

NÉLIO CONCEIÇÃO

A REALIDADE
EM EXERCÍCIO:
*a fotografia,
da fenomenologia
a Walter Benjamin*

TÍTULO: A REALIDADE EM EXERCÍCIO: A FOTOGRAFIA,
DA FENOMENOLOGIA A WALTER BENJAMIN

AUTOR: NÉLIO CONCEIÇÃO

REVISÃO: Mariana Pinto dos Santos

DESIGN E PAGINAÇÃO: Rui Miguel Ribeiro

Na capa, composição a partir de Hippolyte Bayard, *Le Noyé (Auto-retrato como um homem afogado)*, 1840.

1^a EDIÇÃO

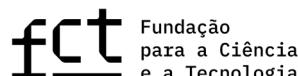
DEZEMBRO DE 2023

TIRAGEM: 500 EXEMPLARES

ISBN: 978-989-35051-1-3

www.edicoesdosaguao.pt

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00183/2020 e da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0040 (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0040>).



NÉLIO CONCEIÇÃO

A REALIDADE
EM EXERCÍCIO:
*a fotografia,
da fenomenologia
a Walter Benjamin*

COLECÇÃO

sanguínea

*Sob a copa de uma parreira ancestral, foi-me dito
que a luz do sol, ao perfurar uma folhagem densa e
embater numa superfície, forma criaturas que não
raras vezes se passeiam, tremeluzentes e brincalholonas,
sobre quem se entrega ao abrigo e ao ócio. Aprendi
o nome de tais criaturas, procurei-o nos dicionários
como quem procura apaziguamento. Não o encontrei.*

À memória do meu avô José Duarte Rodrigues

ÍNDICE

Nota prévia e agradecimentos. 11

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO I — Visão e evidência: entre a fenomenologia e as forças do olhar	43
1. Afinação: distância focal	44
2. Apontamentos para uma análise fenomenológica da fotografia.	46
a. A luz que engendra a sua própria metáfora	46
b. A fotografia na análise husserliana da consciência de imagem	56
c. Barthes e os efeitos da fotografia do Jardim de Inverno.	78
d. Recuerdo até Sartre. Ou questões de imagem, afecto e magia	84
3. Evidência fotográfica	96
a. De <i>Evidence</i> à evidência.	96
b. Tempo e afectividade	113
c. Uma sinopse do <i>Tratado da Evidência</i>	120
d. Traços da evidência fotográfica	127
4. O gesto de fotografar	144
a. Uma experiência de pensamento e a sua descrição	144
b. Gesto e afinação	160

CAPÍTULO II — Um atlas em exercício. Uma releitura do lugar da fotografia no pensamento de Walter Benjamin . . .	167
1. Abertura: seguir a pista da delicada empiria	167
2. O lugar de August Sander na história da fotografia.	170
3. Notas sobre a crítica de Benjamin à Nova Objectividade	178
4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história.	189
5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe	211
6. Benjamin e o atlas em exercício.	225
7. O exercício no pensamento de Benjamin e as suas ramificações fotográficas	234
a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema . . .	235
b. Interrupção e presença de espírito	249
c. Filosofia e exercício	265
8. Fotografia e exercício: recomeço e desvios	268
a. Recomeço.	268
b. Desvio 1: Rosalind Krauss e a sempre possível restituição das promessas fotográficas	274
c. Desvio 2: Michael Fried e a “boa” objectualidade	278
d. Desvio 3: Fotografias de John Coplans – Correspondências .	287
EXCURSO 1: Wittgenstein e os retratos compósitos de Francis Galton	293
CAPÍTULO III — Semelhança e fotografia	301
1. Aproximações: uma liberdade de percepção.	302
2. A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético	304
a. Modos de semelhança	304
b. Semelhança: de obstáculo epistemológico ao poder-ser da fotografia	314

c. Das aporias da semelhança ao fundo mimético	325
3. A semelhança no pensamento de Walter Benjamin.	341
a. Passagem	341
b. Escutar a história da terra num seixo arredondado	346
c. A caça e o demónio	360
d. Historicidade, condição de possibilidade, linguagem	372
4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo	376
5. Os fantasmas fotográficos da escrita: entre “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia”	408
a. “O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira neve” .	409
b. Uma história de olhares pairantes.	419
c. Benjamin — Kafka: do sacrifício ao gesto.	426
d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo	440
EXCURSO 2: O <i>Atlas</i> de Gerhard Richter	453
EPÍLOGO	473
BIBLIOGRAFIA	481

NOTA PRÉVIA E AGRADECIMENTOS

Este livro retoma a tese de doutoramento em filosofia que concluí em 2013, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Os dez anos entretanto decorridos fizeram com que a sua releitura exigisse uma revisão que, mantendo a estrutura e os argumentos, procurasse melhorar a fluidez do texto, limpando-o de algumas formulações mais retorcidas. Por outro lado, conserva-se o lastro académico que esteve na sua origem e, com ele, todos os avanços e recuos, todas as hesitações e demoras, vestígios de um trabalho de imersão que se propôs abrir caminho por um território relativamente inexplorado no âmbito da filosofia.

Uma das críticas ouvidas nas provas de doutoramento prendeu-se com a dificuldade de circunscrição de *uma tese*. O leitor julgará da exactidão da crítica. Mas se essa dificuldade e o *desvio* que com ela se relaciona decorrerem do carácter combustivo da centelha da realidade, uma consequência necessária da sua difícil domesticação conceptual, terei talvez dado um passo importante na compreensão filosófica do “objecto” fotográfico (ou melhor, e como é explicado na introdução:

da *ideia* de fotografia). Trata-se, efectivamente, de um texto que visa manter em *tensão* alguns dos seus aspectos: o carácter paradoxal da fotografia; a ambiguidade no interior da evidência fotográfica; a tarefa infinita da relação entre o singular e o todo; os desvios e o jogo no interior da semelhança e da *mímesis*; as exigências da apresentação singular de cada exercício como marca do pensamento fotográfico-filosófico.

Decidi também alterar o título inicial: *A realidade em exercício: um percurso entre filosofia e fotografia*. Em primeiro lugar, por causa da vaga-ze de “um percurso entre filosofia e fotografia”, que não dá quaisquer indicações quanto às perspectivas filosóficas que orientaram o percurso. Em segundo lugar, porque a partir de determinado momento o pensamento de Walter Benjamin “apoderou-se” da investigação. Neste sentido, a delimitação *fenomenologia* – *Walter Benjamin* não visa um enquadramento cronológico, mas sim estabelecer dois pólos na abordagem da fotografia enquanto objecto teórico. O primeiro pólo é desenvolvido sobretudo no primeiro capítulo. O segundo pólo ganha peso no segundo e no terceiro capítulos, mas na verdade atravessa todo o livro. Em vários momentos, os textos de Fernando Gil permitiram fazer uma mediação. De qualquer modo, o percurso filosófico pela fotografia faz-se desde os pré-socráticos até ao século XXI, sendo acompanhado pela apresentação e discussão de vários trabalhos fotográficos.

Salvo indicação contrária, todos as traduções de excertos de que não existe versão portuguesa são da minha responsabilidade. Recorri, nessa revisão, a traduções editadas posteriormente a 2013, sempre que estas se mostraram ajustadas. No mesmo sentido, e por uma questão de honestidade e até de utilidade para o leitor, refiro textos que escrevi depois de 2013 e que desenvolvem aspectos da própria tese. As referências à obra de Walter Benjamin remetem também para o seu respectivo lugar nas *Gesammelte Schriften* (GS).

Deixo o meu agradecimento aos colegas, amigos e familiares que me acompanharam, mesmo que pontualmente, no percurso que conduziu à tese e, mais tarde, ao livro que agora se publica.

Agradeço à professora Maria Filomena Molder, orientadora e também interlocutora essencial, pelo rigor, pela confiança, pelas intuições certeiras e pelo entusiasmo que dá muito que pensar. Agradeço também aos professores António Pedro Pita e José Gil, que em diferentes momentos marcaram a minha formação e que também participaram nas provas de doutoramento, juntamente com Jeanne Marie Gagnebin, Alberto Ruiz de Samaniego, Margarida Medeiros e José Afonso Furtado.

Estou profundamente grato à Mariana Pinto dos Santos e ao Rui Miguel Ribeiro por terem considerado que este exercício académico merecia ser resgatado dos arquivos. A leitura atenta e crítica da Mariana e o cuidado que ambos puseram nas diversas etapas da edição deram o ânimo necessário para o trabalho de revisão.

Agradeço à direcção do IFILNOVA (Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa) o contributo que deu para a conceção do livro. Uma palavra pelo desvelo da Catarina Barros.

Como já assinalado em 2013, vários colegas e amigos contribuíram com gestos, palavras e afectos: Maria João Mayer Branco, Diana Soeiro, Nuno Fonseca, Sandro William Junqueira, Dirk Schmidt, Ricardo Cabrita, Ana Rita Amaral, Pedro Mendonça, Miguel Duarte, Felipe Pathé Duarte. À Joana Oliveira, que esteve sempre. Ao Luís Vidal, pela inciciação nos primeiros — e intermináveis — exercícios fotográficos.

Dez anos é tempo mais do que suficiente para haver mortes e nascimentos numa família que esteve próxima, mesmo quando fisicamente distante: à Patrícia, ao Pedro e à Raquel, a luz de Julho já pouco pequena. Ao Miguel que apareceu todo veloz. Aos meus pais, Maria José e Alberto, inexcedíveis no apoio, na serenidade, na confiança. À avó Julieta, pelas grandes (e) pequenas coisas. Enquanto remexia nestas folhas de luz e sombra, a morte do avô Zé e da avó Arminda criaram um vazio, mas também uma inquietação acrescida no campo aberto da memória.

À Bárbara, por tudo e por partilharmos todos os dias as regências do verbo caminhar.

INTRODUÇÃO

A história filosófica enquanto ciência da origem é a forma que, dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos de evolução, faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência daqueles opostos. A apresentação de uma ideia não pode em caso algum dar-se por conseguida antes de se ter percorrido virtualmente todo o círculo de todos os extremos nela possíveis.

WALTER BENJAMIN, “Prólogo Epistemológico-crítico”,
Origem do Drama Trágico Alemão

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.

ALBERTO CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos*, VIII

O que é a fotografia? De onde vem a sua força de evidência? Que inédita forma de representação foi criada pela técnica fotográfica? Porque é que as fotografias são objectos paradoxais? E de que forma levantam questões de semelhança? São meras cópias do real ou, mais profundamente, jogam com as forças e os gestos miméticos? O que é um exercício? Porque regressamos recorrentemente a Walter Benjamin para pensar a fotografia?

Estas e outras questões deram o mote ao presente livro, que procura aprofundar as relações entre o pensamento filosófico e a fotografia. Expresso de uma forma generalista, sem se especificar o que se entende por pensamento filosófico e por fotografia, o seu enquadramento teórico, e até disciplinar, poderá parecer vago. Neste sentido, o passo inicial será o de focar a abordagem teórica, atendendo-se, contudo, a que se trata de dar conta de um *percurso* exploratório por uma região que, embora abarcável pela estética, não encaixa de modo imediato nas compartimentações tradicionais da filosofia.

A *apresentação* do pensamento é indissociável do *modo* da apresentação, e um estudo não é apenas o *acto de percorrer* um caminho, mas também o próprio *espaço percorrido*. Neste caso, não há um sentido único, isto é, não se trata apenas de pensar a fotografia recorrendo aos instrumentos filosóficos, aos conceitos e aos autores da filosofia. Trata-se também de fazer — ou tentar fazer, já que a tarefa não é fácil — o sentido inverso: utilizar aquilo que a *fotografia*, enquanto objecto que assenta numa *técnica* que se traduz na produção de *fotografias*, inscreve no pensamento, exigindo a reformulação ou produção de conceitos. Isto implica um espaço de reciprocidade e contaminação entre filosofia e fotografia, pelo que o *entre-dois* do percurso deve ser visto, não como uma fragilidade, mas como uma virtude e um terreno fértil.

A fotografia mantém uma relação privilegiada com a realidade. Esta é uma compreensão do senso comum que não será questionada por intermédio da análise ao significado de *a realidade* ou da distinção entre *real* e *realidade*¹. Contudo, a acentuação dessa relação privilegiada não deixa de abrir o flanco a uma

¹ Distinção que se encontra, por exemplo, em Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, *Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983, enquadrando-se perfeitamente no esquema conceptual engendrado nessa obra, mas que não se revela pertinente no presente contexto.

série de críticas — umas mais pertinentes que outras — relativamente: i) ao que se entende por realidade; ii) às alterações que a fotografia electrónica provocou, com a consequente substituição em larga escala dos mecanismos analógicos pelos mecanismos digitais; iii) à possibilidade, cada vez mais apurada, de criar imagens que aparecam ser fotográficas quando, na verdade, são inteiramente criadas por computador. Tanto quanto possível, estas questões serão contornadas. Elas têm naturalmente consequências directas ao nível das práticas e dos discursos que as tentam compreender, mas é possível, e até mesmo necessário, conduzir uma reflexão sobre fotografia que não seja desde logo coarctada por aporias e dificuldades que só aparentemente impossibilitam o exercício do pensamento. Talvez o percurso que agora se inicia nos permita voltar a essas questões com uma outra estrutura argumentativa, respondendo-lhes ou, pura e simplesmente, abandonando-as — fruto da sua irrelevância perante questões e respostas que são de uma outra ordem.

As resistências ao pensamento de um “objecto” tão singular como a fotografia, fenómeno especificamente moderno (embora com enraizamentos técnicos e conceptuais que podem ser remontados à Antiguidade), sobremaneira disseminado e consumido no quotidiano, parece por vezes encaminhar-nos para um abismo de fragmentações. Como se dele apenas se pudesse falar a partir de campos bem instituídos — história da fotografia, história da arte, sociologia, arte contemporânea e suas cumplicidades fotográficas, autores que repetem as mesmas fórmulas e as mesmas noções sem as confrontarem de um modo crítico — ou de uma multiplicidade de usos — desde o fotógrafo amador ao mais famigerado artista conceptual, passando pelo cientista, o fotojornalista ou o fotógrafo de casamentos. As instituições discursivas são portos seguros, a redução às práticas é um alimento indigesto para o pensamento.

O presente estudo nasce da convicção de que estas mesmas resistências, estes *excessos de evolução* que constroem verdadeiras aporias quando se trata de dar conta de *uma definição* de fotografia, permitem-nos mergulhar de uma forma mais esclarecida num outro abismo, aquele onde as fotografias libertam as suas forças e alimentam os conceitos, aquele onde — e seguindo a reversibilidade do percurso — os conceitos alimentam as imagens. Havendo lugar para uma investigação filosófica sobre fotografia, esta não pode deixar de atravessar um processo de dupla contaminação. A singularidade do tema assim o exige. Portanto, um dos argumentos de fundo é o de que a fotografia implica uma contaminação do pensamento pela queimadura do real (ideia de caráter benjaminiano que se tornará clara à medida que formos avançando) e, portanto, uma singular problematização e movimentação de conceitos.

Por outro lado, as questões levantadas pela fotografia — ao nível da percepção, das crenças, da diversidade de experiências e do seu enraizamento antropológico, da sua assimilação nos domínios do vivido, das suas explorações artísticas — mostram que a técnica fotográfica introduziu no nosso mundo elementos que extravasam em larga medida as próprias determinações mais imediatas da técnica. Mais do que um paradoxo, esta multiplicidade que tem origem num mecanismo tecnológico que parece já não manter nenhum segredo, a não ser o dos crescentes automatismos e inovações, deve constituir um desafio. Se algum dia a criação de imagens que aparecam ser fotografias vier mudar de modo radical as nossas experiências, então teremos efectivamente perdido a *fotografia enquanto origem* dos mais diversificados usos, das mais diversificadas apresentações visuais e conceptuais². Contudo, esse tempo parece

² O conceito de *origem* (*Ursprung*) aqui sugerido é uma interpretação do sentido que ele possui no “Prólogo Epistemológico-crítico” que Walter Benjamin

ainda não ter chegado. Para o bem e para o mal, vivemos ainda as irradiações da invenção da fotografia e da sua novidade, vivemos ainda sob um certo efeito do mistério fotográfico, das suas magias disseminadas, do seu espanto — mesmo que tudo isto pareça ausente dos milhões de gestos quotidianos de tirar ou ver uma fotografia. Nesse sentido, há que *mostrar* como ainda vivemos as irradiações da invenção da fotografia e como essas irradiações implicam, por sua vez, os vestígios de formas de experiência do passado.

Que determinados usos se tenham intensificado nas últimas décadas, relacionados sobretudo com uma crescente massificação instigada pela fotografia digital e a sua inclusão

escreveu para *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trata-se, nessa obra, de um conceito histórico, uma aplicação à história do *fenómeno originário* (*Urphänomen*) que Goethe reservou para o estudo da natureza, conceito que não é de uma ordem cronológica nem pode ser reduzido à *génese* (*Entstehung*), e que Benjamin concebeu como um acesso à forma dos géneros literários, no caso, do drama lutooso alemão. Num ritmo que implica um duplo movimento de restauração e incompletude, a origem é sempre o surgimento de algo novo que conserva os vestígios de coisas antigas. “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese”. Cf. Walter Benjamin, “Prólogo Epistemológico-crítico”, in *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, pp. 13-45 (GS, I, 1, pp. 207-237). Manter-se-á ao longo do presente livro a tradução de *Trauerspiel* por “drama trágico”, embora a opção por “drama lutooso” fosse mais exacta. Sobre esta opção, que está longe de ser consensual, veja-se as explicações de João Barrento nas pp. 121 e 269 da sua tradução.

Em relação à fotografia, podemos dizer que a sua génese histórica se localiza nas invenções de um Daguerre (1837) ou de um Niépce (1826). Todavia, a *fotografia enquanto origem* remete para todo um movimento de apresentação do pensamento que implica um percurso pelos extremos mais remotos e pelos aparentes excessos de evolução da fotografia, que implica princípios formais que se dão sempre como restauração e incompletude — tal como podemos ler na epígrafe desta Introdução. Sobre o conceito de origem no quadro da análise das fotografias de August Sander e do pensamento morfológico de Goethe, cf. *infra II. 5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe*. Sobre a questão dos princípios formais da fotografia, do cinema e da pintura (numa confrontação entre as experiências de imersão e de efeito de choque), cf. *infra II. 7. a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema*.

em diferentes tecnologias (telemóveis, *smartphones*, *iphones* e afins), que as explorações artísticas sejam capazes de levar a um limite de problematização as nossas mais afincadas e refinadas projecções teóricas sobre o que seja a fotografia, obrigando à revisão constante dos conceitos³, nada disto invalida uma investigação que trabalhe sobre a fotografia com o intuito de estabelecer pontes entre a sua origem e o seu presente, seja do ponto de vista das evoluções tecnológicas (que não são evoluções da fotografia, mas antes uma criação de possibilidades dentro de uma mesma ideia de fotografia), seja do ponto de vista das suas explorações artísticas.

Os grandes e massificados usos fotográficos mantêm-se próximos daquilo a que se pode chamar a visão clássica da fotografia, segundo a qual ela tem um contacto privilegiado com a realidade, o que lhe confere, por exemplo, um inegável estatuto documental e de registo de acontecimentos — e aqui é necessário algum bom senso, já que um estudo sociológico que mostrasse esta prevalência e persistência revela-se virtualmente impossível —, pelo que talvez fosse benéfico moderar os ímpetos de uma qualquer viragem para o “pós-fotográfico”⁴.

Também não serão ignorados os autores clássicos da teoria da fotografia, caso de Roland Barthes, Walter Benjamin ou

³ Ou, pelo menos, a uma revisão das definições e dos discursos sobre fotografia, já que aos artistas, se assim o podemos dizer, interessará menos o rigor de uma definição ou de um conceito que explique a fotografia do que a própria transformação da técnica num dispositivo visual e conceptual, num meio de expressão — *mais do que argumentos, os trabalhos fotográficos no âmbito artístico mostram aspectos da fotografia*.

⁴ Assinale-se, neste contexto, a obra de William J. Mitchel, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1998, que acentua a transformação operada pela fotografia electrónica e pela manipulação digital das imagens. Quer em termos de princípios conceptuais, quer em termos das conclusões que podem ser retiradas das inovações tecnológicas, esta perspectiva não será prolongada no presente estudo.

Rosalind Krauss. Fazê-lo seria não reconhecer que o “percurso filosófico-fotográfico” já há muito foi iniciado, seria assumir um papel de pressuposta originalidade ou de progresso teórico, ideias que vão contra o espírito filosófico da repetição das questões, da imersão nos problemas. Neste sentido, tão-pouco se visa uma ecléctica reunião de opiniões diversas sobre a fotografia, mas, pelo contrário, um desdobramento do pensamento, uma tentativa de encontrar passagens capazes de resolver problemas e aporias. Referindo-se ao espanto enquanto origem do pensamento, Fernando Gil, remontando a Aristóteles, diz que descobrir a solução de uma aporia é abrir uma passagem, desembocar numa euporia. “Ora, para aí chegar, Aristóteles indica um caminho e um único, a saber, imergir inteiramente no problema. É o que se chama ‘resolver as dificuldades’, isto é, ‘explorá-las em todos os sentidos’, *diaporēsai kalōs* (*Metafísica*, 995 a 28-35, cf. também A, 2, 982 b 15), percorrer, atravessar o problema. [...] É percorrendo o problema que o pensamento instala em si o tempo. O desdobramento do pensamento, na sua intimidade, é temporal.”⁵ Introduzir o tempo da repetição nas teorias clássicas da fotografia é uma forma de fugir à sua assimilação passiva e acrítica, aprofundando-se aquilo que esses autores nos dão a pensar, ainda que por vezes esse aprofundamento conduza a territórios que parecem (e sublinhe-se *parecem*) afastados dos problemas mais imediatos da fotografia.

O desdobramento do pensamento e a repetição das questões dizem respeito, antes de mais, à obra de Walter Benjamin. Que este tenha escrito sobre fotografia com uma acuidade insuperável, vendo cedo aquilo que outros demorariam muito tempo a ver, revela a pertinência do seu pensamento — do concreto, do fragmento, da atenção às coisas, da imersão na

⁵ Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, pp. 18-19.

(e não da desconstrução da) realidade — para estas questões. Actualmente, pensar a fotografia com Benjamin é tudo menos uma originalidade, pelo que o objectivo foi regressar aos seus textos, procurar o que neles existe de impensado, o que implica quebrar ideias feitas, trazer os textos e as suas questões para o presente, fazer desvios conceptuais, deixarmo-nos afectar.

Pese embora a preponderância do pensamento benjaminiano, este estudo não se lhe restringe, e o primeiro capítulo parte exactamente de uma matriz fenomenológica. A opção pelas diversas perspectivas fenomenológicas analisadas resulta de uma opção teórica que tem a ver com a possibilidade de pensar a fotografia a partir de perspectivas que valorizam a percepção e as forças do olhar, as condições de acesso “às próprias coisas”, a ideia de descrição, a evidência. O gesto de Barthes, ao assumir uma postura fenomenológica em *A Câmara Clara*, por mais desenvolta e cínica que ela seja em relação à própria fenomenologia, não é de negligenciar.

Complexidade da simplicidade fotográfica

A própria tentativa de definir o que é a fotografia, de lhe dar uma essência que permitisse a sustentação de um edifício discursivo, parece desde logo votada ao fracasso, não porque seja impossível aproximarmo-nos de uma definição tendo como base a sua constituição técnica, mas sobretudo porque aquilo que é complexo e fértil, quer ao nível do pensamento, quer ao nível das experiências proporcionadas pelas fotografias, parece extravasar a redução a um limite mínimo. Os efeitos da realidade, de cada realidade singular, ocorrem no próprio momento do contacto inerente a qualquer fotografia. A partir daí, a realidade está em exercício.

Neste sentido, e como forma de problematização preliminar, poder-se-ia afirmar que o limite mínimo é *a fixação de imagens a partir da luz*, aquilo que, à primeira vista, há de mais essencial no processo fotográfico. A complexificação desta definição, inevitavelmente enraizada na história da invenção da fotografia, mostrará como a sua compreensão extravasa, ou pode extravasar em muito, as determinações da instância técnico-científica. Por outro lado, essa compreensão também não se torna possível sem a remissão à génesis técnica (uma espécie de matriz). Contudo, esta não deve ser tomada enquanto sustentação hierárquica e sistemática, mas como um espaço virtualmente aberto onde se tornam pensáveis a diversidade de procedimentos fotográficos, a incontável proliferação de fotografias, os conceitos exigidos pela diversidade e pelo infinito, as irradiações filosóficas de tudo isto. Remetendo para a citação de Benjamin colocada em epígrafe a esta Introdução, e que se estende a todo o livro, trata-se de tornar pensável, dentro de certos limites, a *coexistência dos opostos*, os *aparentes excessos de evolução*, pela apresentação de uma *ideia*, não exaustiva, da fotografia. Isto visa não só marcar um distanciamento em relação às abordagens que reificam os aspectos tecnológicos da fotografia⁶, mas também assumir a possibilidade de pensar o campo fotográfico como uma instância de tensões e ambiguidades, ao nível prático e teórico.

Mas mergulhemos então na luz.

Antes ainda da denominação “foto-grafia” se estabelecer como consensual a partir da década de 40 do século XIX, um sem-número de descobertas e técnicas estiveram na origem da “escrita

⁶ Um exemplo deste tipo de abordagens encontra-se em Patrick Maynard, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 2000. Também não será acompanhada, quer a tentativa de montar um edifício hierárquico baseado em pressupostos tecnológicos, quer a estreiteza da compreensão (e da filosofia) que, sob uma aparente exigência de rigor, é proposta pelo autor.

com luz”. A mais antiga diz respeito à *camera obscura*, cujos princípios ópticos têm sido explorados desde a Antiguidade até aos nossos dias, e cujo funcionamento terá conhecido desde Alhazen (séculos X-XI) até Kepler (séculos XVI-XVII) a maior evolução compreensiva⁷. O princípio é basicamente o seguinte: num espaço fechado e escuro, com um orifício numa das faces, uma imagem invertida será projectada no interior da face contrária sempre que, no exterior, existir uma fonte de iluminação. Com o intuito de explorar as potencialidades técnicas e artísticas deste fenómeno, procurou-se, sobretudo a partir do século XV, controlar melhor a entrada de luz e obter imagens mais nítidas, o que foi conseguido com o uso de lentes⁸. Para se chegar à fotografia, faltaria apenas *fixar* a imagem projectada, ou seja, encontrar uma superfície fotossensível e minimamente controlável. Seguindo o caminho aberto por algumas descobertas científicas, nomeadamente a da fotossensibilidade dos sais de prata, foi isso que conseguiram os precursores Nicéphore Niépce, Louis Daguerre e Henri Fox Talbot, entre outros, experimentando, nas primeiras décadas do século XIX, diversos materiais e processos óptico-químicos que deram origem, respectivamente, à heliografia, ao daguerreótipo e ao calótipo⁹. O daguerreótipo foi o processo que

⁷ Já Aristóteles refere o fenómeno da luz que passa por uma abertura e se projecta numa superfície, formando-se assim dois cones: um entre o sol e a abertura, o outro entre a abertura e a superfície onde a luz-imagem é projectada. Não tendo ele conseguido explicar este fenómeno, este foi sobretudo enunciado enquanto problema. Aristóteles, *Problems [Problemata]*, trad. W. S. Hett, Harvard University Press, Cambridge, 1970, Livro XV.

