

Ah, o senhor pensa que eu, por ser preto, um desses pretinhos moçambicanos das fotografias dos antigos colonos e da Cruz Vermelha e da Unesco, não percebo a loucura dos outros? Percebo perfeitamente.

Francisco José Viegas, in Lourenço Marques

1. Espaço

Em matemática, uma grelha (ou *mosaico*) é o resultado da pavimentação do plano Euclidiano com figuras poligonais, sem sobreposições nem espaços vazios. Uma grelha quadrada, em particular, resulta da pavimentação do plano apenas com quadrados. Para além das suas propriedades matemáticas, das quais Roger Penrose (n. 1931) é um dos mais prolíferos investigadores, alguns tipos de mosaicos têm um valor estético que foi aproveitado pelos arquitectos do Islão medieval para a decoração de mesquitas, palácios e outras construções (uma consequência feliz da proibição, por motivos religiosos, de motivos figurativos).

Na arte, estes padrões inspiraram artistas como Albrecht Durer (1471-1528) e M.C. Escher (1898-1972). Mais recentemente (2002), Leonel Moura (n.1948) criou uma série de pinturas e colagens baseadas nos diagramas de Voronoi¹, um tipo específico de mosaico no qual a decomposição do espaço se faz de acordo com a distância de cada ponto do plano a um conjunto de pontos distribuídos por esse mesmo plano. A aplicação dos mosaicos é vasta e nos domínios artístico e decorativo podemos encontrar todos os tipos de pavimentações: regular, semi-regular e não-regular, periódica e aperiódica, simétrica e assimétrica. Mas uma grelha quadrada — uma das três formas de pavimentação regular —, mais do que padrões de decoração que cativam o olhar e intrigam a mente, sugere jogos de tabuleiro como o xadrez, as damas e até o elementar jogo-do-galo.

No desenho gráfico encontramos outra aplicação da grelha quadrada: a malha tipográfica. Esta estrutura “coage” o desenhador gráfico a organizar — isto é, a dispor as coisas num todo estruturado e ordenado — texto e imagens de uma forma racional e harmoniosa. Dito de outra forma, a malha tipográfica serve para impor ordem a um processo que, na sua ausência, poderia resultar numa deriva com resultados insatisfatórios. O quadriculado é invisível na página final, mas está lá, como um esqueleto que suporta o delicado equilíbrio de um desenho gráfico eficiente e claro. É como uma camisa-de-forças (lassa) para o desenhador, ou, pelo menos, o seu mapa.

¹ Do matemático russo Georgy Voronoy (1868-1908)

Uma breve análise da taxonomia dos quadriláteros² mostra que o quadrado é também um rectângulo e um losango, sendo um caso particular de cada uma dessas formas e o único polígono com as propriedades do rectângulo e do losango simultaneamente. Para além disso, o quadrado é uma *folha* na árvore taxonómica. Isto significa que — e deixamos agora de lado o rigor da linguagem matemática — enquanto, por exemplo, um losango pode ser um quadrado, dependendo da razão entre o comprimento das diagonais, um quadrado não pode ser mais do que um quadrado. Isto deve-se ao facto das suas propriedades serem tão “rígidas” que não é possível definir outra sub-família de quadriláteros pela limitação de qualquer das suas propriedades. Talvez seja essa a razão pela qual esta forma geométrica está, em algumas línguas, associada à ordem e à inflexibilidade. Em português, *quadrado* é um termo que, na gíria, designa um pessoa convencional, antiquada e até repressiva. Aquele que Uma Thurman (n.1970) desenha no ar no filme *Pulp Fiction* (1994) ainda está fresco na cultura popular.

No final dos anos setenta do século passado, David Hockney (n.1937), estimulado por uma exposição de fotografias da autoria de pintores, encetou um novo período na sua carreira. Hockney, que na época já era um celebrado pintor, foi convidado pelo comissário da mostra para expor algumas imagens dos seus álbuns privados, fotografias feitas sem a menor intenção de alguma vez serem penduradas na parede de um museu. O artista concentrou-se nos álbuns e nas suas experiências anteriores com a fotografia, o que lhe induziu uma avalanche de pensamentos sobre o meio, sobretudo sobre as suas limitações: poderia a fotografia, com a sua abordagem directa e acções que duram uma fracção de segundo, representar alguma vez tempo e o espaço em toda a sua complexidade e extensão³?

