

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

TRADUÇÃO

O GESTO DE FOTOGRAFAR¹

Vilém Flusser

Traduzido por: Nélio Rodrigues Conceição²

A invenção da fotografia pode indubitavelmente ser designada como revolucionária, pois é um método que procura fixar, numa superfície bidimensional, temas [*Subjekten*] que existem num espaço-tempo tetradimensional. Esse método é revolucionário no sentido em que permite aos temas – ao contrário da pintura – imprimirem-se a si mesmos numa superfície. Uma fotografia é uma espécie de “impressão digital” que o tema deixa numa superfície; não é, como na pintura, uma representação [*Darstellung*]. Na fotografia o tema é a causa, na pintura é o significado [*Bedeutung*]. A revolução fotográfica inverte a relação tradicional entre os fenômenos concretos e a nossa ideia dos fenômenos. Segundo essa mesma tradição, na pintura formamos uma “ideia” para fixar o fenômeno numa superfície. Na fotografia, pelo contrário, o fenômeno cria, para nós, a sua própria ideia numa superfície. De fato, a invenção da fotografia é uma tardia solução técnica da disputa teórica entre o idealismo racionalista e o idealismo empirista.

Os empiristas ingleses do século XVII consideravam que as ideias se imprimiam em nós como fotografias, ao passo que os seus contemporâneos racionalistas julgavam que as ideias eram por nós esboçadas como pinturas. A invenção da fotografia forneceu a prova de que as ideias funcionam no sentido de ambas as correntes de pensamento. Chegou demasiado tarde para que pudesse ainda ter repercussões sobre as discussões filosóficas – considerando o fato de que, no século XIX, se aceitava geralmente, em maior ou menor grau, as [p. 101] implicações recíprocas dos pontos de vista predominantes de ambas as correntes. Esse é um exemplo de como a tecnologia coxeia atrás da teoria. Ainda assim essa invenção é revolucionária, pois permite a

¹ Publicado originalmente como um capítulo da versão alemã do livro *Gestos*. FLUSSER, Vilém. “Die Geste des Fotografierens”. **Gesten, Versuch einer Phänomenologie**. Bensheim / Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993 [1991], pp. 100-118.

² Nélio Conceição é licenciado em Filosofia pela Universidade de Coimbra (2005). Concluiu, em 2013, um doutoramento em Estética, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese que desenvolve as relações entre filosofia e fotografia. Nessa mesma faculdade é investigador no IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova. Trabalha no âmbito da estética, da filosofia da fotografia e da filosofia contemporânea, nomeadamente sobre o pensamento de Walter Benjamin. Atualmente co-coordena um projeto coletivo sobre a experiência estética da cidade. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0040. Endereço de email: alnelio@yahoo.com

discussão da diferença entre um pensamento “objetivo” e um pensamento “ideológico” exclusivamente ao nível da técnica. Além disso, as fotografias são consideradas como ideias “objetivas” e as pinturas como ideias “subjetivas” ou “ideológicas” que temos em relação aos fenômenos concretos que nos rodeiam. Esse é um exemplo de como a tecnologia produz teoria. Hoje, mais de cem anos após a invenção da fotografia, começamos efetivamente a certificarmos-nos das possibilidades teóricas que resultam da comparação entre fotografia e pintura.

Se reconhecermos o fato de que as fotografias são causadas pelos fenômenos, ao passo que as pinturas indicam os fenômenos (isto é, significam), poderemos analisar a diferença entre explicações causais e semiológicas. Por conseguinte, as fotografias são explicadas se se conhecerem os processos eletromagnéticos, químicos e outros que são a sua causa. E as pinturas são “explicadas” se se perceber a “intencionalidade” que nelas se expressa. Mas o presente ensaio não tem a intenção de entrar na discussão desses problemas, embora eles sejam fascinantes. A razão para isso é a seguinte: tanto a fotografia quanto a pintura têm origem em movimentos muito complexos e contraditórios. No ato de pintar existem fases objetivas e no ato de fotografar existem fases subjetivas, numa tal dimensão que torna a distinção entre objetividade e subjetividade mais do que problemática. Se quisermos efetuar a distinção entre pintura e fotografia, e temos de fazê-lo se quisermos compreender a nossa relação com o mundo, antes de mais temos de analisar ambos os gestos que produzem fotografias e pinturas. [p. 102] A análise do gesto de fotografar parece ser um passo preparatório necessário para o estudo da própria fotografia e da sua comparação com a pintura. E é exatamente isso que o presente ensaio se propõe a fazer.