⁸ Para um relato mais pormenorizado do entendimento (por vezes como modelo de aproximação ou distinção em relação ao funcionamento da visão humana) e das utilizações da *camera obscura* nesse período fulcral, cf. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976.

⁹ Assinale-se também a importância das experiências científicas de John Herschel, nomeadamente a descoberta da ação do hipossulfito (hoje chamado

ganhou mais popularidade imediata, mas foram os princípios do calótipo que prevaleceram na fotografia moderna, já que este pressupunha a mediação do negativo. Embora hoje, com a fotografia digital, as funções do negativo tenham sido desvalorizadas — e substituídas pelas do sensor e do dispositivo de armazenamento de dados —, foi este que permitiu a reproduzibilidade de imagens em larga escala.

Impulsionada por pequenos avanços científicos, sobretudo na área da química, a fotografia foi conhecendo diversas etapas, as quais abriram diversos caminhos cognitivos, estéticos e históricos. Por exemplo: o aumento da fotossensibilidade dos materiais em que as imagens eram fixadas conduziu à diminuição do tempo de exposição (que inicialmente era de minutos ou mesmo horas) e permitiu, já em finais do século XIX, congelar movimentos rápidos, revelando pormenores da realidade até então impossíveis de observar.

Portanto, a fotografia é *a fixação da luz e seu domínio*, facto compreendido em toda a sua amplitude quando se recua até à época histórica em que os fotógrafos eram também artífices, facto experienciado hoje em dia quando se reduzem os automatismos das máquinas modernas, escolhendo-se manualmente os tempos de exposição e a abertura do diafragma das máquinas que o possibilitam, ou intervindo de qualquer outra forma nos mecanismos que estabelecem a mediação entre a luz e a superfície fotossensível.

Mas, afinal, o que é a luz? Qual a relação entre luz e cor? A que é que um fotógrafo chama de “boa luz”? Que pode a luz significar?

de tiossulfato) de sódio sobre os haletos de prata, processo que está na base da “fixação fotográfica”. Além disso, Herschel inventou processos fotográficos como a cianotipia e foi o primeiro a utilizar os termos *fotografia*, *positivo* e *negativo*. Sobre o processo que conduziu da *camera obscura* à fotografia, cf. Michel Frizot, “Light Machines. On the threshold of invention”, in Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 15-21.

As respostas a estas perguntas serão ainda pertinentes para uma definição da fotografia enquanto fixação de imagens a partir da luz? Ou serão elas uma porta de entrada para um outro âmbito de reflexão, a que poderíamos chamar de *ideia da fotografia*?

Em relação à primeira pergunta, e de um ponto de vista científico, a luz são radiações electromagnéticas; de entre a vasta gama dessas radiações, apenas uma parte é visível aos seres humanos: a luz (visível), a nossa luz. O fotógrafo fixa a luz reflectida ou emitida por determinados corpos e, através dessa fixação, os corpos ganham uma segunda visibilidade, entrando num outro domínio do visível e do luminoso. A partir desta constatação abrem-se outros problemas, relativos à questão da representação fotográfica ou da imagem.

Em relação à segunda questão: é também a luz que traz ao mundo a cor, e com esta um sem-número de questões pertinentes: “o vermelho que vejo naquela parede é igual ao vermelho que tu vês?” No fundo, questões relativas à adequação entre percepção e linguagem, relativas ainda a um “senso comum” que, para todos os efeitos, vai sustentando a concordância e a comunicação humanas. E o mundo fotográfico da cor, embora com muitos pontos de contacto, é diferente do mundo fotográfico a preto-e-branco. Neste último, a batalha ontológica da luz é mais premente, mais tensa: o preto e o branco, o ser e o nada, o desvelar e o velar. Naquele, a batalha tem mais intervenientes. Historicamente, é interessante pensar as dificuldades de afirmação da fotografia a cores, a qual só começou a acontecer a partir da década de 30 do século XX, e muito lentamente, até adquirir na década de 70 um estatuto artístico próprio e uma larga aceitação por parte dos utilizadores. Essa lentidão dever-se-á às complicações técnicas inerentes à fixação “correcta” da cor — já que o processo é mais complexo para a cor do que para o preto-e-branco — e, simultaneamente, ao facto

de as cores obtidas nos positivos parecerem “demasiado diferentes” das da percepção humana, demasiado artificiais¹⁰. O preto-e-branco, porque é ostensivamente — pelo menos neste âmbito — diferente da percepção e porque ganhou de início o seu lugar no imaginário, conseguiu contornar estes problemas. Mas qualquer que seja a fixação (a cores ou monocromática), a *manipulação* é património da história da fotografia, seja na tomada de vistas seja no laboratório, pelo que dificilmente se poderá falar em luz ou cor puras, “correctas”, imunes à construção dos aparelhos fotográficos, à vontade subjectiva do fotógrafo ou ao acaso que subverte a objectividade dos aparelhos¹¹.

A “boa luz” é aquela que serve os intentos do fotógrafo, seja no seu labor de procura e domínio, seja na mais simples captação de um momento. *Pode* ser equilibrada e sóbria como nas paisagens de Ansel Adams, mas também *pode* ser contrastante, de brancos queimados, como nas de Mario Giacomelli. Por vezes a “boa luz” é obra do acaso: o reflexo fugaz de uma montra que ilumina parcialmente um rosto e lhe dá qualquer coisa mais; os raios de sol que escaparam aos olhos do fotógrafo e que apenas o positivo ou o ecrã revelam; as atmosferas mágicas, os bons acasos luminosos dos álbuns de família que duplicam a nostalgia dos momentos. A luz não existe apenas nas

¹⁰ Cf. *idem*, “A Natural Strangeness. The hypothesis of color”, in Michel Frizot (ed.), *op. cit.*, pp. 411-429.

¹¹ Vilém Flusser vai mais longe e socorre-se da distinção entre preto-e-branco e cor para desmontar a aparente neutralidade teórica da fotografia (e, por inerência, dos aparelhos técnicos) e assim preparar um terreno crítico, mostrando que as fotografias a preto-e-branco “imaginam” conceptualmente: “As fotografias a preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceptual, e é precisamente nisto que reside o seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceptual abstracto. Muitos fotógrafos preferem fotografar a preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” Vilém Flusser, *Ensaio sobre a Fotografia — Para uma filosofia da técnica*, Relógio D’Água, Lisboa, 1998 [1983], p. 59.

fotografias artísticas, existe sempre que o processo de *fixação* for activado.

Alguns trabalhos do fotógrafo Philip-Lorca diCorcia são um bom exemplo deste jogo entre labor e acaso. Na série *Heads*, seguindo ideias já anteriormente desenvolvidas noutros trabalhos, diCorcia monta um sistema de iluminação artificial que é accionado pelos transeuntes anónimos das ruas de Nova Iorque. Quando estes são iluminados, são também fotografados, e dessa imensa contingência nascem fotografias que são, simultaneamente, atravessadas por uma naturalidade dos gestos e rostos e por uma artificialidade do foco luminoso, que parece assim brotar, tal como o objecto sobre o qual incide, de um universo estranho, em germinação. Estes trabalhos demonstram o poder da luz na ordenação do mundo e conduzem-nos também às conclusões mais básicas, e por isso mais fundamentais: a luz resgata as coisas da obscuridade; a fotografia conserva o resgate, por vezes amplia-o, transformando-o.

Mas para lá da sua explicação científica e dos seus usos fotográficos, a luz encontra-se no âmago de importantes experiências, metáforas e símbolos humanos. Na Alegoria da Caverna, Platão concebe a Verdade como uma luz incandescente, a luz do Sol que os homens saídos da escuridão da caverna têm dificuldade em suportar. Cristo veio ao mundo para iluminar o Caminho. O Iluminismo não foi senão o culminar de uma certa ideia de racionalidade que tem percorrido o Ocidente... “A luz é um arquétipo cognitivo, declinado de mil maneiras. No *Génesis*, ela é criada imediatamente após o céu e a terra. Pelos seus dois aspectos, radiante e ambiente, a luz organiza o pensamento da evidência. O mundo abre-se, tornado transparente pela claridade ambiente, a radiação — raio, revelação — é um dos modos de apresentação da verdade: a prova judiciária deve ser *luce meridiana clarior*; à *evidentia* liga-se um *lumen*, próprio

ou recebido de outra coisa. [...] A metafísica da luz é inteiramente uma metáfora da verdade intrínseca da clareza e pode erigir-se em cosmogonia.”¹²

Num sentido mais próximo da relação umbilical que o homem sempre manteve com o cosmos e com a natureza, e que o tempo das civilizações parece desprezar como se de um vestígio de primitivismo se tratasse, podemos falar de uma relação circular com a luz. Todos os dias o sol nasce. Assim tem acontecido e assim, esperamos, por muito tempo acontecerá, movimento que tece a nossa imaginação e as suas passagens variáveis e regulares: “No grande drama da transitoriedade da natureza, a ressurreição da natureza repete-se continuamente como um acto. (Nascer do sol)”¹³. Atget, esse fotógrafo infatigável, parece ter percebido e mergulhado também neste movimento, levantando-se todos os dias de manhã cedo (assim rezam as crónicas) para captar uma realidade que aparecia à fotografia como nunca antes tinha aparecido, preparando um novo olhar (ver imagem 1), mostrando uma Paris que “foi esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino”, preparando algo de novo, “libertando o espaço para o olhar politicamente formado, um campo onde todas as intimidades cedem o lugar à iluminação do pormenor”¹⁴. Há que pensar a complexa simplicidade inerente ao facto de que uma hora do dia entra numa fotografia numa precisão cronológica, o tempo de exposição. As horas do dia já não são simuladas como no panorama, já não são transfiguradas na tela pela mão do pintor. Elas entram numa fotografia. Esta é uma hora do dia.

¹² Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, trad. Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1996, p. 169.

¹³ Walter Benjamin, “Phantasie”, GS, VI, p. 117.

¹⁴ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, p. 255 (GS, II. 1, p. 379).

Nesta ordem de ideias, o crepúsculo e o amanhecer trazem a marca do movimento do cosmos: algo está sempre a aparecer ou a desaparecer. O crepúsculo não é apenas uma luz mais dócil para o fotógrafo, menos vertical e abrasiva que a do zénite do sol, é também o movimento do cosmos, o mistério por demais esquecido, porque quotidiano, que arranca o mundo às trevas da noite, ou que, no sentido inverso, a elas conduz. Poderíamos falar de outras tonalidades, de outras possibilidades fotográficas, dos contrastes expressionistas, dos flashes que furam a escuridão, mas no nascer do sol e no crepúsculo a “boa luz” mistura-se com algo que a transcende e aponta para o mistério, como se nesses minutos as expressões “tempo de exposição”, “revelação” ou “corte no movimento”, tão caras à fotografia, se desdobrassem em vários sentidos. E este desdobramento não é apenas uma metáfora nem uma relação causal. É qualquer coisa que irradia efeitos e forças.

Mas o meio-dia, o zénite do sol, é também um momento que extravasa a mera constatação astrofísica ou física. Walter Benjamin e Ernst Jünger, na peugada de Friedrich Nietzsche, não deixaram de atender ao poder da claridade concentrada, do instante de imobilização onde o relógio pára, não deixaram de atender à indistinção entre o mundo da verdade e o mundo da aparência, quando as sombras são mais curtas: “Quando se aproxima a hora do meio-dia, as sombras são apenas os contornos negros, nítidos aos pés das coisas, prontas a regressar silenciosas, discretas, à sua toca, ao seu segredo. É então que, na sua plenitude densa e concentrada, chega a hora de Zarathustra, do pensador no ‘meio-dia da vida’, no ‘jardim de verão’. Na verdade, como o Sol no zénite da sua trajectória, é o conhecimento que abarca as coisas com mais rigor”¹⁵. É uma espécie de evidência que aqui está

¹⁵ Walter Benjamin, “Sombras curtas”, in “Imagens de Pensamento”, in *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, p. 193

em jogo, mas uma evidência irredutível à oposição entre verdade e falsidade, irredutível a uma mera estratificação epistemológica: há qualquer coisa de visionário neste meio-dia, o que por sua vez exige uma outra ordem de visão e de acesso às imagens, uma visão que aponte para as forças do olhar e para a sua relação com um movimento cósmico.

Referindo-se a uma interpenetração entre a procura e a manipulação que são próprias do gesto fotográfico, Vilém Flusser não deixa de acentuar algo que encaixa no que acabou de ser dito: “é um facto que fotografias tiradas durante o crepúsculo revelam formas que não são perceptíveis à luz do meio-dia, e isso não 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”¹⁶. Saliente-se esta aproximação que Flusser estabelece entre o retrato, ou seja, a fotografia de seres humanos, e a fotografia de paisagem, referindo-se inclusivamente à “consciência” da própria paisagem, algo que, para lá da questão da manipulação que decorre do gesto de fotografar, diz respeito à acção “consciente” que a situação exerce sobre a própria fotografia. Esta, nas suas diferentes valências, e tal como Flusser procura compreendê-la por intermédio da descrição do gesto de fotografar, não é redutível à escolha entre uma passividade ou uma actividade absolutas do fotógrafo em relação àquilo que é fotografado. É, como veremos, uma questão de afinação (*Stimmung*) do olhar.

(GS, IV. 1, p. 373).

¹⁶ Vilém Flusser, “O Gesto de Fotografar”, trad. Nélia Conceição, in *Artefilosofia*, nº 26, Julho de 2019, p. 49.

Ao aproximar, no Guardador de Rebanhos, um meio-dia de fim de Primavera, o sonho e a fotografia, Alberto Caeiro, esse grande *visionário*, cria um enigma que nos pode alimentar, um enigma onde sonho e realidade se fundem numa *evidência* singular. Não é por acaso que a obra de Alberto Caeiro é aquela que, no todo do edifício pessoano, melhor deixa transparecer uma filosofia, nomeadamente, uma filosofia sustentada pelos sentidos e, sobretudo, pela visão. Não é por acaso que, em relação aos outros heterónimos, ele é o mestre, “ele possui a ciência ‘do ver e do sentir’ (o que os outros já perderam). Não apenas a ciência, mas a prática, a concretização dessa doutrina num modo de, fisicamente, ser e viver”¹⁷. Segundo Fernando Cabral Martins, essa ciência encontraria um lema, súmula filosófica, numa nota manuscrita de Fernando Pessoa: “O mundo não é verdadeiro, mas é real”. Ora, perante este aforismo — verdadeiro núcleo do Sensacionismo —, é legítimo perguntar se, no início do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, estamos perante a verdade ou a realidade. Jesus Cristo, ou melhor, “a Eterna Criança, o deus que faltava”, “tão humana que é divina”, aquela que nunca cessa e que está sempre presente, acompanhando o poeta (“E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre.”), é a condição da frescura incessante do olhar:

A Criança Eterna acompanha-me sempre.

A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.¹⁸

¹⁷ José Gil, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 10 / 11, “O corpo, o nome, a escrita”, Lisboa, 1990, p. 64.

¹⁸ Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, VIII, in *Poesia*, eds. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001, p. 39. Fernando Cabral Martins chama a atenção para o papel da fotografia nesta ciência do ver, papel indissociável de uma certa “pedagogia” do olhar: “A fotografia, cujo nascimento coincide com o da Modernidade, não

Ora, o que é específico da fotografia, e que se tornará patente ao longo do presente livro, é que, mesmo quando o que aparece numa fotografia é entendido como metáfora, as deslocações de sentido, as transposições que assim são visadas, são elas mesmas engendradas directamente pela luz e pela imagem da realidade que aquela faz reflectir. Num certo sentido, a fotografia também é um “dedo apontando”, pois ela contém sempre a possibilidade de uma frescura singular, por mais que aquilo que se vê possa ser considerado banal ou pueril. Também a fotografia é uma questão de exercício entre o olhar, o mundo e as suas apresentações, uma aprendizagem incessante, uma relação com a “Criança Eterna”.

Os olhares das imagens fotográficas — as ligações entre os objectos ou seres fotografados e o lugar a partir do qual são

representa objectos, mas olhares. A luz captada pela câmara depende do lugar do objecto e do lugar a partir do qual é visto, sendo o olhar a ligação entre eles. A fotografia, que começou por ser essa manifestação de um olhar, ‘ensinou’ o Impressionismo da segunda metade do século XIX a ‘desaprender’ a pose do objecto e pintar esse outro verdadeiro objecto, o único, o olhar sobre ele.

Em Caeiro também não é das coisas que é questão, mas da sua imagem, entendida como o olhar sobre elas. A sensação enquanto definidora do espaço e do sujeito.” (Fernando Cabral Martins, “A noção das coisas”, in *idem, ibidem*, p. 289). Além desta “pedagogia do olhar”, importa também reter a ideia de que a criança em Caeiro pressupõe algo que “já não se trata de um eu, duma subjectividade definida por um foco dos pensamentos e dos afectos”, pois “Caeiro é o menos subjectivo de todos os heterónimos. Na verdade, não tem subjectividade, desejaría ser exterioridade absoluta” (cf. José Gil, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, art. cit., p. 67). Daqui, naturalmente, decorrem uma série de complicações que mereceriam um desenvolvimento mais aturado. Por uma questão de contenção, cabe apenas dizer que a ideia de conhecimento como exterioridade absoluta, como um êxtase que não pressupõe um eu ou subjectividade, encontra profundas afinidades com a “teoria do conhecimento” que transparece dos textos benjaminianos e que reaparecerá adiante, em particular no capítulo III. Pensar a fotografia neste quadro, em contraponto às correntes filosóficas que acentuam o papel do sujeito (de que a fenomenologia ainda mantém resquícios), é de uma grande pertinência. Este quadro subverte a própria dialéctica entre *procura* e *manipulação* que, como vimos, está pressuposta na “consciência” da paisagem enunciada por Vilém Flusser.

vistos — são olhares tocados pela realidade. Uma coisa singular: o que quer que possa ser uma fotografia, ela trará sempre consigo a realidade que foi canalizada pela luz. “Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.”¹⁹ Esta passagem cria ressonâncias com a reversibilidade da carne de Merleau-Ponty, remetendo para uma camada pré-reflexiva segundo a qual o corpo da coisa fotografada faz parte, por intermédio da luz, do mesmo mundo daquele que olha para uma fotografia. Esta reversibilidade fotográfica, que necessariamente será diferente daquela que é instituída pelo toque ou pela visão não mediada por uma fotografia, que necessariamente será diferente das “visões” que os pintores conseguem alcançar, exerce uma série de efeitos difíceis de descrever — exactamente porque se trata de um domínio pré-reflexivo —, mas que certas situações-limite trazem ao de cima, fazendo ver, mostrando a força da evidência fotográfica²⁰.

Esta breve incursão pela fixação de imagens a partir da luz mostra, antes de mais, a dificuldade de circunscrição do “objecto teórico” denominado fotografia. O constante entrelaçamento das questões técnicas da fotografia com a metafísica da luz e as questões da visão e do olhar (aqui apenas afloradas) é disso um exemplo.

De tudo o que ficou dito poder-se-á concluir que o parcelamento da reflexão sobre fotografia, neste caso o parcelamento a partir do conceito de luz, é uma forma de apreender e dar significado a determinados fenómenos, excluindo outros. Mas mesmo incidindo apenas sobre a luz, uma reflexão de superfície detecta

¹⁹ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 2001 [1980], pp. 114-115.

²⁰ O Excurso 2: *O Atlas de Gerhard Richter* poderá de alguma forma ser lido em função desta pele que une o nosso corpo ao corpo dos fotografados, com todas as consequências, ao nível de experiências estéticas, cognitivas ou afectivas que díl podem advir.

logo domínios da experiência fotográfica que vão muito além da *fixação de imagens a partir da luz*; embora, por outro lado, esta definição não possa ser abandonada. Mais do que uma definição, esta expressão, bem como outras similares que visam encontrar uma suposta essência da fotografia, deve ser encarada como parte integrante de uma origem que se manifesta diferencialmente em múltiplas ocorrências, as quais, ao mesmo tempo, são apresentadas na sua incompletude.

Estamos num terreno paradoxal. Mas, tanto quanto possível (nem sempre é possível), importa enfrentar o cruel movimento do paradoxo. Cruel não tanto porque seja infértil — como tão bem o soube Fernando Pessoa, esse grande cultivador da inteligência paradoxal —, mas porque, para lá do paradoxo que immobiliza, existem movimentos de tensão, de passagem, de expressão artística, de acercamento do limite do pensamento, que também devem entrar em linha de conta. Há como que uma mácula do pensamento: quando se foca, assemelha-se a uma fotografia, um recorte que necessariamente delimita a visão. O fora de campo, aquilo que está para lá do enquadramento das questões, dos conceitos e das soluções encontradas, não deixa por isso de exercer os seus efeitos, as suas sombras de obscuridade. Transformar essa mácula em possibilidade vital é também o espírito deste estudo.

Metodologia

Mergulharemos no espaço aberto entre filosofia e fotografia por via de três linhas de investigação que dão corpo aos três capítulos.

O primeiro capítulo explora algumas teorias de cariz fenomenológico que se debruçam sobre a fotografia ou que serão trazidas a lume para melhor iluminarem os problemas levantados

pela fotografia. O segundo capítulo circunscreve a instância do exercício filosófico-fotográfico com o intuito quer de criar um bom acesso ao trabalho fotográfico de August Sander, quer de reler a morfologia goethiana e o pensamento de Benjamin. O terceiro capítulo mostra a relevância da semelhança e da *mimesis* para a fotografia, não apenas no domínio da imagem e da representação, mas sobretudo nos domínios do vivido, dos seus movimentos e das suas forças expressivas, por intermédio do aprofundamento da teoria mimética de Benjamin. Os excursos que se encontram no final do segundo e do terceiro capítulo retomam e desviam algumas das considerações e articulações postas em evidência anteriormente.

Acrescenta-se um quadro temático mais detalhado:

O primeiro capítulo explora os textos em que Edmund Husserl tomou a fotografia como objecto de análise fenomenológica, textos presentes no volume XXIII de *Husserliana*, sobretudo os que se encontram reunidos sob o título *Fantasia e Consciência de Imagem*. A intenção é mostrar como, no quadro das descrições relativas à consciência de imagem, acto intuitivo constituído por três instâncias / actos de consciência — imagem física, objecto-imagem e tema-imagem —, a fotografia surge como um caso singular. As razões e as consequências desta singularidade constituem o fio da análise, pois elas dizem respeito quer aos pressupostos da consciência de imagem husserliana, sustentada por uma teoria da representação por semelhança, quer às próprias características da fotografia enquanto imagem que traz necessariamente uma marca da realidade. Importa também apontar alguns aspectos problemáticos da fenomenologia da consciência de imagem relativamente à compreensão da experiência estética, pois eles dão acesso, no mesmo passo, às resistências criadas pela fotografia no que toca à neutralização da posição existencial. Contudo, existe aqui um

paradoxo: a fotografia parece ser a imagem que melhor corresponde aos princípios husserlianos, mas ela própria subverte o esquema constituído pelos três actos da consciência de imagem. Esta subversão é aprofundada a partir de *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, obra que, não por acaso, se situa no solo de uma fenomenologia desenvolta, cínica, segundo as palavras do próprio autor. As questões do afecto e da realidade, do “isto foi”, quebram o quadro da fenomenologia da consciência de imagem. Neste sentido, torna-se imperativo voltar às descrições fenomenológicas que Jean-Paul Sartre desenvolve em *L'imaginaire*, pois elas contêm em gérmão questões de afecto e magia que, se assim o podemos dizer, encontram em *A Câmara Clara* um novo influxo. Segundo Hubert Damisch, talvez seja esse o segredo da dedicatória de *A Câmara Clara*: “Em homenagem a *L'Imaginaire* de Sartre”. Balzac, nos primórdios da daguerreotipia, olhou para a fotografia como se ela respondesse de modo singular e perturbante à teoria dos espectros, dos *eidola* de Demócrito, ideia que não passou despercebida a Benjamin e que encontra ecos no livro de Barthes. Esta é desde logo a ocasião para apontar o carácter de espectralidade da fotografia que atravessa este livro no seu todo, e em particular o terceiro capítulo.

O trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel, coloca-nos perante um núcleo de questões relativas ao carácter de prova da fotografia. Ora, importa mostrar como a questão da evidência, no seu sentido filosófico, extravasa a dimensão da prova e da adequação à verdade. Trata-se, neste contexto, de explicitar as restrições linguísticas, culturais, conceptuais e filosóficas que reduzem a evidência à sua dimensão de prova. Para abrir a força de evidência enunciada por Barthes e tomá-la em toda a sua amplitude filosófica e antropológica, enceta-se uma análise do *Tratado da Evidência* de Fernando

Gil, obra que, dialogando profundamente com a questão da evidência na tradição filosófica, nomeadamente em Husserl, não deixa de constituir uma chave para entrar na complexa questão da evidência fotográfica. São vários os traços fundamentais da evidência fotográfica, entre eles: atenção, ostensão, tempo, carácter deíctico, alucinação, desejo e preenchimento. Por outro lado, a distinção entre *vista* e *olhar* proposta por Fernando Gil na sua análise das fotografias de Gérard Castello Lopes liga-se com a compreensão do alcance e dos limites da descrição do gesto de fotografar proposta por Vilém Flusser. Sendo realizada no quadro de uma fenomenologia que resulta de uma adopção particular de elementos descriptivos e da criação de uma imagem de pensamento, Flusser desenvolve em “O gesto de fotografar” uma aproximação entre gesto fotográfico e gesto filosófico, da qual desponta a pertinência do conceito de afinação para a compreensão dos gestos e do olhar fotográfico. No final do capítulo, a Eterna Criança de Alberto Caeiro terá de intervir junto das teses de Flusser, permitindo renovar a questão do olhar, retirando-o da égide de um eu e de uma subjectividade, preparando o modo mais refinado como as questões da observação e da *theoria* — que se constrói na mais íntima relação com os fenómenos — são desenvolvidas no capítulo seguinte.