A estas interrogações seguiu-se uma década durante a qual Hockney se propôs superar os limites da fotografia, criando, no processo, dezenas de trabalhos compostos por várias fotografias, coladas e estruturadas de tal forma que desafiavam as propriedades da fotografia. Alguns desses trabalhos são bastante complexos e as colagens mais tardias exibem notáveis qualidades narrativas, mas na base do método estiveram polaroids sobre um mesmo tema, tiradas num curto espaço de tempo, organizadas numa grelha, e cobrindo uma área (e tempo) muito mais alargada do que

² Polígonos com quatro lados

³Na mesma época, Roland Barthes (1915-1980) e Susan Sontag (1933-2004) publicavam as suas célebres obras — a *Câmara Clara* (1980), de Barthes e *Ensaio sobre a Fotografia* (1977), de Sontag — nas quais abordaram o(s) tema(s) num registo menos *visual*.

aquela abrangida por cada imagem. Por vezes, vê-se um sujeito em movimento, o que confere, à obra, um elemento narrativo. A perspectiva, sendo ainda muito directa, mostra já alguma distorção e uma desmultiplicação de pontos de vista que prepara o terreno para outras experiências.

David Hockney procurava assim, com polaroids dispostas numa grelha, superar a representação uniforme (ou linear) do espaço e do tempo na fotografia, o seu formato rectilíneo e a perda de informação inerente à representação de um mundo tridimensional numa superfície plana. Mas, se por um lado o tempo fotográfico, com este tipo de composições, podia ser convenientemente manipulado, o espaço trazia outros problemas que teriam de ser tratados com uma abordagem distinta, tanto ao motivo, como à montagem das provas. A grelha de polaroids, ao sugerir um ponto de vista estático, era uma prisão e Hockney queria libertar-se desse espartilho. Para o efeito, trocou as polaroids por negativos a cores, e alterou o método, passando a mover-se mais em redor do objecto fotográfico. Então, tempo e espaço mostraram-se finalmente numa dimensão diferente da habitual. O estilo foi sendo refinado até 1986, quando Hockney, talvez ainda insatisfeito com as limitações do meio, abandonou a fotografia e regressou à pintura. Mas deste episódio registamos o seguinte: foi quando Hockney se libertou do espartilho da grelha que o método adquiriu um ponto de vista sofisticado que muitos qualificam como abordagem cubista à fotografia. Noutras áreas do conhecimento, no entanto, a grelha pode ser o habitat perfeito para a complexidade e diversidade. Voltemos à Matemática.

Um autómato celular é uma grelha de *células*. Cada uma dessas células pode assumir um valor (estado) k em cada iteração t . O estado de todas as células é actualizado em cada iteração, de acordo com um conjunto de regras que considera o estado das células vizinhas. Dependendo da dimensão do espaço onde evoluem, do tipo de grelha, do número de estados possíveis k e da vizinhança considerada, os autómatos celulares podem assumir diversas formas e comportamentos. O *Jogo da Vida*, por exemplo, é um autómato celular, descoberto pelo matemático John H. Conway (n.1937), que evolui numa grelha quadrada, e em que cada célula, que pode assumir dois estados (viva ou morta), interage com as oito células vizinhas. Há quatro regras que definem, em cada iteração, o estado de cada célula. Se correremos várias simulações do *Jogo da Vida* com diferentes condições iniciais, podemos observar uma notável gama de formas a evoluir, a gerar outras formas, a estagnar (naturezas mortas), a

oscilar entre dois, quatro ou oito estados (pulsares). A diversidade é impressionante e o aspecto geral é o de um mundo em ebulição, repleto de vida.