Mas assim que, para o analisar, tentamos descrever o gesto de um fotógrafo, somos surpreendidos por um fato estranho. Aquilo que fazemos parece a tentativa de “fotografar” esse gesto – se bem que num sentido metafórico. Uma fotografia é a “descrição” bidimensional de um gesto, contanto que compreendamos por “descrição” a tradução de um contexto para um outro contexto. A fotografia de um homem a fumar cachimbo é a descrição do seu gesto de fumar através da tradução do gesto de quatro dimensões para duas dimensões. Os seus elementos são “manipulados” pelo próprio gesto (simplificando, pela luz que os corpos irradiam, que se move no ato de fumar). Porém, a descrição datilografada de um fotógrafo é composta por elementos (os caracteres da máquina de escrever) que não têm nenhuma relação causal com o gesto que estão a descrever. Por isso, enganamo-nos quando nos deixamos levar pela crença de que, ao escrevermos sobre o tema do gesto de fotografar, estejamos de certo modo a fotografar esse tema, ainda que seja num sentido metafórico. Enquanto modelo para a nossa descrição do gesto de fotografar, a fotografia tem, por conseguinte, de ser deitada fora. E isso é notável, pois é um exemplo de como as ferramentas ameaçam dar forma ao nosso pensamento. Primeiro, descobrimos a fotografia como instrumento de um ver “objetivo”, e depois tentamos considerar a própria fotografia através do ver fotográfico. O poder opressivo que os instrumentos exercem sobre o nosso pensamento concretiza-se em muitas dimensões, e algumas delas são menos evidentes do que outras. Não devemos permitir que os instrumentos, tomando-nos por cavalos, sentem-se na sela e nos tomem as rédeas das mãos. No presente caso, não devemos tentar [p. 103] encarar o gesto de fotografar como se o fotografássemos. Pelo contrário, e se queremos descobrir o que nele ocorre

“verdadeiramente”, devemos capturá-lo como se não tivéssemos dele conhecimento e o víssemos pela primeira vez de modo ingênuo.

Embora tudo isso pareça muito fácil, é no entanto um empreendimento difícil. O que temos perante nós é uma situação mal definida. Suponhamos um salão. Um homem está sentado numa cadeira e fuma um cachimbo. Existe ainda um outro homem na sala, que segura um aparelho. Ambos comportam-se de um modo não usual, se por “usual” entendermos: estar de modo apropriado num salão. O homem fumador de cachimbo parece fumá-lo, não por causa do fumar, mas sim por uma outra razão. Embora seja difícil darmos razões para tal, parece-nos contudo que ele “representa” alguém a fumar. O homem com o aparelho, pelo contrário, faz um circuito muito estranho. Se o nosso propósito for a descrição desse movimento, este torna-se para nós o centro da cena, e o fumador torna-se a explicação do circuito efectuado pelo homem do aparelho. Isto é notável, pois mostra que a situação não é tanto estruturada pela relação entre os elementos que a constituem, mas sim pela intenção, o intuito do investigador. Não se trata de uma descrição “objetiva”, se por objetiva entendermos uma descrição que é independente da posição do investigador. Muito pelo contrário, a situação aqui descrita é “focada” pelo investigador. Mas a palavra “focada” é naturalmente um conceito fotográfico, o que evidencia o quão difícil é deixar de lado o modelo fotográfico durante a observação. Isso implica que as fotografias não sejam descrições objectivas. Procuremos guardar na memória essa imagem e esquecer de novo o modelo fotográfico.

O centro da situação é o homem com o aparelho, o qual, todavia, se move. Ainda assim é estranho falar de um centro, pois ele move-se em relação à sua [p. 104] periferia. Quando um centro se move, ele o faz relativamente ao observador, e toda a situação move-se com ele. Por conseguinte, temos de conceder que aquilo que vemos quando olhamos para o homem com o aparelho é um movimento de toda a situação, que também abrange o homem sentado na cadeira. Custa fazer essa concessão pois somos levados a crer que, quando alguém se senta, não se move, e como estamos acostumados a acreditar nisso, pensamos que é isso que vemos.

De fato, vemos que, quando concentramos a nossa atenção no homem que está na sua cadeira, a situação pára, e nela move-se o homem com o aparelho. Por outro lado, quando concentramos a nossa atenção no homem com o seu aparelho, a situação entra em movimento, e o homem que está na sua cadeira é, numa situação móvel, a parte imóvel. Isso sugere, entre outras coisas, a ideia de que a revolução copernicana é o resultado de uma mudança de posição e não um ver “mais verdadeiro” que o do sistema ptolomaico. Por outras palavras, o homem com o aparelho não se move para encontrar a melhor posição para fotografar uma situação estável (embora possa pensar que o faz). Na verdade, procura uma posição que corresponda da melhor forma às suas intenções de fixar uma situação móvel.

