

LOVERGOLD – JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

Saber olhar uma imagem significaria, de certa maneira, tornar-se capaz de discernir lá onde ela arde, lá onde sua eventual beleza reserva um espaço de um 'signo secreto'. (G. Didi-Huberman)



Os elementos a nós apresentados são mínimos: a figura feminina semi-despida, sentada algo lascivamente sobre o que aparenta ser um singelo colchão, apoiada contra uma parede neutra de um cómodo interior indefinido. E barras de ouro. Um aparente tesouro doméstico que de resto não importa saber se real ou não; o que conta aqui é o registo peculiar de leitura da cena a que sua presença insólita e absorvente induz. A acção transcorre em local de espartanas condições; a ficha de tomada que se entrevê surgindo ao canto da imagem sugere uma ambientação imprecisa. Será um sítio de transiência, onde a mulher está a contabilizar seu quinhão após a golpada que rendeu aquele butim? Ou tratar-se-ia apenas de uma insuspeita mãe de família em breve momento de fantasia libidinal, a manusear objectos de brinquedo? Seria aquele o interior austero de um reduto domiciliar, um quarto de motel ou um espaço outro? Seu refúgio, seu cativoiro, seu quarto de dormir? Se

abraçarmos o viés ficcionado a que a imagem parece compelir, a leitura se apresenta à partida um tanto áspera: só se pode especular acerca da procedência de tamanha quantia de ouro, ou sobre o porquê de estar naquele contexto pouco condizente com as expectativas glamourosas geradas por sua presença. E pouco importa: afinal, o interesse do que se apresenta na imagem, e do modo como se nos é apresentado, é precisamente potencializado pelo que ela tem de enigmático, ambíguo ou impreciso.

Não se sabe efectivamente nada a respeito daquela personagem – cujo rosto nos é negado – ou do contexto em que se vê inserida: não se percebe que local é aquele, como ela ali chegou ou o que a leva a ali estar. Tampouco percebemos exactamente o que ali se passa, ou antes sabemos apenas o que vemos; e o que nos é dado saber esgota-se no plano essencial da imagem – os dezoito lingotes de ouro que a personagem tem em sua posse, os quais manipula em registo compenetrado e lânguido, quase afetuoso. E é a partir deste elemento – o ouro, ou sua representação – que a leitura da imagem se abre às vias da efabulação e interpretações de matizes ficcionais. Desde sempre dando corpo a lendas e narrativas ancestrais, alimentando o imaginário humano com sua poderosa simbologia, "o mais nobre dos metais" apresenta-se aqui como factor inegavelmente disruptivo ao irromper em um contexto que se poderia afigurar como um simples flagrante quotidiano intimista. Rouba o protagonismo à figura feminina que o manuseia e assim promove o impacto perceptivo que emana quietamente desta imagem. Tal efeito, no entanto, não se deve apenas a sua mera presença ostensiva, mas ao modo como está disposto em cena: as barras douradas estão cuidadosamente empilhadas entre as pernas da rapariga, que as manuseia como a um objecto frágil. Um brinquito erótico, porventura? Queria tanto possuí-lo, poderia estar ela a pensar; sentir sua textura, seu peso, seu brilho dourado. E ali, naquele agora, ele era seu, indefinidamente. E o que faz é empilhá-lo, acariciá-lo, contá-lo, acalentá-lo, adivinhando sua posse quiçá transitória. Pode-se mesmo quase imaginá-la a dizer: "*I've got it all!*"¹.

A esta altura nos damos conta que o já percebido *ethos* libidinal que atravessa esta imagem advém não somente da figura sedutora daquela mulher, em sua presença despojada e insinuante, mas igualmente da superposição de mecanismos e instâncias de desejo ali activados: afinal, qualquer impulso carnal parece submergir frente à promessa de inefáveis prazeres materiais encarnada por aqueles objectos dourados.

¹ E se com essa expressão gera-se referência imediata ao título de uma conhecida obra de uma conhecida artista contemporânea britânica, isto não será mera coincidência. Contudo, diferentemente da peça fotográfica de Tracey Emin (<https://www.a-n.co.uk/media/5037967>), onde o gesto agressivo é marcado por uma pulsão narcisista e algo iconoclasta, observa-se aqui um registo mais próximo do breve comentário paródico do que efectivamente de uma operação de releitura mais pretensiosa. Ademais, naquele caso tratava-se – supostamente – de um auto-retrato, enquanto que na imagem em questão o enfoque está claramente mais inclinado para o *voyeurístico*, por assim dizer.