Os autómatos celulares, cuja descoberta é atribuída ao matemático Jon von Neumann's (1903-1957), assinalam a fundação de uma disciplina científica chamada Vida Artificial e actualmente contribuem para avanços na área da criptografia, na modelação de tráfico ou de fogos florestais e na computação emergente. A Vida Artificial evoluiu entretanto por diversos ramos, desde ambiciosos projectos de síntese da vida, até à modelação do comportamento de algumas espécies de animais e aplicação desses modelos a problemas reais. Devido às suas propriedades e comportamento emergente, algumas das espécies modeladas nessas investigações pertencem à Ordem Hymenoptera.

2. Tempo

Um dos *Provérbios do Inferno* de William Blake (1757-1827) diz⁴: *a abelha atarefada não tem tempo para a tristeza*. Nos *Provérbios de Salomão*, dos quais a obra de Blake é uma espécie de versão corrupta, a formiga é apontada como um exemplo a seguir: *Vai ter com a formiga, ó preguiçoso; olha para os seus caminhos, e sê sábio. Pois ela, não tendo chefe, nem guarda, nem dominador, guarda comida no verão, preparando-se para o inverno*. A capacidade de trabalho das abelhas e das formigas, a sua suposta eficiência e disciplina, qualidades que emergem sem uma coordenação centralizada, já eram conhecidas nos tempos bíblicos, como se pode ver pelo exemplo acima referido. No entanto, não se sabia, até ao século passado, que esse comportamento “exemplar” não se funda em qualquer tipo de ética animal ou temperança, mas sim nos genes.

As abelhas e as formigas pertencem à Ordem Hymenoptera. Este grupo tem uma forma particular de determinação do sexo denominada haploide-diploide. Como consequência desse processo, as fêmeas têm mais genes em comum com as suas irmãs do que com as suas filhas. Esta característica dos insectos Hymenoptera abre um caminho evolutivo para a emergência de uma casta de trabalhadores, dedicados a ajudar a rainha, uma vez que, do ponto de vista evolutivo, pode ser mais vantajoso para uma fêmea ajudar a sua mãe a gerar mais irmãs do que gerar as

⁴ *The busy bee has no time for sorrow*. Incluído no livro de Blake *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), na famosa secção *Proverbs from Hell*.

suas próprias crias. Destes e doutros traços biológicos dos Hymenoptera resultaram elevados níveis de sociabilidade e um comportamento emergente, complexo e auto-organizado, que sugere, a um observador exterior, a ideia de um super-organismo. Friderich Hegel (1770-1831), e também Johann Fichte (1762-1814), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) — e até Edmund Burke (1729-1797), embora com um cunho menos autoritarista —, levaram a metáfora orgânica para o universo dos homens e as consequências foram desastrosas: um século XX devastado pelo nacional-socialismo e pelo comunismo. Como veremos mais à frente, a fotografia foi uma arma, como tantas outras, na génese dessa histeria.

Devido às características acima referidas — comportamento emergente e auto-organizado —, os insectos sociais foram e são objecto de estudo e também fonte de inspiração para muitos projectos de investigação na área da Vida Artificial. No entanto, também podem ser caução para doutrinas que, ignorando a idiosincrasia da natureza humana, vêem nas colónias de formigas um modelo para as ideias do Homem Novo, liberto do fardo da individualidade e responsabilidade. É, no entanto, uma caução sem qualquer sustentação científica ou filosófica, e uma manifestação mal-amanhada daquilo que é conhecido como a *falácia do apelo à natureza*. Como vimos, a eussocialidade⁵ resulta de uma restrição reprodutiva que não se encontra nos humanos ou noutros mamíferos superiores. O ser humano tem também um particular sentido do tempo (diz-se que os animais não têm passado) e de si próprio (do corpo?) que não se coadunam com projectos colectivistas. Apesar disso, a transformação dos homens em obedientes insectos sociais — e, nalguns casos, fortemente hierarquizados — foi a meta das utopias. Noutros casos, os mesmos ideais manifestaram-se de uma forma um pouco menos desumana, por vezes até involuntária, e exculpada, até certo ponto, pela curiosidade científica. Foi o que aconteceu com a fotografia antropológica.