Contudo, subsiste o seguinte problema: o homem com o seu aparelho só se encontra no centro da situação para nós, que o observamos, e não para si próprio. Ele julga-se fora da situação pois a está observando. Para ele, o homem na cadeira é o centro da situação, pois ele está no centro da sua atenção. E também nós, porque nos encontramos na sala e observamos o homem com o aparelho, representamos para ele uma parte dessa situação. Isso poderia levar-nos a crer que se trata aqui de duas

situações distintas. Uma em que o homem com o seu aparelho constitui o centro, e em relação à qual nós estamos numa posição transcendente. E uma [p. 105] outra em que o homem na sua cadeira representa o centro, e da qual nós fazemos parte. Duas situações diferentes, mas que se interpenetram. Mas, na verdade, trata-se de uma única situação. Podemos afirmar isso porque temos a possibilidade de nos libertarmos do nosso papel de observador e considerarmos-nos parte da situação; e o homem com o aparelho também pode fazê-lo. Se observarmos os seus gestos, podemos de fato reparar que determinados movimentos seus são como que manobras que se procuram a si mesmas.

Essa visão de nós próprios numa situação (esse ver “reflexivo” ou “crítico”) é característica do nosso estar-no-mundo: estamos no mundo e vemo-lo, “sabemos” que isso é assim. Mas há que dizer uma vez mais: nisso não há nada de “objetivo”. O gesto com o qual nos afastamos do desempenho de um papel, gesto que também pode ser feito pelo homem com o aparelho, relaciona-se sempre com um “lugar” a partir do qual podemos indicar que presenciamos duas vezes a mesma e única situação. Esse “lugar” é a base de um consenso, do reconhecimento intersubjetivo. Se nós próprios e o homem com o aparelho nos encontrarmos nessa base, não vemos “melhor” a situação, vemo-la simplesmente de modo intersubjetivo e vemo-nos de modo intersubjetivo.

O homem com o aparelho é um ser humano, ou seja, ele não está simplesmente na situação, mas encara-a também de um modo reflexivo. Sabemos que se trata de um ser humano, e não apenas porque vemos uma forma que identificamos como um corpo humano. Sabemo-lo também, e de um modo ainda mais significativo, porque vemos gestos que “indicam” claramente não só uma atenção orientada para o homem na cadeira, mas também uma distância reflexiva em relação a ele. Reconhecemo-nos nesses gestos pois eles são o nosso próprio modo de ser no mundo. Sabemos que se trata de um ser humano porque nos reconhecemos nele. A nossa identificação de um [p.106] corpo humano é um elemento secundário desse reconhecimento imediato e concreto. Se confiássemos apenas nessa identificação, poderíamos enganar-nos. Poderíamos estar a ver uma máquina cibernética que simulasse gestos humanos. Mas o nosso reconhecimento num gesto não pode estar enganado. Simplesmente porque nós próprios nele nos reconhecemos, trata-se de um gesto humano.

Porque o homem com o aparelho é um ser humano e não existe ninguém que possa ser chamado de “ser humano ingênuo” (isso é em si mesmo uma contradição), por conseguinte não pode existir “fotografia ingênua”. O homem com o seu aparelho sabe o que faz, e podemos percebê-lo quando observamos os seus gestos. Por isso é necessário descrever os seus gestos com conceitos filosóficos (reflexivos). Quaisquer outros modos de descrição seriam desajustados, pois não apreenderiam a essência reflexiva e autoconsciente do gesto. Isso é válido para todos os gestos humanos, mas ajusta-se particularmente ao gesto do fotógrafo. O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou, dito de outra forma: desde que a fotografia foi inventada, tornou-se possível filosofar não só por intermédio das palavras, mas também das fotografias. A razão para isso é que o gesto de fotografar é um gesto da visão, aquilo a que os pensadores antigos chamavam de *theoria*, e que desse gesto resulta uma imagem, a qual seria por esses mesmos pensadores chamada de *idea*. Ao contrário da maioria dos outros gestos, o gesto de fotografar não tem a intenção direta de transformar o mundo

ou comunicar com os outros; antes, visa a observar alguma coisa e fixar a visão, torná-la “formal”. O tão citado argumento marxista segundo o qual os filósofos se limitariam a interpretar o mundo (quer dizer, observá-lo e tagarelar acerca dele), quando, pelo contrário, o que importa é transformá-lo – este argumento não é muito convincente quando aplicado ao gesto de fotografar. A fotografia é o [p. 107] resultado de um olhar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma transformação do mundo; é uma coisa nova. O mesmo aplica-se à filosofia tradicional, embora as ideias que dela resultam não sejam tão apreensíveis quanto o são as fotografias. A apreensibilidade da fotografia é, indubitavelmente, um aspecto que nos faz pensar sobre os resultados dos métodos tradicionais em filosofia.

