

Montanha, rebatimento, montanha

Carlos Eduardo Riccioppo

[Esse texto integra a publicação “Construir um Farol e levá-lo à montanha” a partir do projeto “RONDA – Parte 1”, “Bolsa FUNARTE 2015”, em parceria com Flora Leite.]

As montanhas compartilham com os montes de areia de um deserto a mesma dificuldade de escala; seus perfis delineiam-se a qualquer distância, entrecortando-se diante do horizonte com a mesma desenvoltura, tanto faz se a rocha cabe na mão ou se desfila em cordilheira. Daí uma evidência inescapável a que constantemente retornam os trabalhos de Maura.

Em um arranjo, a artista justapõe quatro fotografias de montanha que parecem disparar um panorama. A extremidade direita do perfil da primeira montanha alinha-se com a extremidade esquerda do perfil da segunda; a extremidade direita da segunda alinha-se com a esquerda da terceira; a direita da terceira com a esquerda da quarta. Forma-se, desse modo, uma única cadeia, um único perfil, como se fossem quatro fotogramas tirados em sequência e acompanhando um giro do corpo diante do horizonte.

No entanto, a variação de ponto de vista é demasiado descontínua entre uma imagem e outra. A primeira montanha parece indefinidamente distante; a segunda, talvez montanha, talvez pequeno morro, debate sua escala com a presença de figuras; a terceira parece um topo ou esbarrancado, adivinhado numa estrada repentinamente encerrada. A última imagem volta a ser montanha, iluminada por um farol. A montanha que atravessa as quatro imagens revela-se dado externo, linha derivada do acerto entre as margens de uma imagem e outra. De fato, a descontinuidade dessa vista que se oferece no alinhamento lateral das imagens embaralha demais as posições travadas entre o corpo e o objeto de captura de imagens, não permite que as coisas vistas desfilem em linha reta na altura do olho e não dizem de um olho que para diante daquilo que vê. Contudo, nada disso é suficiente para impedir que a figura da montanha se reintegre nas imagens.

Talvez seja isto o que leve essas fotografias de Maura a perseguirem uma pergunta sobre o porquê de as paisagens readquirirem tão rapidamente o estatuto de panoramas; pergunta, em todo caso, que não pretende ser exatamente formulada no reexame dos usos sociais que foram sendo historicamente aderidos a esses dispositivos de amplidão e vertigem, mas, antes, na especulação das formas, dos rastros materiais que a paisagem decanta quando confrontada.

Pode ser que a sequência daquelas quatro imagens não faça desfilar um horizonte capturado em seções contíguas de um único perfil desdobrado no negativo, como primeiro se poderia supor ao ver as bordas de cada uma das imagens alinhando-se às bordas das demais. Mas, nem por isso, o filme deixa de contar uma verdade a respeito da sequência com que a artista confrontou a paisagem. Em vez de segmentos colhidos no giro do corpo sobre seu próprio eixo, o negativo pode ter acumulado visões de um mesmo horizonte, todavia capturadas de grau a

degrau, na sequência da subida da mesma montanha. Uma única montanha, de longe, por baixo, de cima, por trás.

As imagens colocam em jogo o desencontro entre o movimento ortogonal do corpo e a presumível passagem lateral do filme pela abertura da câmera; o quadro que vem depois de um primeiro pode colher a imagem do passo acima, em vez de registrar a seção ao lado. No que diz respeito à dimensão da experiência, aliás, a seção ao lado é uma incorreção, uma falácia: à primeira captura, segue-se um passo adiante na subida da montanha, de modo que o que estava à direita ou à esquerda já mudou. Para que o negativo traduza alguma verdade da experiência, ele deve, então, ser exposto àquilo que não muda, ou seja, o horizonte à frente e acima; a tira do filme se deita sobre o movimento do corpo.