Imparcial, objectiva e verdadeira. Estas são algumas das marcas habitualmente atribuídas à fotografia. Não correspondem inteiramente à verdade, estão longe de caracterizar com rigor o processo e o objecto fotográfico, mas têm alguma pertinência para o senso comum, e por essa razão são muitas vezes o ponto de partida para a aplicação da fotografia numa qualquer área do conhecimento humano. Logo após a fotografia ser anunciada ao mundo, em 1839, a antropologia adoptou-a, e ao seu papel documental, confiando nas premissas referidas. Claro que, a começar

⁵ Os animais eussociais são aqueles que formam sociedades complexas, com sobreposição de gerações no mesmo ninho, cuidado cooperativo da prole e divisão de tarefas.

pela escolha do enquadramento, a fotografia não é objectiva, pelo menos num sentido estrito. Por isso, havia que definir métodos para sintetizar, e logo interpretar, a informação, sem interferência de factores exteriores. Assim, a fotografia foi utilizada na antropologia antropométrica como método de classificação sistemático, usando grelhas e réguas para medir as dimensões e proporções do sujeito de forma a produzir um documento perene para a investigação antropológica.

Apesar de no contexto antropológico a fotografia poder ser, aparentemente, um método cientificamente objectivo, logo nos deparamos com algumas dificuldades. O problema surge com as já referidas limitações da fotografia na representação do tempo e do espaço. Os críticos da fotografia antropológica apontam prejuízos ideológicos inerentes à linguagem da fotografia antropológica que, com o tempo, podem ser contaminados pelos valores de uma determinada audiência. A desumanização do sujeito, devido aos aparelhos de medida e às características do próprio meio fotográfico — a grelha, a repetição, as diferenças no tom de pele esbatidas pelo preto-e-branco — dão outra dimensão ao corpo, como se este representasse a etnia a que pertence. Para além disso, o objecto é fotografado e mostrado individualmente, ou seja, retirado do contexto social que reforça a sua individualidade (por comparação). Os homens, na fotografia antropológica, são olhados como formigas, como membros de uma determinada casta que existe e funciona como um todo.

Há quem vá mais longe, e acuse a fotografia antropológica de foto-colonialismo, ao que não será alheio o facto de esta ser predominantemente feita por ocidentais que retratam o Outro. Mesmo descontando o histerismo do “politicamente correcto”, a fotografia antropológica encalha, de facto, em problemas que resultam do meio em si e do próprio observador (fotógrafo, cientista ou público). E se algumas dessas dificuldades se resolvem, em parte, com a grelha e a uniformização da postura, logo temos (para além dos novos problemas que a própria grelha e uniformização criam) o *punctum* barthesiano e o *memento mori* para perturbar a abstracção e rigor científicos. Quando o olhar, que se quer científico, é perturbado pelo motivo, nada sobra da ciência no processo; sabemos que a objectividade está irremediavelmente perdida quando olhamos para um retrato antropológico como se este fosse um quadro de Paul Gauguin (1848-1903). A sua utilização na antropologia recorda-nos que, por muito que esta seja vista e utilizada apenas como uma ferramenta, a fotografia estará sempre na área difusa entre a arte e a ciência. Se a

misturarmos com pseudo-ciência e ideologia radical (e voluntária, neste caso), obtemos um objecto ainda mais inquietante: a fotografia da eugenia.

A eugenia moderna foi uma invenção de Francis Galton (1822-1911), que também cunhou o termo, de raiz grega, que significa “bem nascido”. No livro *Hereditary Genius* (1869), Galton conclui que é possível produzir *uma raça de homens altamente habilitada* através de um criterioso processo de selecção. A esse processo Galton chamou *eugenia positiva*. O efeito poderia ser reforçado pelo desencorajamento da reprodução de *indesejáveis* (eugenia negativa). Em poucas palavras: a eugenia é o apuramento da raça.

Francis Galton acreditava também na fotografia como uma ferramenta científica verdadeira e objectiva, e começou a utilizá-la em 1878, inventando uma técnica que designou por *fotografia composta*, e que consistia em fotografar vários sujeitos com o mesmo negativo. Como pensava que as características faciais estavam relacionadas com as mentais, o biólogo esperava poder captar traços característicos de cada estrato da sociedade de forma a, mais tarde, poder identificar um determinado tipo estudando a aparência e morfologia do indivíduo. Como aplicação prática, ambicionava poder contribuir para a criminologia, facilitando identificação de criminosos através dos seus traços físicos. Apesar de ter tentado até ao fim da sua vida, os seus esforços foram em vão, e Galton foi forçado a concluir que tal empresa estava destinada ao fracasso.

