Mário Cravo Neto: a máscara é um olho

Cezar Bartholomeu¹

Resumo

A obra de Mario Cravo Neto relaciona a produção estética à questão antropológica. Ainda que sua obra trate de tais questões, tão importantes para a arte contemporânea, foi sempre circunscrita a uma leitura documental (que integra a sua obra transparentemente à cultura), ou ainda, a uma crítica limitada ao formalismo da fotografia modernista no Brasil. O texto propõe ver a obra de Mario Cravo fora dessa circunscrição, propondo caminhos de leitura para uma obra que ainda está em curso.

Palavras-chave: Fotografia. Arte brasileira. Arte contemporânea.

Abstract

Mario Cravo Neto's works engage an anthropological problem to an aesthetic production. Even though his photographs relate these issues, so important to contemporary art, they were always seen either as documents (which show transparently the culture he works in) or as modernist pictures, aesthetic and formalist. This text proposes a different way of seeing his works, hopefully out of these biases.

Key words: Photography. Art brazilian. Art contemporary.

A fotografia de Mario Cravo Neto pode, à primeira vista, ser categorizada muito facilmente como uma fotografia artística, modernista, que participa do gênero da retratística formal, e cuja temática se constrói a partir da cultura baiana e no limite dessa cultura. Essa categorização da fotografia de Mario Cravo Neto não é errada, apesar de grosseira, e tal redução justifica boas leituras que foram e são feitas sobre seu trabalho. Tais leituras exploram a obra de Mario Cravo Neto investigando seu exotismo, sua proximidade do folclore, a representação do “outro” antropológico e etnográfico, e essas aproximações múltiplas e intrigantes certamente não podem ser desprezadas, ainda que nelas

1 Mestre em linguagens visuais pela EBA/UFRJ, 2002. Pós-graduado pela PUC/RJ pelo curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil e graduado em Educação Artística (História da Arte) pela UERJ. Professor na Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro.

a fotografia se localize na esfera de uma estética platônica, como aparência para uma essência. Justamente a maior parte das leituras sobre a obra de Cravo Neto refere-se a um ou a outro aspecto de seu trabalho, opondo, desse modo, a arte e as ciências sociais, o museu e o arquivo.

Uma leitura conexa, que me furtarei a fazer aqui, e que ainda está por fazer, buscaria explorar ao máximo as questões culturais que o artista toca a partir desse conteúdo específico sem isolar o modo como tais questões são abordadas e transformadas esteticamente. Essa leitura poderia levar às últimas consequências a investigação proporcionada por sua fotografia. Ela deve questionar se seus personagens – representados em seus retratos – que se situam fora do Brasil branco, “em desenvolvimento”, classe média, católico, sulista, podem tornar-se o “outro” do Brasil, marginalizado dentro dele mesmo, tomando como característica, na obra de Mario Cravo Neto, o que há de esquizofrênico na representação do retrato. Uma outra hipótese de leitura de sua obra está no caso das religiões afro-brasileiras, matéria-prima de sua fotografia, na qual deve-se examinar a surpreendente presença de mistérios e interditos e, finalmente, essa outra leitura se aproveitaria do modo pelo qual essas religiões negam a própria divisão binária do mundo (lembremo-nos da associação entre teoria platônica e mística judaica no catolicismo), à qual a própria fotografia é frequentemente relegada, e que poderia ser questionada nessas bases: multiplicidade e fenômeno da fotografia igualada à dança panteísta.

Entretanto, me parece mais adequado investigar e situar a estratégia que constrói sua obra, de modo a não dissecar suas imagens sob a esfera da cultura, ainda que essa seja de enorme importância para o artista. Proporia, então, de início, que a obra de Mario Cravo Neto traz duas questões importantes ao espectador contemporâneo: a primeira se refere à fotografia documental, em sua potencialidade antropológica/etnográfica. A outra questão se refere ao endereçamento da obra de arte, ou, mais especificamente, ao espectador de arte contemporânea como o outro do objeto de arte (nesse caso, da representação fotográfica).

