

Sem título. Da série "Outono".
Fotografia em cores, 2003.



Fredi Casco*

O olhar da esfinge (Des)encontros com o Real

*Há um complô na entranha da Esfinge,
ao fim e ao cabo
ela não é outra que o encontro com a mesmíssima Coisa).
Seu olho pânico persiste no mundo
e é agente de enfermidade & destruição.*
Casco (2001)

A tela do mundo

Talvez tenham ouvido pronunciar em mais de uma ocasião frases do tipo “meu mundo caiu” ou “o mundo desabou sobre mim”. Geralmente, as utilizamos para nos referirmos a um momento de choque emocional ou de repentino desencanto. Os diferentes cenários onde se usam estas expressões são variados; não obstante, o mais comum é o de desengano amoroso. É como se a paixão funcionasse como um tipo de feitiço ou de véu que oculta o verdadeiro estado das coisas.

Não obstante, também podemos ser testemunhas de cenas de desencanto parecido na infância, por exemplo, frente ao espetáculo que surge após a destruição de um brinquedo favorito.

* Artista visual, curador.

Em tais casos, o feitiço costuma ser tão frágil, que pode se quebrar com o menor movimento sísmico-emocional e, uma nova luz lançada sobre o mundo, o mostraria *tal como é*.

É justamente a lembrança de dois fatos triviais ocorridos no transcurso de minha infância que hoje me ajudam a compreender um pouco melhor alguns de meus trânsitos no campo das artes visuais; certa busca inconsciente por evocar a *vida nua*, ou o que na frequência lacaniana chamam de o Real.

Mas, nesse caso, é realmente o mundo o que cai? Não seria por acaso a *tela do mundo* o que foi aberto de forma brutal?

Fantasma na máquina

Lembro ainda a época em que os aparelhos de rádio e televisão eram dispositivos quase mágicos, em boa parte porque estavam fora do alcance de minhas mãos, mas, principalmente, porque tinham a maravilhosa capacidade de mostrar outros *mundos de vida*. A isto se adicionava certa atmosfera carregada de umidades e penumbras na casa do Barrio Obrero (bairro operário) onde morei durante meus primeiros anos, que fazia com que todas as coisas adquirissem uma dimensão ameaçadora ou sagrada. Assim, um *souvenir* do Moisés de Michelangelo, localizado sobre uma cômoda empoeirada era um estranho deus branco, o martirizado de prata escurecida incrustado em um pequeno crucifixo era um intimidante ídolo negro, ou o palhaço de papelão em escala natural apoiado em um canto de meu quarto – vestígio de minha primeira festa de aniversário – era um sádico que esperava que meus pais dormissem a sesta para me tentar com seu sorriso insolente.

Ainda que nem tudo o que rodeava esse universo infantil fosse temível ou maléfico: estava lá o retrato antigo com vidro ondulado do papa bonachão João XXIII, o luminoso peixe verde de cristal de Murano perto da janela, a Telefunken com pés palito e uma eletrola, que incluía apenas rádio e toca-discos, acoplados em seu móvel.

Como é normal, pouco a pouco, esse pequeno mundo de *lares* foi se desmoronando conforme ia adquirindo uma dimensão menos sagrada, mais fantasmagórica talvez. Comecei a suspeitar que os aparelhos de rádio e televisão transmitiam os sinais daquilo que guardavam em segredo: outros mundos, como o meu, mas em miniatura.

A galinha dos ovos de ouro

Naqueles dias tinham trazido para minha mãe de presente de Páscoa um ovo primorosamente pintado com arabescos azuis, verdes e dourados, que ela deixou sobre a cômoda da sala de estar, entre outros “pequenos mimos”. Com a intenção de apreciá-lo mais de perto, o tomei em minhas mãos, mas ao fazer isso, em um descuido, o ovo resvalou, caiu no chão e se espatifou em pedaços, e deixou à mostra uma massa viscosa que soltava um cheiro muito desagradável. Pouco tempo depois minha mãe apareceu em cena e, além de me repreender pelo descuido, mostrou o ovo quebrado dizendo algo de que não me lembro. O que sim lembro claramente é da imagem de centenas de minhokinhas cor de creme se retorcendo entre essa repulsiva matéria viscosa.