Em traços gerais, o segundo capítulo desenvolverá a imbricação fotográfico-filosófica que se encontra na expressão “um atlas em exercício”. Esta expressão é enunciada por Benjamin em “Pequena História da Fotografia”, numa referência ao trabalho fotográfico de August Sander. Mas antes dessa referência, uma outra deixa-nos no trilho da *delicada empiria* de Goethe e do seu pensamento morfológico. Tendo em conta estas referências, alguns aspectos do trabalho do fotógrafo alemão permitem verificar a sua importância na história da fotografia. Sendo comumente associado à corrente artística intitulada de Nova

Objectividade — e seguindo-se algumas críticas de Benjamin à Nova Objectividade —, importa desenvolver características determinantes do seu trabalho, como a dimensão do anonimato que subjaz aos seus retratos. A questão do anonimato, como também a do nome, marca uma tensão muito particular na fotografia, constituindo um campo de forças e de possibilidades criativas e destrutivas. Na sequência, cabe revisitar alguns dos principais aspectos de “Pequena História da Fotografia”, nomeadamente os que dizem respeito à aura e à queimadura do real na fotografia. Concretizam-se assim as afinidades entre o trabalho de Sander, a morfologia de Goethe e a atenção ao presente que subjaz à expressão “um atlas em exercício”.

Inicia-se depois um ponto fulcral, relativo à circunscrição da instância do exercício no pensamento de Benjamin e às suas ramificações fotográficas. Neste sentido, e evitando as leituras de superfície a que os seus textos foram votados, o aprofundamento da questão da experiência conduz a uma reavaliação da relação entre imersão e efeito de choque. A noção de presença de espírito, uma presença que passa pelo corpo, desponta como um traço forte da instância do exercício e da atenção ao presente que esta pressupõe, constituindo um elemento essencial para aceder às — e deixar-se penetrar pelas — tensões do pensamento e da história. Estas considerações são depois revertidas para a compreensão da fotografia, marcando também um acesso à dinâmica da criação artística. A divisa “método é desvio”, que se encontra no “Prólogo” de *A Origem do Drama Trágico Alemão*, marca a relação entre filosofia e exercício e cria a oportunidade para encetar um recomeço e três desvios.

O terceiro capítulo é, num certo sentido, um aprofundamento de aspectos enunciados no capítulo anterior, relativamente ao pensamento de Benjamin e às questões miméticas que o atravessam. Mas, inicialmente, a questão da semelhança em fotografia

é o principal foco de análise. Antes de mais, pela circunscrição da semelhança do ponto de vista empírico e conceptual, isto é, pela compreensão de como a semelhança actua ou pode actuar como um elemento integrante de alguns trabalhos da fotografia contemporânea. Contudo, há que ir mais longe e avaliar as críticas à semelhança no campo da teoria da fotografia e as restrições de compreensão subjacentes à cristalização da noção de índice como acesso à ontologia da fotografia. Mais do que purificar ou libertar a fotografia do jugo das semelhanças, importa pensá-la na sua impureza e complexidade, não a reduzindo às categorias da imitação ou da mera reprodução. Neste sentido, a estrutura da representação e da semelhança desenvolvida por Fernando Gil em *Mimēsis e Negação* revela toda a sua pertinência. A aproximação a um fundo mimético que nela é encetada constitui uma porta de entrada para pensar diferentemente esta questão e introduzir a teoria mimética de Benjamin. Esta, por sua vez, resgata a questão da semelhança dos domínios mais restritivos da imagem e da representação, encaminhando-a para os domínios do vivido e para o seu papel fundamental na infância. O quadro desta dimensão mimética é composto quer por textos de cariz mais teórico, que apresentam as questões da *mimesis* de um ponto de vista filosófico e antropológico, quer por textos que põem em movimento experiências miméticas, fundamentais, por exemplo, em *Infância Berlinense por volta de 1900*. Esta incursão é uma nova oportunidade para revisitar as considerações de Benjamin relativamente à fotografia, aprofundando-se as questões da aura, da recordação, da infância e dos movimentos miméticos e de imersão no mundo e na matéria. Neste sentido, as fotografias de Karl Bloßfeldt abrem um percurso pelo inconsciente óptico, pela questão do pormenor e do Todo, ao nível da fotografia, da arte, do pensamento. A estrutura da fotografia, entendida

como uma *representação que apresenta*, explicita a sua capacidade de gerar movimentos de ligação, e dirige-se directamente ao coração dos mais intrincados problemas filosóficos.

O último momento do terceiro capítulo retoma a dimensão espectral da fotografia, a qual é também uma condição da sua relação com a escrita. Benjamin mostra-o ao conceber a história da fotografia como uma história de olhares pairantes, como um exercício da centelha da fotografia num movimento de restauração e incompletude, e não como uma história progressiva, de carácter cronológico. Por último, uma singular afinidade entre Benjamin e Kafka, que envolve também questões fotográficas, permite a introdução dos “gestos no Teatro do Mundo”, expressão de Benjamin no ensaio que escreveu aquando do décimo aniversário da morte de Kafka. Algumas considerações sobre o nome e o jogo concluem o capítulo.

Os dois excursos dialogam com o capítulo que lhes precede (embora o segundo excuso, sobre o *Atlas* de Gerhard Richter, dialogue provavelmente com todo o livro).

Importa salientar que as fotografias apresentadas, ou em alguns casos referidas, não têm apenas um valor ilustrativo. Espera-se que elas próprias — umas mais do que outras, necessariamente — ajam sobre as discussões e façam ver novos aspectos. Essa é, no fundo, a coerência possível de um trabalho que parte exactamente de uma compreensão da fotografia como queimadura do real. Tentar perceber essa queimadura, os seus efeitos e as suas forças, seguindo-se aquilo que ela contém de modo embrionário, é a abertura no pensamento sobre a fotografia que aqui se ensaiia.

CAPÍTULO I

VISÃO E EVIDÊNCIA: ENTRE A FENOMENOLOGIA E AS FORÇAS DO OLHAR

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?

FERNANDO PESSOA, *Livro do Desassossego*

At last you yielded up the album, which
Once open, sent me distracted. All your ages
Matt and glossy on the thick black pages!
Too much confectionery, too rich:
I choke on such nutritious images.
[...]

In short, a past that no one now can share,
No matter whose your future; calm and dry,
It holds you like a heaven, and you lie
Unvariably lovely there,
Smaller and clearer as the years go by.

PHILIP LARKIN, “Lines On A Young Lady’s Photograph Album”,
in *The Less Deceived*¹

¹ Agradeço ao Pedro Abreu ter-me dado a conhecer este poema de Philip Larkin.

1. Afinação: distância focal

A atenção à fenomenologia que atravessa este primeiro capítulo não visa, de modo ostensivo, uma discussão dessa corrente filosófica tão rica e diversificada quanto complexa. Não visa aprofundar exaustivamente as diversas abordagens que estarão sob análise, o que seria normal caso o foco incidisse sobre a compreensão dos problemas fenomenológicos em si mesmos — assumindo-se a expressão “em si mesmos” no seu sentido doutrinal e histórico-filosófico. Neste sentido, o aprofundamento conceptual seguirá a necessidade de esclarecer questões relativas à fotografia ou aos desafios que esta levanta ao pensamento filosófico. Esta restrição não decorre de uma diminuição da complexidade da(s) fenomenologia(s) em causa, também não significa uma renúncia ao rigor essencial a qualquer abordagem filosófica. Significa simplesmente que o diálogo entre filosofia e fotografia implica uma consciência dos seus próprios limites, isto é, uma consciência do ponto em que o trabalho conceptual encontra o alimento capaz de o satisfazer. E isto vale tanto para o presente capítulo como para os que se lhe seguem, embora em todos existam momentos mais abastados e momentos mais frugais.

O ponto de partida será uma análise dos textos de Husserl em que a fotografia é também uma questão, sobretudo no quadro das descrições da *consciência de imagem* (*Bildbewusstsein*), as quais se inscrevem na problemática, de maior amplitude, relativa à distinção entre os actos de *presentação* (*Gegenwärtigung*) e de *presentificação* (*Vergegenwärtigung*). Por que razões a fotografia parece ser a imagem que melhor encaixa nas descrições husserlianás? De seguida, será necessário averiguar as irradiações

destas descrições na fenomenologia desenvolta e cínica que é uma das bases teóricas de *A Câmara Clara* (*La Chambre Claire*), de Roland Barthes, obra que, por diversos motivos (por aquilo que propõe e dá a pensar, mas também por aquilo que exclui e não consegue pensar), se revela incontornável. Estas irradiações são mediadas — é uma tese a comprovar — pela teoria da imaginação que Sartre desenvolve em *L'Imaginaire*. Que os pressupostos, as distinções e as descrições husserlianhas da consciência de imagem não saiam incólumes deste confronto com a fotografia é um facto assinalável. Trata-se de uma espécie de paradoxo: a imagem que melhor ilustra as descrições de Husserl é também aquela que provoca um abalo nos pressupostos fenomenológicos de compreensão da imagem.

Como prolongamento da “força de evidência” e do enraizamento fenomenológico de *A Câmara Clara*, seguir-se-á uma análise da evidência fotográfica, cujo ponto de partida é o trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel. Os termos da questão serão aprofundados — no sentido da sua complexidade, mas também na tentativa de alcançar uma passagem na aporia entre abordagem fenomenológica e abordagem convencional / institucional da evidência — a partir do *Tratado da Evidência*, de Fernando Gil.

Por último, e já numa perspectiva que se afasta das anteriores, o foco incidirá sobre Vilém Flusser, que sustenta a sua abordagem fenomenológica na mediação técnica da nossa relação com o mundo e na intersubjectividade, elementos constituintes do gesto fotográfico. Flusser concretiza, assim, aquilo a que se pode chamar uma *experiência de pensamento* (*Gedankenexperiment*) e a sua descrição, encontrando afinidades entre o gesto fotográfico e o gesto filosófico, afinidades sustentadas pela ideia de teoria (no sentido grego antigo, como *contemplação*).

O objectivo principal deste capítulo — seguindo autores e temas que não são propriamente novidade na teoria da fotografia, mas aprofundando-os ao ponto de a fotografia se transformar ela própria num “objecto que pensa” no corpo dos conceitos filosóficos — será o de elaborar uma configuração de abordagens, sem deixar de estabelecer pontos de confluência e de ruptura, limiares e aspectos críticos. Com essa configuração surgirão noções e problemas filosóficos relativos à fotografia que, directa ou indirectamente, serão explorados, desviados ou complexificados ao longo dos capítulos seguintes: consciência de imagem, representação, evidência, magia, sonho, ambiguidade, semelhança, jogo, gesto, imaginação, matéria, tempo.

2. Apontamentos para uma análise fenomenológica da fotografia

a. A luz que engendra a sua própria metáfora

Antes da análise das contribuições de Husserl, passemos brevemente por um texto de Hubert Damisch, filósofo e historiador de arte que, ao longo de décadas, foi prestando uma atenção particular aos fenómenos fotográficos, atenção que vai desde um ponto de vista mais ontológico, de procura das especificidades constitutivas da fotografia, até ao ponto de vista da sua propagação e contaminação artística e discursiva, aquilo a que, na esteira de Rosalind Krauss, se pode chamar de o *fotográfico*. Mas neste contexto introdutório importa sobretudo compreender o alcance de algumas das suas intuições e reflexões relativas a uma abordagem fenomenológica da fotografia.

Em “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique”², um pequeno texto publicado pela primeira vez em 1963, Hubert Damisch aborda uma série de questões que gravitam em torno de uma *suposta* fenomenologia da imagem fotográfica. E *suposta* é aqui a palavra correcta, já que as notas de Damisch visam menos uma descrição fenomenológica *in concreto* do que uma aferição da sua possibilidade ou impossibilidade, sem deixar de reflectir sobre os componentes técnicos (câmara escura, aparelho) e as variáveis, sobretudo históricas, que intervêm na fotografia.

Damisch começa por recuperar uma definição clássica de fotografia, segundo a qual esta “não é senão um procedimento de registo, uma técnica de inscrição, numa emulsão à base de sais de prata, de uma imagem estável [*stable*] engendrada por uma irradiação luminosa”³. Esta definição exclui à partida a necessidade da câmara escura ou do aparelho fotográfico, tal como exclui a ideia de que a fotografia deva representar um objecto ou acontecimento do mundo exterior. Explorando a definição, Damisch encontra-lhe um equivalente concreto ao nível de certas práticas experimentais em que uma película é impressa sem intermédio

² O texto foi publicado pela primeira vez na revista *L’Arc*, nº 21, Primavera de 1963 (número especial sobre a fotografia), mas é aqui utilizada uma edição mais recente que se encontra em Hubert Damisch, *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*, Éditions du Seuil, Paris, 2001. Esta obra é uma recolha de textos que o autor foi escrevendo avulsamente mas que, de uma forma geral, dá conta da irrupção da fotografia quer ao nível dos discursos, quer ao nível das práticas — não só fotográficas, mas também da pintura e do cinema —, sobretudo no que toca à arte, procurando compreender o desnível que a fotografia provocou na própria compreensão da arte e da sua história. É neste sentido de *irrupção* e *desnível* que a recolha de Damisch se aproxima da noção de *fotográfico*, tal como pode ser pensada a partir de Rosalind Krauss. Aliás, um dos textos da recolha é exactamente o prefácio ao livro de Rosalind Krauss que reúne textos sobre e a partir da fotografia, publicado em França com o título *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990.

³ Hubert Damisch, *La Dénivelée*, *op. cit.*, p. 7.

de uma câmara escura ou de um aparelho fotográfico, como no caso dos fotogramas, práticas estas que constituem, no seu entender, uma espécie de análise fenomenológica que pretenderia atingir a essência do fenómeno em causa, submetendo-o a uma série de variações imaginárias. Damisch utiliza estes exemplos, bem como os problemas que eles suscitam, para demonstrar as dificuldades de uma reflexão fenomenológica — no sentido estrito de experiência eidética, de leitura de essência — aplicada a um objecto cultural, historicamente constituído.

É pertinente que a fenomenologia seja aqui considerada como um modo de atingir a essência de um fenómeno submetendo-o a uma série de subtracções, suspensões ou variações imaginárias. Segundo Damisch, muitas dificuldades se colocam quando se procura apreender uma imagem fotográfica enquanto imagem qualquer, ou seja, enquanto entidade em relação à qual fazemos abstracção de todo o conhecimento que diz respeito à sua génese, às suas condições empíricas e técnicas (poderíamos acrescentar que o mesmo é aplicável a outras artes). Tais dificuldades implicam “que é sem dúvida impossível definir *a priori* a situação fotográfica e proceder em absoluto à separação entre os seus componentes fundamentais e as suas dimensões contingentes”⁴.

De qualquer forma, e ao longo das suas cinco notas, Damisch não deixa de apontar alguns aspectos fundamentais da fotografia, acabando, no fundo, por fazer uma breve descrição fenomenológica. Há que salientar, em primeiro lugar, o carácter paradoxal da fotografia, o qual está inscrito na sua matriz técnica e nos obriga a pensar, simultaneamente, o que é contingente e o que é necessário: por um lado, é um artefacto humano que não pode ser dissociado da sua significação histórica e dos contextos em que se insere; por outro lado, porque resulta de um processo

⁴ *Idem, ibidem*, p. 8.

físico-químico, parece dispensar a intervenção directa do homem, pois as imagens imprimem-se directamente na superfície fotossensível.⁵ E este paradoxo, tal como Damisch o enuncia, desdobra-se noutros que lhe são inerentes:

De onde a pressuposição de “realidade” que define a situação fotográfica: uma fotografia é essa imagem paradoxal, imagem sem espessura, sem matéria, e, se quisermos, completamente “irreal”, mas que consideramos sem rejeitar a ideia de que ela reteve alguma coisa da realidade da qual resulta, de uma certa maneira, pela sua constituição físico-química. Eis a impostura constitutiva da imagem fotográfica, entendendo-se que toda a imagem, como Sartre mostrou em *L'Imaginaire*, é por essência impostura. Mas a impostura ontológica duplica-se, no caso da fotografia, numa impostura histórica, ainda mais subtil e insidiosa.⁶

Segundo Damisch, esta constatação obriga-nos a regressar àquilo que foi descartado inicialmente, e talvez demasiado rápido, a câmara escura e o aparelho fotográfico, pois talvez

⁵ A ausência do homem é concebida por André Bazin como um factor determinante da compreensão da imagem fotográfica e do modo com ela responde à obsessão realista. Cf. André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”, in *O que é o cinema?*, Horizonte, Lisboa, 1992 [1958], p. 16.

⁶ Hubert Damisch, *La Dénivelée*, *op. cit.*, pp. 8-9. Outras figuras do paradoxo fotográfico encontram-se em Thierry de Duve, “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, in *October*, Vol. 5, “Photography”, Summer 1978, pp. 113-125, onde é desenvolvida, embora noutro sentido, mais próximo da psicanálise, uma ideia de paradoxo cujos princípios se assemelham aos que são aflorados por Hubert Damisch. Mais recentemente, Damian Sutton incorpora a ideia de paradoxo, sobretudo temporal, mas também relativo à dupla face da fotografia, algures entre ciência e arte, num livro que se inspira sobretudo na filosofia (do cinema) de Deleuze. Cf. Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2009.

os inventores da fotografia estivessem menos interessados em criar um novo tipo de imagem ou em definir novos tipos de representação do que em fixar imagens que se formavam espontaneamente no fundo da câmara escura. Portanto, logo nas duas primeiras notas a proposta de uma fenomenologia da fotografia levanta uma série de problemas complexos, relativos a essa dupla impostura que resulta, de certo modo, do carácter automático da fotografia. Por outro lado, a imagem fotográfica terá muitas vezes de ser pensada mediante categorias paradoxais, o que implica a consciência de que privilegiar uma das suas dimensões significa, frequentemente, a suspensão de outras. Perante esta dimensão paradoxal, é ainda assim possível visar um exercício de balanceamento, por vezes uma gestão de ambiguidades ou tensões entre as diferentes instâncias.

A terceira nota recupera o aparelho fotográfico e a sua historicidade. Damisch releva então os factores históricos que regem a construção do aparelho fotográfico, os quais, por sua vez, estão ligados a uma noção convencional do espaço e da objectividade. A quarta nota enuncia três aspectos do acto fotográfico: retenção da imagem, a sua revelação, a sua multiplicação. Damisch põe a tónica no último aspecto pois, segundo ele, é na multiplicação e reprodução que a fotografia veio a encontrar o seu destino mais ajustado. Desvalorizando os aspectos que dizem respeito à produção e ao carácter artesanal da fotografia, sublinha o facto de que esta está fundamentalmente ligada ao consumo, sendo “usada” rapidamente através da publicidade ou da imprensa. A fotografia está irremediável e constantemente ameaçada, cumprindo assim, de uma forma um tanto ou quanto oblíqua, o projecto fotográfico inicial, o desejo de apropriação e restituição de uma imagem que desde a sua origem já está votada ao desgaste, à passagem do tempo⁷.

⁷ Cf. Hubert Damisch, *La Dénivelée*, op. cit., p. 11.

Retendo as ideias anteriores, e sobretudo as noções de contingência e fragilidade que são intrínsecas à fotografia, a quinta nota refere-se à dimensão artística, isto é, à tentativa de compreender o que há de específico na arte fotográfica. E, de um modo muito sucinto e condensado, Damisch diz que “a fotografia almeja à *arte* sempre que põe em questão, na prática, a sua essência e as suas funções históricas, solicitando em nós, mais do que o consumidor, o produtor de imagens”⁸. Depois, referindo-se a *Point de vue du Gras*, a heliografia de Nicéphore Niépce que pode ser considerada a primeira fotografia do mundo, termina o texto dizendo que ela é uma imagem frágil, próxima de alguns quadros de Seurat, “imagem incomparável, que nos põe a sonhar com uma matéria fotográfica que não se confundiria com aquela de que são feitos o seu ‘objecto’ ou ‘tema’, [que nos põe a sonhar] ao mesmo tempo com uma arte onde a luz engendraria a sua própria metáfora”⁹.

Estas cinco notas pretendem sobretudo apontar caminhos de reflexão, pelo que não argumentam a favor de qualquer tese forte; no entanto, ao levantarem uma série de aspectos problemáticos relativos a uma análise fenomenológica da fotografia, são de uma grande pertinência. Neste sentido, embora o texto de Damisch não cultive e colha as plenas consequências dos argumentos que semeia, é exemplar a vários níveis. Antes de mais, comprehende e explora os problemas inerentes a uma fenomenologia da fotografia, focando-se sobretudo nas consequências negativas, senão mesmo na impossibilidade, de um “pôr entre parêntesis” o conhecimento da sua génesis e das suas condições empíricas e históricas. Por outras palavras, o que está aqui em causa é uma crítica — recorrente e

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Idem, ibidem.*

que por vezes se tornou demasiado fácil — à redução fenomenológica, crítica que pode ser remontada aos autores que, mesmo seguindo o trilho da fenomenologia husserliana, dela se afastam, sobretudo do seu idealismo transcendental, para se abrirem ao campo da historicidade e da hermenêutica (Martin Heidegger ou Hans-Georg Gadamer), à fenomenologia da percepção, do corpo e da experiência estética (Merleau-Ponty ou Mikel Dufrenne) ou à desconstrução (Jacques Derrida)¹⁰. Retenhamos simplesmente as palavras de Merleau-Ponty no “Avant-propos” de *Phénoménologie de la Perception*: “o maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa”¹¹. Impossibilidade que remete para uma tarefa a exigir sempre recomeço.

Damisch não pretende discutir a fundo os pressupostos fenomenológicos, mas antes compreender em que medida a procura de determinada essência da fotografia entra em conflito com os aspectos que, nela, são contingentes, e isso implica uma sensibilidade histórica apurada (o que não é de estranhar dada a filiação do autor), a qual, ao mesmo tempo, pressupõe a clara percepção de que a fotografia, nas suas várias dimensões e na sua complexidade de usos e de irradiações, tem efeitos que

¹⁰ Averiguar aquilo que estes autores, cada um a seu modo, prolongam da fenomenologia husserliana, bem como aquilo que acrescentam de novo, seria uma tarefa hercúlea que não cabe no presente livro. Numa breve mas incisiva introdução ao pensamento husserliano, Dan Zahavi, em *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2003, não deixa de apontar, recorrentemente, os aspectos que complexificam as distinções e supostas superações por parte das abordagens de Heidegger, Merleau-Ponty ou Derrida (superações que são por vezes encaradas de modo simplista, mais pelos intérpretes do que pelos próprios autores em questão). De qualquer forma, e como adiante ficará patente, questões relativas à arte, à experiência estética e ao afecto, revelam-se de facto problemáticas para os princípios da fenomenologia husserliana.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 2010 [1945], p. 14.

curto-circuitam a linearidade dos processos históricos, ou melhor, que curto-circuitam uma imagem da história enquanto narrativa linear sustentada pelo acumular de factos cronológicos, cujo sentido seria interpretável por uma qualquer forma de hermenêutica. E o facto de apontar o seu estatuto paradoxal, mas capaz de se disseminar nas práticas e nos discursos mais diversos, desde o sociológico ao artístico, significa que a atenção à historicidade, à contingência e ao contexto dos fenómenos é aqui contrabalançada por uma atenção às questões que fazem parte da própria definição da fotografia¹². Parece então não existir qualquer contradição ou oposição entre — digamo-lo assim para simplificar — uma análise histórica e uma análise fenomenológica da fotografia. Tal como é excessivamente redutor conduzir todas estas questões para oposições gerais, do género *essencialismo fenomenológico versus relativismo histórico...* O que se torna imprescindível é um esforço contínuo de pesar os dados da análise e os problemas a que eles conduzem, e se necessário rejeitar de forma sustentada aquilo que não interessa.

Uma última ideia a reter prende-se com os termos que Damisch utiliza para caracterizar a arte fotográfica a partir

¹² Atente-se no apêndice acrescentado no final do texto presente em *La Dénivelée*, de 2001, que incide sobre duas particularidades do texto escrito em 1963: em primeiro lugar, o facto de as cinco notas terem sido escritas antes da revolução electrónica / digital, portanto, antes da revolução técnica que veio pôr em causa, segundo Damisch, a definição clássica da fotografia; em segundo lugar, o facto de que, então, a percepção da importância da “irrupção da fotografia no campo das práticas e dos discursos” não era ainda clara, embora muitos dos elementos do texto a deixassem já entrever. A primeira particularidade é de alguma forma secundária: se, de facto, ela pode abalar determinadas definições, formulações e metáforas relativas à fotografia, não é menos verdade que os seus princípios constitutivos — a fotografia enquanto procedimento de registo e técnica de inscrição de uma imagem estável engendrada por uma irradiação luminosa — permanecem inalterados. A segunda particularidade vai ao encontro daquilo que já foi explicitado acerca da organização e do teor de *La Dénivelée*. Cf. *idem*, *ibidem*, p. 11.

de *Point de Vue du Gras*, nomeadamente, os de uma imagem “que nos põe a sonhar com uma *matéria* fotográfica que não se confundiria com aquela de que são feitos o seu ‘objecto’ ou ‘tema’, [que nos põe a sonhar] ao mesmo tempo com uma arte onde a luz engendraria a sua própria metáfora” (ver imagem 2). Também nesta passagem, já citada anteriormente, o autor acaba por fazer uma espécie de análise fenomenológica, no sentido em que procura encontrar os traços eidéticos que seriam comuns à consideração artística da fotografia e que encontrariam nessa primeira fotografia, desde logo, o seu paradigma. Mas mais do que a hipotética pureza desses traços, importa destacar a acuidade dos termos, capazes de salientar o que há de específico e que tem de ser repensado ao nível da materialidade da fotografia: sonhar uma matéria fotográfica que por intermédio da impressão luminosa traz algo do objecto, mas que já não é a matéria desse objecto, implica a assunção daquilo que há de peculiar e muito complexo nas imagens fotográficas. Algo de semelhante poderia ser dito a propósito da ideia de que a arte fotográfica implica um aproveitamento das forças da luz, com tudo o que isso significa ao nível de uma energética capaz de se disseminar nas mais diversas produções fotográficas, desde as mais formais, que jogam sobretudo com as variações de luz e as formas dos objectos / temas representados, até às mais “metafóricas”, onde essas variações estão ao serviço de uma multiplicidade de sentidos.

