

# VERDADE OU CONSEQUÊNCIA? A FÁBULA DAS IMAGENS

By Emília Tavares

## I. DÚVIDA

Em 2014, Pedro Letria editou *The Club*, um importante ensaio sobre as contradições interpretativas da imagem, questionando e refletindo, através das palavras, sobre a longa historiografia da natureza mecânica da representação da realidade e do seu confronto com a nossa crença na sua verdade. É fundamental invocar este seu trabalho, já que ele surge como um ponto de chegada, e é a expressão mais complexa e fascinante, de um longo percurso artístico, de procura duma dimensão redentora para o significado da imagem.

Analisando a obra de Pedro Letria, encontramos uma coerência e uma sistematização das leituras políticas e sociais da imagem, local onde os confrontos epistemológicos da mesma têm sido mais violentos.

*The Club* surge na sequência duma velha quezília entre a palavra e a imagem, e sobre o estado dum mundo, em que a comunicação caiu na armadilha dos seus próprios questionamentos de verdade e partilha de conhecimento. Surge perante o desencanto dum sistema neo-liberal ao rubro, em que o poder de comunicação da imagem é eficazmente especulativo, quando o autor procura ainda uma ligação sensível aos factos, uma possibilidade de promover a pertença, e a prática da liberdade de duvidar.

*Maskirovka* é um trabalho de continuidade em muitas das questões enunciadas, mas é também o resultado dum confronto no interior do trabalho de Letria. Constituído por um díptico – filme e fotografias –, nele reafirmam-se e ampliam-se algumas das perguntas que o autor continua a perseguir quanto ao conflito duvidar/confiar nas imagens.

Este trabalho é também uma primeira incursão de Letria pela imagem em movimento e pela narrativa ficcional. Ou supostamente ficcional.

Parte de uma ideia estrutural de *Maskirovka* (маскировка), conceito ligado a uma doutrina militar russa, desenvolvida no início do século XX, e que utiliza uma tríade base de tácticas para a sua implementação: camuflagem, desmentido e engano. Este conceito e os seus dispositivos tornaram-se parte da ciência militar do século XX, sendo adoptadas ainda hoje. Foram colocadas em campo em momentos chave da história militar europeia, como a Batalha de Estalinegrado, em 1942-43, ou a Batalha de Kursk, em 1943.

De alguma forma estão também ligadas a práticas de ilusão óptica utilizadas em contexto militar, nomeadamente no caso dos “razzle dazzle”, verdadeiras pinturas cinemáticas realizadas em navios para iludir a sua detecção pelo inimigo.

E é sobre esta estratégia de **engano** que o projeto artístico *Maskirovka* é desenvolvido. Letria retoma assim o terreno da dúvida, não só na produção, como na leitura das imagens, desta vez adicionando-lhe outra margem de erro, a que se move no inconsciente que rememora, e que alimenta a imensa construção de ilusões e enganos que rodeiam as relações humanas.

## II. ENGANO

Apesar de ser constituído por um díptico entre fotografia e filme, *Maskirovka* é na verdade um projecto que busca todos os seus referentes na desordem da produção da imagem e na obliquidade da sua leitura.

Num artigo já datado, mas ainda pertinente, Philippe Dubois [“Photography – *Mise-en-Film*. Autobiographical (Hi)stories and Physic Apparatuses”, in Petro, patrice (ed.)- *Fugitive Images- From Photography to Video*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995] defende a interconexão entre fotografia, filme e vídeo, através da obra autobiográfica em filme de vários artistas, que têm a dicotomia fotografia/filme nas suas obras, como Agnès Varda, Chris Marker, Raymond Depardon, Robert Frank ou Hollis Frampton, refutando assim as análises cingidas aos limites ontológicos dos meios audiovisuais.

Para Dubois, estes artistas utilizam de forma oblíqua a imagem para procurar a sua intrínseca desordem. “Podemos começar com uma ideia simples: que a melhor *lente* em fotografia estará fora da fotografia. Isto é, para alcançar algo na fotografia devemos entrar pela porta do cinema (mesmo sabendo que pode tornar-se o seu oposto). Em resumo, devemos inserir-nos na *dobra* (no sentido de Deleuze), a intersecção que relaciona estes dois meios, tão frequentemente considerados antagonicos.”