A eugenia teve grande aceitação na Alemanha do início do século XX. A administração imperial não aprovou os métodos porque via a doutrina como uma violação da liberdade individual, mas a devastação da I Guerra Mundial deixou um terreno fértil para os ideais eugénicos. Na República de Weimar a investigação da eugenia foi financiada por dinheiros públicos e alguns cientistas apelaram mesmo à esterilização de certos elementos da sociedade. No entanto, essa prática manteve-se ilegal até à chegada dos nacional-socialistas ao poder em 1933. O extermínio dos judeus e de outros indesejáveis, durante a II Guerra Mundial, foi a manifestação mais desumana da doutrina da eugenia. Desde então a sua popularidade degradou-se, apesar da tentação da eugenia se ter mantido até aos anos setenta do século XX, em alguns países, como o Canadá e a Suécia, com campanhas de esterilização dos indesejáveis.

Repare-se que a fotografia foi utilizada na eugenia e na antropologia pelas mesmas razões: pela crença/ilusão de que é um meio objectivo. Em 2001, o Centro Internacional de Fotografia, em Nova Iorque, apresentou uma exposição designada *Perfecting Mankind: Photography and Eugenics*. Num texto introdutório, a comissária da exposição, Carol Squiers, escreveu: *a eugenia e a fotografia foram produtos da crença novecentista no poder e na rectitude da observação directa –ver é crer*⁶. Deixemos de lado algum exagero e imprecisões na afirmação — a fotografia foi o produto de conhecimento distribuído e séculos de investigação — e centremo-nos naquilo que é evidente: o poder e a rectitude da observação directa. Os fotógrafos alemães são aqueles que, nos últimos cem anos, se têm aproximado mais da ilusão da observação directa, fria, sem artifícios.

Em 1929, o fotógrafo August Sander (1876-1964) publicou *Antlitz der Zeit (Rosto do Tempo)*, que reúne sessenta retratos que tipificam a sociedade alemã da época. Sander despersonaliza os sujeitos com títulos como *Der Pianist*, *Bürgerliche Familie* ou *Revolutionäre*; cada objecto fotográfico pretende representar toda a classe a que pertence. E note-se o uso do singular no título: os retratos, no seu conjunto, representam o Todo, um só rosto, o rosto do seu tempo, do *zeitgeist*.

Haverá alguma relação entre a obra de Sander, a fotografia antropológica e eugenia? Sente-se, no trabalho do fotógrafo, um impulso de classificação, de categorização antropológica da sociedade alemã e as suas imagens são até caricaturais na forma como retratam os diversos estratos da sociedade. Há, definitivamente, na obra de Sander, traços dos temas enunciados atrás. No entanto, a associação é involuntária, pois nada indica que as intenções de Sander estivessem fundadas no preconceito. Aliás, o fotógrafo foi proscrito pelos nazis; os mais ferozes praticantes da eugenia não aceitaram o trabalho de Sander, talvez porque, ao mesmo tempo que tipificava os alemães, uma prática que até poderia ser enquadrada pelas doutrinas nacional-socialistas do apuramento raça, Sander também fazia, com este livro, uma declaração subversiva: o *volk* (povo) era toda esta gente, de diferentes credos, ideologias e morfologias.

⁶ Brochura da exposição *Perfecting Mankind: Photography and Eugenics*, edição do International Center of Photography, 2001.