Apesar de todos os aspectos salientados, a visão da fenomenologia que transparece deste texto de Damisch, tal como a de muitos outros que se se socorrem do termo “fenomenologia”, é deveras limitada e devedora de uma vulgata fenomenologia que assenta numa adaptação superficial da *epoché* e da *redução transcendental*. Se bem que estas sejam de facto noções essenciais do método fenomenológico — e essenciais para

compreender as alterações no pensamento de Husserl¹³ —, muitos outros aspectos estarão em causa, seja numa análise que siga de perto a fenomenologia husserliana, seja em análises que de algum modo prolonguem as suas intuições. Veja-se, por exemplo, a importância da *descrição* enquanto princípio metodológico, que atravessa de uma ponta à outra a fenomenologia, quer aquela incida sobre actos de consciência, existenciais, movimentos corporais, imagens ou ficções de pensamento¹⁴. Por outro lado, a fotografia faz eco de questões de fundo relativas à fenomenologia, como a da *evidência*, embora, como se tornará patente nos subcapítulos que se seguirão, não as esgote e muitas vezes tenha de ir além dos pressupostos fenomenológicos, procurando factores energéticos e forças mais conformes à sua especificidade. Portanto, será necessário passar por um conjunto de teorias e propostas que, de diversos modos, põem

¹³ Sintomaticamente, os textos de Husserl que a seguir se analisam com mais detalhe, datando de 1904-05, correspondem a uma fase de transição do seu pensamento, na passagem de uma fenomenologia puramente descritiva para uma fenomenologia transcendental, que pretende afastar-se de modo mais resoluto do psicologismo. A expressão “redução transcendental” aparece pela primeira vez em 1905, nos manuscritos que viriam a ser chamados de *Seefelder Blättern*, embora se possa dizer que os seus princípios já estavam em gérmen em textos e formulações anteriores. Cf. Dan Zahavi, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ L. Sebastian Purcell procura contornar as implicações de uma redução eidética no que diz respeito à análise da fotografia, defendendo que, embora uma fenomenologia eidética não consiga apreender muito do que há de pertinente numa fotografia, ela acaba por fornecer-nos uma série de características que poderiam ser chamadas de *invariantes* (que se distinguiriam assim de quaisquer características universais e necessárias), capazes de descrever os seus elementos mais importantes. Neste sentido, e embora os seus argumentos sejam por vezes excessivamente engenhosos, identifica oito invariantes na fotografia, os quais, como o próprio autor assume, são discutíveis e reformuláveis: 1) imagem obtida por impressão; 2) enquadramento / corte; 3) espacialidade; 4) temporalidade; 5) intencionalidade mínima; 6) contextualização significativa; 7) suspensão tecnológica; 8) campo visual transformado. L. Sebastian Purcell, “Phenomenology of a Photograph, or: How to use na Eidetic Phenomenology”, in *PhaenEx*, nº 1, Spring / Summer 2010, pp. 12-40.

em jogo a fotografia, as quais permitirão alargar o espectro de noções e problemas.

b. A fotografia na análise husseriana da consciência de imagem

Comecemos por um breve enquadramento das considerações de Husserl relativas à fotografia, situando-as no conjunto da sua obra e colocando-as em relação com outros aspectos do seu pensamento. Seria possível uma compreensão geral das teses de Husserl relativas à imaginação e à consciência de imagem (*Bildbewusstsein*) (isto é, à descrição dos modos de consciência inerentes às experiências que temos com imagens de suporte físico) partindo apenas dos textos editados pelo próprio, sem o recurso a nenhum dos volumes do espólio que têm vindo a ser publicados nas últimas décadas. A oposição entre o campo da *presentificação* (*Vergegenwärtigung*), que é característico da imaginação, consciência de imagem e memória, e o da *presentação* (*Gegenwärtigung*), que é característico da percepção enquanto doação originária, dá-nos o pano de fundo da maior parte das referências à questão da consciência de imagem. Contudo, o volume XXIII de Husserliana, publicado em 1980 com o título genérico de *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, ao englobar uma série de textos dispersos, na sua maior parte notas pessoais e apontamentos de preparação de cursos, permite-nos aprofundar muitos dos temas que aparecem, por exemplo, em *Logische Untersuchungen* ou *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Saliente-se, em Husserliana XXIII, a maior minúcia dos exemplos, o trazer à luz das próprias hesitações das análises fenomenológicas

— numa experiência do pensamento em movimento —, a complexificação da questão da consciência estética, as múltiplas articulações com outros aspectos da fenomenologia husseriana, dos quais salientamos os da memória e da temporalidade.

Para uma circunscrição dos desenvolvimentos fundamentais do pensamento de Husserl em relação à consciência de imagem, é imprescindível referir que, já desde *Logische Untersuchungen* (1900-1901), diversos passos dão conta de posições que, nos seus termos fundamentais, manter-se-ão como pano de fundo de posteriores reflexões acerca desta questão: a complexa relação entre consciência de imagem e fantasia (*Phantasie*)¹⁵, pois desde cedo Husserl procura o modelo teórico mais

¹⁵ A *Phantasie* recobre aqui o que se poderia entender por *imaginação livre*. Apesar de o termo *fantasia* possuir em português um sentido próximo da ilusão ou da ficção, que não vai ao encontro nem da *Phantasie* alemã, nem, sobretudo, da sua origem grega, opta-se por mantê-lo. Veja-se, no entanto, as distinções enunciadas por Maria Manuela Saraiva e, principalmente, o seguinte aspecto: é que talvez não seja possível banir de um modo total os equívocos relativos à imaginação, mesmo que, como o faz Husserl — provavelmente para escapar às noções alemãs *Bildvorstellung* e *Imagination*, demasiado ligadas às raízes *Bild* e *imago*, portanto, bastante marcadas pelas determinações da imagem — se procure recuperar noções com diferentes raízes. Maria Manuela Saraiva, *A Imaginação segundo Husserl*, trad. Isabel Támen e António Pedro Mesquita, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1994 [1966], pp. 71-79. Também Ivo Oliveira, num artigo que, ao invés da obra de Maria Manuela Saraiva, já tem em conta Husserliana XXIII, se debate com a questão da fantasia, não apenas da sua tradução, mas sobretudo da sua compreensão no quadro da fenomenologia husserliana. Neste sentido, além das ambiguidades e dificuldades relativas ao uso do termo *fantasia*, acrescenta que “a fantasia tomada como actividade que se exerce ou como resultado dessa mesma actividade, ou ainda a fantasia tomada como faculdade que em cada um de nós varia com maior ou menor grau, com esta ou aquela outra intensidade, é aqui excluída. O que de facto deve ser tido em conta são as *vivências-de-fantasia* — os processos através dos quais o *fantasiar* e o *fantasiado* se constituem. Por outras palavras, aquilo que deve ser posto a descoberto são os termos constitutivos quer da actividade, quer do seu resultado”. Ivo Oliveira, “Perceptum, Fictum e Imaginatum — a imaginação física em Husserl”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 19, nº 36, Setembro 2009, p. 323.

ajustado à compreensão da fantasia e subsequente distinção em relação à imaginação que se joga quando há a mediação de um suporte físico, como no caso da fotografia; a classificação do *objecto-imagem* (noção que adiante será aprofundada) como um nada de objecto, possuindo uma função de *quasi-posição* entre percepção e imaginação; ou a distinção entre consciência de imagem e consciência de signo.

De salientar que alguns dos exemplos de *Logische Untersuchungen* incluem a fotografia, embora não haja uma distinção entre fotografia, pintura, escultura ou qualquer tipo específico de imagem de suporte físico. Todos os exemplos parecem estar ao serviço de outras questões que, no contexto da fenomenologia de Husserl, dir-se-iam estar mais a montante. Nomeadamente, questões relativas aos termos constitutivos da distinção entre actos intuitivos perceptivos e actos concernentes a signos, entre presentificação no caso da memória e presentificação por intermédio de imagem física.

Em *Ideen* (1913), são retomados e aprofundados alguns elementos presentes em *Logische Untersuchungen*, mas é notório que algo se transforma no pensamento de Husserl no que concerne aos fenómenos da presentificação. A esta transformação e maturação não será certamente alheia a reflexão efectuada por volta dos anos 1904 e 1905, aquando das lições do semestre de Inverno sobre “Elementos capitais da fenomenologia e teoria do conhecimento”, leccionadas na Universidade de Göttingen, as quais estiveram na origem quer dos parágrafos reunidos sob o título de *Phantasie und Bildbewusstsein*, presente em Husserliana XXIII, quer das conhecidas *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, onde são expostas algumas das principais considerações de Husserl a propósito do tempo. E estas transformações, que se prolongariam em notas e futuros textos publicados, acompanham a própria

evolução do seu pensamento no sentido de uma filosofia transcendental que se vinha libertando dos resquícios do naturalismo que fizera parte do primeiro momento da fenomenologia¹⁶.

Em *Ideen*, §111, Husserl utiliza o conhecido exemplo da gravura de Dürer *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* para dar conta da modificação de neutralidade que é própria da imaginação. Nesse exemplo, são retomadas noções que já tinham sido exploradas em *Logische Untersuchungen* e que podemos também encontrar em *Husserliana XXIII*, nomeadamente as relativas à descrição tripartida da consciência de imagem e à classificação do retrato como algo que não se dá nem como existente, nem como não existente, mas sim como *quasi-existente* (*gleichsam seiend*).

O volume *XXIII* de *Husserliana*, que tem por título *Fantasia, Consciência de Imagem, Memória*¹⁷, reúne textos de Husserl escritos entre 1898 e 1925, os quais se referem fundamentalmente aos fenómenos da *presentificação* (*Vergegenwärtigung*), isto é, aos fenómenos da memória, expectativa, fantasia, imaginação e consciência de imagem. Em traços largos, pode dizer-se que abordam aquilo que não é da ordem da *presentação*

¹⁶ Esta temática — a evolução do pensamento de Husserl no que concerne aos actos intuitivos sensíveis (onde se englobam, *grosso modo*, todos os actos perceptivos e imaginativos) e à sua relação com o tema da consciência do tempo — tem recebido uma particular atenção da parte de Pedro M. S. Alves. Ver “A doutrina husserliana dos actos intuitivos sensíveis e o tema da consciência do tempo (1898-1911)”, in *Phainomenon. Revista de Fenomenologia*, nº 1, Primavera 2000, Edições Colibri, Lisboa, 2000.

¹⁷ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Tomar-se-á como referência principal o texto nº 1 deste volume, “Fantasia e Consciência de Imagem” (“Phantasie und Bildbewusstsein”), correspondente à terceira parte das lições do semestre de Inverno de 1904-1905 sobre “Elementos capitais da fenomenologia e teoria do conhecimento” (“Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”), embora outros textos do volume sejam também tidos em conta.

(*Gegenwärtigung*), da percepção enquanto ter as coisas elas mesmas de modo directo. Contudo, as relações entre a percepção e os fenómenos da presentificação são complexas, conhecendo flutuações, nem sempre muito claras, no decurso das análises. É importante não esquecer que estamos no terreno de uma certa primazia da percepção enquanto acto fundador, logo, é com ela e sobre ela que se constroem os dados da consciência. Na leitura que se segue, focar-se-á o fenómeno da consciência de imagem, o tipo de experiência que temos ao olharmos para uma imagem física, e sobretudo a especificidade das descrições relativas à fotografia.

Ao pretender estabelecer um paralelo entre a representação da fantasia (não mediada pela percepção de um suporte físico) e a imaginação física (mediada por um suporte físico), paralelo — de aproximações e diferenciações — que é um dos panos de fundo das lições, Husserl começa por referir a complexidade do próprio conceito de *imagem*. Mesmo ao nível do senso comum, uma imagem pressupõe, por um lado, a *coisa física*, por outro lado, o *objecto-imagem* (*Bildobjekt*), aquilo que aparece nessa coisa física. Mas ainda assim esta divisão não é suficiente, e Husserl socorre-se do exemplo de uma fotografia para demonstrá-lo:

Por exemplo, diante de nós temos uma fotografia representando uma criança. Como é que ela faz isto? Bem, primeiramente traça uma imagem que, no conjunto, se assemelha à criança, mas que dela diverge marcadamente no que respeita ao aparecer da grandeza, da coloração, etc. Esta criança-miniatura que aqui aparece num desgostoso cinzento-violeta não é naturalmente a criança referida, a criança representada. Não é a própria criança, mas a sua imagem fotográfica.¹⁸

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 19.

Ora, se dissermos que a fotografia falha, que se assemelha parcialmente ao original ou que com ele coincide perfeitamente, não nos referimos, como é óbvio, à coisa física que está na parede ou à tela, ao suporte que aparece como uma coisa real e ao qual a nossa percepção tem acesso. “A fotografia enquanto coisa é um objecto real e é considerado como tal na percepção. Aquela imagem [analisada anteriormente] é um aparecer [*ein Erscheinendes*] que nunca existiu e nunca existirá, que, também naturalmente, em nenhum momento nós tomamos como realidade.”¹⁹ Após esta descrição do acto imaginativo por intermédio de uma imagem fotográfica, Husserl estabelece que, na imaginação física, não existem apenas dois constituintes ou objectos, mas sim três:

- 1) A imagem física (*physische Bild* ou *perceptum*): a tela, o papel ou a pedra que funciona como suporte físico (e perceptivo).
- 2) O objecto-imagem (*Bildobjekt* ou *fiktum*): a imagem que aparece na imagem física e que, em si mesma, não tem existência.
- 3) O tema-imagem (*Bildsujet* ou *imaginatum*): aquilo que é representado pelo objecto-imagem. Aquilo que, embora não apareça, é imaginado — ou para o qual o objecto-imagem reenvia²⁰.

Além de conceber três objectos fenomenológicos, Husserl estabelece entre eles uma relação de tensão constante, de

¹⁹ *Idem, ibidem*. Husserl dirá algo de semelhante em muitos passos dos seus textos. Um outro exemplo: “A Madonna de Rafael que eu contemplo numa fotografia não é obviamente a pequena imagem que aparece fotograficamente”. *Idem, ibidem*, p. 26.

²⁰ Cf. *idem, ibidem*, pp. 19-20.

conflito. No fundo, a consciência de imagem surge pela existência desses conflitos internos entre as três instâncias.

O objecto-imagem só aparece como ficção, como *fiktum*, pois entra em conflito com a percepção, ou seja, a imagem que aparece não pertence ao domínio da percepção e ao seu horizonte (a parede, a sala, etc.). A relação do *fiktum* com a imagem física é ambígua e conflitual: se, por um lado, aquele necessita desta última e da sua relação ao domínio perceptivo para existir, por outro lado, tem de libertar-se dela para sair da mera objectualidade, do mero ter a coisa presente de um modo intuitivo. Relativamente à imagem física e ao objecto-imagem, há, segundo noções husserlianás, uma apreensão (*Auffassung*) de um mesmo complexo de conteúdos, embora haja duas interpretações (*Deutungen*)²¹.

Como vimos, em *Ideen* Husserl colocará a tónica na modificação de neutralização como acto que permite a passagem do plano da imagem física para o do objecto-imagem (sendo que a consciência estética pressupõe, neste sentido, uma dupla neutralização posicional, suspendendo a atitude existencial em relação ao próprio objecto-imagem), mas a noção de conflito que é tão fundamental em “Phantasie und Bildbewusstsein” não desempenha naquele texto um papel importante. É possível, contudo, interpretar a neutralização como resultado de uma tensão que não é anulada em absoluto.

O objecto-imagem, ainda que seja apreendido pela consciência, é um nada, é a negação do real, é sem existência. É um nada porque, de acordo com Husserl, o que justifica a imagem é o facto de ela representar qualquer coisa, de estar em vez de qualquer coisa, de pressupor uma presença ausente²². Tomado

²¹ Cf. *idem, ibidem*, §§ 10-11, pp. 21-25.

²² Cf. *idem, ibidem*, p. 22. Este é um dos principais fios teóricos que Sartre irá seguir e desenvolver a seu modo, sobretudo em *L'Imaginaire*.

em si mesmo, o objecto-imagem é um complexo de conteúdos sensitivos que a consciência apreende e sobre o qual se constrói uma outra apreensão. Entramos, assim, numa segunda ordem de relação e de conflito, desta vez respeitante ao objecto-imagem e ao tema-imagem. Entre estes tem de existir uma relação de *semelhança*, mas esta semelhança não nos é dada de modo externo. Do ponto de vista da descrição fenomenológica, aquela só faz sentido se o tema-imagem for imanente ao objecto-imagem, se, por assim dizer, ele for interno e estiver intuitivamente presente no objecto-imagem, correspondendo-lhe uma segunda ordem de apreensão que se apoia na primeira e que com ela se articula por semelhança. De tal modo que, ao olharmos para uma imagem, estejamos desde logo na presença do representado. Não o procuramos no exterior, como se se tratasse de uma mera comparação perceptiva entre dois objectos, comparação da qual resultaria uma série de traços semelhantes. Não, os traços semelhantes vêm já com a imagem²³.

Portanto, desde logo o conflito faz parte do surgir da consciência de imagem na relação entre imagem física e objecto-imagem. E agora fica claro que, sem um conflito ao nível da semelhança, não existiria imagem propriamente dita. Isto é: se não existisse descoincidência, dissemelhança, entre objecto-imagem e tema-imagem (entre representante e representado, entre a fotografia da criança e a própria criança), aquele nunca se referiria a este. Trata-se, pois, de uma questão de referência, mas também de evitar uma estranha confusão: no caso da fotografia da criança, é o conflito que impede que a criança da imagem seja confundida com a criança real, o que não teria qualquer sentido²⁴.

²³ Cf. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., §§ 11-14, pp. 23-34.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 20. Enquanto exercício teórico, Husserl coloca a hipótese de uma coincidência perfeita entre representante e representado ao nível da

Estamos no terreno de uma teoria da representação que tem traços aporéticos, mas estamos também na presença de aspectos que não devem ser apressadamente descartados por intermédio de críticas generalistas à representação e à semelhança. Embora possa parecer redutora — se tomada enquanto norma ou modelo interpretativo — no que diz respeito à compreensão das imagens artísticas, a concepção de Husserl é sem dúvida pertinente para uma investigação sobre aquilo que uma imagem é e faz, o que, no fundo, e pensando por exemplo nas questões do conflito ou da dissemelhança, é também um modo de acesso a possíveis compreensões da arte.

Em primeiro lugar, porque acentua a presença de um elemento intuitivo na consciência de imagem, um elemento não redutível a mediações conceptuais ou a juízos, não redutível a um convencionalismo da referência como aquele que, no contexto de *Linguagens da Arte*, viria a ser desenvolvido por Nelson Goodman. Isto pressupõe, por sua vez, um primado da percepção e do corpo, pois o horizonte de percepção em que se dá o primeiro conflito, entre imagem física e objecto-imagem, é também um horizonte que envolve e implica o corpo (um filão que irá ser desenvolvido, se bem que em termos que se afastam de uma fenomenologia da consciência, por Merleau-Ponty). E se, por um lado, a consideração estética dos objectos

semelhança, para desde logo analisar novos elementos que explicitam a impossibilidade dessa coincidência (cf. *idem, ibidem*, p. 32). Neste contexto, é fundamental compreender a distinção entre consciência de imagem e ilusão, sendo este último caso várias vezes descrito a partir das figuras de cera que são confundidas com seres humanos. A ilusão em acto não pressupõe consciência de imagem, só entramos no domínio da imagem quando percebemos que o boneco de cera não é uma pessoa real (cf. *idem, ibidem*, §19, pp. 39-41). Embora esta não seja a melhor circunstância para desenvolver estes aspectos, é de referir o seu interesse: no coração da consciência de imagem existe uma descoincidência que complexifica e enriquece o conceito de semelhança que aqui está em causa.

de imagem levanta muitas questões, algumas das quais respondidas por Husserl mediante a noção de *neutralização da consciência de objecto*; por outro lado, os problemas da representação e da semelhança não estão de modo algum ausentes do fenómeno artístico, antes constituem um núcleo de questões irresolúveis e, por isso mesmo, férteis.

Em segundo lugar, embora a consciência de imagem pressuponha uma necessária presentificação do tema-imagem como condição do próprio fenómeno de imagem, e tenha por isso um forte carácter reprodutor, constrói-se sobre um jogo de conflitos que não conhece uma estabilização definitiva, antes faz parte do aparecer e das suas diversas modalidades. Estamos porventura longe do livre jogo da imaginação da *Crítica da Faculdade de Julgar*, mas nem por isso Husserl deixa de ser sensível à dinâmica de instabilidade (de cariz kantiano) que faz parte da imaginação, sobretudo quando esta se concentra nos modos de aparecer do objecto, considerado de um ponto de vista estético. Embora os textos e as anotações de Husserl não sejam categóricos a este respeito, parece haver neles uma problematização da consciência de objecto e da respectiva posição existencial na experiência estética — por via da acentuação do modo de aparecer do objecto (*Erscheinungsweise des Gegenstandes*), problematização que reflecte exactamente um processo dinâmico e instável²⁵.

²⁵ Sobre a questão do modo de aparecer dos objectos na consciência estética, cf. *idem, ibidem*, texto nº 15 (1912), pp. 386-392. Numa carta a Hofmannsthal de 12 de Janeiro de 1907, Husserl chega mesmo a referir-se ao carácter naturalista da fotografia como exemplo para ilustrar aquilo a que chama de impureza estética. Por outras palavras, as especificidades da fotografia dificultam, ou impossibilitam, o abandono da neutralização de posição existencial. Defendendo nessa carta um paralelismo entre atitude estética e fenomenologia, entre arte pura e redução transcendental, paralelismo assente numa suspensão da atitude natural relativa à existência, Husserl cola a fotografia à impossibilidade de uma plena saída da atitude natural. Independentemente do que seja esta pureza estética (que terá provavelmente afinidades com o desinteresse que preside ao juízo estético puro kantiano), é sintomático que a fotografia apresente dificuldades

Um exemplo desta problematização da experiência estética encontra-se numa passagem que tanto tem de enigmático como de pertinente, pelas relações que estabelece entre as noções de aparecer e expressão, pela referência explícita à teoria de Kant, pelo exemplo da fotografia instantânea (*Momentphotographie*) de seres humanos (de gestos resgatados de uma multidão ou da actividade de um pugilista) como imagem onde o aparecer se reúne à expressão e à acção, tecendo uma espécie de intensidade do aparecer.

Fotografia instantânea [*Momentphotographie*]: entre as incontáveis posições singulares que realmente ocorrem, qual é a “mais notória”, e entre as mais notórias, qual é a “melhor”. Cada nervo, cada músculo sintonizado com a acção. Nada de indiferente, de casual. Etc. O máximo possível de expressão, isto é: a excitação intuitiva maximamente efectiva e manifesta da consciência de objecto, na verdade, não do ser humano enquanto coisa, mas do ser humano na sua função, na sua actividade (pugilista), no seu fazer e sofrer, aquilo que, precisamente, deve ser o objecto da apresentação [*Darstellung*]. E a máxima unicidade possível.²⁶

Este exemplo não levanta apenas uma distinção entre consciência de objecto e consciência estética, mas também, e sobretudo, a necessidade de pensar a expressão, a qual, por sua vez, como que dissipava os conflitos inerentes à consciência de imagem, apontando para uma unidade da apresentação.

suplementares, irresolúveis no quadro estrito dessa carta e no dos outros textos que abordam a consciência estética: a fotografia como que se intromete na divisão linear entre consciência de objecto (relativa à existência do objecto representado) e consciência estética (relativa aos modos de aparecer). Edmund Husserl, “Une lettre de Husserl à Hofmannsthal”, trad. Eliane Escoubas, *La Part de l’oeil*, Dossier: Art et phénoménologie, nº 7, 1991, pp. 12-15.

²⁶ *Idem, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, op. cit.*, “Beilage VI”, pp. 145-146.

Em terceiro lugar, a persistência da representação por semelhança pode ser pensada em função de um fundo mimético que, embora não faça parte da teorização husseriana, está em vários sentidos na base da nossa relação com o mundo e com os outros. As questões da representação e os seus pressupostos miméticos encontram uma tematização desenvolvida em *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil. Questões e pressupostos que serão retomados no capítulo III em articulação com a teoria mimética de Walter Benjamin, num movimento que nos obriga a pensar a semelhança fotográfica fora do âmbito estrito da imagem e da representação (onde, para todos os efeitos, ela é colocada pelas reflexões de Husserl), abrindo-se às forças do vivido.

De qualquer forma, parece inegável que Husserl concebe a consciência de imagem segundo um modelo clássico de representação, neste caso, de presentificação, por mais que esta seja concebida no quadro da intencionalidade dos actos de consciência e assim se evite o resvalar para a atitude natural e para o psicologismo. Tal como Fernando Gil o descreve em *Mimēsis e Negação*, esse modelo pode ser reduzido à determinação mínima segundo a qual “uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. [...] O representante é um duplo do representado”²⁷. De acordo com esta definição — por mais redutora que possa ser em relação à complexidade do esquema husserliano —, a consciência de imagem tem um carácter eminentemente reproduutor, guiado por uma relação de semelhança entre representante e representado. Ora, tendo em conta todos estes aspectos, importa atentar num parágrafo da conclusão do estudo que Maria Manuela Saraiva dedicou à imaginação em Husserl, no

²⁷ Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 39.

qual a autora aponta as insuficiências do pensamento husserliano para a compreensão das obras artísticas, insuficiências decorrentes de uma ambiguidade fundamental no que se refere ao estético, interpretado tanto em termos de presentificação por semelhança, como em termos de neutralização dessa presentificação (o que, como se vê, não anula o carácter primacial da presentificação):

A bem dizer, não foi a leitura de Dufrenne que nos convenceu da insuficiência da explicação husserliana, mas a nossa própria experiência. Não é necessário ser perito na matéria para sentir que as telas de um Van Gogh, de um Rouault, de um Goya, de um Greco, de um Dufy, resistem a deixar-se entender segundo a teoria de Husserl. (E isto limitando-nos à pintura, que foi o caso que ele mais estudou). Essas obras não imitam a realidade, mas recriam-na e esclarecem-na. Remetem apenas para si próprias e é no seu interior que se tem de descobrir o mundo e a verdade que o pintor quis exprimir. Como R. Ingarden assinala por diversas vezes, a obra de arte não remete para nenhuma transcendência; todos os elementos que a estruturam convidam-nos a permanecer na sua imanência. Embora Dufrenne nunca se refira a Husserl, parece-nos que as suas repetidas críticas ao preconceito da imitação — que concebe a obra de arte como uma reprodução do real que faz da semelhança a sua maior virtude — podem aplicar-se a Husserl e à sua teoria da presentificação por semelhança. Esta teoria pode explicar a fotografia (e mesmo assim só se excluir a fotografia artística) e explicar, quando muito, a arte realista, hoje ultrapassada e já em nítido declínio na época da primeira edição de *Log. Unt.*. Se saíssemos das artes representativas e entrássemos, por exemplo, no universo da música, verificaríamos mais uma vez que o esquema husserliano não faz sentido. De resto, os exemplos de que Husserl se serve são bem reveladores. Evoca, não apenas as

gravuras, os quadros, os retratos, mas ainda as figuras de cera, que decerto são privilegiadas no tocante à semelhança... mas que nada têm a ver com a arte propriamente dita, ou são, se preferirmos, seus sub-produtos.²⁸

Este longo parágrafo, escrito em tom crítico, permite adiantar alguns pontos importantes.