O segundo des-encanto veio depois do ato – instintivo? iconoclasta – de abrir a caixa preta para finalmente me apropriar dos segredos dessa maravilhosa vida que transcorria em seu interior. Teria sido um desses aparelhos de televisão portátil, dos primeiros Sony que chegaram ao país no começo da década de 70. Obviamente, para minha surpresa, o que se mostrava frente a meus olhos estava longe deste mundo anunciado pelo imaginário que eu tinha forjado durante todos esses anos, situado entre os sombrios contos de Andersen e a África virtual de Daktari: só me encontrei

com uma maçaroca obscena de circuitos e fios com percursos absurdos. Pela primeira vez na vida experimentava a total falta de sentido, paradoxalmente, a partir das entranhas da tecnologia, que seria exatamente o oposto a uma construção arbitrária; mas é aí onde nasce a suspeita de que toda a realidade possui uma trama e que, portanto, não é mais que uma construção. Mas de que ou em torno a quê?

O *Blitzkrieg*¹ do Real

Voltaria a repetir aquele gesto iconoclasta –tecnoclasta– muitos anos mais tarde, às vésperas de minha primeira participação em uma exposição coletiva, mas vou falar disso um pouco mais adiante. Para entender melhor aonde quero chegar, antes gostaria de comentar sobre certas noções do Real que tomei de alguns autores.

Em seu livro *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, Hal Foster (2001) estabelece uma comparação extremamente interessante entre o retorno periódico das vanguardas artísticas (dentro do esquema da história do século XX) com a hipótese lacaniana sobre um retorno “traumático” (na história psíquica de um sujeito), de algo que excede o mundo simbólico e que ultrapassaria a simples “repetição do reprimido como sintoma ou significante” (Foster, 2001, p. 168). No entanto, Foster estabelece esta analogia, principalmente, a partir de certa arte que não se comprazia em domesticar o olhar por meio da representação clássica: “O segundo é (...) o retorno do encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é, de forma alguma, um significante” (Foster, 2001, p. 168). Nesse sentido, o Real para Foster – interpretando Lacan – seria aquilo que de fato não pode ser simbolizado de nenhuma forma e que “existe para além do *automaton* dos sintomas, para além da insistência do signo” e inclusive, “de fato, para além do princípio do prazer” (Foster, 2001, p. 168).²

É como se em certas ocasiões esse Real irrompesse violentamente na cena da “realidade ordinária” e, como uma labareda na noite do mundo, a iluminasse com sua luz cruel. Por um instante, a vida se apresentaria para nós em toda sua – insuportável – nudez.

Quando um grupo de jovens artistas me convidou para uma exposição³ no Centro Cultural da Espanha de Assunção, eu tinha intenções de apresentar as pesquisas que estava realizando com Polaroides a partir de imagens de vídeo⁴. Até que uma tarde, ao voltar para casa de uma viagem de uns dias, um espetáculo que bem poderia ser classificado como traumático me fez mudar de ideia.

Era um desses dias de insuportável calor estival (nunca conseguimos nos acostumar) e fui direto para a cozinha com a intenção de matar a sede com a metade de uma suculenta melancia que tinha deixado na geladeira. Mas, ao abri-la, simultaneamente ao vapor de ar repugnante que invadiu meu nariz, também chegou a imagem horripilante de “coisas” em avançado estado de decomposição. Foi um *rendez-vous* que duraria menos de um segundo, um relâmpago – um *re(a)lâmpago?* – pois, em seguida – ato reflexo –, com uma batida, fechei a porta da geladeira rapidamente.

Tinha acontecido o seguinte: acidentalmente, antes de viajar, o fio de eletricidade da geladeira tinha ficado desconectado da tomada.

Como dizia, esse pequeno evento me fez reconsiderar o projeto para a exposição. Mas também comecei a associar o ato de olhar o interior da geladeira com o *peep show* e, principalmente, com o espetáculo das imagens televisivas. Não sei, talvez a afirmação de McLuhan de que a televisão é um “meio frio”, talvez pelo “zapping” visual que se realiza frente aos produtos alimentícios expostos obscenamente na geladeira, sob a luz branca, como uma “aura” fria. Veio-me à cabeça a ideia delirante de que uma geladeira não seria outra coisa que a eminência da televisão. E, desta forma, concluí: entre a distração produzida pelos fogos-fátuos do sedutor espetáculo tardo-capitalista dos *mass media*, bem poderia se ocultar algo assimilável ao que eu tinha encontrado naquele eletrodoméstico disfuncional.

Pouco tempo depois, também me deparei com a seguinte frase em um livrinho de Mario Perniola:

De fato, o real que irrompe e sacode o mundo da arte não é só aquele arraigado na dimensão antropológica, mas também e, principalmente, aquele mais estranho e inquietante dos dispositivos tecnológicos e econômicos. O lugar decisivo deste realismo extremo se converte assim, no encontro entre o ser humano e a máquina, entre o orgânico e o inorgânico, entre o natural e o artificial, entre a pulsão e a eletrônica, entre a pessoa e a mercadoria (2002, pp. 18-19).