O gesto feito pelo homem com o aparelho é tão complexo que provavelmente impossibilita uma dissecação exata em várias etapas. Mas essa também não é a minha intenção, pois para o meu propósito é suficiente dizer que se podem distinguir três aspectos, os quais, contudo, não são separáveis uns dos outros. O primeiro aspecto é a procura de um local, de uma posição a partir da qual a situação é observada. Um segundo aspecto consiste na manipulação da situação de modo a que esta última seja ajustada ao local escolhido. O terceiro aspecto diz respeito à distância crítica que é possibilitada pelo sucesso ou fracasso desse ajuste do olhar. Muito evidentemente existe um quarto aspecto: o acionamento do disparador. Mas, de um certo ponto de vista, esse caso não pertence aos gestos verdadeiros, pois ele se dá de forma mecânica. Além disso, existem ainda as complexas técnicas eletromagnéticas, químicas e mecânicas no interior do aparelho, e todos os processos de revelação, de ampliação e de retoque, os quais, todos juntos, culminam numa imagem. Embora essas técnicas tenham uma influência decisiva nos resultados do gesto e a sua análise seja fascinante, elas encontram-se fora da situação que presentemente observamos. Não pretendemos analisar fotografias, para o que seria indispensável uma análise dessas técnicas, interessa-nos, pelo contrário, a consideração do gesto de fotografar como se pudéssemos observá-lo no salão.

Os três aspectos do gesto referidos não são evidentes do mesmo modo e não têm a mesma importância no interior do gesto. O primeiro aspecto do gesto, a procura de uma posição, é o mais vistoso e poderia criar [p. 108] a impressão de que os outros dois lhe estariam subordinados. Contudo, um exame atento traz a lume que o seu segundo aspecto, a manipulação da situação que se tenciona observar, caracteriza-se por ser um gesto ainda mais forte. Embora não seja tão evidente quanto o primeiro aspecto e não seja tão facilmente admitida pelos fotógrafos, muitas vezes é a própria manipulação que norteia a procura de uma posição. No que concerne ao terceiro aspecto, o da autocrítica, ele pode não parecer decisivo para o observador; contudo, é precisamente esse aspecto que fornece o critério para julgar “a qualidade da imagem”.

O que foi dito acerca do gesto de fotografar pode igualmente ser dito, com algumas alterações, acerca do gesto de filosofar. Se analisarmos esse gesto, provavelmente descobriremos os mesmos três aspectos, os quais se relacionam entre si de modo semelhante. Isso quer dizer que fotografar é um gesto que traduz a atitude filosófica para um novo contexto. Na filosofia, como na fotografia, a procura de uma posição é o aspecto mais evidente. A manipulação das cenas expostas nem sempre é facilmente admitida, mas de qualquer forma ela caracteriza os diferentes movimentos na filosofia. É o aspecto autocrítico é aquele que permite avaliar se a manipulação está ou não bem

conseguida. A impressão de que o gesto de fotografar é um desenvolvimento filosófico no quadro da época da industrialização reforça-se se observarmos esses três aspectos do modo mais preciso possível.