O impulso de classificar e sistematizar o mundo tem uma forte tradição na fotografia alemã. Desde August Sander e Karl Blossfeldt (1865-1932) (que fez com plantas o que Sander fez com pessoas) a Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (n.1934), a tradição evoluiu até uma linha a que hoje se chama *Escola Fotográfica de Dusseldorf*⁷. O casal Becher fotografou estruturas aparentemente vulgares — torres de água, armazéns, etc —, sempre com o mesmo enquadramento, e expostas lado a lado, numa grelha, para facilitar a percepção das diferenças subtis das formas. Recentemente, Idris Khan (n.1978) utilizou imagens dos Becher para um trabalho ao estilo da fotografia composta de Galton. Khan sobrepôs, numa só imagem, as fotografias de cada tipo de estrutura, e manipulou digitalmente o resultado, realçando alguns detalhes e áreas de luz e sombra. A sistematização dos Becher é revertida (*Podem ver o efeito da minha acção na sobreposição das imagens. Parece um desenho. Não é sistemático nem uniforme*. Idris Khan⁸). O resultado já não trata das pequenas diferenças nos desenhos das estruturas, mas daquilo que lhes é comum, dos traços gerais que são comuns a todas as estruturas que são percebidos por entre um esboço difuso. Krzysztof Pruszkowski (n.1943) tem feito, desde os anos setenta do século passado, um trabalho na mesma linha, rebaptizando o método de Galton com o termo *Foto-síntese*. *As imagens individuais são aborrecidas*, disse o fotógrafo polaco, num desabafo que podia vir de David Hockney. Mas enquanto Hockney buscou uma alternativa à visão directa da câmara num peculiar arranjo do espaço, Pruszkowski procura recolher, numa só imagem a narrativa do tempo. Apesar das diferenças conceptuais, a preocupação dos dois artistas com as limitações da imagem fotográfica individual é semelhante; ambos lamentam que *aquilo apreendemos dessas imagens não é mais do que aquilo que podemos ver directamente*⁹ (Krzysztof Pruszkowski).

A fotografia composta foi levada ao limite por Hiroshi Sugimoto (n.1948). O fotógrafo japonês, que recentemente disse que *para se ser um bom fotógrafo é necessário ser-se um bom cientista também*, fotografou, numa famosa série intitulada *Teatros* (1978-2000), sessões inteiras de cinema num só negativo. Sugimoto condensa um filme numa fotografia, mas o que vemos, devido à longa exposição, é apenas uma mancha

⁷ Bern e Hilla Becher ensinaram fotografia na Academia de Artes de Dusseldorf, onde Andreas Gursky (n.1955) e Thomas Ruff (n.1958) foram seus alunos. Daí se designar esta geração de fotógrafos alemães que têm tido um impacto tremendo na arte contemporânea como Escola de Dusseldorf.

⁸ <http://photoslaves.com/idris-khan%E2%80%99s-multi-layered-photos/>

⁹ http://www.iphotocentral.com/showcase/showcase_descrp.php/75/1/0/0

branca no ecrã de projecção. É a luz, a origem da imagem fotográfica (que por sua vez é a base da imagem cinematográfica). Na mesma linha dos teatros de Sugimoto, temos a obra de Jim Campbell (n.1956), um artista com formação científica do *Massachusetts Institute of Technology*. Num dos seus trabalhos que oscila entre a arte e a ciência, Campbell registou (2000) numa imagem digital a média de todos os fotogramas de *Psycho* de Alfred Hitchcock (1899-1980). Poderíamos evocar outros exemplos contemporâneos, que com Khan, Pruszkowski, Sugimoto e Campbell percorrem o terreno da síntese fotográfica (e a fotografia digital veio trazer mais uma variável a esta preocupação antiga da cultura fotográfica). Mas, por agora, regressemos à análise.

Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904) deixaram um corpo de obra fotográfico que é tão importante para a História da Fotografia como para a ciência. Ambos estudaram o movimento do corpo humano (e de outros animais) recorrendo ao registo consecutivo das posições do corpo em diversas actividades. Mas, enquanto Muybridge registava o movimento em sucessivos fotogramas, que eram expostos por diferentes câmaras accionadas pelo próprio corpo, Marey utilizava apenas uma câmara e registava o movimento numa só imagem. No entanto, o método de Marey funcionava em tempo discreto, como o cinema, e não numa exposição contínua e longa, o que permitia discernir claramente as diferentes fases do movimento. Ou seja, tanto os trabalhos de Muybridge como os de Marey estão no domínio da análise. *Diagramas*, ao registar o(s) corpo(s) humano(s) em sucessivos fotografias, é *análise*. Mas também é *síntese*. É desta espécie de jogo duplo que resulta a principal linha de força do projecto.