Munido de algumas dessas ideias, me propus a realizar uma desmontagem do aparelho de televisão, algo assim como uma “vídeo-desinstalação”.

Nos meses seguintes me dediquei a gravar de forma obsessiva a maior quantidade que pude de vídeos de programas de televisão. Em seguida, arranquei, com a violência de um martelo, as fitas de suas caixas pretas, e as exibi como vísceras tecnológicas dentro de uma velha geladeira General Electric⁵, iluminada em seu interior pela luz anfetaminada de um tubo fluorescente circular.

O anteparo

Existiria para os seres humanos uma impossibilidade “real” de ver o mundo tal qual é, a não ser através de um filtro ou “anteparo”. De fato, segundo Hal Foster, Lacan sugere que, assim como nós vemos as coisas, as coisas também nos devolvem o olhar “no ponto da luz”, e se não houvesse mediação que filtrasse o efeito da devolução desse olhar – monstruosamente radical, justamente por sua condição inumana⁶ o real nos cegaria, como um raio fulminante que partisse do mundo e queimasse a raiz mesma de nossa percepção. Assim, o anteparo para nós, o que nos protegeria do Real – ou o que seja aquilo que está além de nossa compreensão filtrada por tantas camadas de realidades construídas – seria a linguagem, ou melhor, as convenções da linguagem. Foster destaca algumas: “as convenções da arte, a *schemata* da representação, os códigos da cultura visual”; e fecha o conceito com a seguinte frase: “o anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto” (Foster, 2001, p. 170).⁷

1 *Blitzkrieg*, em alemão, significa “guerra relâmpago” e foi uma tática utilizada pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial baseada na velocidade e no efeito surpresa. Suas consequências eram devastadoras.

2 N. do T.: Tradução de C. Euvaldo. As referências a números de páginas neste e nos casos anteriores correspondem a Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu.

3 *strauss, chamorro, casarino, casco*. Centro Cultural de España Juan de Salazar, maio-junho 1998.

4 *La carne fluorescente*, 1997-2000. Em sua maioria constituíam imagens retiradas diretamente da televisão, mas também outras que, gravadas previamente em vídeo caseiro, imitavam o cinema *hardcore*, ou sadomasoquista etc.

5 Dentro da mesma geladeira também incluí alguns videocassetes inteiros e embrulhados com plástico para proteger alimentos, além de um manequim, mas essas associações – mais literais – atualmente não me interessam.

6 O cinema de suspense e o fantástico souberam tirar proveito do efeito inquietante que provoca este jogo de “olhares”, com a frequente utilização de cenas onde o protagonista se encontra em situações paranoicas, por exemplo, caminhando ao lado de uma estrada abandonada e se sentindo observado, ou ao entrar em um quarto infantil sob o olhar inquietante de brinquedos na penumbra.

7 N. do T.: Tradução de C. Euvaldo. As referências a números de páginas correspondem a Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu.

Realizando uma leitura transversal dos textos de Foster e Perniola, cheguei a pensar que, nas novas tecnologias da imagem, a metáfora do “anteparo” se tornou literal (a tela da TV, do monitor do computador etc.). Se não existisse tal mediação, não nos seria possível ler as imagens, pois o que há por trás – ou seja: o Real – só é uma maçaroca confusa de circuitos e cabos, ou no caso daqueles videocassetes em particular: um monte de fita escura, carente de toda estética, refratária e inclusive repulsiva⁸.

A cortina rasgada

Existem momentos em que, após de ter recebido um golpe muito forte (de qualquer índole, não necessariamente física), as pessoas e as coisas que nos rodeiam se tornam embaçadas, inacessíveis. Durante esse lapso indeterminado, vivemos em um mundo espectral, um interregno emocional, antes que as coisas voltem a seu estado aparente... ou desapareçam definitivamente no buraco negro da morte.

Durante 2003 realizei um breve ensaio fotográfico, com o título *Otoño*, na casa de uma família vizinha, imediatamente depois do desaparecimento trágico de um de seus membros. Todas as imagens estavam deliberadamente fora de foco e correspondiam a cenas melancólicas, como se quisesse captar no ambiente o tempo de luto e, principalmente, a ausência.