A procura de uma posição salta à vista pelos movimentos corporais do fotógrafo. Porém, quando se observa o seu manuseamento do aparelho, ressalta uma dimensão menos evidente. A posição procurada pelo fotógrafo é um ponto espaço-temporal. O fotógrafo pergunta-se de onde e por quanto tempo tem de expor o motivo que procura precisamente [p. 109] fixar numa superfície. No nosso exemplo, o centro do motivo é um homem que fuma cachimbo e está sentado numa cadeira no interior de um salão. Essa frase é ela própria uma descrição da situação, situação que é também vista de uma posição específica, a de um observador que foi elevado por uma qualquer grua metafísica sobre o salão e retirado do tempo em que o acontecimento teve lugar. Os gestos do fotógrafo mostram que este não acredita que uma tal posição lhe seja acessível, e, mesmo que fosse, somente através de uma misteriosa evidência lhe seria dada a preferência sobre todas as outras posições. De fato, esses gestos mostram que ele não conhece a melhor posição para aquela situação e que acha que cada situação possibilita várias posições, cuja “qualidade” depende não só da própria situação, mas também da intenção do observador. Se eu quiser registrar na fotografia o instante em que o fumo se eleva do cachimbo, deve existir concretamente um ponto de vista ótimo que me é imposto pela “forma” do cachimbo. Se, pelo contrário, quiser registrar a expressão do prazer, tal como é espoletada no rosto do fumador pelo sabor do tabaco, tem de existir um ponto de vista ideal, diferente do primeiro, o qual, contudo, é igualmente imposto pela “forma” da situação. Portanto, antes de poder procurar uma boa posição, o fotógrafo tem que ter um objetivo que oriente o percepcionar da situação. Na verdade, a observação do seu gesto mostra que essa intenção é teórica, considerando que, no decurso da sua procura, o objetivo pode mudar a cada momento. Ele queria fotografar o fumo que se elevava do cachimbo e, enquanto procurava o ponto de vista apropriado para fazê-lo, poderia ser surpreendido pela expressão do rosto do fumador. De fato, ocorre aqui uma dupla dialética: uma entre o objetivo e a situação, outra entre os diferentes pontos de vista da situação. Os gestos do fotógrafo mostram a tensão dessas duas dialéticas que nele intervêm. Por outras [p. 110] palavras, o gesto de fotografar, que é um movimento de procura de posição e que revela uma tensão quer interior, quer exterior, a qual dinamiza a procura – esse gesto é o movimento da dúvida. Observar o gesto do fotógrafo sob esse aspecto significa assistir ao desenvolvimento da dúvida metódica. E esse é o gesto filosófico *par excellence*.³

O movimento decorre naquilo a que geralmente chamamos de quatro dimensões do espaço-tempo. Numa primeira dimensão, o fotógrafo aproxima-se e afasta-se da situação. Numa segunda dimensão, o fotógrafo observa a situação de diferentes pontos de vista horizontais, enquanto numa terceira dimensão o faz de diferentes pontos de vista verticais. Numa quarta dimensão, o fotógrafo acaba por manipular o seu aparelho com o intuito de captar a situação com diferentes tempos de “exposição”. As quatro dimensões sobrepõem-se de modos muito complexos, e a dimensão temporal tem um caráter distinto em relação às outras pois inclui o manuseamento do aparelho.

³ Em francês no original (NT).

As quatro dimensões cruzam-se. A procura do fotógrafo parece ser um movimento confuso e difícil de apreender dentro do espaço-tempo. Contudo, uma observação mais detalhada pode mostrar que nesse espaço-tempo existem como que barreiras sobre as quais, durante a sua procura, o fotógrafo tem de saltar, como se o espaço-tempo tivesse sido dividido, de acordo com cada situação, em campos distintos. Um desses campos para a perspectiva dos pássaros, um outro para a perspectiva das rãs, um campo de onde se pode espreitar pelo canto do olho, um mais amplo de onde, com os olhos bem abertos, se pode arcaicamente dirigir o olhar para alguma coisa. Entre o registo da proximidade e o panorâmico parece não existir um deslizar contínuo, mas apenas uma passagem de um campo para outro que lhe é diferente. Isso distingue completamente o gesto fotográfico do cinematográfico; a câmara não “viaja”. Aquele gesto é composto [p. 111] por decisões e por uma série de saltos sobre barreiras invisíveis. A procura do fotógrafo é uma série de processos abruptos de decisão. O fotógrafo atravessa o espaço-tempo composto por diferentes domínios da visão, por diferentes “visões do mundo” [*Weltanschauungen*] e por barreiras que separam esses campos de visão. O caráter quântico do gesto de fotografar (o fato de ele dizer respeito a uma *clara et distincta perceptio*) compõe a sua estrutura como um gesto filosófico, ao passo que o gesto de filmar desfaz essa estrutura. A razão para essa diferença é evidentemente de natureza técnica: o fotógrafo – assim como o filósofo – vê através de um aparelho “categorial”, com o qual persegue o objectivo de apreender o mundo como uma série de imagens distintas (conceitos determináveis). O homem que filma vê através de um aparelho “processual” com o objetivo de capturar o mundo como uma corrente de imagens indistinguíveis (conceitos indetermináveis). Essa diferença “técnica” entre os dois aparelhos é responsável pela diferença na estruturação dos dois gestos. Portanto, que o aparelho fotográfico seja uma ampliação e um melhoramento da vista humana é apenas uma frase feita. No gesto fotográfico, o corpo humano é de tal modo caldeado com o aparelho que quase não tem sentido querer atribuir uma função específica a qualquer um deles. Se se define um instrumento como um corpo que está na dependência de um movimento de um corpo humano (quando se diz que na relação entre homem e ferramenta o corpo humano é constante e a ferramenta é variável), então quase não tem sentido definir o aparelho como a ferramenta do fotógrafo. De igual modo seria adequada a afirmação de que, na procura de uma posição, o corpo do fotógrafo é a ferramenta do aparelho fotográfico. A observação do gesto de fotografar permite ver de uma forma concreta a reversibilidade desta relação num contexto paraindustrial específico. Na indústria automobilística, a circunstância que o trabalhador seja uma [p. 112] função da máquina implica efetivamente a perda de si próprio (a sua dignidade enquanto ser livre), isto é, uma auto-alienação. No gesto de fotografar, pelo contrário, a circunstância de que o fotógrafo se adapte ao aparelho – por exemplo, a sua posição tem de ser definida consoante à escala de “*timings*”⁴ do seu aparelho – não implica certamente qualquer auto-alienação. Pelo contrário, o fotógrafo é livre, não apesar, mas por causa da determinação temporal do aparelho.