Como se dá a presença desse outro em suas fotografias? Começa no retrato como gênero, e isso se afirma em suas primeiras séries de trabalho realizadas em preto-e-branco. Não são apenas retratos potentes – aí já se percebe a força de sua investigação estética. Nessas fotografias, a construção está evidentemente apoiada em uma experiência que busca ir além do problema da pose no retrato. A forma dessas imagens também não se constrói pela relação de um fotógrafo com seu retratado, pois não busca dar conta da rede de relações

construída entre retratante e retratado via representação; os corpos interessam antes a uma experiência escultórica de construção da forma, que parte da investigação ótica, tão comum à fotografia artística, mas vai além, incorporando o retratado do mesmo modo que as formas da arquitetura são incorporadas por Bernd e Hilla Becher: como elemento típico (potencialmente criador de uma tipologia), além de uma matéria. Isso nos levaria a confrontar o modo pelo qual a alteridade do retrato e a etnográfica são relacionadas.

Na representação, a visada de Cravo Neto é, em geral, definida pela frontalidade, o que indica não apenas uma suposta neutralidade do fotógrafo, mas sobretudo o compromisso desse com o espectador da representação. A fotografia moderna claramente informa e é instrumento da obra de Mario Cravo Neto, sobretudo aquelas correntes que primam pela investigação ótica. Mas suas imagens são concebidas enquanto projeto, deliberadas, arbitradas na individualidade do ponto de vista e, certamente, na experiência subjetiva do olhar. É verdade que a qualificação do ponto de vista, a identificação da fotografia para com seu objeto, tudo isso faz pensar na célebre frase de Edward Weston: “Fotografar uma pedra, fazê-la parecer uma pedra, mas ser mais do que uma pedra.” Mas tal frase, que marca o veio purista da fotografia moderna em sua busca por uma abstração formal, entretanto, dificilmente definiria a fotografia de Mario Cravo Neto.

Porque o artista concorda apenas aparentemente com o perfeito equilíbrio entre a coisa fotografada e essa outra coisa que emanará a partir dela. A verdade é que a identidade do retratado não estabelece parâmetros para a construção da imagem. Daí a importância do contraste do “dentro” da fotografia com a premissa geométrica, lógica e estável do recorte quadrado, limite neutro e proporcional que possibilita confortavelmente nos relacionarmos com o “retrato”, se ainda podemos chamá-lo assim. Não há propriamente tensão nessa relação, mas um acordo. Essa é a primeira ambigüidade de sua fotografia, a aceitação da finitude de ambas, geometria e corpo, diante daquilo que efetivamente é criado nesse acordo pela fotografia e na imagem fotográfica, que somente nesse limite onde se unem corpo e fotografia, existe, e que pode perdurar. Ao invés de documento, a fotografia busca tornar-se monumento.

Essa coisa que perdura claramente está no cerne do conceito de arte de Cravo Neto. Há em sua obra uma tendência de suprimir o aspecto especulativo da fotografia em troca de uma ausência de contexto que se exacerba; estamos em nenhum espaço e em nenhum tempo (numa eterna presentificação, adequada à sua apresentação na galeria). Busca, desse modo, eliminar as particularidades

(inclusive identidades particulares) que a fotografia poderia reproduzir – a titulação de determinadas fotografias segundo seus modelos é, na verdade, a contrapartida dessa eliminação. Embora o modo de anular a cenografia na representação seja o mesmo, podemos intuir a diferença entre esses primeiros retratos e aqueles constituídos por Irving Penn: nos retratos de Penn, a identidade particular, também descontextualizada, é reconstituída pelas roupas e pelos adereços como estereótipo. No caso de Mario Cravo Neto, a roupa, que seria um outro elemento de datação, localização ou contextualização da identidade é anulado em favor do corpo, em relação com o próprio corpo ou com outras formas orgânicas. Em relação à Irving Penn, há uma curiosa equidistância em relação a seus nus, seu estudos geométricos e abstratos, seus retratos, sua fotografia colorida; equidistância que resulta em diferença nas pesquisas, mas semelhança nas diversas preocupações, relação que poderia resultar em um estudo alongado.

