

Esboço do momento
John Berger

Esboço do momento

John Berger

Quando meu pai morreu, recentemente, fiz vários desenhos dele no caixão. Desenhos do seu rosto e cabeça. Contam uma história sobre Kokoschka dando uma aula de modelo vivo. Os alunos estavam sem inspiração. Então ele se aproximou do modelo e pediu que fingisse um colapso. Quando ele desabou, Kokoschka correu até ele, pôs-se a ouvir seu coração e anunciou para os alunos em choque que ele estava morto. Instantes depois, o modelo ficou de pé e posou novamente. “Agora o desenhem”, Kokoschka disse, “como se vocês se dessem conta de que ele está vivo e não morto”.

Pode-se imaginar que os alunos, após essa experiência teatral, desenharam com mais vigor. No entanto, desenhar os que estão realmente mortos envolve uma sensação de urgência ainda maior. O que você está desenhando jamais será visto de novo, por você ou por qualquer outra pessoa. No espectro de tempo passado e tempo futuro, esse momento é singular: a última oportunidade de desenhar o que nunca mais será visível, que aconteceu uma vez e jamais acontecerá novamente. Porque a faculdade da visão é contínua, porque as categorias visuais (vermelho, amarelo, escuro, espesso, fino) permanecem constantes, e porque muitas coisas aparentam permanecer em seus lugares, tendemos a esquecer que a visão sempre resulta de um encontro momentâneo e não repetível. Aquilo que aparece diante de nós, a qualquer momento, é uma construção que emerge dos restos de tudo que apareceu anteriormente. É mais ou menos isso que eu entendo das palavras de Cézanne, que com frequência me ocorrem: “Um minuto na vida do mundo está passando. Pinte-o como é”.

Ao lado do caixão do meu pai, convoquei a minha habilidade como desenhista para me ajudar *diretamente* na tarefa imediata. Digo diretamente porque com frequência a habilidade no desenho se expressa como um maneirismo, então sua aplicação ao que está sendo desenhado é indireta.

Maneirismo – no sentido mais genérico em vez da acepção na história da arte – decorre da necessidade de inventar a urgência para produzir um desenho “urgente” em vez de se submeter à urgência do que é. Aqui eu estava empregando uma pequena habilidade para preservar uma semelhança, como um salva-vidas emprega sua habilidade muito maior para salvar uma vida. As pessoas falam de uma visão nova, da intensidade de ver pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, acredito, maior. De tudo que eu podia ver, só restaria o desenho. Eu chorava enquanto me esforçava para desenhar com objetividade total.

À medida que eu desenhava sua boca, suas sobranceiras, suas pálpebras, à medida que suas formas específicas emergiam como linhas contra a brancura do papel, senti a história e a experiência que as moldaram daquele modo. Sua vida estava agora terminada como o retângulo de papel sobre o qual eu desenhava, mas aqui, de um modo infinitamente mais misterioso do que qualquer desenho, sua personalidade e destino haviam emergido. Eu estava fazendo um registro e seu rosto já era apenas um registro de sua vida. Cada desenho era nada senão o local de uma partida.

Eles permaneceram. Olhei para eles e percebi que se assemelhavam a meu pai. Ou, mais precisamente, se assemelhavam a ele morto. Ninguém jamais confundiria esses desenhos com os de um velho dormindo.

Por quê?, me pergunto. E a resposta, creio, está no modo como foram desenhados. Ninguém poderia desenhar um homem dormindo com tamanha objetividade. Em torno dessa qualidade gira a finalidade. A objetividade é o que resta quando alguma coisa está acabada.

Escolhi um desenho para emoldurar e pendurar na parede diante da mesa onde trabalho. Gradual e consistentemente a relação do meu pai com o seu desenho mudou – ou mudou para mim.

Há muitos modos de descrever essa mudança. O conteúdo do desenho aumentou. Em vez de indicar um local de partida, o desenho começou a indicar um local de chegada. Desenhadas, as formas foram preenchidas. O desenho se tornou o lugar mais imediato das minhas memórias do meu pai. Passou a ser, não mais vazio mas habitado. Para cada forma, entre as marcas do lápis e o papel branco sobre o qual deixava marcas, havia agora uma porta por onde os momentos de uma vida podiam entrar: o desenho, em vez de ser apenas um objeto de percepção com uma só face, havia seguido adiante para se tornar uma dupla face, servindo de filtro, puxando do passado minhas memórias ao mesmo tempo em que, para frente, projetava uma imagem que, imutável, tornava-se cada vez mais familiar. Meu pai voltou para conferir à imagem de sua máscara da morte uma espécie de vida. Quando olho para o desenho agora, mal vejo o rosto de um homem morto; ao contrário, vejo aspectos da vida do meu pai. No entanto, se alguém do vilarejo fizesse uma visita, veria apenas o desenho de uma máscara mortuária. Ainda é isso sem dúvida. A mudança que aconteceu é subjetiva. Entretanto, de uma perspectiva mais geral, se o processo subjetivo não existisse, também não haveria desenhos.

Com o surgimento do cinema e da televisão passamos a definir os desenhos (ou pinturas) como imagens estáticas. O que com frequência não percebemos é que seu valor e função dependeram disso. A necessidade de descobrir a câmera, e a imagem instantânea ou em movimento, surgiu por diversos motivos mas não para melhorar a imagem estática, ou, se entendida desse modo, foi apenas porque o significado da imagem estática havia sido perdido. No século XIX, quando o tempo social se tornou unilinear, vetorial e substituível regularmente, o instante se tornou a medida máxima que podia ser alcançada e preservada. A câmera de placa e o relógio de bolso, assim como a câmera *reflex* e o relógio de bolso, são invenções gêmeas. Um desenho ou pintura pressupõe outra perspectiva do tempo.