Se se concorda em chamar “cultura” à totalidade das ferramentas, tem de se admitir que o gesto de um trabalhador numa fábrica ocorre num contexto diferente daquele do fotógrafo. O objetivo das revoluções socialistas deveria então ser a abolição, no nosso meio cultural, de todos os gestos correspondentes ao tipo do trabalhador. Não

⁴ Em inglês no original.

existem quaisquer dúvidas de que, para uma compreensão completa do aspecto do gesto fotográfico analisado até agora, a procura de uma posição, seria necessária uma observação extremamente minuciosa. Mas para o propósito do presente ensaio é suficiente dizer que ele diz respeito a uma série de decisões teóricas relacionadas com o exame da situação. Que o gesto é, por conseguinte, o movimento concreto da dúvida metódica, e que a sua estrutura é determinada de tal sorte, quer pela situação observada, quer pelo aparelho, quer pelo fotógrafo, que se torna proibido isolar qualquer um dos fatores mencionados. Trata-se, de igual modo, de um movimento da liberdade, pois o gesto é uma série de decisões que são tomadas, não apesar, mas por causa das forças determinantes que nele estão em jogo.

Para considerarmos o segundo aspecto – o da manipulação – temos de esquecer todo o conhecimento objetivo que possuímos acerca do ato de fotografar. Esse conhecimento diz que no salão existem objetos, e que entre eles existe um homem que está sentado numa cadeira e fuma um cachimbo. Esses objetos são “fenômenos” no sentido em que podem ser demonstrados por [p. 113] experiência ótica, pois refletem os raios luminosos que sobre eles incidem. O homem com o aparelho procura captar esses raios de modo a provocar uma alteração química específica numa película [*Filmmaterial*] sensível. Uma tal descrição objetiva, que pode ser chamada de “observação científica”, reduz o gesto de fotografar a uma operação laboratorial. Ela deve ser esquecida não porque seja “falsa”, mas porque não capta aquilo que vemos do gesto.

O homem do aparelho não está à caça de luz refletida, mas escolhe raios luminosos específicos dentro do parâmetro que tem à sua disposição. E não os escolhe de modo passivo, como se se tratasse de um filtro (embora possamos até mesmo duvidar de que um filtro seja passivo). Ele intervém de modo ativo no processo ótico. Exclui certos feixes luminosos, por exemplo quando fecha um pouco as cortinas. Move o seu objeto em relação à luz de tal modo que este reflete certos raios e não outros (por exemplo, diz “Sorria!”). Introduce a sua própria fonte de luz (por exemplo, um *flash*). Mergulha a situação em cores à sua escolha. Manipula o aparelho com filtros especiais. Escolhe uma película apropriada a captar alguns raios luminosos e a repelir outros. Caso o fotógrafo não esteja presente, a imagem que deriva dessa operação não será o efeito dos raios tal como refletidos pelos objetos. Não obstante, é será o efeito de raios que foram refletidos pelos objetos e, nesse sentido, será objetiva. Podemos perguntar-nos se esse não é o único verdadeiro sentido do conceito “objetivo”. Pois, ao fim e ao cabo, aquilo que se passa durante as operações de laboratório (durante a observação científica) não é muito diferente daquilo que ocorre no gesto de fotografar, e nesse sentido não duvidamos da objetividade da fotografia. Duvidamos de um determinado sentido do conceito de objetividade na ciência.