Se em suas imagens coloridas (como as que constituem o livro *Laróyè*) há o retorno do mundo e a admissão de sua particularidade que retorna, esse “real” retorna com a marca de um acidente planejado ou, como poderíamos dizer, pleno de acasos objetivos. Jamais há a verdadeira opção por uma fotografia vernacular, nem mesmo uma vernaculidade forjada, tal como existe nos trabalhos de Larry Clark e Nan Goldin. Diferentemente da fotografia de Miguel Rio Branco, onde a forma assume a particularidade, particularidade que se formaliza de modo sujo, difícil e às vezes cenográfico, em Mario Cravo Neto a forma busca ser universal, e nessa série de obras temos a ciência não tanto do acaso, e sim, de como o acaso possibilita estudar a luz, a cor e, de modo mais importante, a forma.

Aí também seus retratos são, portanto, retratos à despeito da identidade, construídos de um modo, nessa instância, não diferentemente dos auto-retratos de Cindy Sherman: a identidade é anulada em favor de uma carga cultural que é tornada estética, nesse caso, a estética da cultura (dessa cultura baiana, ou como queiramos chamá-la), ao invés da história dessa cultura. O limite categórico de sua obra, então, não é exatamente o da atitude modernista (e devemos nos lembrar que não existe uma atitude, mas atitudes modernistas), mas o da dúvida entre filosofia do belo e filosofia da arte. Problematiza, assim, ainda que de modo ambíguo, a estética platônica, na medida em que dos retratados retira tudo, buscando neles instar outra essência.

Nesse sentido, a opção pela universalidade e pela anulação da história antagonizam a fotografia documental, que é construída na densidade de um contexto (de modo a suprimir o inevitável corte da fotografia, como diria Stanley Cavell). Pode-

ríamos argumentar que essa contrariedade se dá induzida pela diferença dos circuitos das fotografias de arte e documental. No entanto, a verdadeira contrariedade se dá na presença desavergonhada daquilo que é criado na fotografia, e no que poderíamos chamar completitude, presente na forma de Mario Cravo Neto. O pior temor da fotografia documental, do curador e do museólogo, no artista talvez aí se materialize: o de que *sempre* haja invenção na fotografia, dispensando a objetividade e, ainda assim, aliando-se potentemente (e sem explicação) à verdade.

Enquanto seu olhar com a câmera pode ser muitas vezes considerado como neutro – mais evidentemente neutro do que o de qualquer fotografia que produz uma crônica jornalística (frontal, na altura do olho, na axe, produzindo um espaço de respiração para o olhar do espectador), é na escultura do outro que se afirma a construção – daí o crescente cuidado do artista com a luz, dramática e envolvente. Wölfflin nos diria sobre essa luz: tátil (senão sensual). A aparência do outro não é dissociada e, em seguida, representada tentando dar conta de sua essência, mas é reconstruída em outra coisa, não pela investigação do olhar do fotógrafo, mas pela transformação da pose em problema escultórico.

Na medida em que a forma é construída a partir do desmantelamento do corpo e então sua reconstrução, sua fotografia, enquanto admite sua própria subjetividade, aposta em um evento no qual absorveremos a carga simbólica que norteia esse processo. Aí mostra-se com força sua estratégia: a categoria da escultura (incluída aí a da performance) é central à sua obra, enquanto a fotografia diante dela tende a ser ferramental (por exemplo, tempo e espacialização forjam a cena fotografada, mas pouco ou nada interfere na construção fotográfica).² No entanto, na medida em que a fotografia resolveu a questão, não apenas da descrição, tão comum aos fotógrafos modernos, dessa forma, ela se vê livre para transmiti-la do melhor modo possível. Daí não apenas a beleza e o mistério da forma na obra de Mario Cravo Neto e seu aspecto purista inicial, mas também o interesse renovado no problema do meio fotográfico como fenômeno, passando ao uso de justaposições, cor e ao uso de projeções, renovando o problema estético a partir do sensual/sensório de sua obra. Nessa instância, não se rende à cenografia, mas procede com economia e cuidado, preservando o que há de precioso em suas imagens e fazendo valer, agora pela escala, a desnaturalização do olhar do fotógrafo.