Não admira que a disputa de gabarito entre corpo e câmera migre da captura da imagem para sua ampliação, aparecendo em sequências de duas ou três montanhas verticalmente justapostas, uma acima da outra; ou, então, que se comprove no abandono sobre mesas de luz das próprias tiras dos filmes, cujos quadros podem às vezes seguir a lateralidade ordinária da leitura, ou, de repente, estarem orientados, como em “modo retrato”, um acima do outro¹. O rebatimento contínuo da artista entre a montanha mesma e os dispositivos com os quais ela é capturada é expediente necessário para saber como se constrói a imagem da montanha, e daí o estudo minucioso dos modos de captura dessa imagem: a câmera reta, depois deitada; o filme positivo, depois negativo; a exposição do mesmo quadro à montanha uma vez, outra vez, ainda outra, e uma vez mais. Várias exposições da mesma montanha escura sobre o mesmo horizonte claro, ou, giradas, ao contrário, várias exposições da mesma montanha clara sobre o horizonte escuro.

Importa notar que todas essas operações, das mais simples às mais engenhosas, orbitam em torno da formação da imagem da montanha, mas jamais almejam mudar a forma da montanha em si mesma. Elas parecem saber de antemão que, sem o corte que separa uma área de outra numa imagem, tanto faz se trêmulo, anguloso ou maciamente ondulado, não há montanha, não se faz montanha. Deve ser por isso que, no limite dos experimentos com a captura de suas imagens, a artista devolva sempre à montanha seu perfil, ainda que de modo fantasmático, obscurecido, multiplicado ou reconstituído.

Resulta disso, de qualquer maneira, que as montanhas de Maura possam aparecer estridentes, às vezes kitsch, laranjas demais, irrealmente ensolaradas, borradas, estouradas. Reside aí reside um traço forte desses trabalhos. A artista não parece optar pela montanha mais classicizante, mais imponderável; isto corresponderia a buscar a melhor imagem da montanha. Antes, como se disse, trata-se de indagar, na formação mesma das imagens do acidente topográfico, os traços materiais por meio dos quais ele se restitui, tais traços podendo ser a cor que estoura primeiro na revelação do filme, a textura excessivamente áspera da reflexão da luz sobre suas paredes, a massa pesada de sombra com que se oferece contra o sol. Menos do que efeitos buscados pelos trabalhos, esses elementos parecem ser os pontos de partida das fotografias da artista, e devem, a cada vez, ser inquiridos exatamente na estranheza que

impõem à imagem, pelo simples fato de que, não importa o quanto se abstraíam em superfície ou se autonomizem da figura, eles ainda assim restituirão sua forma.

Quem sabe, seria esse o motivo que leva a artista a voltar, de novo e de novo, ao mesmo local de onde capturou a imagem de um monte qualquer e, decerto com a fotografia resultante em mãos, tentar refazer a mesma imagem uma vez e mais outra²; que a faça fotografar uma imagem de montanha já fotografada quantas vezes for possível, até vê-la no limite de se mostrar ainda operante³; ou, enfim, que a estimule a projetar ininterruptamente e até que a luz a subtraia do acetato uma única montanha na parede⁴.

¹ É o caso das três montanhas aqui reproduzidas, e, também, de um trabalho apresentado pela artista no laboratório fotográfico da Casa Tomada, durante a exposição "Ronda – parte I", em 2015, em que Maura dispunha, sobre uma mesa de luz e ao lado de uma lupa, dois filmes positivos revelados. O primeiro, 120 mm, mantinham seu formato original, exibindo os quadros fotografados em orientação não horizontal, mas, sim, um abaixo do outro. O segundo, 35 mm, era recortado pela artista, de modo que os fotogramas embaralhavam-se sobre a mesa de luz.

² Trata-se de "04/2011:07/2011:03/2013", um trabalho composto por três imagens da mesma montanha. A primeira era tirada em um determinado momento; as duas outras, tiradas tempos depois, buscavam repetir os acontecimentos da primeira com a maior exatidão possível.

³ O procedimento aparece algumas vezes nos trabalhos de Maura, estando presente em fotografias que são o resultado de refotografar imagens anteriores; ou, também, na duplicação de negativos, que consiste em enrolar, dentro da máquina fotográfica, um filme virgem sobre um filme já revelado e o expor à luz (o que resulta em que este mesmo filme virgem registre em si as imagens do filme já revelado).

⁴ Maura instalou, em uma exposição, um projetor de slides que permanecia parado, exibindo apenas um único cromo contra a parede; a mesma luz que projetava a imagem tendia a descolori-la e corrompê-la. O mesmo procedimento reaparece em "Ronda – parte I".