[p. 114] O problema é naturalmente mais complexo na fotografia do que na ciência (exceto, talvez, na antropologia), sobretudo quando se trata de fotografar pessoas. O objeto reage à manipulação pois não é um objeto real, mas sim alguém que partilha com o fotógrafo a mesma situação. Entre o fotógrafo e o seu motivo [*Bildmotiv*] estabelece-se uma complexa teia de ação e reação (de diálogo), embora a iniciativa recaia naturalmente sobre o lado do fotógrafo e a pessoa fotografada seja aquela que espera pacientemente (ou impacientemente). Pelo lado desta última, esse diálogo duvidoso conduz a uma mistura de embaraço e exibicionismo (o produto de uma

circunstância em que é o centro de uma atenção objetivadora), que tem como consequência uma “atitude dissimulada” (a espera defrauda o motivo). Pelo lado do fotógrafo em causa, o diálogo o conduz à sensação estranha de ser simultaneamente testemunha, acusador, advogado de defesa e juiz, uma sensação de má consciência que se reflete nos seus gestos. Por isso mesmo, de modo a transformar o seu motivo num objeto, ele procura surpreendê-lo num momento de distração. Visto que fotografar é um diálogo de aparências [*Scheindialog*], o fotógrafo também defrauda o motivo. O gesto de fotografar é uma forma de arte.

Porém, o fato de que o fotógrafo manipula a situação e defrauda o motivo não significa que a fotografia não produza uma imagem objetiva. Significa ainda menos que, caso ele renuncie à manipulação, se obtenha uma imagem objetiva, ou ainda que a reação do “motivo” à sua manipulação pelo fotógrafo tenha qualquer influência na objetividade da fotografia. Significa, pelo contrário, que observar uma situação é manipulá-la, ou seja, o observador transforma o fenômeno observado.

Do mesmo modo pode-se dizer que observar uma situação implica precisamente ser por ela transformado. A observação [p. 115] transforma o observador. Quem analisa o gesto do fotógrafo não precisa conhecer nem o princípio da incerteza de Heisenberg, nem as teorias psicanalíticas, mas vê essa transformação de modo concreto. O fotógrafo não pode senão manipular a situação, a sua simples presença é uma manipulação. E não pode evitar modificar-se através da situação. O simples fato de nela se encontrar transforma-o. A objetividade de uma imagem (de uma ideia) não pode ser senão o resultado da manipulação (a observação) de uma qualquer situação. Na medida em que manipula aquilo que é por ela captado, qualquer ideia é falsa, e nesse sentido é “arte”, ou seja, ficção. Contudo, num outro sentido existem ideias verdadeiras, aquelas que captam realmente o que por elas é observado. Talvez fosse isso que Nietzsche quisesse dizer quando afirmava ser a arte melhor do que a verdade.

O fotógrafo não pode deixar de manipular a situação pois a sua procura está intimamente ligada com essa manipulação. Procura e manipulação são dois aspectos do mesmo gesto. Mas nem sempre o fotógrafo o admitirá imediatamente. Dirá que algumas das suas fotografias reproduzem situações que não são manipuladas nem, sobretudo, manipuláveis; por exemplo, as paisagens. Concederá que os retratos são sempre o resultado de uma manipulação, pois o fotografado apercebe-se da presença do fotógrafo e reage-lhe (ou, pelo menos, porque antes não tinha conhecimento dessa presença, fica surpreendido). Afirmará que, todavia, as paisagens não reparam na presença do fotografado. Contudo, ele está enganado. Como exemplo, podem aqui ser invocadas as fotografias no âmbito da investigação arqueológica. A utilização de raios infravermelhos com o intuito de fazer ressaltar as formas de um estrato arqueológico mostra, muito nitidamente, uma manipulação clara e inequívoca. Contudo, é um fato que fotografias tiradas durante o crepúsculo revelam formas que não são perceptíveis à luz do meio dia, e isso não [p. 116] parece ser uma manipulação. O meio-dia e o crepúsculo parecem ser componentes de uma dada situação. Mas a escolha na qual é dada preferência à luz do crepúsculo sobre a luz do meio-dia representa uma manipulação do acontecimento [*des Faktums*] da paisagem, dado que, através da escolha, a paisagem está ao serviço de uma intenção. Qualquer fotografia é um retrato no sentido em que qualquer situação mostra “ter consciência” de ser fotografada. Também sob esse ponto de vista, fotografar assemelha-se a filosofar; não se pode

escolher uma posição sem se manipular a situação, mesmo que alguns filósofos não o queiram admitir.

O terceiro aspecto do gesto, o da autocrítica, está relacionado com aquilo que em filosofia se chama de “reflexão”. Esse é manifestamente um conceito emprestado pela ótica e que, por isso mesmo, está intimamente ligado com a fotografia. A câmara possui um espelho que, quando contemplado pelo fotógrafo, permite-lhe ver como poderia ser a imagem. Ele vê as imagens possíveis e, nesse ver futuroológico, escolhe dentre aquelas que estão disponíveis. Ele rejeita todas as imagens possíveis exceto uma, exilando aquelas, por conseguinte, no domínio das virtualidades perdidas. Desse modo, o gesto de fotografar permite-nos ver concretamente de que forma a escolha funciona como projeção no futuro. Esse gesto é um exemplo da dinâmica da liberdade, ele mostra que a crítica (o uso de critérios para projetar possibilidades) incorpora essa dinâmica da liberdade.