Qualquer imagem – como a imagem lida pela retina – registra uma aparição que vai desaparecer. A faculdade da visão se desenvolveu como uma resposta ativa às contingências que continuamente se modificam. Quanto mais se desenvolveu, mais complexa a capacidade de construir a visão das aparições a partir dos eventos. (Um evento em si não faz aparições). O reconhecimento é uma parte essencial dessa construção. E o reconhecimento depende do fenômeno da reaparição que às vezes ocorre no fluxo contínuo da desapareição. Portanto, se as aparições, a qualquer momento, são uma construção que emerge dos restos de tudo que previamente apareceu, é compreensível que essa própria construção possa gerar a ideia de que tudo um dia será reconhecível, e o fluxo da desapareição cessará. Tal ideia é mais do que um sonho pessoal; forneceu a energia para uma grande parcela da cultura humana. Por exemplo: a história vence o esquecimento; a música oferece um centro; o desenho desafia a desapareição.

Qual é a natureza desse desafio? Um fóssil também “desafia” a desapareição, mas o desafio não tem sentido. Uma fotografia desafia a desapareição, no entanto, tal desafio é diferente daquele do fóssil ou do desenho.

O fóssil é resultado do acaso. A fotografia foi escolhida para a preservação. A imagem desenhada contém a experiência do olhar. Uma fotografia é evidência de um encontro entre um evento e o fotógrafo. Um desenho aos poucos questiona a aparição de um evento e assim nos lembra que as aparições são sempre construções com uma história. (Nossa aspiração à objetividade só pode decorrer do reconhecimento da subjetividade). Utilizamos as fotografias trazendo-as conosco, nas nossas vidas, nas nossas discussões, nas nossas memórias; nós as movemos. Enquanto um desenho ou pintura nos forçam a parar e adentrar seu tempo. Uma fotografia é estática porque parou o tempo. Um desenho ou pintura são estáticos porque englobaram o tempo.

Talvez eu deva explicar aqui porque faço uma distinção entre desenhos e pinturas. Os desenhos revelam com mais clareza o processo de sua própria feitura, o modo como são fruto do olhar. A facilidade imitativa de uma pintura com frequência age como um disfarce – isto é, a coisa a que ela faz referência causa mais impacto do que o motivo por trás da referência. As grandes pinturas não têm esse disfarce. Mas até um desenho de má qualidade revela o processo de sua própria criação.

Como um desenho ou pintura englobam o tempo? O que retêm em sua imobilidade? Um desenho é mais do que uma recordação – uma ferramenta para suscitar memórias do tempo passado. O ‘espaço’ que meu desenho oferece para o retorno do meu pai é bem

distinto daquele oferecido por uma carta escrita por ele, um objeto que foi dele, ou, como tentei explicar, por uma fotografia dele. E aqui é por acaso que estou olhando para um desenho feito por mim. Um desenho equivalente feito por qualquer outra pessoa ofereceria um 'espaço' análogo.

Desenhar é olhar, examinar o espectro da aparição. Um desenho de uma árvore mostra, não uma árvore, mas uma árvore-sendo-olhada. Enquanto a visão de uma árvore é registrada quase que imediatamente, examinar a visão de uma árvore (uma árvore-sendo-olhada) não apenas requer minutos ou horas em vez de uma fração de segundo, mas também envolve, deriva de, e se refere a, muita experiência prévia do olhar. O instante em que uma árvore é vista estabelece uma experiência de vida. É assim que o ato de desenhar recusa o processo das desapareições e propõe a simultaneidade de uma multidão de momentos.

A cada olhada, um desenho reúne um pouco de evidência, mas consiste na evidência de muitas olhadas que podem ser vistas juntas. Por um lado, não há nenhuma paisagem na natureza tão imutável como aquela de um desenho ou pintura. Por outro, o que é imutável num desenho consiste de tantos momentos reunidos que constituem uma totalidade em vez de um fragmento. A imagem estática de um desenho ou pintura é o resultado da oposição de dois processos dinâmicos. Os desaparecimentos se opõem à justaposição. Se, por motivos diagramáticos, aceita-se a metáfora do tempo como fluxo, um rio, então o ato de desenhar, como quem nada contra a correnteza, atinge o estático.

A visão que Vermeer tem do Delft, do outro lado do canal, revela isso de um modo que nenhuma explicação

teórica conseguiria. O momento pintado permaneceu (quase) imutável ao longo de três séculos. Os reflexos na água não se moveram. No entanto, esse momento pintado, à medida que o olhamos, propicia a plenitude de uma atualidade que vivenciamos raramente na vida. Vivenciamos tudo que vemos na pintura como algo *absolutamente* momentâneo. Ao mesmo tempo a experiência é repetível no dia seguinte ou em dez anos. Seria ingênuo supor que isso tem a ver com precisão: o Delft nunca se pareceu com essa pintura. Tem a ver com a densidade por milímetro quadrado do olhar de Vermeer, com a densidade por milímetro quadrado de momentos justapostos.

Enquanto desenho, este acima da minha mesa não é especialmente notável. Mas funciona de acordo com as mesmas esperanças e princípios que têm levado as pessoas a desenharem ao longo de centenas de anos. Funciona porque, depois de ter começado sendo local de partida, tornou-se um local de chegada.

A cada dia, mais da vida do meu pai retorna ao desenho diante de mim.

Drawn to that Moment foi publicado pela primeira vez na revista *New Society*, 1976, e depois no livro *The White Bird*, da Hogarth Press, 1985.

Fada inflada
Coleção Átimo, 2022
Tradução: Luiza Leite
Revisão: Fernanda Drummond
Design: Cecília Costa, Tatiana Podlubny