Em primeiro lugar, deve ser referido que o trabalho de Maria Manuela Saraiva não tem em conta o volume XXIII de Husserliana, editado em 1980, o qual veio acrescentar muitos dados e desenvolvimentos à teoria da imaginação física²⁹. Embora nenhum deles contrarie a fundo as críticas da autora, pois mesmo nos textos mais polidos desse volume os princípios gerais e a divisão rígida ao nível dos actos intuitivos sensíveis não conhecem alterações nem propostas radicalmente diferentes, alguns aspectos dessas críticas poderão ser matizados. Por exemplo, talvez Husserl não seja assim tão ingênuo no que à experiência da arte diz respeito, pois ele tem muito claro que a arte não se confunde com as ilusões perceptivas, chegando mesmo a dizer, exactamente no contexto das figuras de cera e seus jogos de ilusões, que os efeitos estéticos não são “efeitos de feiras anuais [*Jahrmarktseffekte*]”³⁰. De qualquer modo, Husserliana XXIII aprofunda questões relativas à estética, as

²⁸ Maria Manuela Saraiva, *A Imaginação segundo Husserl*, op. cit., pp. 272-273.

²⁹ Numa nota presente em *Ideen*, na qual procura corrigir um erro de princípio de algumas concepções da percepção que visam substituir a percepção pela consciência de signo ou consciência de imagem, como se a transcendência do objecto na percepção pudesse assim ser mantida, Husserl faz alusão às lições da Universidade de Göttingen e ao avanço que elas constituíram relativamente a *Logische Untersuchungen*, sendo que a influência foi quer terminológica, quer de fundo. Cf. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950 [1913], nota a), p. 140.

³⁰ *Idem, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., p. 41.

quais levantam ambiguidades e conduzem a um movimento de avanços e recuos por parte de Husserl³¹.

Em segundo lugar — e mergulhando nas questões fotográficas —, há a salientar esta convergência entre a fenomenologia husserliana da consciência de imagem, no que concerne à teoria da presentificação por semelhança, e a fotografia enquanto imagem que, de entre toda a “família das imagens” (a expressão é de Sartre), melhor permite ilustrar essa presentificação. Embora seja compreensível o paralelismo que Maria Manuela Saraiva estabelece entre fotografia e pintura realista, ele não vai ao fundo da questão, pois entre fotografia e pintura há uma grande diferença, a qual se coloca aquém da questão de saber se a fenomenologia de Husserl consegue ou não aproximar-se do fenómeno estético. Se também na fotografia há uma espécie de insistência da presentificação e uma ambiguidade relativa ao estético, é porque nela a questão da arte é também problemática e talvez secundária — sem ser negligenciável — relativamente a uma outra ordem de questões que importa

³¹ Esta questão não é de fácil resolução. Os argumentos de Husserl relativos ao carácter representativo da consciência de imagem não são invalidados pela mera existência de pintura não figurativa, por pintura que não aponte, por semelhança, para um representado ausente. Embora se deva dizer que a acentuação da consciência de imagem enquanto acto fundamental de acesso a uma obra de arte constitui uma compreensão deveras limitada do fenómeno artístico. De qualquer forma, e se quisermos pensar esta questão de um outro prisma, que ainda assim não diz *o que é arte*, mas que já tem em conta uma *relação entre arte e vida*, é concebível uma tendência para a identificação das formas e dos objectos, uma tendência que resulta da nossa própria relação com o mundo e com a pregnância das formas e da luz (aspectos que serão desenvolvidos mais adiante a propósito da evidência). A consciência de imagem não seria assim anulada pela abstracção, seria talvezposta em tensão, como acontece com uma potência que não conhece uma plena actualização. E, neste sentido, a abstracção pode ser vista como uma suspensão que mergulha nas forças do vivido, não reproduzindo as formas e as coisas, mas procurando a sua condição de existência e as forças que as fazem vir ao mundo. Mais do que de *reprodução*, falar-se-ia aqui de *movimentos*, de *passagens de semelhança*. Mas Husserl não pensa segundo estes termos.

esclarecer³². A longa citação acima transcrita vai ao encontro de um subterrâneo fio condutor (que começa a vir à superfície) que une a fenomenologia husserliana da imagem ao seu modelo fotográfico, mesmo que, no limite e paradoxalmente, esse modelo acabe por fazer estalar a rigidez dos próprios termos que tornam pensável a consciência de imagem. Mas a exploração desse fio condutor partirá menos de uma cristalização das noções que fazem parte da fenomenologia husserliana do que do seu próprio prolongamento especulativo no campo fotográfico.

Inicialmente, Husserl pensa o fenómeno da consciência de imagem como modelo ao serviço da compreensão da fantasia e da memória, modelo que será depois progressivamente abandonado, visto a fisicalidade da imagem implicar uma estrutura intencional que não se encontra, por exemplo, na fantasia, onde a presentificação pode dar-se sem o intermédio de uma imagem física³³. Nos seus termos genéricos, a cons-

³² Neste contexto, é imprescindível referir duas ideias que percorrem “Pequena História da Fotografia”, de Walter Benjamin, ideias que serão recuperadas e desenvolvidas mais adiante. Falamos de: 1) aquilo que é fotografado como realidade que queimou a imagem; 2) mais importante do que saber quando a fotografia é arte, é saber o que a fotografia faz à arte. Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, pp. 243-270 (GS, II, 1, pp. 368-385). É significativo que Edouard Pontremoli, situando a sua abordagem sobre a fotografia no campo fenomenológico e criticando os discursos que dissolvem as questões fotográficas na arte (discursos muitas vezes ligados à institucionalização da arte fotográfica e ao seu mercado), acentue aspectos similares do texto de Benjamin, referindo-se ao facto de que, escrevendo nos anos 30, ele teria uma *boa distância* em relação ao fenómeno fotográfico, situando-se algures entre a sua “homologação estética”, obtida na República de Weimar, e a “lembrança da novidade e do distúrbio realistas dos primeiros testemunhos da invenção”, boa distância que lhe permite compreender a inscrição da fotografia algures entre “técnica e natureza, entre mestria e magia”. Edouard Pontremoli, *L'excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie*, Million, Grenoble, 1996, p. 38.

³³ Por sua vez, e como Pedro M. S. Alves demonstra detalhadamente no artigo supracitado, é a noção de reprodução (*Reproduktion*), com todas as articulações que estabelece com os temas da temporalidade, nomeadamente o de fluxo de consciência, de subjectividade, que se torna fundamental, não

ciência de imagem reveste todos os actos que se reportam à experiência que temos com uma pintura, uma fotografia, uma escultura, ou seja, todas as experiências de presentificação por intermédio de um suporte físico. Neste sentido, as imagens fotográficas parecem dar conta de um “fenómeno qualquer”, não tendo por isso um estatuto especial, mas, nas entrelinhas, e sobretudo quando se trata do fenómeno de *estar perante o tema-imagem*, a fotografia parece ser a imagem que, dentro de certos limites, melhor serve as descrições de Husserl. Torna-se então mais fácil admitir que, numa imagem, possamos estar frente-a-frente com o representado, ou que este nos olhe através dos traços do representante: “Aquilo que no conteúdo do objecto-imagem funciona representativamente é notável de modo peculiar: apresenta, presentifica, figura, torna intuitivo. O tema olha-nos, por assim dizer, através destes traços”³⁴.

Partindo da fenomenologia husserliana, e visando abri-la às correlações filosófico-fotográficas, pode então dizer-se que o modelo da consciência de imagem, levantando muitos problemas do ponto de vista da pintura e da compreensão da arte, revela-se mais ajustado do ponto de vista da imagem fotográfica (ideia que vai ao encontro da citação de Maria Manuela Saraiva). Embora nos textos de Husserliana XXIII apareçam também muitas referências à pintura, à escultura ou ao desenho, a verdade é que a fotografia parece ser a imagem que melhor resiste às consequências e fragilidades das análises. De facto, há na fotografia um carácter mimético inegável; há nela um aparecer que perturba as tematizações mais rígidas do

só para compreender a memória e a fantasia, mas também as dimensões temporais da consciência de imagem. No fundo, o que está em causa no acentuar do papel da *Reproduktion* é toda uma reformulação da questão da presentificação.

³⁴ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., p. 30.

convencionalismo e da semiologia; e, de uma perspectiva que convém explicitar, o tema-imagem é uma presença incontornável na fotografia, que excede a própria matriz da semelhança (ou, pelo menos, de uma semelhança entendida como imitação ou mera reprodução que aponte para um representado ausente, já que, como será mostrado no capítulo III, a semelhança em fotografia pode e deve ser pensada noutros termos).

Vejamos: se a análise da consciência de imagem, com as suas três instâncias, for estendida ao modo de produção de uma imagem fotográfica, o que já sai fora de uma descrição fenomenológica pura, aproximando-se da compreensão da sua génese técnica, então o tema-imagem não só está presente à consciência, como está também presente na própria constituição material da imagem. Reinterpretemos o exemplo de Husserl: foi a luz reflectida pela criança que, por contacto, marcou a superfície fotossensível; neste sentido, o *tema-imagem* age directamente sobre a *imagem física*, sobre o suporte, e desse modo faz aparecer o *objecto-imagem*. Portanto, uma fotografia apresenta uma relação directa entre as instâncias da imagem, e isto sem que, teoricamente, os conflitos sejam anulados. A constituição da própria técnica de reprodução faz com que as formas que aparecem numa fotografia tenham um carácter necessário — apesar de todas as contingências relativas às escolhas e ao posicionamento do fotógrafo — que não existe numa pintura. Na primeira, foi preciso que algo ou alguém estivesse presente perante um material fotossensível. E é esse algo ou alguém que por sua vez aparece na imagem, por maiores que sejam os desvios do seu aparecer.

É interessante perceber que, neste frente-a-frente que se dá com uma força de evidência difícil de contrariar, existe uma aproximação a algo que é próprio da fantasia e da memória — actos intuitivos que, por não conhecerem uma mediação física, pressupõem o aparecer não mediado dos conteúdos visados

—, a auto-presentificação do objecto visado. Ou seja: se, por um lado, a fisicalidade da imagem fotográfica fá-la pertencer de modo indiferenciado a toda a classe de imagens, por outro lado, o carácter interno do tema-imagem, o facto de ele ser intrínseco à imagem física e ao objecto-imagem, faz com que a fotografia se aproxime de outros modos de presentificação, constatação que complexifica a descrição dos elementos, dos momentos e dos conflitos da consciência de imagem. É a própria questão da representação que aqui está em causa, bem como a divisão que Husserl estabelece entre representação perceptiva e presentificação em imagem. Cria-se, com a fotografia, um processo de presentificação que não é apenas do domínio da consciência de imagem ou de um *estar em vez de* como duplo, que não é também, e apenas, do domínio da memória ou da fantasia, mas que pode ser visto como mágico, possuindo afinidades com o sonho³⁵. A evidência, característica que Husserl sempre reservou para os actos intuitivos sensíveis relativos à percepção, onde se trata de ter a coisa ela mesma presente à consciência, parece ganhar na fotografia uma nova figura. Como se verá, pensar a evidência fotográfica implica contornar essa reserva husserliana.

Poderá então dizer-se que a presença da fotografia nas descrições de Husserl tem um carácter peculiar, e não apenas por

³⁵ A propósito de Sartre e de um conjunto de ligações que vai sendo possível estabelecer entre os diversos autores invocados até agora, Maria Manuela Saraiva diz o seguinte: “As análises de Sartre mostram que, entre a percepção e o sonho, a imaginação ocupa um lugar intermédio. Ela destaca-se sobre um fundo de mundo ou, por outras palavras, funda-se na percepção e mantém a sua ligação com o percepção. A consciência que imagina sabe que imagina e que o seu objecto não é um objecto percepção. No sonho, este equilíbrio quebra-se — a consciência imagina, mas julga percepção. Deixa-se fascinar pelo seu objecto. O processo de presentificação mágica atinge aí o seu caso-limite”. Maria Manuela Saraiva, *A Imaginação segundo Husserl*, op. cit., p. 269. Veremos adiante, a propósito da teoria da evidência de Fernando Gil, como o sonho constitui um modelo compreensivo do encadeamento próprio da evidência.

esta proximidade especulativa e problemática entre a consciência de imagem e o seu modelo fotográfico. Ela aparece também com especial relevo em mais dois temas.

O primeiro, relativo às *reproduções fotográficas* de obras de arte, o que do ponto de vista fenomenológico constitui uma representação da representação, com tudo o que isso implica de desdobramento do esquema de referências. Neste contexto, quase parece redundante — porque os termos da comparação têm mais a ver com a simples curiosidade do que com uma possível articulação teórica — apontar a forte relação que Benjamin estabelece entre a reproduzibilidade das obras de arte por intermédio da fotografia e as suas consequências ao nível da percepção e compreensão da arte.

O segundo, relativo à peculiar relação que a fotografia tem com o *tempo* e a *memória*. É importante lembrar que a memória está entre os actos fundamentais da presentificação. Ora, segundo Husserl, a fotografia, além de nos colocar na presença de uma pessoa, pode também trazê-la à memória. Mas, embora se toquem, estes dois actos não devem ser confundidos, pois a presença de alguém, ainda que de modo mediato, através de uma imagem, não equivale a termos uma memória. Quanto muito, a fotografia pode desencadear uma lembrança, mas ela própria não é essa lembrança, a qual está sempre sujeita, segundo os termos de Husserl, a um acto de reprodução. Esta questão é tanto mais importante quanto alguns dos textos incluídos no volume XXIII de Husserliana são da época das conhecidas *Lições Para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo* e de outros escritos sobre o tempo, o que indica uma confluência de interesses em torno destes temas.

Comparando aquilo que nos aparece ora na percepção, ora numa fantasia ou numa memória, com aquilo que nos aparece

numa imagem fotográfica, Husserl diz o seguinte: “A sensação aparece como agora; o objecto perceptivo também. Avancemos para a representação por imagem: por exemplo, numa imagem fotográfica, na qual é apresentado um não-agora, uma situação anterior. Aqui os conteúdos de apreensão são de novo sensações, eles constituem um objecto-imagem que aparece como presente, e este apresenta o não-presente, neste caso, o que passou. Ele ‘recorda-se disso’ [Es “erinnert daran”]³⁶. Mesmo que não o diga muito explicitamente, Husserl está aqui a apontar um facto que apenas a fotografia consegue alcançar (a fotografia e todas as técnicas de registo ou reprodução, cada uma a seu modo, como o cinema ou o fonógrafo — para nos remetermos aos mecanismos existentes em princípios do século XX), o facto de nos colocar perante um acontecimento, um não-agora que existiu necessariamente. De tal forma que o próprio objecto-imagem é descrito como possuindo memória, “recordando-se disso”, do não-presente.

Portanto, embora a imagem fotográfica não seja a memória, mantém com esta uma relação privilegiada, pois implica, simultaneamente, presentificação imediata e reenvio mediato. É envolvida pelo tempo da consciência, não de forma directa e reprodutiva, como acontece com a recordação ou a fantasia, mas de forma indirecta e trazendo elementos perceptivos assinaláveis, podendo ainda ser pensável, de modo singular e a exigir contraposições, mediante as categorias de *protensão*, *antecipação* e *fluxo da consciência*, categorias que Husserl desenvolve de modo mais sistemático nas *Lições Para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*.³⁷ São estes, aliás, alguns dos

³⁶ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., pp. 166-167.

³⁷ Exige contraposições pois, desde logo, o principal exemplo utilizado por Husserl nas *Lições* é o de uma melodia, experiência de continuidade temporal por excelência, mais interna e irredutível ao modelo da consciência de imagem. Paulatinamente, Husserl abandona a consciência de imagem enquanto modelo de compreensão da recordação e da fantasia, pelo que a

aspectos que tornam pertinente a reflexão sobre as imagens físicas: estas estão algures entre percepção e imaginação, entre presente e passado. E a fotografia coloca-se nesse espaço intermédio de um modo muito agudo: por um lado, preenche e intensifica a experiência do estar perante o tema-imagem; por outro lado — o que se tornará mais claro no que se segue — estilhaça, ou ajuda a estilhaçar, os próprios termos que, segundo Husserl, tornam pensáveis as imagens, de tal forma que os conflitos se vêem metamorfoseados, de modo irrevogável, em tensões vividas com a realidade que excede a imagem e com experiências de evidência, com particular destaque para a relação entre evidência, tempo, afectividade e magia³⁸.

própria temporalidade, entendida enquanto fluxo de consciência, obriga a pensar a recordação como um desdobramento interno da consciência: a consciência não recorda aquilo que se deu no passado através de uma imagem do passado, por intermédio da recuperação de uma imagem passada; ao invés, ao dirigir-se intencionalmente ao passado, o fluxo de consciência torna-se condição de possibilidade da consciência reflexiva da recordação. Ora, extrapolando-se o pensamento husserliano, é possível afirmar que, se a fotografia interfere ou tem capacidade de interferir no fluxo de consciência, fá-lo sempre numa relação entre o fluxo e aquilo que da fotografia nos olha, exterioridade radical, afecção que conduz a consciência a uma proto-passividade irredutível a uma fantasia ou a uma recordação. Abrem-se aqui férteis possibilidades de pensamento sobre o tempo fotográfico, nomeadamente a complexa e paradoxal conjugação entre passividade e actividade, a qual será retomada ainda neste capítulo.

³⁸ Uma palavra de agradecimento a John B. Brough, da Universidade de Georgetown, Washington, tradutor do Volume XXIII de Husserliana para língua inglesa, pela afável troca de ideias e a cedência de um texto inédito, em 2012, entretanto revisto e publicado como John B. Brough, “The Curious Image: Husserlian Thoughts on Photography”, in *Phenomenology in a New Key: Between Analysis and History. Essays in Honor of Richard Cobb-Stevens*, eds. Jeffrey Bloechl e Nicolas de Warren, Springer, Cham, 2015, pp. 31-49. Embora seguindo um percurso diferente, Brough também assinala o “curioso” (no sentido de singular) caso da fotografia no quadro husserliano, acentuando sobretudo a forma como a fotografia levanta questões relativamente ao carácter de posição existencial daquilo que aparece na imagem ou à temporalidade, chegando inclusivamente a referir que, mais do que uma

c. Barthes e os efeitos da fotografia do Jardim de Inverno

Em *A Câmara Clara* (1980), obra onde Roland Barthes visa uma análise ontológica da fotografia, a descoberta da sua essência, dos seus traços eidéticos, o autor reconhece que vai à fenomenologia buscar um pouco do seu projecto e da sua linguagem, mas assume fazê-lo de uma forma vaga, desenvolta, cínica. Assume esta atitude pois identifica, desde logo, um paradoxo entre a procura da essência da fotografia e o reconhecimento de que, nela, tudo é contingência, algo que decorre do seu carácter deíctico, ou seja, do seu apontar sempre para algo de singular. É também neste contexto que se deve compreender a afirmação de que “a Fotografia traz sempre consigo o seu referente”³⁹. Além do mais, a fenomenologia de Barthes aceita comprometer-se com a força do afecto. “Como *Spectator*, eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso.”⁴⁰

consciência de imagem, a fotografia pressupõe uma “foto consciência [*photo consciousness*]” (p. 37).

³⁹ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 40. Um apontamento em relação ao exemplo husserlian da fotografia da criança. Num manuscrito de 1898, em quase tudo igual ao do exemplo supracitado (de 1904-1905), Husserl diz o seguinte: “Esta fotografia, por exemplo, representa o meu filho”. E toda a descrição que se segue pressupõe essa relação paternal com a fotografia, embora sem quaisquer traços explícitos de afectividade. Mas já nas “Lições”, como vimos, trata-se de uma criança anónima, de uma criança “qualquer”. Isto, esta pequena modificação, pode ser um acaso, pode ainda justificar-se por uma espécie de pudor profissional, mas pode também ser a tentativa de evitar que o afecto, a familiaridade ou o conhecimento prévio do tema-imagem viessem provocar uma qualquer perturbação da pureza, que a estrutura representativa da consciência de imagem viesse a ser contaminada pela força do afecto. Cf. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, *op. cit.*, “Beilage I”, p. 109.

Deixemos de lado, por enquanto, as noções de *studium* e *punctum*, e centremo-nos na descrição da fotografia do Jardim de Inverno. Depois de procurar e ver muitas fotografias da mãe recentemente falecida, Barthes encontra a fotografia do Jardim de Inverno, de quando a mãe tinha apenas cinco anos:

Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingénua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder, finalmente a sua expressão que a distinguiu, como o Bem do Mal, da rapariquinha histérica, da boneca afectada que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se tomarmos esta palavra na sua etimologia, que é “não sei fazer mal”), tudo isso transformara a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura. Nesta imagem de menina eu via a bondade que formara o seu ser imediatamente e para sempre, sem que ela a herdasse de ninguém. [...] A minha dor exigia uma imagem justa, uma imagem que fosse simultaneamente justiça e justeza: justamente uma imagem, mas uma imagem justa. Assim era, para mim, a Fotografia do Jardim de Inverno.⁴¹

Ainda antes de explicar por que razões nunca chega a mostrar essa fotografia, Barthes assume ter compreendido que, daí em diante, seria necessário interrogar a evidência da fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente chamaría o amor e a morte. Depois, então, a explicação: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’”⁴².

⁴¹ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 98-99.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 105.

Portanto, é através desse ar de doçura da sua mãe, indecomponível e indizível, que Barthes, mais do que identificá-la, volta a encontrá-la num “despertar brusco, fora da ‘semelhança’”⁴³.

Se a força de evidência da fotografia se pode justificar por inúmeros traços relacionados com a necessária presença da realidade ou com a relação ao tempo, é com o afecto, todavia, que a evidência ganha a sua face mais violenta e mais certeira. E isto acontece porque, de acordo com Barthes, a evidência do “isto foi”, quando referida a uma pessoa e já não a uma coisa, ganha todo um outro sentido. Não será agora discutida a possibilidade de existirem objectos que acolhem um investimento afectivo tão grande ou até maior do que aquele que se reporta a pessoas que nos são indiferentes. Não será também discutido o facto de Barthes fazer residir esse reconhecimento que está para lá da “semelhança” numa espécie de “ar” que une o corpo do sujeito fotografado à sua alma. Mas é importante reforçar que, neste eixo entre evidência e afecto, estão em jogo as questões filosóficas decisivas de *A Câmara Clara*, questões que nunca chegam a ser escavadas por Barthes. Este refere que “a imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo”⁴⁴. O que há que perguntar é se, do ponto de vista da fenomenologia husserliana da consciência de imagem, tal como foi analisada previamente, esse *excesso* que a fotografia traz ao nada de objecto

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 150.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 158. Barthes refere-se explicitamente a Blanchot sobre o fascínio da presença-ausência (p. 147) e, em epígrafe, dedica o seu livro a *L'Imaginaire*, de Sartre. Contudo, nem Sartre nem Barthes se referem aos textos de *Phantasie*, *Bildbewusstsein*, *Erinnerung* (1980), os quais vieram acrescentar muitos dados à fenomenologia da consciência de imagem, dados que vão para lá da “imaginação como consciência irrealizante” de Sartre.

não implicará já sempre uma outra concepção de imagem — no limite, a fotografia poderá mesmo não ser considerada uma imagem.

Noutros termos, dir-se-ia que, a partir da fotografia, seria possível o necessário preenchimento transcendente, por intermédio de um objecto empírico, de uma pressuposição imanente da consciência de imagem. Esta constatação está na base do privilégio do modelo fotográfico da consciência de imagem. Contudo, levando essa pretensa correlação ao limite, a pressuposição imanente do tema-imagem numa fotografia extrapola a simples relação de semelhança entre representante e representado. Este último como que invade, numa invasão de consequências imprevisíveis, o domínio da representação. Portanto, mais do encontrar um correlato ao nível da realidade, a pressuposição do tema-imagem encontra na realidade, no “isto foi”, o seu limite, a sua vaporização, aquilo que sai fora do esquema da consciência de imagem.