Contudo, ser um espelho enquanto apreciação das possibilidades do futuro é apenas um dos sentidos do conceito de “reflexão”. Num outro sentido, a “reflexão” é um espelho no qual nos vemos a nós próprios quando tomamos uma decisão. Não sei se existem câmeras com tais espelhos, mas seria fácil construí-las. Afinal, alguns movimentos do fotógrafo dão a impressão de que ele estaria se olhando num espelho desse gênero. Graças a esse espelho (seja ele [p. 117] material ou imaterial) ele vê-se ao fotografar, implicando-se a si próprio na situação.

O gesto de fotografar mostra concretamente que gênero de visão nele está em jogo. Essa não deve ser confundida com a perspectiva reproduzida pelo funcionamento de um disparador automático. O gesto de fotografar não mostra os fotógrafos como objetos passivos (como o fazem as ciências antropológicas). Ele reflete o sujeito ativo (como algumas filosofias têm por objetivo). Tais espelhos – conquanto existam – têm de admitir o controle não só sobre o fotógrafo, mas também sobre o próprio gesto de fotografar. O autodomínio é uma outra forma de liberdade.

Na tradição ocidental, e especialmente desde Kant, somos advertidos (e com boas razões) sobre os perigos da reflexão como especulação pura. Pois o espelho de que falava permite, numa interminável sucessão, a construção de outros espelhos que se refletem uns aos outros, abrindo assim um abismo insondável. Esse abismo pode exercer uma atração suicida; entretanto, dessa forma o gesto de fotografar não mais seria controlável. O gesto perde o seu significado ao perder-se no abismo. Ao contrário de outras culturas, e por razões que, entre outras, têm a ver com a maneira como montamos os nossos espelhos, nós ocidentais interessamo-nos pelo fotografar. Por isso o nosso problema não é a reflexão ininterrupta, mas sim a decisão relativa ao ponto em que devemos parar a nossa reflexão para podermos passar à ação. Embora conheçamos o abismo (o “nada”), não o queremos analisar por si mesmo, mas para podermos fotografar melhor. A reflexão é para nós uma estratégia e não um abandono de si. O momento em que o fotógrafo deixa de olhar para o espelho reflexivo (seja ele real ou imaginário) é o momento que caracteriza a sua imagem. Se ele deixar de olhar demasiado cedo, a imagem tornar-se-á superficial. Se deixar de olhar demasiado tarde, a imagem tornar-se-á confusa e desinteressante. [p. 118] Mas se o fotógrafo tiver escolhido um bom momento para interromper a reflexão sobre si próprio, ela tornar-se-á penetrante e reveladora. Por isso, a reflexão é uma parte integrante da procura dos

fotógrafos e sua manipulação, é a procura de si próprio e uma manipulação de si próprio. Efetivamente, a procura de uma posição faz parte da procura de si próprio e a manipulação da situação faz parte da manipulação de si próprio. E vice-versa. Mas o que vale para a fotografia vale também para a filosofia e, muito simplesmente, para a vida. Contudo, na fotografia isso é de uma clareza concreta: podemos vê-lo observando o gesto.

Essas reflexões não constituem uma descrição fenomenológica acabada do gesto de fotografar, apenas sugerem a ideia de que uma descrição desse gênero pode ser útil. Mas elas bastam, pelo menos, para colocar determinadas perguntas num contexto específico. Por exemplo, em que consiste a diferença ontológica e epistemológica entre fotografia e pintura? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a pintura, e que influência terá ela num futuro imediato? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a filosofia? E o assim chamado “hiper-realismo” será um movimento artístico ou filosófico? Pode-se efetivamente negar que, graças à fotografia (mas não apenas por sua causa), a distinção entre arte e filosofia se tenha tornado confusa? Que repercussão teve a invenção da fotografia sobre o pensamento científico (e não apenas sobre o método científico)? Que tipo de relação tem a fotografia com métodos mais recentes de visão que lhe são afins (como os diapositivos, filmes, fitas de vídeo e hologramas)? Em suma, as considerações aqui apresentadas são suficientes para que possamos formular questões a respeito da fotografia que atingem o coração do problema: a fotografia como um gesto do olhar, da *theoria*.

Tradução recebida em: 12/04/2019 e aceita em: 17/06/2019