2 Isso, me parece, deve levar-nos a questionar de modo geral a categorização rápida do que é o modernismo (na medida em que não existe modernismo, apesar de sua proposta de universalidade, mas modernismos), e como o modernismo opera a fotografia. (Rosalind Krauss, por exemplo, deixa evidente a implosão dos conceitos de autoria, estilo e obra de fotógrafos modernos, prenunciando esta implosão em todo o campo da arte).

A idéia de máscara é sugerida por várias imagens do autor, e isso não parece, de modo algum, um dado fortuito. Justamente, a principal característica de suas fotografias é o desejo de magicamente burlar a diferença entre sujeito e objeto, entre o eu e o outro, na medida em que solapa esteticamente a representação “documental” da fotografia através do investimento total nessa carga simbólica. Aqui, mesmo o corpo é uma máscara. A máscara possui uma forma humana, não porque o Deus a tenha, mas porque um princípio abstrato modifica a forma do homem até torná-la outra coisa. Mas o princípio da máscara é que potencialmente todos podemos vesti-la e, ao vê-la, somos tomados pela transformação simbólica do outro.

No entanto, se as máscaras de Cravo Neto se constroem “sem rosto”, dada a força desse princípio abstrato, o fulcro dessa transformação é a ocasional presença de um olho: a fotografia nos olha. Esse olho é o retorno da fotografia como onipresença primordial e, ao mesmo tempo, é o trauma da completa ausência de particularidade – esse olho é o *punctum*, quando a escultura é *studium*, se podemos fazer uso das categorias de Barthes. Com efeito, permitir o olho (que une ser e identidade, fotógrafo e retratado, espectador e fotografia, retornando ao problema da relação produzida pelo retrato, mas abstratamente) deve ser uma escolha calculada, um risco; ao mesmo tempo uma liberação e um descontrole. (Como espectador, me pergunto como seria ser olhado ou ver o olho de Omolu?)

Mas, antes do que entrar no território particular dos cultos afro-brasileiros como metáfora interessante para o processo desse artista, eu proporia outra, mais disseminada talvez, que indica com mais potência a ambigüidade de sua relação com a fotografia: o Narciso. Sustento que, em geral, esse olhar nas máscaras de Mario Cravo Neto não é o olhar de Narciso fascinado, nem um olhar julgador ou normativo que examina sua própria beleza (não é a auto-observação, nem a autocrítica que estão em jogo aqui), mas o olhar de Narciso no momento do afogamento. Esse momento congelado é o momento traumático de toda fotografia, aquele no qual se percebe que na superfície (e não sob ela) existe uma profundidade inaudita na qual mergulharemos e nos perderemos. O olhar nas fotografias de Mario Cravo Neto é um olhar consciente e terrível, que diz respeito a nós mesmos, na iminência da imersão no seu fenômeno. Com a mesma sensação que existe na arte concreta em relação à opacidade da forma que impede completamente a penetração, devemos reagir a esse olhar e, sem terror, nos deixar levar por toda a densidade da imagem.

Na relação entre particular e universal na construção de sua imagem, e ainda na complexa relação entre escultura e fotografia, cabe um exame e uma relação da

obra de Mario Cravo Neto para com a fotografia contemporânea, ou ainda, a fotografia na arte contemporânea. Nessa instância, sua fotografia se contrapõe diretamente ao que Hal Foster chama “novos etnógrafos”. Assim se refere a artistas da década de 80 cuja obra busca retomar o contato com esse “outro” da representação usando esse “outro” etnográfico como tema, e a alegoria, revista, como estratégia de trabalho – artistas como Thomas Struth, Lothar Baumgarten e Cristian Boltanski,³ cujas obras se referenciam nas disciplinas sociais e se afirmam nos procedimentos já clássicos da arte contemporânea: apropriação, deslocamento, justaposição – as estratégias do *ready made*.