Referindo-se ao poder que a fotografia (mais especificamente, os fotografados que aparecem na fotografia) tem de nos “olhar directamente nos olhos”, produzindo, também assim, um ar muito particular, o ar de quem nos olha sem nos ver, Barthes retoma — tal como em tantos outros momentos — noções fenomenológicas, para também desta feita as quebrar. Neste caso, quebrar a própria correlação noético-noemática: “como é possível olhar sem ver? Dir-se-ia que a Fotografia separa a atenção da percepção e não liberta senão a primeira, sendo, no entanto, impossível sem a segunda; é, coisa aberrante, uma noese sem noema, um acto de pensamento sem pensamento, uma mira sem alvo”⁴⁵. Mais do que uma reflexão sobre a fenomenologia, há aqui uma provocação que se pode estender também aos conceitos filosóficos e ao seu curto alcance diante da amplitude e do carácter

⁴⁵ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., p. 154 (tradução alterada).

paradoxal das experiências fotográficas. Não significa isto que apenas na fotografia se possa olhar sem ver, pois Barthes aproxima essa especificidade fotográfica — ou melhor, essa experiência que conhece na fotografia um terreno privilegiado, porque intensificado — de uma experiência quotidiana: num café, um adolescente percorria a sala com os olhos, “por vezes, o seu olhar pousava em mim; tinha, então, a certeza de que me *olhava* [*regardait*] sem, no entanto, ter a certeza de que me *via* [*voyait*]”⁴⁶. Para lá das várias possibilidades de leitura, *A Câmara Clara* é intrinsecamente uma reflexão sobre a contaminação entre as fotografias e a vida, sobre “as vantagens e os inconvenientes da fotografia para a vida” (expressão que Barthes não utiliza, mas que se forja aqui como uma procura de uma boa compreensão: veja-se, por exemplo, o penúltimo capítulo, a transmutação do “isto foi” nas noções de loucura e piedade inerentes às fotografias que ferem, seguindo a matriz do gesto nietzsiano que abraça o cavalo martirizado⁴⁷). Caso se enclausure o texto numa mera teoria da fotografia e da imagem, perder-se-á, efectivamente, uma compreensão mais abrangente daquilo que a fotografia é: um campo de irradiações e contaminações, um campo privilegiado de imbricação entre realidade e vida. Por outro lado, e embora *A Câmara Clara* não seja propriamente um texto que se debruça sobre a arte e as utilizações artísticas da fotografia — há, aliás, uma obstinada recusa de esteticização do discurso —, Barthes ressalta, entre outras, as noções de *ar*, de *olhar* (como

⁴⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁷ Cf. *idem, ibidem*, pp. 158-160. Uma outra citação de Nietzsche, que sintomaticamente antecede a afirmação de que a Foto do Jardim de Inverno não pode ser mostrada, é também elucidativa a este respeito: “Um homem labírintico nunca procura a verdade, mas apenas a sua Ariana.’ A Foto do Jardim de Inverno era a minha Ariana, não por qualquer coisa de secreto (monstro ou tesouro) que ela me faria descobrir, mas porque me diria de que é feito esse fio invisível que me ligava à fotografia”. *Idem, ibidem*, p. 104.

algo irredutível à percepção e que envolve forças que vão além de uma mera oposição dialéctica entre visível e invisível) ou de *afecto*, e assim acaba por fornecer possibilidades de compreensão estética das fotografias. Isto aponta para dois aspectos: o primeiro, relativo à estreiteza de muitas das categorias cristalizadas pelo discurso teórico artístico-fotográfico; o segundo, de maior alcance e complexidade, relativo à danosa redução da estética a uma filosofia da arte. Que a estética, além de uma investigação sobre o belo e o sublime, deva ser também uma questão de conhecimento e contacto com realidade, de aprendizagem, afinação e exercício da nossa relação com o mundo, mobilizando o corpo e os afectos, a vida e a morte, que ela deva ser tudo isto é algo que as fotografias — entre tantas outras experiências humanas — ajudam a mostrar de modo muito penetrante.

Mas regressemos ao percurso inicial. Do cruzamento dos dois esquemas — o de Husserl e o de Barthes — resulta, mais do que uma articulação, o próprio pôr em causa dos termos que tornam pensável a fotografia em função da consciência de imagem. E isto sem sequer aprofundarmos as questões afectivas e o modo como elas abalam, não só as descrições da consciência de imagem, mas todo o edifício fenomenológico em que estas assentam.

Barthes diz de várias formas que a imagem fotográfica altera o próprio estatuto da representação por imagem. Portanto, se, por um lado, *A Câmara Clara* cumpre um desígnio fenomenológico, no sentido em que concretiza de um modo particular a questão da evidência no domínio da imagem, por outro lado, o afecto, com tudo o que lhe acresce da ordem do inconsciente, do vivido, das forças mágicas, do fetichismo, de uma outra “semelhança”, vem colocar-se como uma espécie de energética da evidência. Não só a fotografia é a prova de que “isto foi”, como é também o palco de muitos jogos de forças, de dissimulações, de

apropriações artísticas que giram em torno desse eixo. Mas é ao nível do despertar brusco, da justiça e justeza de que fala Barthes, concretizados na fotografia do Jardim de Inverno, que se impõe, pela sua contaminação afectiva, uma problematização fundamental da fenomenologia da consciência de imagem (e da fotografia).

d. Recuando até Sartre. Ou questões de imagem, afecto e magia

É deveras pertinente que *A Câmara Clara*, uma das obras mais influentes e citadas no âmbito da teoria da fotografia, estabeleça uma série de laços com noções e problemas fenomenológicos, o que é assumido pelo autor e se torna manifesto pelo modo de colocação das questões. Todavia, todos esses laços aparecem de uma forma que deixa entrever, não apenas uma crítica à fenomenologia, mas também uma tentativa de, usando alguns instrumentos fenomenológicos, prolongar uma descrição da fotografia no sentido da prevalência do afecto, do *punctum*, do tempo.

Uma afirmação de Hubert Damisch permite aprofundar as repercuções de *L'Imaginaire*, obra de Jean-Paul Sartre, na reflexão de Barthes. No texto “L'Intraitable”, escrito em 1982 para um número especial da revista *Critique* dedicado a Roland Barthes, Damisch questiona se teremos medido bem o alcance da dedicatória de *A Câmara Clara* (“A *L'Imaginaire* de Sartre”): “é possível, com efeito, que para lá daquilo que ele toma como impostura constitutiva da imagem, Sartre tenha entrevisto algo dessa forma de fenomenologia selvagem, um pouco louca e ‘desarranjada’, senão mesmo deslocada, de que *A Câmara Clara* dá o exemplo”⁴⁸.

⁴⁸ Hubert Damisch, “L'Intraitable”, in *La Dénivelée*, op. cit., p. 23.

De facto, é fácil passar ao lado da importância desta dedicatória.

Antes de mais, porque à primeira vista não parece muito importante fazer um estudo genealógico de *A Câmara Clara*, obra que, por si mesma, *parece* inaugurar um campo de pensamento sobre a fotografia e a imagem. Contudo, esse pressuposto momento inaugural será tanto mais enriquecido quanto melhor for iluminado pelos diversos fios filosóficos e antropológicos que o tecem; descortinar alguns desses fios, voltando a entretecer os segundo novas leituras, guiadas por conceitos e problemas filosóficos, é um dos principais objectivos da trama deste primeiro capítulo.

Depois, porque Barthes não explicita o alcance e o âmago da sua dúvida em relação a Sartre, e não a explicita num duplo sentido: um mais literal, que tem a ver com a *não referência* a *L'Imaginaire* em determinadas passagens que ecoam exactamente a obra de Sartre; um outro menos literal, e que aprofunda o primeiro no sentido em que aquilo que Barthes parece encontrar e considerar fundamental em *L'Imaginaire* é exactamente uma dimensão que o próprio Sartre tem dificuldade em enquadrar na sua fenomenologia. No fundo, trata-se desse elemento *intratável* para o qual Damisch chama a atenção, e que aponta para uma fenomenologia deslocada, desarranjada. Damisch terá razão: o assunto tão-pouco se resolve na pressuposição de uma intertextualidade inócuia, quanto essa mesma pressuposição parece escamotear uma deslocação fenomenológica que percorre o texto de Barthes e lhe é inerente como se de um êxtase fotográfico se tratasse. Partindo de *L'Imaginaire*, importa então fazer um breve apanhado dos aspectos que culminariam nessa *fenomenologia selvagem*.

Comparando e distinguindo imagem e signo numa perspectiva que, nos seus traços gerais, reproduz a de Husserl, Sartre diz o seguinte:

Na imagem-retrato a questão é bastante mais complicada: Pierre, por um lado, pode estar a mil léguas do seu retrato (se se trata de um retrato histórico, o original estará talvez morto). É mesmo esse “objecto a mil léguas de nós” que visamos. Mas, por outro lado, todas essas qualidades físicas estão aí, diante de nós. O objecto é posto como ausente, mas a impressão é presente. Existe aí uma síntese irracional e difficilmente exprimível.⁴⁹

Surgindo na sequência da descrição do retrato de Pierre e dos diversos momentos que tornam pensável a consciência de imagem em função da intencionalidade que visa o próprio Pierre, esta afirmação de Sartre não prolonga apenas as noções husserlianás, acaba também por acentuar o carácter fulcral deste visar, sem contudo se deter de um modo tão aturado — em comparação com Husserl — nos aspectos perceptivos levantados pela imagem física, bem como nos diversos conflitos implicados na consciência de imagem. Se, por um lado, isto pode parecer um empobrecimento da teoria husserliana, por outro lado, a dimensão de conflito entre os actos da consciência é como que complementada por uma maior atenção à expressão, aos domínios iracionais e mágicos levantados pelos diversos elementos da “família da imagem”: retrato, caricatura, imitação, desenho.

Referindo-se a uma espécie de emanação que une a imagem ao seu modelo, como se este se encarnasse na imagem, Sartre acaba por referir-se à atitude dos “primitivos” em relação às suas imagens, bem como à magia negra, como exemplos de uma relação irracional à imagem que, contudo, não terá desaparecido nos nossos dias e nas nossas sociedades: “a estrutura

⁴⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*, Gallimard, Paris, 2010 [1940], p. 52.

da imagem permaneceu, entre nós, irracional, e, aqui como em quase todo o lado, limitamo-nos a fazer construções racionais sobre bases pré-lógicas”⁵⁰. Recordemos que, para Barthes, a fotografia também pressupõe este movimento de emanação:

O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto.⁵¹

Jacques Derrida, interpretando esta passagem segundo os termos da assombração, do fantasma, termos que se aplicam quer às próprias fotografias, quer aos conceitos que delas se tentam acercar, acaba por enunciar algo de determinante em relação ao enorme — e talvez desde o princípio condenado a abeirar-se dos seus próprios limites — esforço conceptual implicado numa reflexão sobre a fotografia: “Fantasmas: o conceito do outro no mesmo, o *punctum* no *studium*, o completamente outro que em mim vive. Este conceito de fotografia *fotografa* toda a oposição conceptual, nela descobrindo uma relação de assombração que talvez constitua toda a ‘lógica’”⁵². Derrida acentua a irreduibilidade conceptual do *punctum* (ao contrário do que acontece com o *studium*), estabelecendo-o num espaço intermédio entre a vida e a morte. Que a fotografia *fotografe* os conceitos é um

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁵¹ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 23-25.

⁵² Jacques Derrida, “Les Morts de Roland Barthes”, in *Poétique*, nº 47, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 274.

sintoma necessário e consequente de uma reflexão que leve a fundo aquilo que está em causa no contacto com a realidade que é próprio de qualquer fotografia e que, necessariamente, exerce os seus efeitos por intermédio de uma irradiação que habita *intimamente* o pensamento conceptual (para Derrida, que leu *intimamente* Barthes, trata-se de efeitos metonímicos, exactamente porque há neles uma espécie de contiguidade in-domesticável entre o *punctum* e a ordem dos conceitos).

Esta ideia da fotografia como algo que implica uma ordem espectral já fora de alguma forma enunciada por Balzac em meados do século XIX, segundo Nadar relata no texto autobiográfico *Quand j'étais photographe*. Para Nadar, as reacções irracionais e a lenta assimilação e compreensão da fotografia não implicaram apenas uma espécie de ignorância, dado que até pessoas bem cultivadas acabaram por sucumbir à inefabilidade do fenómeno fotográfico. Talvez este sucumbir fosse um sintoma do seu fascínio. Balzac, que ainda viveu cerca de onze anos após a invenção da daguerreotipia, anos de disseminação intensa da nova técnica, experimentou o espanto e a magia que se lhe associava, bem como as suas consequências individuais e sociais⁵³. Nadar relata que Balzac, com quem frequentemente se encontrava, estava realmente obcecado pela ideia de que, sendo todos os corpos físicos constituídos por camadas e imagens espetrais, a daguerreotipia, de cada vez que incidia sobre um corpo, retirava-lhe uma dessas camadas, uma dessas imagens⁵⁴.

⁵³ Sobre a noção de espanto e a sua inclusão num estudo sobre a complexidade histórica e conceptual dos primórdios da fotografia e dos seus reflexos contemporâneos, cf. Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*, Asa, Porto, 1992. Voltaremos a esta obra nos próximos capítulos.

⁵⁴ Nadar, *Quand j'étais photographe*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1979 [1900], pp. 1-8. Margarida Medeiros, em *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010, desenvolve, de forma histórica e conceptualmente sustentada, um trabalho de uma enorme fertilidade para a compreensão

Este relato não passou despercebido a Walter Benjamin, que contudo vai mais longe do que Nadar: não se ficando apenas pela questão das obsessões e dos testemunhos orais (que naturalmente apenas Nadar poderia atestar), identifica também trechos da obra *Le Cousin Pons*, de Balzac, onde é estabelecida a articulação entre a teoria da emanação e a daguerreotipia.⁵⁵ Além disso, interpreta a teoria balzaquiana a partir da teoria dos “ídolos” ou “imagens” (*eidola*) de Demócrito⁵⁶ — sem contudo explicar essa interpretação (como é próprio da maioria das entradas de *As Passagens de Paris* (*Das Passagen-Werk*), onde as ideias como que ficam a pairar na atmosfera, numa espécie de espectralidade que é também a condição de renovadas ligações, articulações, analogias, afinidades) —, teoria segundo a qual a visão não se processa por intermédio de uma imagem visual que surge directamente na pupila, mas por um efluvio, uma espécie de imagem que é emanada constantemente pelos objectos de visão e que atravessa o ar. Esta teoria também viria a ser adoptada por Epicuro. Ora, uma das citações de Balzac destacadas por Benjamin toca numa analogia entre os corpos e as ideias, analogia que assenta no facto de que, tal como o daguerreótipo consegue captar os *espectros* dos corpos, também certas criaturas dotadas de capacidades raras conseguem

da relação profunda que a fotografia desde sempre manteve com a dimensão de espectralidade, de fantasmagoria, articulando o nível dos discursos sobre fotografia e o nível das práticas associadas ao automatismo e revelação das verdades escondidas, ao espiritismo, à espectralidade, à imaterialidade da matéria e outras regiões intermédias. O facto de este carácter fantasmagórico da fotografia continuar operante ainda hoje, se bem que, na generalidade, com contornos menos esotéricos, será também um dos aspectos desenvolvidos no capítulo III, a propósito da semelhança e dos seus espaços intermédios, dos seus movimentos de ligação e passagem, das suas apropriações artísticas.

⁵⁵ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2019, pp. 822-823 ([Y 8a, 1], GS, V. 2, pp. 840-841).

⁵⁶ *Idem, ibidem*, pp. 810-811 ([Y 2a, 1], pp. 827-828).

apreender as formas e os vestígios das ideias que vivem *espectralmente* na atmosfera do mundo espiritual:

“Assim, tal como os corpos se projectam realmente na atmosfera, nela subsistindo esse espectro captado pelo daguerreótipo, o qual, fixando-o, o subtrai à passagem; do mesmo modo, as ideias ... imprimem-se naquilo que deve ser denominado a atmosfera do mundo espiritual, aí vivem *espectralmente* (pois é necessário forjar palavras para exprimir os fenómenos inominados), e portanto certas criaturas dotadas de faculdades raras podem perfeitamente descobrir essas formas ou esses vestígios de ideias.”⁵⁷

Este entendimento da fotografia e da apreensão das ideias é uma porta de entrada para a concepção histórica desenvolvida em *As Passagens de Paris* (pela descoberta das formas e dos vestígios que dão conta de uma origem não causal dos fenómenos históricos), estabelecendo também uma das muitas afinidades possíveis entre fotografia, história e pensamento⁵⁸. De qualquer forma, é possível verificar que muitas das leituras e muitos dos conceitos propostos por Barthes em *A Câmara Clara* já se encontram enunciados, de forma mais ou menos dispersa, nos escritos de Benjamin, embora por vezes em estado bruto, numa espécie de concentração máxima de energia, ou talvez como fragmentos de pensamento — citações, pequenas reflexões, frases quase tão incisivas como um *punctum* — resgatados como pérolas do fundo do mar, para recuperarmos a bela imagem que Hannah Arendt utilizou para caracterizar o “pensamento poético” de Benjamin⁵⁹. Por outro lado, adoptando

⁵⁷ *Idem, ibidem*, pp. 822-823 ([Y 8a, 1], pp. 840-841).

⁵⁸ Esse fundo e estas afinidades serão explorados nos capítulos II e III.

⁵⁹ Cf. Hannah Arendt, “Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940”, in *Illuminations*, ed. e intr. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 2007

um ponto de vista fenomenológico, Barthes acaba também por enraizar o discurso sobre fotografia em perspectivas filosóficas e antropológicas que deslocam os problemas e as questões, exigindo novas respostas.

Voltemos a Sartre. Num subcapítulo intitulado “L'affectivité”, Sartre desenvolve a importância da afectividade e do desejo na consciência de imagem, algo que, como vimos, ganha contornos decisivos na relação de Barthes com a fotografia do Jardim de Inverno, marcando o próprio fundo afectivo em que

[1968], sobretudo pp. 14 e 38-51. A última passagem desse texto introdutório sintetiza bem essa ideia: “O que guia este pensamento é a convicção de que, apesar de a vida estar sujeita à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, de que, nas profundezas do mar, onde se afunda e é dissolvido aquilo que outrora estivera vivo, algumas coisas ‘sofrem uma transformação [*sea-change*]’ e sobrevivem sob novas formas e aspectos que permanecem imunes aos elementos, como se esperassem apenas pelo caçador de pérolas [*pearl diver*] que um dia descerá até elas e trá-las-á para o mundo da vida como ‘fragmentos de pensamento’, como algo de ‘rico e estranho’, e até talvez como *Urphänomene* eternos”. Arendt não deixa de considerar Goethe como a principal influência do pensamento de Benjamin, nomeadamente através da “visão do mundo [*world view*]” que pressupõe a existência factual do *Urphänomen*, de um fenômeno originário segundo o qual existe algo de concreto a ser descoberto no mundo das aparências, pelo que o “‘significado’ (*Bedeutung*, a mais goethiana das palavras, aparece recorrentemente nos escritos de Benjamin) e a aparência, a palavra e a coisa, a ideia e a experiência, coincidiriam” (*idem, ibidem*, p. 12). Daí, por parte de Benjamin, toda a atenção aos pormenores, às miniaturas e aos fragmentos. Podemos ser tentados a estabelecer uma aproximação entre esta atenção aos fenômenos e os principais traços da fenomenologia — desde logo estabelecidos por Husserl. Contudo, para uma análise dos problemas levantados pela fotografia — que tornam laterais as discussões conceptuais relativas à história do pensamento filosófico — são mais importantes as diferenças e o que elas trazem de positivo do que qualquer tentativa de sistematização de duas linhagens de pensamento que, embora partilhem alguns pressupostos e conceitos, se afastam radicalmente em termos de visão de mundo, exactamente porque esta não pressupõe apenas a ordem dos conceitos, mas, mais profundamente, instaura uma relação com a vida e uma ideia daquilo que é o ser humano — a consequência de qualquer actividade filosófica e do movimento dos seus conceitos. De qualquer forma, o nosso percurso mostrará algumas das articulações e distinções possíveis entre as reflexões de carácter fenomenológico e os pressupostos do pensamento benjaminiano.

A Câmara Clara se desenvolve. Barthes radicaliza um aspecto que Sartre parece ainda recobrir por uma estrutura rígida e globalizante de compreensão da imagem. “A estrutura de uma consciência afectiva de desejo é já a de uma consciência imaginante, pois, como na imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente.”⁶⁰ Esta interpenetração entre afectividade e imagem obtém a sua força a partir da dinâmica presença-ausência, sendo mesmo colocada por Sartre como a fonte de compreensão da imagem na sua estrutura profunda⁶¹. Que o afecto seja ainda reconduzível a uma síntese, isto é, que seja ainda reconduzível a uma operação da consciência, é um dos traços que mostram como Sartre, embora pisando terrenos que Husserl não pisou, acaba por, recorrentemente, voltar a princípios estabelecidos que funcionam como bóias de salvação da consciência. Contudo, e apesar

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 142.

⁶¹ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 144-145. Maria Manuela Saraiva, em *A Imaginação segundo Husserl*, *op. cit.*, pp. 266-267, vai ao encontro destas questões: “A propósito da noção de presentificação, parece-nos que Sartre faz um trabalho de grande utilidade ao pôr em evidência a sua conexão com a *afectividade*. A imaginação é animada de dentro pela afectividade. É o desejo daquilo que está ausente que faz surgir à consciência, sob forma mágica, o objecto ausente e desejado. Husserl não fala de relação ‘mágica’; este termo é característico de Sartre. Mas esta interpretação não nos parece muito afastada de certas análises husserlianinas referentes à quase-presença de presentificação imaginante. Sem empregar a palavra ‘mágico’, Husserl é extremamente sensível ao carácter ilusório, enganador, um pouco misterioso e difícil de definir da intuição imaginante. É ‘como se’ (*als ob, quasi, gleichsam*) o objecto lá estivesse, embora não esteja. Desta maneira de se exprimir até ao emprego da fórmula ‘presença mágica’ a distância não é muito grande. E esta expressão sublinha bastante bem, em nossa opinião, os dois caracteres de que acima falámos, a saber, que a imaginação é ao mesmo tempo um fracasso e um êxito”. Esta passagem toca num aspecto fundamental para a compreensão da linhagem fenomenológica que une Husserl, Sartre e Barthes, a qual é sustentada por uma espécie de consumação, na imagem fotográfica, de temas fortes da fenomenologia, quer eles incidam apenas no carácter de presentificação inerente à consciência de imagem, quer o ultrapassem no sentido da evidência, da presença mágica e do afecto.

de toda a força de subjugação das sínteses, há qualquer coisa de indomesticável nas descrições que ele realiza.

Neste sentido, prestemos atenção à análise muito fina e penetrante desenvolvida a propósito de uma imitação do actor e cantor francês Maurice Chevalier, imitação realizada por uma mulher, e à qual Sartre terá assistido⁶². Este começa por demarcar a imitação de uma pura semelhança por comparação, acabando por colocá-la no registo da contiguidade, da expressão e, literalmente, da possessão. Refere que, pela primeira vez nas suas análises da consciência imaginante, é confrontado com uma indeterminação intrínseca, pois o corpo da imitadora é inicialmente percebido como uma massa indecisa. Contudo, esta indeterminação é apenas, para Sartre, uma qualidade vaga, que não explicita as determinações positivas da imitação. Daí que os termos essenciais na compreensão da imitação se tornem também — também porque a indeterminação é até certo ponto uma condição indispensável⁶³ — a natureza expressiva, a afectividade que se sobrepõe aos conteúdos perceptivos (fenomenologicamente, o despertar da reacção afectiva incorpora-se na síntese intencional). Não perdendo a sua individualidade, o rosto e o corpo da imitadora deixam aparecer a natureza expressiva de Maurice Chevalier. Trata-se de um estado híbrido, nem percepção nem imagem. “Esses estados sem equilíbrio e momentâneos são evidentemente, para o espectador, aquilo que há de mais

⁶² Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit., pp. 56-64.

⁶³ Esta noção de indeterminação é extremamente rica. Nos próximos capítulos serão ensaiadas — embora sem um regresso a Sartre, exactamente porque o objectivo é ir além das análises fenomenológicas desenvolvidas neste primeiro capítulo — diversas observações a propósito de figuras de pensamento que podem ser articuladas com a indeterminação, seja o caso do *anónimo*, do *fundo de indeterminação* ou do *fundo mimético*, simultaneamente condições de possibilidade da experiência fotográfica e limiares que tornam pensável a ideia de fotografia no seu núcleo vital.

aprazível na imitação. Com efeito, a relação entre o objecto e a matéria é aqui uma relação de possessão. Maurice Chevalier, ausente, escolhe manifestar-se no corpo de uma mulher.”⁶⁴

Portanto, além de todos os traços da imagem que Sartre aborda à luz da fenomenologia husseriana, embora com especificidades que impõem alguma cautela quanto a aproximações excessivas, *L'Imaginaire* põe à prova a própria capacidade da fenomenologia para dar conta das questões da imagem⁶⁵. Isto é, fenómenos descritos mediante noções como as de magia, de afecto, de possessão, do “estar capturado pela imagem”, trabalham por dentro do sistema fenomenológico como um corpo inquieto que não encontra apaziguamento. E, porventura, terá sido a descrição desses fenómenos que chamou a atenção de Barthes aquando da sua reflexão sobre a fotografia. O capítulo 47 de *A Câmara Clara*, já citado parcialmente, vai nesse sentido:

A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque, até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 64.

⁶⁵ É inegável que, já desde a descrição das teorias clássicas da imagem em *L'Imagination*, Sartre segue a teoria de Husserl, embora se aproprie dela de forma particular. Isso é desde logo visível no primeiro capítulo de *L'Imaginaire*, onde Sartre formula as quatro características fundamentais da imagem: I. A imagem é uma consciência; II. O fenómeno de quasi-observação; III. A consciência imaginante põe o seu objecto como um nada; IV. A espontaneidade. Cf. *idem, ibidem*, pp. 15-39. Contudo, existe da parte do filósofo francês um maior radicalismo, por vezes uma certa rigidez, na distinção entre percepção e imaginação, o que nem sempre faz jus ao carácter aberto das análises de Husserl; por outro lado, isto leva-o a prestar uma maior atenção à “família das imagens” nas suas diferenças.

imediata: ninguém no mundo me pode desmentir. A fotografia torna-se então para mim um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, *partilhada* (por um lado, “não está lá”, por outro, “isso existiu realmente”). Imagem louca, *tocada* pelo real.⁶⁶

Desta passagem transparece um tom muito próprio de *A Câmara Clara*, o tom de um texto que se situa, que se quer situar numa linha de fronteira entre um suposto discurso racional e irracional (o que quer que valha esta separação), entre um discurso pessoal, a *Mathesis singularis*⁶⁷, e a abertura a uma compreensão dos traços gerais da fotografia. A estranheza, a alucinação e a loucura da fotografia também fazem parte de um diálogo com a fenomenologia e os pressupostos da consciência de imagem. Para Barthes, a “presença mágica” deixa de ser pensável como uma ilusão e passa a fazer parte da própria possibilidade de compreensão da fotografia. O tema-imagem, para recuperarmos uma noção de “Fantasia e consciência de imagem”, já não é apenas visado pela consciência segundo uma relação de semelhança imanente entre representação e representado. É o contacto, o *tocar* da realidade, que introduz uma perturbação. E dessa perturbação nascem inevitavelmente questões temporais. O problema, que leva ao limite os pressupostos husserlianos, é que, do ponto de vista da fotografia, o tema-imagem perde o seu sentido, é quebrado, não por um conflito ao nível da consciência, mas pela realidade que se antecipou à consciência — e aqui também entra em jogo a evidência do tempo, o “isto foi”. Este movimento gera, como perceberemos adiante, qualquer coisa de incontrolável, que se propaga quer ao nível das relações singulares que mantemos com as fotografias, quer ao

⁶⁶ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 158-159.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 23.

nível dos discursos, das noções e dos conceitos que utilizamos para pensá-las. Uma das principais fontes da complexidade do “objecto fotográfico” prende-se com esse momento de *toque* que é, simultaneamente, um momento de *combustão* e de *irradiação*.