*Maskirovka* é, neste sentido, uma *mise-en-film*, tal como a entende Dubois, uma área de encontro relacional entre a fotografia e o filme, desde os seus pressupostos ontológicos aos formais. Uma obra em que os meios iludem as suas próprias virtualidades, para se concentrarem sempre na “frustração” da ausência do referente. Já que “a separação com a representação está sempre presente na fotografia, induzindo no espectador um movimento perpétuo: do objeto *aqui e agora* para *algures* no passado. “[Dubois, op. cit.]

No filme de Letria, um personagem principal, Pedro, procura respostas para o desaparecimento súbito de uma mulher ucraniana, Galina, que tinha sido empregada doméstica em sua casa. O lugar de encontro dessas respostas é um bar, e toda a trama se desenvolve no diálogo em plano/contra-plano com o *barman*, personagem que terá aqui um papel de arauto da revelação, não só do paradeiro de Galina, como da falha trágica dos personagens.

Antes da trama e do desenvolvimento da história, o autor oferece-nos um plano inicial que rememora um dos diálogos mais famosos da história do cinema, de *Johnny Guitar* (1954), do realizador Nicholas Ray. Um diálogo entre o personagem masculino Guitar e a personagem feminina Vienna, cuja reverberação simbólica sobre as ilusões do amor se tornou icónica e tem sido objecto de múltiplas reinterpretações.

João Bénard da Costa interrogava: *Johnny Guitar* é um “filme construído em *flash-back* sobre uma imensa elipse? Ou é uma imensa elipse construída sobre um *flash* que não pode *come back*? Ou será que é tudo a mesma coisa?” [Os Filmes da Minha Vida. Os Meus Filmes da Vida- 1º volume. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p. 60.]

Letria apoia-se nesta épica narrativa do engano para reforçar o carácter elíptico da sua vivência, e talvez também para confortar a sua personagem, tornando-a um comparsa de Guitar perante o engano, já que a evocação deste clássico é também onde se encontra sempre a “resposta certa para o que se está a viver” [Bénard da Costa, op. cit.].

O último plano do filme, após a revelação do *barman*, é acompanhado por um grande plano do rosto de Pedro, tendo como pano de fundo a peça musical *Chaconne*, integrada na Partita nº 2 em D menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. Esta

peça musical barroca terá tido a sua origem numa dança da América do Sul do final do século XVI, sendo depois exportada para Espanha e aí adaptada, com um evidente cunho sexual na sua coreografia, em que os refrões aludiam frequentemente a comportamentos lascivos e de boa vida.

Na verdade, o filme de Letria tem uma consistente economia de planos, reivindicando para as palavras e para as subtis associações o elemento crucial.

É constituído por apenas quatro grandes planos, podendo dois deles serem entendidos como a *mise-en-film* de duas axiais imagens para todo o filme: a do narrador da história e a do seu interlocutor. A narrativa explora métodos lineares (a história é contínua), com métodos mais complexos, como a inserção de um momento de revelação, e nesse sentido aproxima-se da fábula, tal como a entendia Aristóteles, uma acção única, que forme um todo coerente e completo em si mesmo.

A narrativa é ela mesma quase um monólogo, uma evocação de Pedro dos momentos cruciais da sua relação pessoal e familiar com Galina, um desvendar da sua sedução por uma mulher aparentemente sem história, das peripécias quotidianas de integração numa estrangeira noutra modo de vida, e do abrupto interromper daquilo que julgava ser uma relação entre iguais.

A fábula termina com a revelação a Pedro de que a abrupta partida de Galina, supostamente de regresso à sua terra natal, tinha sido um engano, uma mascarada, já que o seu destino tinha sido a prostituição num bairro da periferia.

A delineação do engano, que é afinal o epílogo deste breve enredo, sustenta-se, neste caso, na credibilidade da natureza pura do mais fraco. Galina é o elemento frágil, exposto, que a família de Pedro acolhe para, na sua consciência privilegiada, ajudar à concretização numa vida melhor.