O registo ambivalente a emanar da cena conjuga assim afetividade, despojamento e discreta volúpia – e só faz instigar nosso aparato especulativo. Um flagrante de um momento privado convertido em efabulação? Ou seria o contrário? A noção de *ficção doméstica* parece se ajustar aqui, a partir da junção dos aspectos do familiar e do estranhamento². A despeito da iconografia reduzida, há nesta imagem qualquer coisa que parece convocar a um exercício imaginativo específico; uma componente de narratividade que a ela parece emprestar uma vocação cinematográfica, como se tratasse de um inexistente fotograma subtraído a uma película *low-budget*. Em um irresponsável exercício fantasioso de intertextualidade, poderíamos talvez imaginar um *frame* roubado ao producto fílmico de um (improvável) encontro entre o intimismo doméstico de um John Cassavetes ou de um Rivette atravessado pelo apelo fetichista *kitsch* e "carregado" de um Tarantino ou de um Abel Ferrara – quem sabe?

O facto é que na produção fotográfica, ou antes imagética³ de José Maçãs de Carvalho, tais territórios – real e ficcional – situam-se lado a lado, sendo continuamente tensionados; no mais das vezes o que está em jogo é a própria natureza da imagem e seu aparato constitutivo, sobretudo do ponto de vista de *como* ela se constrói – ou antes desconstrói-se – pelo observador. E neste jogo não há inocentes: mesmo aquele que se vê casualmente exposto a suas imagens⁴ pode – ou tende a – ser convertido em agente activo na dinâmica de construção do sentido que as fez gerar, num dispositivo conceptual de matizes tautológicos.

"Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas." A afirmativa é de Walter Benjamin⁵ e diz respeito a uma série fotográfica realizada por Atget na virada do século XX, onde este enfocava as ruas de Paris esvaziadas de presença humana. Naquele contexto, o autor visava estabelecer uma distinção entre a ideia de valor de culto e valor de exposição de uma obra de arte, e por conseguinte chegar a sua decisiva definição de aura. No entanto, a mesma passagem do filósofo germânico pode aqui nos servir de outro modo – além de sua adequação à produção aqui comentada –, sobretudo no que se refere a dois aspectos ali enunciados: o da possibilidade de condução do sentido

² A referência conjunta aos termos *familiar* e *estranhamento* tende classicamente a invocar o conceito de *unheimlich* (ou *uncanny*), tal como postulado por Freud. No entanto, este não será o caso aqui, sendo ambos tomados em sua acepção mais imediata, de uso coloquial.

³ No caso deste artista tal distinção se faz necessária, na medida em que boa parte de sua produção é marcada pelo interesse em torno de uma problematização do estatuto da imagem na contemporaneidade – não restrito ao circuito de arte – bem como de suas circunstâncias de circulação e recepção.

⁴ E o que ocorre é antes isso do que o contrário, como se poderia talvez supor; no *modus operandi* de José Maçãs faz sentido que as expectativas usuais contidas na dinâmica observador-obra se mostrem alteradas.

⁵ Em seu conhecido e seminal "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In *Walter Benjamin – Obras escolhidas, Vol. 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 174-175

[leitura] de que são dotadas certas imagens e o do sentimento de *inquietação* por elas provocado. A frase de Benjamin de certa forma convoca à adopção de uma *atitude interpretativa* perante as imagens: uma postura que permita abarcar a complexidade problemática – por vezes contraditória – que lhes é constitutiva, bem como as dimensões éticas e políticas do contexto em que estão inevitavelmente imersas. Tal postura parece se ajustar em grande medida, embora devidamente "actualizada" e com foco mais demarcado, aos propósitos que conduzem a extensa investigação fotográfica – ou imagética – de José Maças de Carvalho. Se na epígrafe deste texto vê-se Georges Didi-Huberman referir o *ardor* da imagem ao "tocar o real", parece haver na práxis deste artista uma pulsão recorrente e similar, balizada por uma ideia de *fricção* ou de atrito no que tange a nossos dispositivos de percepção, especialmente aqueles que se pautam em ou são mediados pela experiência do olhar. O que é dizer: um projecto de alargamento da consciência acerca deste mundo de imagens e das imagens que é o da existência contemporânea – projecto que de resto sabemos virtualmente condenado à incompletude. E que nem por isso deixa de ser menos necessário ou urgente.

Guy Amado

Janeiro/Maio de 2015