Daí também, muito provavelmente, o fascínio dos primórdios da fotografia e a tendência mostrada pelo gesto de Hubert Damisch ao voltar à primeira fotografia, um “gesto de origem”, centelha irrepetível mas inextinguível, por mais que, todos os dias, os gestos fotográficos se multipliquem por milhões. A fotografia exige, como Benjamin cedo percebeu, uma outra história⁶⁸.

3. Evidência fotográfica

a. De Evidence à evidência⁶⁹

Numa tensão entre a descrição de traços ontológicos da fotografia e o trabalho concreto com as imagens num âmbito artístico, o foco incidirá agora sobre a questão da evidência fotográfica, tomando-se como mote o trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel. As perspectivas de Roland Barthes e John Tagg relativamente a esta questão serão ponderadas mediante uma aproximação ao *Tratado da Evidência*,

⁶⁸ Sobre esta questão, que ficará a pairar sobre o que se segue, cf. *infra* subcapítulo III. 5. b. *Uma história de olhares pairantes*.

⁶⁹ Uma adaptação parcial deste subcapítulo encontra-se em Nélia Conceição, “Persistência fotográfica — a força de evidência e a vitalidade do atlas”, in *Fotogramas: Ensaios sobre a Fotografia*, org. Margarida Medeiros, Documenta, Lisboa, 2016, pp. 129-140.

de Fernando Gil, procurando-se assim abrir o espaço de pensamento da evidência fotográfica, do seu solo natal e da sua complexa fertilidade.

Evidence foi publicado em 1977 e mostra cinquenta e nove fotografias a preto-e-branco, uma por página, sem textos explicativos nem legendas a acompanhar de perto as imagens (ver imagem 3). *Evidence* resulta de um trabalho que Larry Sultan e Mike Mandel desenvolveram ao longo de três anos, durante os quais consultaram milhares de fotografias de arquivos de instituições norte-americanas: laboratórios de investigação científica, departamentos militares, polícia, bombeiros, hospitais, institutos aeronáuticos e agrícolas, entre outros. A escolha e a montagem realizadas constituem, antes de mais, um exercício de recontextualização, um movimento que não só separa as fotografias da função para a qual foram criadas, afastando-as dos usos institucionais e documentais para que serviram, mas também visa colocá-las num contexto artístico, ou, pelo menos, num contexto de discussão de questões relativas à arte, à fotografia, às noções de documento e prova, abrindo-as a muitas e distintas camadas de leitura.

Este movimento situa-nos, salvo todas as diferenças específicas, num terreno próximo do de Duchamp ou dos dadaístas, pela compreensão dos efeitos da recontextualização dos objectos, das imagens, das fotografias, gesto que levanta toda uma série de questões visuais e conceptuais. Estranhamente — e isto desde logo desconcertou aqueles que, em plena década de 70, se confrontaram com este trabalho —, estas fotografias banais que serviam como veículos de informação, que tendiam para a nitidez e a objectividade do ponto de vista formal, apareciam agora ambíguas, lacónicas, perturbadoras, quase ameaçadoras. Talvez ainda com mais estranheza, assemelhavam-se a fotografias realizadas por fotógrafos da cena artística sua contemporânea,

também ela cada vez mais permeável à riqueza da banalidade ou à ambiguidade do quotidiano (veja-se, entre tantos exemplos possíveis, os *Polaroids* de James Welling, de pendor mais intimista, ou as fotografias de Lewis Baltz, de cariz topográfico). Talvez, no fundo, se possa falar da sua inserção num processo de subversão de categorias rígidas relativamente à fotografia artística e à própria arte em geral, processo que beliscava, entre outras, as noções de autoria ou de objecto artístico.

Evidence dá-nos também a pensar outros aspectos, porventura triviais, mas cuja fertilidade não deve ser negligenciada. Trata-se de gestos simples, mas prenhes de consequências, relativos à singularidade das imagens (aspecto que, com múltiplas implicações, é constitutivo de toda e qualquer fotografia), à sua mudez e ao modo como a montagem e as novas configurações fazem surgir aspectos latentes das fotografias. Já ao nível da sua singularidade, uma fotografia — por exemplo, a mão direita de alguém, com uma luva, segurando uma corda (ver imagem 4) — dificilmente parece inequívoca, dificilmente, por si mesma, consegue mostrar-se numa transparência absoluta de significado, se por significado entendermos um sentido que se situa algures entre o reconhecimento dos objectos retratados e a compreensão da sua função na imagem. Isto pode ser relacionado, por exemplo, com a mudez enunciada por Roland Barthes em *A Câmara Clara* ou com a necessidade da legenda enunciada desde logo por Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia”. Embora apontem para aspectos diferentes, estas duas referências visam o carácter opaco, denso, da fotografia, algo que simultaneamente marca o seu silêncio e a sua força. Uma das caracterizações do *punctum* barthesiano relaciona-se com a sua impossibilidade de redução a um código (redução que é própria do *studium*) e, consequentemente, com a impossibilidade de dar um nome: “Aquilo a que posso dar um nome não

pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico da perturbação”⁷⁰. Veremos adiante como esta impossibilidade de dar um nome se articula com a mudez, a paragem da interpretação que é própria do “isto foi” enquanto evidência. Quanto a Walter Benjamin, a questão da legenda surge no contexto da sua reflexão sobre a irradiação perceptiva, social e política da técnica fotográfica, o contexto da relação entre as implicações contidas na autenticidade da fotografia e a necessidade de contrariar o efeito de choque a que aquela pode conduzir: “A câmara torna-se cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidas e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso”⁷¹. Mas também encontramos o tema do nome, na sua relação com a fotografia, em vários momentos de “Pequena História da Fotografia”. E esse tema, sendo transversal ao pensamento de Benjamin, terá até um maior alcance teórico do que o da legenda: a literarização pela fotografia como reacção ao efeito de choque serve apenas uma das leituras propostas pelo ensaio, dando conta dos impasses da — e dos possíveis rumos para a — fotografia em plena década de 30 do século XX⁷².

⁷⁰ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, p. 78.

⁷¹ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 261 (GS, II, 1, 385).

⁷² Veremos adiante diferentes figuras do nome e da ausência de nome na relação com a fotografia, figuras que variam entre questões de linguagem e de nomeação (no sentido bíblico que Benjamin adopta a seu modo), de conhecimento e de acesso à realidade, de forças e de gestos criativos que se aproveitam, por sua vez, da indeterminação do “limbo impreciso”. Adiantando aspectos do capítulo II, basta dizer que as fotografias de August Sander mergulhavam num (e emergiam de um) anonimato. Mas com *Evidence* não

Regressemos a *Evidence*. Perante a ruptura operada pela descontextualização, a nossa reacção pode ir desde a paralisia ao esforço de uma renovada atenção, num “limbo impreciso” que, frequentemente, parece exigir ao observador mais do que aquilo que este consegue dar.

Colocadas lado-a-lado, duas fotografias sem aparente relação tornam ainda mais problemática — e também por isso fértil, pelo menos do ponto de vista artístico — a questão do significado, não apenas de cada uma em particular, mas de ambas (ver imagem 5). Portanto, não só uma fotografia frequentemente desafia uma leitura literal, bem como a tensão entre os diversos elementos que a constituem, ou que a põem em relação com outras fotografias, dão conta de um processo que trabalha por dentro todas as construções de conjunto: séries, montagens, álbuns ou atlas de imagens. A este propósito, Martin Parr e Gerry Badge, em *The Photobook: a History*, referem-se ao livro *Evidence* de um modo muito certeiro: “59 imagens misturadas, ou melhor, habilmente seleccionadas e postas em sequência, podem formar um enigma visual, um mistério incalculável”⁷³.

Recontextualização e consequente anulação de valor documental⁷⁴, jogo de estranheza, renovada atenção à própria fotografia e aos seus elementos, criação de analogias, reconfiguração num todo. Dir-se-ia porventura estarmos perante o

somos desde logo colocados numa certa forma de anonimato? Não parece toda e qualquer fotografia possuída de uma força anónima, mesmo quando reconhecemos perfeitamente aquilo ou aqueles que nela aparecem?

⁷³ Martin Parr e Gerry Badge, *The Photobook: a History* — vol. 2, Phaidon Press, London / New York, 2006, p. 220.

⁷⁴ Esta anulação de valor documental refere-se sobretudo à dimensão de prova e às alterações que a recontextualização provoca na função da imagem. Saber se o valor documental desaparece por completo, sem deixar vestígios, saber se a fotografia não terá sempre algo de “documental”, já estas questões exigem uma análise mais demorada, que fará parte do capítulo II.

método morfológico de Goethe, numa tensão entre o uno e o múltiplo, numa dupla atenção à singularidade dos fenómenos e àquilo que resulta da visão de conjunto.⁷⁵

Um último aspecto a focar relativamente a este trabalho, o qual nos permite encetar toda uma série de novas considerações, diz respeito ao título. Porquê *Evidence*? Antes de mais, é clara a relação entre a noção de *prova* e o contexto de onde as fotografias foram retiradas. Contudo, a descontextualização provoca um curto-círcuito nesta relação, mostrando desde logo que ela está profundamente enraizada em factores institucionais e discursivos. *Evidence* é portanto percorrido por uma subtil ironia, por uma provocação. É um jogo com as provas fotográficas, uma tentativa de as abalar onde elas parecem mais fortes; mas, ao mesmo tempo, este jogo não é completamente disruptivo, pois as fotografias persistem e mantêm-se em si mesmas iguais, com as mesmas formas, parecendo também conservar uma atmosfera muito própria. Por outras palavras, há qualquer coisa que cria resistência à eficácia do curto-círcuito. As questões permanecem: as fotografias podem já não ser um veículo de informação, mas perderão a sua força documental? O que é que uma fotografia prova? E, não provando nada, não tendo um valor epistemológico explícito, poderemos ainda recuperar um sentido da noção de evidência que não se esgote na dimensão de prova que subjaz a *Evidence*? E como compreender que, em última instância, a “evidência dispensa a prova”⁷⁶? As últimas duas questões rompem o quadro conceptual de *Evidence*, procurando um outro sentido da noção de evidência (dimensão que Sultan e Mandel naturalmente não têm em conta), a qual, como veremos, faz parte da tradição

⁷⁵ Também os temas morfológicos serão desenvolvidos no capítulo II.

⁷⁶ Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 11.

filosófica e, em particular, da fenomenológica. São questões complexas, cujas respostas extravasam em muito o âmbito do trabalho de Sultan e Mandel. No entanto, este trabalho toca num ponto sensível relativamente à compreensão do que seja a fotografia. Importa então revelar esse ponto sensível, no mesmo gesto levantando hipóteses de esclarecimento das especificidades fotográficas.

Por detrás desta complexidade, há também uma questão de diferenças linguísticas, já que em língua inglesa a palavra *evidence* tem uma carga muito mais positivista do que aquela que tem, por exemplo, em língua portuguesa. Significa isto que *evidence* cola-se mais facilmente à dimensão de prova, de testemunho, de adequação à verdade. Diz sobretudo respeito aos contextos do direito, das actividades forenses, da ciência, da medicina. Embora estas diferenças possam parecer insignificantes, elas trazem consigo toda uma construção — fundamentos, passagens, limites — do mundo e do pensamento, que nos coloca perante uma profunda questão conceptual.

À primeira vista, aquilo que vimos até agora a propósito do trabalho *Evidence* parece ir ao encontro da tese que John Tagg desenvolve no livro *The Burden of Representation*, e que conhecerá desenvolvimentos em textos futuros:

Que uma fotografia possa ser considerada uma *prova* [*evidence*] resulta, não de um facto natural ou existencial, mas de um processo social, semiótico, embora isto não pressuponha a existência de um valor de prova [*evidence*] embebido na impressão, num aparelho abstracto, ou numa estratégia de significação particular. Será um argumento central deste livro que, aquilo a que Barthes chama “força de evidência” [“*evidential force*”], é um resultado histórico complexo e é exercido pelas fotografias somente dentro de certas práticas institucionais e dentro de relações históricas particulares, cuja investigação

levar-nos-á para longe de qualquer contexto estético ou fenomenológico.⁷⁷

John Tagg propõe uma espécie de genealogia de algumas práticas fotográficas de finais do século XIX, inícios do século XX, projecto que, de acordo com os seus pressupostos, passa ao lado de problemas de cariz ontológico, estético ou fenomenológico. Desta demarcação disciplinar despontam três aspectos que se interrelacionam:

- 1) Um primeiro relativo à óbvia e forte presença dos trabalhos de Michel Foucault nas teses de Tagg, mediante a articulação entre conhecimento, discurso e poder.
- 2) Um segundo que vai ao encontro das considerações sobre as diferenças linguísticas respeitantes à noção de evidência, diferenças que permitem a John Tagg, não apenas rejeitar uma investigação de carácter estético ou fenomenológico, mas ainda — e de modo mais gravoso — anular a “força de evidência” barthesiana, expressão que, apesar da todas as questões que levanta, está profundamente enraizada quer na tradição fenomenológica, quer em qualquer reflexão de caráiz antropológico que leve a fundo a pregnância da relação que o ser humano mantém com o mundo e a realidade. Portanto, não se trata apenas da rejeição de um determinado ponto de vista teórico, trata-se efectivamente de uma incapacidade de pesar dois sentidos da evidência que se complementam. Mesmo Susan Sontag, que escreveu sobre fotografia com muita acuidade e sentido de abertura, de tal forma que os seus textos há muito se tornaram

⁷⁷ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, London, 1988, p. 4.

incontornáveis, não escapa a esta delimitação da evidência. Quando diz que “as fotografias provam [*furnish evidence*]”, pois “algo que ouvimos, mas do qual duvidamos, parece provado quando nos é mostrada uma sua fotografia”⁷⁸, está sobretudo a colocar-se do ponto de vista conceptual, linguístico e cultural de Larry Sultan, Mike Mandel e John Tagg. Naturalmente, esta ideia de “veracidade” da fotografia implica também, quando se trata de atender aos domínios da arte, que a fotografia seja pensada como uma transformação da realidade, o que mostra que ela não escapa, tal como acontece com a pintura ou a escrita, “ao sombrio comércio [*shady commerce*] entre arte e verdade”⁷⁹. Daí que, para Sontag, a fotografia-como-arte (e, acrescentemos, a necessidade de defendê-la teoricamente, como se fosse necessário um credo libertador que redimisse a superficialidade e ingenuidade dos outros usos fotográficos) possa ser vista como uma reacção contra os usos sociais fomentados pela industrialização e massificação da fotografia. Ora, a questão fulcral, que não é desenvolvida por Sontag (embora esta refira constantemente aquilo que na fotografia resiste aos termos comuns para dizer o que é arte), torna-se então a de pensar a fotografia na sua relação privilegiada com a realidade, sem que esta relação sucumba de imediato ao âmbito da prova e da verdade. Como veremos, a complexa dimensão da evidência (já não no sentido anglo-saxónico restrito) e da sua ambiguidade epistemológica pode ser uma chave para escapar a esta aporia e, simultaneamente, repensar a fotografia-como-arte, não tanto como uma reacção contra a imposição da prova, não tanto como uma

⁷⁸ Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books, London, 1979 [1977], p. 5.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 6.

forma de escapar a uma qualquer suposta ingenuidade, mas como uma abertura de interpretações e sentidos, um jogo mimético, um campo de ambiguidades que está desde logo inscrito na própria ordem da evidência enquanto conceito filosófico — aquém da prova e da verdade.

- 3) Um terceiro relativo a um estreitamento daquilo a que se pode chamar de *experiência fotográfica*, na medida em que, por exemplo, qualquer hipótese de consideração de experiências estéticas é desde logo absorvida (ou talvez esquecida) pela discriminação das práticas institucionais e pelas ligações históricas particulares, quando na verdade esse tipo de experiência deveria ser tomada em toda a sua amplitude, no seu carácter criativo, e até mesmo no seu potencial corrosivo relativamente a uma dada ordem instituída. Portanto, por mais pertinente e profícua que seja esta posição, por mais que ela mostre os regimes de funcionamento e de circulação de certos usos fotográficos, ela revela-se limitada; e se corrobora alguns dos aspectos analisados a partir de *Evidence*, não permite, contudo, perceber todos os dados da questão.

O que está aqui em causa não é apenas uma discussão sobre os diferentes sentidos da palavra evidência. É também a compreensão, por intermédio da aferição de dois conceitos de evidência, de uma outra face da evidência fotográfica, não subsumível ou desmontável — sociológica, histórica ou genealogicamente — pela dimensão de prova ou testemunho. A evidência que interessa agora desenvolver (que é inerente à “força de evidência” de Roland Barthes) é um conceito que circunscreve a persistência fotográfica, dando conta daquilo que alimenta as suas muitas vidas possíveis, é um sintoma da sua força e da sua fragilidade. E, neste sentido, a descontextualização e o acto de apropriação

que regem o trabalho de Larry Sultan e Mike Mandel devem também ser lidos em função desta persistência fotográfica, pois é ela que, por sua vez, e para lá de todos os aspectos conceptuais e desestrutivos (sobretudo os que têm que ver com o esvaziamento da dimensão de prova e de verdade), dá vida e força a esse trabalho. As reconfigurações de fotografias são também um jogo com a sua evidência — num sentido que importa analisar.

Para começar, recuperem-se as palavras de Jean-Claude Lemagny, antigo director do departamento de estampas e fotografia da Biblioteca Nacional de França e um profundo coñecedor e divulgador da fotografia contemporânea:

A fotografia pode ser um instrumento e uma manifestação. Mas é o momento de regressar à arte. Através daquilo que fazem os artistas, as coisas e os seres fotografados deixam de ser constatações colocadas à nossa disposição para se tornarem aberturas em direcção a um mistério. Não um mistério negativo, como aquele que cabe ao sábio dissipar, mas um mistério fundador e primeiro onde essas imagens encontram a fonte da sua presença. Assim, esse prosaísmo próprio das fotografias não é submissão aberta à utilidade, mas origem. De tal modo é verdadeiro que o mais próximo é o mais misterioso, e que nada é mais surpreendente do que a evidência.⁸⁰

Torna-se claro que aqui não é necessário falar de prova, de testemunho, de verdade jurídica ou médica. Talvez esta não fosse a melhor epígrafe para *Evidence*, mas é sem dúvida um outro lado das questões levantadas por este trabalho, capaz de dar conta da amplitude do seu enigma, do seu mistério. Além do mais, do excerto de Jean-Claude Lemagny deve também

⁸⁰ Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction: photographie contemporaine*, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994, p. 30.

ser retida a nota de que a evidência pode e deve ser integrada na compreensão da arte fotográfica⁸¹.

Esse outro lado da evidência não se esgota nem na tese de John Tagg, nem nos elementos conceptuais do trabalho de Larry Sultan e Mike Mandel. Não é tão-pouco um mero campo de regiões discursivas e institucionais, mas sim algo que trabalha em conjunto, de forma complexa, com essas regiões. Neste sentido, a estrutura geral da evidência que Fernando Gil propõe em *Tratado da Evidência*, que se desenvolve no campo filosófico e abre passagens para a compreensão dessa mesma estrutura em várias situações concretas, é de uma enorme fecundidade para repensar a questão ao nível da fotografia, desde logo porque permite encetar um novo diálogo com *A Câmara Clara*.

Para Barthes, existe uma estreita relação entre a *crueza* da fotografia (uma espécie de efeito de superfície que limita o aprofundamento) e a sua força de evidência, como se aquilo que é tido como evidente impossibilitasse, ou pelo menos dificultasse, a circulação da dúvida, do erro, do não-ser. Embora, na linha de Blanchot, Barthes recorra ao movimento de uma presença-ausência para caracterizar a essência da imagem, o ponto nevrálgico da fotografia encontra-se na ostensão da presença. A força de evidência, ao implicar a atenuação do aprofundamento da imagem, implica também um certo silêncio: da significação, da interpretação.⁸² Portanto, a crueza e a mudez são dois dos traços que permitem articular a fotografia com o problema filosófico da evidência, pois também este último pressupõe uma falta de marcação linguística, o que releva da

⁸¹ Neste sentido, importa explorar o papel da evidência ao nível da arte fotográfica ou das utilizações artísticas da fotografia. De qualquer forma, é uma tese central do presente capítulo que, apesar de todos os desvios, ambiguidades e graus, a evidência é um elemento constitutivo da fotografia e da sua força, independentemente das suas utilizações artísticas.

⁸² Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 147-148.

própria dificuldade da linguagem em lidar com a evidência. Há nas fotografias um *excesso* que, de acordo com o percurso efectuado até ao momento, se deve ao facto de elas serem tocadas pela realidade⁸³. Integrar uma reflexão sobre este excesso que não seja enclausurada desde logo pela noção de referente, herdada da linguística, ou de índice, herdada do pensamento semiótico de Peirce, não é uma tarefa fácil⁸⁴.

Neste sentido, como compreender que Barthes se refira amiúde à noção de referente? Antes de mais, esse facto dever-se-á à própria matriz linguística e semiológica do seu pensamento, matriz que, contudo, desde os seus primeiros escritos sobre fotografia, exceptuando os de *Mitologias*, foi sempre posta à prova por tentativas de aceder a um domínio que, de alguma forma, resvala para fora da semiologia. A expressão “mensagem sem código”, bem como todas as formulações que antecipam aspectos de *A Câmara Clara* e visam marcar o carácter singular e antropológicamente inédito da fotografia, são bem

⁸³ Referindo-se às tematizações categoriais da evidência husseriana e a um certo deslumbramento, a uma certa desmedida que lhe é inherente, Fernando Gil diz o seguinte: “convém que nos debrucemos sobre o estatuto de uma evidência que, de maneira minimamente metafórica, se realiza carnalmente e invade a consciência por inteiro. Porque existe um *excesso* no âmago da evidência, tanto do ponto de vista da compreensão como da extensão”. Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, *op. cit.*, p. 17. Pensar este excesso para lá de Husserl, buscando a sua fonte em aspectos energéticos (a alucinação de matriz freudiana, o desejo, a lógica do sonho) e numa arqueologia transcendental que o filósofo alemão dificilmente subscreveria por inteiro, é também um dos programas de Fernando Gil nesta obra. E, como se verá, é nesse sentido que, ao deslocar a questão da evidência, esta torna-se pensável noutros domínios que não os delimitados por Husserl. Para as questões especificamente fotográficas importa reter a ideia de excesso e uma concepção de evidência que “se realiza carnalmente e invade a consciência por inteiro”, as quais terão ressonâncias nos próximos desenvolvimentos.

⁸⁴ O capítulo III desenvolverá em pormenor alguns dos aspectos restritivos — relativamente à riqueza e complexidade da experiência humana — que estão implicados nas noções de índice ou referente.

representativas desse resvalar⁸⁵. Se *A Câmara Clara* é escrita em diálogo com a fenomenologia, corrente filosófica que permite pensar exactamente aquém das determinações linguísticas (ou numa intersecção entre percepção e linguagem), nos campos fundadores dos actos intuitivos sensíveis, da *Urdoxa* e da evidência, é porque esse diálogo acompanha o próprio movimento de pensamento de Barthes em relação à fotografia. Que a força afectiva de certas fotografias, como a do Jardim de Inverno, intensifique os aspectos desse movimento de pensamento, isso vale como um indício dos diversos patamares sobre os quais a obra foi escrita. Por outro lado, a noção de referente permite lidar com a dificuldade de circunscrever conceptualmente o excesso fotográfico.

Derrida tê-lo-á percebido de modo determinante, sem deixar de fazer o exercício — em forma de homenagem póstuma a Barthes — de mergulhar nos limites e na necessidade de resgatar a noção de referente de uma consideração ingénua.⁸⁶ O contacto com a realidade, embora pressuponha também um recuo, no sentido em que aquilo que a fotografia apresenta já não pode ser recuperado na sua integridade, é a própria condição da *Urdoxa* fotográfica, da crença primordial de que algo ou alguém esteve na origem de uma fotografia e que assim, ao olharmos para ela, estamos não só *na presença de*, mas também *a sofrer os efeitos de uma presença*. E este padecimento só será

⁸⁵ Cf. Roland Barthes, “Le Message Photographique” (1961) e “Rhétorique de l’Image” (1964), in *L’obvie et l’obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

⁸⁶ Cf. Jacques Derrida, “Les Morts de Roland Barthes”, *op. cit.*, p. 272. Já próximo do final do texto, Derrida propõe o termo *référentiel* como categoria capaz de dizer o traço fotográfico da implicação da referência no seu ter-sido-único. Como não poderia deixar de ser, a própria filosofia da desconstituição de Derrida está em diálogo com o livro de Barthes, o que se torna manifesto pela tentativa de pensar *diferentemente* (segundo a *différance*) os termos mais problemáticos.

compreendido em toda a sua amplitude se aceitarmos que a constituição técnica da fotografia envolve *sempre já* experiências perceptivas, de pensamento ou políticas (entre outras) que, de forma embrionária, estão contidas nessa constituição técnica. Voltaremos a esta ideia a partir de um comentário de Walter Benjamin em *As Passagens de Paris*, mas para já regressemos a Barthes — numa repetição que visa um aprofundamento na diferença, inevitabilidade do pensamento que não se quer nem estagnado, nem absolutamente exterior, nesse lado de fora de uma pressuposta originalidade absoluta do ponto de vista — e a uma das mais citadas passagens de *A Câmara Clara*:

Se a Fotografia não pode ser aprofundada, isso deve-se à sua força de evidência. Na imagem, o objecto entrega-se em bloco e o olhar está *certo* disso — ao contrário do texto ou de outras percepções que me apresentam o objecto de uma forma frouxa, discutível e assim me levam a desconfiar daquilo que julgo ver. Essa certeza é soberana porque tenho a possibilidade de observar a fotografia com intensidade. Mas também, por muito que prolongue essa observação, ela nada me diz. É precisamente nesta paragem da interpretação que reside a certeza da Foto: consumo-me a verificar que *isto foi*; para quem quer que tenha uma foto na mão, trata-se de uma “certeza fundamental”, uma “Urdoxa”, que nada pode destruir, a não ser que me provem que essa imagem *não é* uma fotografia. Mas também, infelizmente, é na medida da sua certeza que eu nada posso dizer dessa foto.⁸⁷

Importa salientar que esta passagem não poderia estar mais longe do sentido do termo *evidence* que é transversal quer ao trabalho *Evidence*, de Sultan e Mandel, quer aos textos de John

⁸⁷ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., p. 148.