Essas fotografias certamente tentavam operar como véus sutis ou membranas translúcidas, interpostas temporariamente entre meu olhar e a realidade ordinária dessa casa, habituada a outra luz⁹. Mas, como sugere Didi-Huberman, a imagem fotográfica possui a propriedade de ser, ao mesmo tempo, véu e brecha, através da qual o Real surge e nos pressiona com sua verdade inapelável. Nesse sentido, a tentativa de mitigar essa realidade finalmente teria tido em mim um efeito colateral. Cada vez que volto a estas imagens, as pessoas e as coisas continuam aparecendo, como se tivessem sido levadas em sua totalidade a um mundo de fantasmas, um lugar onde o luto seria impossível ou infinito.

Poderia entender melhor tal efeito se voltar ao texto de Foster, aí onde o autor identifica as manchas “acidentais” de tinta nas imagens de acidentes automobilísticos de Andy Warhol¹⁰, com uma certa filtragem do “real entendido como traumático”, mas onde, por sua vez, estas manchas terminariam rompendo o anteparo: “É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem” (Foster, 2001, p. 166).¹¹

No caso das fotografias de *Otoño*, a mancha se estenderia a toda a imagem, então, as coisas e as pessoas fotografadas não são para a minha lente nada mais além de cortes ou, na melhor maneira de dizer, *punctum*¹².



Sem título. Da série “A Felicidade”. Fotografia em cores, 2009.

8 Em trabalhos recentes tentei colocar em evidência este último ponto ao utilizar as fitas de vídeo como pele envolvente de carne em decomposição... sempre dentro de uma “geladeira-televisão”.

9 A casa era muito frequentada pelos amigos da família principalmente durante o verão, pois tem uma piscina de consideráveis proporções.

10 Warhol, A. (1962-1963). *Morte e desastre*.

11 N. do T.: Tradução de C. Euvaldo. As referências a números de páginas correspondem a Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu.

12 Roland Barthes (1990), em sua célebre análise da fotografia, destaca a diferença entre *studium* e *punctum*: “Esse segundo elemento vem a contrariar o *studium*. (...) Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (...), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me trespassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; (...) A esse segundo elemento que vem desordenar o *studium*, então, chamarei *punctum*, já que *punctum* é também furo, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e, ainda, lance de dados” (p. 46). N. do T.: Tradução de J. Guimarães. As referências a números de páginas correspondem a Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Tenho a sensação de que algo parecido volta a ocorrer com outra série fotográfica realizada vários anos depois, *La felicidad*, onde o acaso ocupou inclusive um papel preponderante.

Tudo tinha começado com a tentativa de realizar cópias das fotografias de minha infância, nas que apareço com minha mãe, com a intenção de restaurá-las.

Mas eis aí que um descuido fez com que o flash disparasse acidentalmente e queimasse boa parte da imagem reproduzida. Não preciso nem dizer que o resto das fotografias foram refotografadas com o flash ativado, pois tinha visto aí algo que necessitava decifrar.

Por outro lado, essas fotografias me apareceram como suspeitas, ou melhor, o que me parecia suspeito era a imagem de felicidade que minha mãe representava nelas. Eram realmente o documento genuíno de um momento de bem-estar? Ou não eram nada mais que sua representação para o olhar de meu pai? Tratava-se, afinal, de “momentos Kodak”, pode-se dizer, de uma felicidade fotográfica ao alcance de um botão?

Por outro lado, há estas luzes que parecem emanar de meu corpo. O flash disparado uma e outra vez sobre a superfície de diferentes tipos de papel fotográfico provocou um efeito de véu em zonas determinadas da imagem. Em alguns momentos estas zonas são maiores que outras, mas, em todo caso, terminam remetendo novamente à mancha ao *punctum*, ao véu/corte. Deflagrações de luz que representariam uma felicidade de dois gumes, pois terminaria queimando a própria imagem.

Epílogo

Fitas de vídeo exibidas como vísceras (*in*)humanas, fotografias fora de foco ou queimadas. Operações que venho realizando dentro e fora dos marcos da arte e que não seriam mais que prospectos de uma realidade sempre em ruínas. Receitas farmacêuticas nas que não seriam indicados nada além de seus efeitos colaterais; contraindicações em si mesmas.

Mas em certas raras ocasiões – e aqui apenas posso falar pelo que me toca –, atuariam como narrativas em abismo da cotidianidade rasa; pequenos umbrais que me enfrentam em incessantes *loops* àquilo que já estava ali desde antes do princípio, mas sempre “tão longe, tão perto”, que seu acesso pleno está fechado. Pois, justamente “aquilo” que agita e retumba nas comissuras da tela do mundo, só acontece em vislumbres.

“Oh, o que será, que será...”

Referências

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Casco, F. (2001). *Ego caos*. Assunção: De la Ura.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madri: Caitedra.