Sobre Mario Cravo Neto, nesse caso, deveríamos dizer: sua fotografia não se torna exploração e imposição da comunicação ao outro, mas também não se subsume na comunicação do outro. Não é resto de uma performance, ação ou evento, não é fetiche desviado de uma ação principal; sua fotografia, enquanto moderna e autoral, afasta-se da busca de uma objetividade estatística ou arquivística (essa que atrai tanto artistas contemporâneos quanto políticos e os assemelha) e, nesse sentido, torna clara a opção pela ética por parte desses artistas (com toda a localização e limitação que decorrem dessa escolha) e a consequente perda de autonomia da estética como um campo – nesses artistas, a apropriação torna-se frequentemente uma via de mão dupla, como indicou Benjamin: *reificação melancólica da mercadoria*, onde a política se estetiza.

Em Mario Cravo, a questão estratégica da obra está menos entre a fotografia e o mundo (o caso de um fotógrafo modernista), como poderia parecer a princípio (considerado o uso da fotografia e mesmo o discurso do artista), mas sobretudo entre fotografia e escultura, o que finalmente indica um problema na ordem da concepção do que é a fotografia modernista. No hibridismo entre essas, fotografia e escultura, revela-se um caminho rico para o artista, na medida em que compreenda os caminhos da escultura contemporânea, e a fotografia, mais e mais, como um objeto cuja forma pode assumir riscos de ordem fenomenológica. É no modo particular como esse embricamento se resolve, e nos caminhos que uma categoria, expandida, apontará para a outra, que persiste sua ambigüidade e riqueza. Nesse caso, a palavra embricamento põe em pé de igualdade todos os artistas e deixa uma questão pendente, não somente para esse artista dito modernista (qual modernismo?), mas igualmente para os outros artistas, que tão facilmente

3 Nessa instância, ainda, devo mencionar as imagens de Cláudia Andujar que, trabalhando sob o mesmo registro, produz soluções intrigantes e novas.

operam hibridismos de modo conservador, submetendo-os às suas deficiências e às necessidades momentâneas do sistema de arte, ao invés das necessidades das obras: o artista é matéria-prima da teoria, não seu ilustrador.

Mário Cravo Neto, é verdade, conta com o favor do sistema de arte e com a dubiedade institucional que lida com fotografia e arte de modos diversos; ainda, o fundamento moderno de sua obra cria uma espécie de isolamento como se fosse obra fechada e passada: não é o caso. No presente de sua produção e dessa cultura que é sua matéria-prima, sua necessidade é a de abandonar-se a um caminho próprio dentro desse hibridismo, arriscando-se. Esse será, portanto, um duplo trajeto à fotografia e à escultura, onde o próprio artista se aventure a desafiar, finalmente, o problema amplo do conceito de forma aristotélica e a questão do desejo persistente de unidade, de estrutura e de simetria que ainda fundamentam a filosofia do belo e que impedem, nas obras, o aprofundamento de tal embricamento que é também sua explosão.

Referências

- BARTHOLOMEU, Cezar. Refratários em refração. In: CANONGIA, Lígia (Org.). *Câmeras de luz*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006.
- _____. O fotógrafo e o historiador ilustrado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, n. 13, 2006.
- _____. Proust e a fotografia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, n. 12, 2005.
- _____. O fotógrafo e o historiador ilustrado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, n. 8, p.199-201, 2001.
- _____. Rastro e Impureza. *Concinnitas*, Rio de Janeiro: UERJ, n. 7, p. 117-123, 2004.
- _____. *Três desdobramentos* (catálogo da Exposição 3 Percepções Fotográficas em Preto-e-Branco). Rio de Janeiro: Conjunto Cultural da Caixa, 2004.
- _____. Três pequenos instantâneos: Benjamin, Barthes, Derrida. *ARTEFOTO*, Rio de Janeiro: CCBB, 2002.
- _____. Pequena antologia de citações eminentemente falsas/Portfólio (Homenagens e reposicionamentos). *Concinnitas*, Rio de Janeiro: UERJ, n. 1, 1998.
- _____. O estrangeiro e o prisioneiro. *Cartola – fita meus olhos*, Rio de Janeiro: MIS e UERJ, 1998.
- _____. Inflexão. *Desvios*, Rio de Janeiro: UERJ (Cat. de Exposição), 1997.
- _____. *Obscura Lua: sobre o trabalho de Ruth Lifschits*. Rio de Janeiro: Funarte (Cat. de Exposição S/T), 1995.