Contudo, ao ser Pedro quem vai até às últimas consequências na busca do destino desta mulher, o autor armadilha também o cenário de boas intenções da família, para nos confundir com a velha mascarada da sedução do proibido.

Uma multiplicidade de enganamentos, armadilhas conscientes e inconscientes, desinformação e camuflagem dos sentidos que, ao contrário do que a narrativa linear dos factos aparenta, não é unívoca. As vítimas deste confronto de enganamentos são Pedro e Galina, por motivos diversos. Ambos enfrentam a *Hamartia* (αμαρτία), a falha, o erro fatal que contradiz os heróis, e que permite a nossa catarse.

A floresta de enganamentos que Letria desenvolve no filme é abordada noutra contexto, com a instalação de um conjunto de 25 imagens, que o completam. Apesar da montagem destas imagens poder ser lida de forma intercomunicante, na verdade elas funcionam como a expansão do diálogo do filme, já que em duetos muito definidos prolongam a mascarada de significados.

Neste conjunto de fotografias, tiradas em contextos muito diversos, Letria interroga-se de novo sobre os limites de interpretação da fotografia e a constante operação de confronto com o que já sabemos e o que julgamos saber, a que a fotografia nos obriga.

Na superfície das imagens, duas fotografias, como o ancião que pinta a estrela de David e o oficial nazi, podem ser lidas com a simplicidade dos significados comunicantes. Mas na complexidade da sua relação com a memória e o engano, cada uma destas imagens tem uma dimensão arqueológica no seu desvendar. Quem pinta a estrela de David é um português que evoca símbolos ancestrais na noite dos Reis Magos; e o oficial nazi é um holandês, recriador de eventos históricos, neste caso da comemoração da Libertação de Paris, em 2014.

A fotografia exige uma desconfiança latente na nossa história perceptiva. Conforme refere Phillipe Dubois: “Não acreditem em tudo o que vêem. (...) Movam-

se da consciência da imagem para o inconsciente do pensamento. Retracem uma vez mais o infinito trajecto do aparato psico-fotográfico, do olhar para a memória, da aparência para o irrepresentável. (...) Uma fotografia é só uma superfície, falha de profundidade, mas sobrecarregada com o peso do fantástico.” [op. cit.]

Para Letria, o trabalho de Bertolt Brecht em redor do questionamento da imagem, nos seus diários de trabalho, sobretudo *Kriegsfibel* (War Primer), foi um importante motivo de reflexão e inspiração.

Através do conceito de montagem, que Brecht apelidou de “foto-epigramas”, as imagens publicadas sobre a II Guerra Mundial são sujeitas a processos de anacronismo, enquadramento e epígrafe como factores que podem desconstruir os mecanismos de manipulação do significado da imagem.

A montagem era utilizada como uma disrupção da leitura fotográfica, promovendo o confronto de campos, uma reflexão histórica e apresentando-se como uma maquete dramática. [Didi-Huberman - Quand les Images prennent Position. L'Oeil de L'Histoire, 1. Paris: Éditions de Minuit, 2009]

Para Brecht e o seu círculo, as imagens do mundo moderno necessitavam de ser lidas, devendo por isso ser desenvolvida uma prática didáctica, uma pedagogia para todos, destinada a fomentar o conhecimento dos seus mecanismos de manipulação e engano.

Através das múltiplas *dobras* e montagem das imagens, Letria constrói também esse trabalho didáctico, interpelando uma vez mais os seus limites morais e culturais.

### III. MASQUERADE

Em *Maskirovka*, Letria retoma algumas das questões que têm definido o seu percurso artístico, nomeadamente o interesse por zonas de confronto, decorrentes de contextos sociais, políticos e culturais adversos, neste caso a vaga massiva de imigrantes dos países da ex-URSS, a partir da década de 90.

Em Portugal, a imigração proveniente de países do leste europeu, desde o final da década de 90, marcou o tecido social português e trouxe o confronto com outra realidade cultural, ausente da nossa imigração.