3. Continuum

O Kazimierz é um bairro do centro de Cracóvia onde antes da II Guerra Mundial vivia uma imensa comunidade judaica. A barbárie nazi lançou uma sombra eterna sobre o lugar, que, no entanto, já não é um degradado refúgio de pequenos criminosos, como durante o regime comunista, mas um elegante e acolhedor recanto de Cracóvia. No entanto, actualmente, a comunidade judaica do Kazimierz não é sequer uma amostra daquilo que foi no auge da sua presença na cidade. Sobram os restaurantes e as sinagogas.

No final do verão de 2005 deambulava pelo Kazimierz quando passei por uma sinagoga. Entrei. Havia uma exposição sobre o Holocausto feita de retratos dos habitantes do bairro que perderam a vida nos campos de concentração. Um texto pedia-nos para ler os seus nomes e olhar as suas caras. Pedia-nos para nos demorarmos um pouco em cada rosto, para dedicarmos alguns segundos das nossas vidas àquelas imagens da tragédia. O nome e a fotografia, juntos, pretendiam humanizar aquilo que o Holocausto desumanizou. Muitas dessas fotografias foram, provavelmente, feitas pelos serviços do Terceiro Reich. A máquina burocrática nazi, tão eficaz na desumanização do Outro e na banalização do mal, é também paradoxalmente a responsável por se poder, hoje, dar um rosto, milhões de rostos, àqueles que foram reduzidos a números. Dos *gulag*, por exemplo, para onde os inimigos do estalinismo eram enviados para morrer, não existe tal registo exaustivo, o que contribuiu muito para um certo esquecimento dos infames campos de concentração soviéticos. Nos *gulag* perderam-se vidas, mas também se perderam histórias (dando um sentido ainda mais terrífico à famosa frase de Estaline: *um morto é uma tragédia, um milhão de mortos é estatística*). No processo de desumanização que foi o Holocausto, a burocracia nazi deixou para a posteridade a informação que nos permite *re-humanizar* as vítimas.

Diagramas desumaniza para logo humanizar. Os olhos, a cara, aquilo que mais nos define, fisicamente, como indivíduos, é escondido por espaldas anónimas. Temos uma grelha que, tal como fotografia antropológica, mede, espartilha e cataloga. Mas se nos afastarmos destas imagens, olhando-as como uma série, sem pausas, compondo mentalmente os buracos deixados entre as fotografias, ou os espaços entre sucessivas mão-direita/mão-esquerda, percebemos um espécie de onda, com harmónicas e dominantes, de imensuráveis texturas, tantas quantas os corpos que nos seriam permitidos fotografar e permutar. A repetição, tal como nas fotografias dos Becher, permite-nos discernir os detalhes, as pequenas e grandes diferenças, a individualidade de cada sujeito. No conjunto, os corpos voltam a ser indivíduos, ao contrário do que acontece no totalitarismo (e na sua versão ligeira, o holismo), que pretende moldar o conjunto para melhor dominar o indivíduo, esbatendo as diferenças. Como as formigas.

Em *A Mulher Incorporada*, um relato incluído no livro *O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu*, Oliver Sacks (n.1933) descreve o perturbante caso de uma paciente que perde a propriocepção (cinestesia). A perda desta espécie de sexto sentido, estimulado por informação

distribuída e processada centralmente, é como perder o corpo. Fisicamente ele existe, tem volume, ocupa espaço, mas não é sentido. O paciente tem que visualizar a mão para poder mexê-la; só vendo o corpo se pode ligar a ele novamente, por um momento, e voltar a fazer parte do mundo real. Mostrando-nos, na mais *imparcial*, *objectiva* e *verdadeira* das abordagens, aquilo que, juntamente como o passado, nos define como indivíduos, *Diagramas* ajuda-nos a reflectir nessa parte indissociável da individualidade e da condição humana.

Carlos M. Fernandes, Março de 2010