nossa volta tende a perder solidez e materialidade, produzindo frequentemente a sensação de estranheza e de volatilidade da experiência, de confusão sensorial entre o vivido e o apenas visionado, entre a memória verdadeira e a memória alucinatoriamente construída. O estilo e técnica usados são, aliás, comuns a outros trabalhos de Virgílio Ferreira, como 'Uncanny Places', ou 'Daily Pilgrims', onde a uma cidade se associa uma presença também ela fluida, ou toda a imagem se apresenta des-membrada, com uma aparência próxima da ruína.

A série *Passages* evidencia pois o efeito de dissolução perceptiva, ou seja, convoca o reconhecimento de uma relação entre sujeito e objecto que é disfuncional, remetendo-nos para a interrogação sobre a forma como nos relacionamos com as nossas memórias e percepções .

Para Platão, a evidência empírica, os *eikones*, não eram senão sombras, ou seja, constituíam sempre um falseamento do real, dado que a representação está sempre presa ao *phaenomena* e, por conseguinte, à superfície empírica das coisas.

Virgílio Ferreira não partilha desta desconfiança platónica do simulacro. Confia na *mimesis* como uma função de conhecimento estético. As imagens podem efectivamente permitir-nos pensar. Se estas imagens contrariam os processos lógicos comuns da fotografia é justamente porque traduzem um modo de ser e

de relacionamento com o mundo extremamente afectado por sentimentos de contingência e fragilidade, de esboroamento da percepção e da memória, e a liquidez ou rarefacção destas imagens constituem assim, em si mesmas, o seu conteúdo crítico e estético.

Margarida Medeiros

Lisboa, 6 de Outubro de 2015