Os vários estudos sobre o fenómeno da imigração nestes anos indicam a predominância de uma alta taxa educacional, de indivíduos licenciados e com competências que não eram habituais nos quadros de caracterização da nossa imigração, até então maioritariamente proveniente dos países africanos. A Ucrânia seria um dos países com mais preponderância nestes fluxos migratórios, correspondendo actualmente (dados do SEF de 2014) a cerca 10% do total da população imigrante, com 37 852 indivíduos, a maioria dos quais mulheres.

Contudo, se esta imigração foi mais qualificada, a verdade é que a mesma revelou também as enormes discrepâncias de género vividas nos países de origem, como é o caso da Ucrânia. Uma grande percentagem da sua população vive abaixo do limiar de pobreza [artigo de Paulo Moura “Era uma vez na Ucrânia”, no jornal *O Público* de 22.10.2001, apontava para 70% do total da população], e a maioria são mulheres.

Também segundo dados de diversas ONGs e de associações ucranianas de combate ao tráfico sexual de mulheres, uma elevada percentagem já foi vítima de violência doméstica e assédio, colocando a Ucrânia como um dos países europeus

onde os direitos das mulheres no emprego, na educação e de igualdade de oportunidades são mais violados.

A este quadro negro, acresce o aumento do tráfico sexual a nível internacional, e nos países de leste europeu em particular. No artigo já referido, Paulo Moura cita os dados duma ONG ucraniana que conduziu um inquérito numa cidade de fronteira, Lvov, local privilegiado de actuação das redes de tráfico sexual. Dirigido a raparigas entre os 17 e 18 anos, era-lhes perguntado como imaginavam a sua vida daí a 10 anos. A resposta recorrente foi: “Viverei numa casa linda, num lindo país do Ocidente, servindo o meu marido estrangeiro.”

A história de Galina é a face de um engano maior do que o individual, é uma alegoria sobre a *masquerade* social e política duma Europa ineficaz contra os seus maiores pesadelos. O trabalho de Letria coloca em jogo não apenas as convenções que aceitamos sem reflexão maior, como desvenda a frágil superfície do que julgamos ser a verdade e a sua violência.

Por seu lado, a ausência física de Galina de todo o trabalho instaura o “ecrã-memória” de que Freud fez uso para explicar a sua *Interpretação dos Sonhos*, activando sentidos como a memória, transferência e repressão; já que a “posição da mulher como fantasia depende duma economia da visão”. [Jacqueline Rose – “Sexuality in the Field of Vision” in Carol Squiers (ed) – *Over Exposed - essays on Contemporary Photography*. New York: The New Press, 1999, pp. 1101-1106]

A história que Letria nos conta está também imbuída deste laço, já histórico, entre a psicanálise e a prática artística, e que “desenha a sua força através da repetição, trabalhando como um traço de memória, significado e estado.” [Rose. op. cit.]

Por isso Galina é colocada num estereotipado patamar de fantasia masculina, a sua presença é ausente, reiterando o fetichismo que está implícito em toda a imagem, como indício de “algo que podemos tocar, enquadrar, coleccionar, fechar... mas que só nos demonstra o intocável, o inacessível, uma memória, uma ausência.” [Dubois, op. cit.]

Galina está ausente de *Maskirovka* e, simbolicamente, do plano que evoca o filme *Johnny Guitar*, substituída por um plano negro que incorpora a sua voz e memória, porque Galina é o irrepresentável, e a ilusão só pode existir perante o desejo imagético da sua personagem.

Nela se condensa também toda uma história de não representação, a ausência de visibilidade do anónimo, de que nos fala Rancière, a que a fotografia e o cinema vieram dar possibilidade de existência. Em que se estabelece “um pensamento do verdadeiro de que Marx, Freud e Benjamin e a tradição do “pensamento crítico” herdaram: em que o “vulgar torna-se belo como traço do verdadeiro”. E torna-se traço do verdadeiro se o arrancamos à sua evidência para fazer dele um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica.” [Jacques Rancière – *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, p. 52.]

*Maskirovka* é, no limite, mais uma jornada de Letria na procura duma consciência crítica da imagem, na reflexão sobre as suas capacidades de revelação sobre o mundo e as relações humanas, no seu poder de representação do irrepresentável.

E é, acima de tudo, mais uma jornada da natureza do visível numa das mais duras batalhas da sua história.

Lisboa, 14 Maio 2017