Tagg e Susan Sontag. No entanto, este facto não invalida que se descubra uma “força de evidência” a actuar nas fotografias de *Evidence* e nos exemplos institucionais analisados por John Tagg. O ponto de vista de Barthes é de alguma forma fenomenológico, embora, como vimos, se trate de uma fenomenologia desenvolta, cínica, trespassada de afectos, que pretende dar conta de um fenómeno que rompe as fronteiras da própria análise fenomenológica e da história, e que é inerente a qualquer imagem fotográfica, fruto da sua constituição física e química, fruto ainda, e sobretudo, do seu “isto foi”, da espessura visual que atesta temporalmente a existência daquilo ou daquele que aparece na fotografia. O “isto foi” acompanha conceptualmente, ao *mesmo tempo* — tempo apenas decomponível por intermédio de um foco analítico que separe os conceitos e as suas condições —, a constituição técnico-científica da fotografia, acompanhamento pleno de consequências e que pode ser compreendido em função do tempo de exposição que está na base de qualquer fotografia. É isso, aliás, o que separa a fotografia da pintura e de qualquer outro mecanismo técnico que a antecedera.

Walter Benjamin não deixou passar em claro todos estes aspectos. Desenvolveu-os, mantendo-os abertos, na montagem de citações e comentários de *As Passagens de Paris*. Já perto do final das entradas relativas à fotografia, identificadas com a letra “Y”, apresenta uma série de citações que dão conta quer de aspectos relativos às artes e à imprensa, quer de aspectos relativos às inovações tecnológicas que preparam e antecipam a chegada da fotografia. Após uma longa e belíssima citação de Dolf Sternberger relativa ao modo como o panorama inscreve o factor temporal na experiência do espectador por intermédio da fabricação das horas do dia, a próxima entrada — um comentário e não uma citação — diz o seguinte:

A entrada do momento temporal nos panoramas dá-se pela sequência dos períodos do dia (com os conhecidos truques de iluminação). Com isto, o panorama transcende a pintura e antecipa a fotografia. Pelas suas características técnicas, a fotografia pode e deve ser subordinada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição), diferentemente do que acontece na pintura. A sua importância política está já contida, *in nuce*, nessa capacidade de exactidão cronológica.⁸⁸

Portanto, a irrupção da fotografia marca algo de inaudito, isto é, por mais que o tempo e a cultura ocidental estivessem maduros e antecipassem o seu aparecimento, por mais que se possa pensar a fotografia como uma espécie de consumação de um desejo antropológico de cariz realista, o acontecimento fotográfico marca qualquer coisa de imprevisível, de revolucionário. Já não se trata de pintura, já não se trata de uma luz fabricada como nos panoramas, mas da própria luz que se inscreve no material fotossensível num segmento de tempo contínuo e bem definido. Esse momento de contacto, que se dá no tempo de exposição, tem para Benjamin um conteúdo político embrionário, pois desde logo a sua constituição técnica é um campo de forças, de potencialidades, de — para recuperarmos um termo grego — *dynamis*⁸⁹. Esta ideia, esboçada nas incisivas e irradiantes entradas (e montagens) de *As Passagens de Paris*, pode e deve ajudar-nos a ler “Pequena História da Fotografia” ou “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”

⁸⁸ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 826 ([Y 10, 2], GS, V. 2, p. 844) (tradução alterada).

⁸⁹ No subcapítulo III. 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo, veremos como a *dynamis*, já em Platão, está ligada ao poder do Sol e da luz, constituindo um modelo do engendramento da visão e das próprias coisas. Veremos também como certos trabalhos fotográficos conseguem mergulhar profundamente neste engendramento.

como formas de expressão da força constitutiva da técnica fotográfica — para lá de tudo aquilo que cada um destes textos propõe de modo singular. Neste sentido, a evidência fotográfica é também uma forma de nos acercarmos conceptualmente da *dynamis* introduzida pela realidade *na* fotografia — para lá da paralisia e da mudez que o “isto foi” pode provocar. Ou melhor: obrigando-nos a reconsiderar o que está contido, de modo embrionário, nessa paralisia e nessa mudez.

b. Tempo e afectividade

Acabámos de ver que a força de evidência a que Barthes se refere pressupõe o “isto foi” como certeza fundamental. Numa tentativa de extração da dimensão temporal que subjaz ao “isto foi” e procurando apontar caminhos para lá daquilo que Barthes nos dá a pensar, importa agora mostrar, de um modo que não pode deixar de ser prospectivo, que a fotografia, conhecendo no afecto uma das suas dimensões mais fortes, pressupõe também uma afectividade temporal no sentido mais amplo em que se trata de dar conta de um padecimento, de um “ser afectado”. Este padecimento pode ser aproximado, à primeira vista, de uma certa indiferença sentimental, isto é, uma fotografia pode não nos fazer sentir nada, pode não nos criar nenhuma empatia sentimental, contudo, o facto de ela ter sido tocada pelo real fá-la funcionar como uma afecção pairante, um espectro pronto a fazer sentir os seus efeitos. Quanto à indiferença que a maior parte das fotografias nos provoca, talvez seja necessário interpretá-la como uma consequência do hábito, da saturação de imagens, dos efeitos de choque que paralisam o aprofundamento da nossa relação com as fotografias, da sua mudez intrínseca, do seu contacto com um fundo anónimo — que, como temos

visto e continuaremos a ver, não é um fundo neutro, mas antes um fundo repleto de forças e possibilidades.

Dir-se-á, criticamente, que isto não é apanágio da fotografia, que este carácter virtual da afectividade é uma condição do nosso modo de habitar o mundo. Dir-se-á isso e, parcialmente, com razão, pois a fotografia não inaugurou um novo ser humano. Mas terá sem dúvida inaugurado uma forma pela qual os humanos são afectados pela realidade, com todas as forças e fraquezas dessa afecção, com todas as suas consequências sociais, históricas, políticas e estéticas, com todas as dificuldades em encontrar os conceitos que permitem pensá-la de modo apropriado.

O desenvolvimento destas ideias em toda a sua profundidade excederia o âmbito do presente trabalho. De qualquer forma, serão apontadas algumas possibilidades de compreensão do tempo fotográfico com o intuito de circunscrever o carácter temporal da evidência.

Comecemos pelo mais simples. Do ponto de vista de uma reflexão sobre a fotografia e, obviamente, das diversas experiências que mantemos com as fotografias que aparecem na nossa vida, não é difícil compreender a relação peculiar que estas mantêm com o tempo — e isto é já provavelmente um lugar-comum dos discursos sobre fotografia. Exceptuando os casos das falsas fotografias, em que uma imagem foi produzida por computador (e neste caso já não é uma fotografia), toda e qualquer fotografia resulta de um contacto entre uma superfície fotossensível e a luz emitida, directamente ou por reflexo, por um qualquer objecto, pessoa ou estado de coisas do mundo. Este momento, que se actualiza no presente de cada visualização, é já sempre passado. A ambiguidade da fotografia é assim, antes de mais, uma expressão da caracterização fenomenológica da imagem enquanto presença-ausência, tal como vimos a partir das descrições de Husserl e das suas ramificações.

Portanto, um dos traços fundamentais da fotografia prende-se com o facto de manifestar um tempo ambíguo, senão mesmo perturbador, que rompe a linearidade da cronologia, apresentando-nos uma imagem tocada por um real passado.

Contudo, a expressão “tempo fotográfico” e os problemas que lhe são próprios nada têm de óbvio, pois se, por um lado, o aspecto acima mencionado parece de fácil entendimento, muitas são as subtilezas e variações da dimensão temporal da fotografia.⁹⁰ Dar conta desta complexidade é também trazer à luz perspectivas que, enganadoramente, parecem ser da ordem do lugar-comum.

Num pequeno texto intitulado *Die Photographie*, publicado pela primeira vez em 1927, Kracauer mostra de forma paradigmática a peculiar relação que a fotografia tem com o tempo. Referindo-se à fotografia da sua avó, uma fotografia com mais de sessenta anos, regista o facto de que os seus netos olhavam para a fotografia como qualquer coisa que, simultaneamente, os fazia rir e estremecer⁹¹. Riam por causa dos ornamentos fora de moda e das roupas que ela usava. Estremeciam porque olhavam para o passado, para algo que nunca regressaria.

Eles riem ao mesmo tempo que se arrepiam. Pois através dos ornamentos do vestuário dos quais a avó está ausente, julgam ver um instante do tempo passado, o tempo que passa sem

⁹⁰ Algumas dessas subtilezas e variações foram desenvolvidas em Nélio Conceição, “Sparks of Reality: On the Temporalities of the Photographic Image”, in *Aisthesis*, nº 11(2), 2018, pp. 179-188.

⁹¹ A fotografia da avó é um dos exemplos, a par do da diva, com o qual Kracauer inicia o texto e vai entrelaçando as suas reflexões, que se estendem por vários caminhos: a crítica ao historicismo; a questão da memória e a sua contraposição à dimensão temporal fotográfica; os problemas da arte fotográfica; a crítica aos jornais ilustrados; o carácter fantasmático das fotografias, sobretudo das antigas — entre o riso e o estremecimento; a difícil redenção desse carácter fantasmático; a apresentação do mundo inerte da natureza por intermédio da fotografia.

retorno. Com efeito, o tempo não é fotografado juntamente com o sorriso ou os carrapichos, mas a própria fotografia, assim lhes parece, é uma apresentação [*Darstellung*] do tempo. Se apenas a fotografia lhes concedesse continuidade, eles não se conservariam para lá do mero tempo, pelo contrário — o tempo criaria imagens a partir deles.⁹²

Esta passagem mostra não apenas a dimensão temporal do contacto com o passado, uma dimensão que a fotografia trouxe singularmente para as nossas experiências, mas também o facto de que os netos consideram estar perante uma apresentação do próprio tempo. Não vêem apenas algo do passado, não estão apenas a ser afectados pela irreversibilidade do tempo, mas têm também acesso a uma das imagens ou figuras que o tempo cria através do sorriso, dos ornamentos, do carrapicho, dos elementos que compõem a fotografia. Uma coisa não é pensável sem a outra; contudo, a segunda toca nas próprias condições de possibilidade da experiência humana. Saliente-se que o texto se constrói por elipses que tomam, retomam e enriquecem os pontos de partida, acrescentando-lhes sempre novos excursos. Por outro lado, é também atravessado por um tom de distância. Isto é, embora relatando uma experiência pessoal, as considerações de Kracauer têm muito pouco de sentimental.

Mais à frente, retomando a fotografia da avó no contexto de uma reflexão mais ampla sobre os efeitos das fotografias antigas (efeitos que, embora remetam sempre para o momento específico em que a fotografia foi tirada, serão diferentes caso esta apresente algo de *actual*), Kracauer referir-se-á à fotografia enquanto fantasma, dizendo que os fantasmas fotográficos

⁹² Siegfried Kracauer, “A Fotografia”, trad. Nélia Conceição, in *Fotogramas: Ensaios sobre a Fotografia*, org. Margarida Medeiros, Documenta, Lisboa, 2016 [1927], pp. 204-205.

não provocam apenas riso, mas também calafrios. De facto, a fotografia não é redutível aos ornamentos e aos espaços representados. Ou melhor, esses ornamentos e esses espaços, todos os detalhes que tecem a fotografia, foram um dia habitados, foram usados e fizeram parte de uma vida. E é esta vida que assombra a fotografia. Neste sentido, prestando uma atenção aos fantasmas e à vida inquieta que habita as fotografias (inquieta porque, efectivamente, nelas não se trata de uma morte plena), Kracauer caracterizará a experiência da fotografia — neste contexto, similar à escuta de um êxito musical antigo ou à leitura de cartas escritas há muito tempo — como a evocação de uma unidade desintegrada. “Esta realidade assombrada não está *redimida*”⁹³. Na fotografia não temos acesso à pessoa retratada, mas apenas a uma configuração do momento em que ela foi fotografada.

Estas subtis observações conduzem a dois aspectos centrais: as fotografias mostram-nos uma realidade que não está redimida; e mostram-nos também o tempo no seu poder de criar figuras e imagens. Exploremos melhor estas ideias.

Em primeiro lugar, elas acrescentam ao *spectrum* barthesiano a ordem da não redenção, abrindo assim um espaço “daimónico”, noção que Kracauer utiliza para caracterizar as imagens mais verdadeiras, mais transparentes, as que tocam na intimidade da vida — por mais que a maioria das fotografias não chegue sequer a abeirar-se deste coração. Prolongando esta ideia — embora Kracauer não o diga —, trata-se de um espaço “daimónico” que tanto pode ser ocupado por uma série de ritualizações em torno da fotografia, como por gestos expressivos, artísticos.⁹⁴

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 211.

⁹⁴ Em III. 5. c. *Benjamin — Kafka: do sacrifício ao gesto* será recuperada esta articulação entre fotografia e redenção, a propósito de Franz Kafka e de um texto que Walter Benjamin lhe dedicou.

Em segundo lugar, e considerando que “a apresentação do tempo” cria imagens com os detalhes da fotografia, abre-se toda uma outra ordem de considerações relativamente ao tempo fotográfico — Kracauer também não explora este filão.

Trata-se aqui de uma espécie de padecimento inerente ao carácter primordial do tempo. Mais do que uma afecção sentimental, a força do tempo mostra-se no seu poder de afectividade, fazendo-nos experienciar a nossa própria constituição enquanto seres-no-tempo (retomando-se a noção heideggeriana). Portanto, a força de evidência da fotografia não tem apenas a ver com uma espécie de exterioridade da realidade e do tempo, ou melhor, essa exterioridade, do ponto de vista do tempo, conduz-nos a todo um outro domínio de questões. Conduz-nos, em termos kantianos, a uma auto-afecção, no sentido em que, sendo do sujeito que conhece e pensa, ela é também da ordem das condições de possibilidade quer das intuições sensíveis, quer do auto-reconhecimento desse mesmo sujeito, da consciência pura da identidade do eu enquanto conhecimento que se dá na apercepção transcendental. Conhecendo e reconhecendo-se no tempo, enquanto forma pura, o eu transcendental vê impossibilitado o conhecimento do próprio tempo. Mas ele exerce os seus efeitos.

Numa entrevista editada com o título *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Jacques Derrida ressalta a necessidade de repensar a questão da auto-afecção, simultaneamente activa e passiva, do ponto de vista do tempo. As fotografias, desde logo no tempo de exposição, não são pensáveis mediante uma pura passividade, contudo, toda a actividade relacionada com as intervenções no processo não apagam a passividade. Isto relaciona-se com questões filosóficas que encontram a sua primeira formulação em Kant. No seguimento da entrevista, Derrida retorna a esta complexa questão:

A análise kantiano-heideggeriana (sem dúvida, também husseriana) que referi há momentos, diz respeito à temporalidade como uma síntese auto-afectiva na qual a actividade, ela própria, é passividade. Esta problemática é indispensável, mesmo que pareça pouco comum nos meios em que um discurso competente sobre fotografia é praticado. As reflexões são numerosas; elas são, certamente, difíceis e terão matizes, mas a ligação com a especificidade da fotografia é provavelmente melhor indicada, embora indirectamente, no facto de que esta reflexão sobre a auto-afecção como temporalidade atravessa o *esquematismo* da *imaginação* transcendental. É uma questão da imagem, da produção do fantástico, de uma imaginação que é produtiva na própria constituição do tempo e na temporalidade originária.⁹⁵

Não será este o momento para desenvolver a proposta que Derrida esboça nesta entrevista; contudo, ela prepara um terreno fértil para a discussão sobre a temporalidade da fotografia e a necessidade de repensá-la com o auxílio de conceitos capazes de enquadrar a sua complexidade e os seus paradoxos. Desde logo, implica a ideia de Kracauer relativa a uma apresentação fotográfica do tempo capaz de criar imagens cuja afecção nos deixa numa situação de padecimento, independentemente de quão avisados possamos estar ou de uma qualquer pretensão de controlo do nosso olhar (os calafrios de medo não dizem apenas respeito ao passar de um tempo que nos é exterior ou que é dos outros, mas também ao experienciar de um tempo que nos dilacera). Aproximamo-nos, neste contexto, da fórmula shakespeareiana que Gilles Deleuze utiliza para caracterizar a forma

⁹⁵ Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ed. e intro. Gerhard Richter, trad. Jeff Fort, Stanford University Press, Stanford, California, 2010, p. 14.

vazia do tempo da auto-afecção em Kant: “o tempo está fora dos gonzos”⁹⁶. A propósito do eu narcísico da terceira síntese do tempo, que vai além de Eros e Mnemosyne, Deleuze estabelece uma aproximação entre este tempo fora dos gonzos e a morte: “O tempo vazio fora dos gonzos, com a sua ordem formal e estática rigorosa, o seu conjunto esmagador, a sua série irreversível, é exactamente o instinto de morte”⁹⁷. Sem ser necessário aproximar Kracauer de um eu narcísico, o que suporia toda uma outra análise do seu texto, ainda assim é possível identificar no seu estremecimento um espectro da morte.

O paradoxo entre actividade e passividade permite-nos reconsiderar não só a produção de fotografias e a sua contemplação ou observação, mas também o poder imaginativo, criativo, capaz de ligar ambas as instâncias — ligação que, de acordo com o aprofundamento do esquematismo da imaginação, encontrar-se-ia desde logo no coração da técnica reprodutiva. Esse paradoxo mostra-nos ainda que a fotografia, além de representar os seres no tempo e de auxiliar a memória, fazendo parte da luta contra a passagem do tempo e o esquecimento, também interfere com a nossa constituição temporal, relembrando-nos da nossa vulnerabilidade.

c. Uma sinopse do Tratado da Evidência

Lancemos agora um olhar sinóptico sobre as principais teses do *Tratado da Evidência*, preparando o terreno para uma articulação com a fotografia.

⁹⁶ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, pref. José Gil, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2000 [1968], p. 168 (tradução alterada).

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 199.

Apresentando-se como tratado, o estudo de Fernando Gil assume uma responsabilidade acrescida na circunscrição e sistematização da evidência. Essa responsabilidade revela-se necessária em virtude do alcance e profundidade do projecto, o qual abarca um elevado número de problemas que atravessam o pensamento filosófico.

Embora à primeira vista a evidência pareça transportar-nos simplesmente para uma região de certezas inexoráveis, quer na sua aplicação linguística quotidiana, quer na sua relação com a verdade, no sentido em que dá conta de algo que parece dispensar provas, erigindo-se como uma “verdade redobrada, uma afirmação que não precisa de justificação”⁹⁸, um olhar mais atento revela que se trata de um conceito que enfrenta uma série de questões complexas, presentes nas mais variadas áreas do saber. No início do *Tratado*, Fernando Gil faz uma espécie de advertência que é extensível à evidência fotográfica: a evidência não deve ser considerada uma fantasmagoria cujos paradoxos são fáceis de denunciar, mas antes um visar constitutivo do pensamento, talvez o seu elemento natal. “Em nome de uma crítica da metafísica, seria de certo modo inútil, reduzir a evidência a um logro, mais ou menos elaborado. A metafísica exprime a natureza do espírito, a evidência participa, segundo os termos de Wittgenstein, do modelo de pensar, de dizer a verdade e de enganar-se, que é ‘próprio da espécie humana’”⁹⁹. Que desde logo a questão seja colocada ao nível de um pensamento que assume

⁹⁸ Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 22. A citação de Wittgenstein provém da obra *Sobre a Certeza*, sendo que a passagem completa é a seguinte: “Para que o homem se engane, é necessário que ele julgue segundo o modelo próprio da espécie humana” (Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit / On Certainty* (ed. bilingue), ed. G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright, trad. Denis Paul e G. E. M. Anscombe, Harper Torchbooks, New York / Hagerston / San Francisco / London, 1972 [1969], §156, p. 23).

a sua fragilidade, e precisamente porque toca no coração da vida humana (tome-se aqui a noção de *vida* como um equivalente, embora mais indeterminado, da noção de *espécie humana*), tal postura remete para segundo plano a dimensão epistemológica inerente à evidência. Esta situa-se aquém da verdade e do erro, mas trabalha-os por dentro. Isso torna-se patente logo no início da obra: “uma das hipóteses deste trabalho é que a evidência trabalha todo o pensamento da verdade”¹⁰⁰. Há, portanto, uma relação intrínseca entre evidência e verdade, relação que embora não seja muito explorada, sobretudo no que concerne a uma dedução conceptual da verdade, permite compreender a penetração e o alcance das questões abordadas. *Tratado da Evidência* visa então uma compreensão da estrutura da evidência (não da sua epistemologia, projecto de outros trabalhos de Fernando Gil), uma estrutura que encontra interiormente o seu sentido, reflectindo-se em sinais indubitáveis susceptíveis de serem lidos. Pode então falar-se de uma imanência de sentido e de uma semiótica da evidência¹⁰¹. Esta atravessa o rito, a profecia, o direito, o sonho; é eficaz e tem consequências sociais e individuais; exerce poder¹⁰².

Partindo fundamentalmente da fenomenologia de Husserl — segundo Fernando Gil, o único pensador que desenvolveu a fundo uma doutrina da evidência —, o *Tratado* é uma passagem transhistórica por alguns autores da filosofia (Escoto, Ockham, Malebranche, Arnauld, Descartes, Kant, Bergson, Peirce,...) e pelos seus nós de problemas, nós onde se cruzam outras áreas disciplinares, permitindo uma dedução abrangente dos conceitos fundamentais da evidência. Assim,

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁰¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 11.

¹⁰² Cf. *idem, ibidem*, capítulo II, pp. 27-52.

“índex” (num sentido que não é exactamente o de Peirce, embora com este se articule), “preenchimento”, “adequação”, “apodicticidade”, “contentamento”, constroem desde a raiz o pensamento da evidência, fornecendo um quadro operativo que possibilita a integração de diversos elementos provenientes da filosofia, da linguística, da psicologia, da neurofisiologia ou da psicanálise.

A estrutura da evidência assenta no complexo percepção-linguagem e tem como principal operador a alucinação. Portanto, se por um lado a chave se encontra desde logo nos pressupostos da fenomenologia husseriana e no seu aprofundamento pela despistagem de uma *Proto-protodoxa* que remete para uma crença primordial, aquém da *Protodoxa*, aquém da própria percepção, por outro lado, é necessário fazer um longo percurso pelos campos da percepção e da linguagem, onde a evidência encontra o seu substrato material e linguístico — bem como mergulhar na força energética do desejo, que potencia esse substrato. Simplificando, poder-se-á dizer que ao par expectativa-preenchimento, próprios da fenomenologia, acresce, por inerência constitutiva, primordial, o par desejo-satisfação. O modelo, freudiano, é o da criança de mama que, face à ausência da satisfação, alucina a presença, a realidade do elemento que poderia satisfazê-la. A alucinação originária consiste em fabricar a crença na existência do estímulo ou objecto que antes havia causado a satisfação¹⁰³.

Se bem que cada uma das filosofias da evidência encontre respostas e formulações diferentes para a sustentação dos seus pressupostos, a estrutura da evidência mantém-se, de certa forma, inalterada ao longo dos séculos, e é também isso que permite a Fernando Gil colocar lado-a-lado, por exemplo, Malebranche e Husserl. Pese embora as idiossincrasias, há traços comuns

¹⁰³ Cf. *idem, ibidem*, pp. 227-228.

que atravessam todas as filosofias da evidência. Os seus grandes conceitos, aqueles que lhe dão inteligibilidade, são: *atenção*, *ostensão*, *intuição* e *injunção* (desenvolvidos nos capítulos IV-VII). Estes conceitos elaboram a experiência dos sentidos, sobretudo do tacto, da visão e da audição. Desdobram-se, por sua vez, em metáforas: Abertura, Captura, Contacto, Luz, Voz, Acordo, Ressonância. O quadro III¹⁰⁴ põe em jogo os diversos elementos sensitivos e linguísticos, sendo também possível interpretá-lo em função de vários movimentos internos que vão do concreto para o abstracto, acompanhando assim as próprias ontogénese e filogénese humanas.

Ao explorar os quatro conceitos acima referidos, Fernando Gil desenvolve as várias dimensões sensitivas e linguísticas da evidência: a orientação como antecâmara da atenção (com pertinentes referências ao próximo-distante, alto-baixo, direito-esquerdo da corporalidade — no capítulo IV); a ostensão como o *aí* da evidência, que absorve as determinações do tacto e marca a ligação directa com o dado (capítulo V); o ponto de vista e sua relação com a intuição (com passagens pela questão da perspectiva e articulação com o “eu penso” kantiano — capítulo VI); ou o discurso da verdade na sua relação com a dimensão temporal, uma voz que decorre no tempo (capítulo VII).

Um dos pontos fulcrais da tese de Fernando Gil, no que diz respeito ao enraizamento perceptivo da evidência, tem que ver com a análise e justificação de uma percepção directa, embora não imediata (apenas a percepção de si, a autoconsciência, é directa e imediata). A ostensão da evidência partilha dessa posição (explorada no capítulo V). É assim posta à prova uma teoria que, não sendo nova na tradição filosófica, tem de responder às demandas da neurofisiologia, de onde, afinal, de acordo com o percurso traçado, sai mais resistente, alargando,

¹⁰⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 70.

em termos de compreensão, o isomorfismo entre o homem e o mundo que já havia sido explorado em *Mimēsis e Negação*. Sustentado pela pregnância da luz e das formas, os elementos básicos que ligam directamente o mundo à percepção do sujeito (também neuronal), o argumento dá como garantida a presença das coisas¹⁰⁵. Na tradição filosófica, esta questão é vista à lupa a partir da controvérsia que opôs Malebranche e Arnauld acerca dos “seres representativos”¹⁰⁶. Aqui, como em tantas outras situações, a história da filosofia revela-se uma fonte de problemas e respostas que atravessam os tempos e vêm instalar-se no núcleo dos debates contemporâneos, digam eles respeito ao alcance da percepção ou aos conceitos de mediação e representação. De facto, as operações da evidência tendem a descartar as mediações, ou, pelo menos, a integrá-las nos seus pressupostos fundamentais, retirando-lhes aquilo a que poderíamos chamar de poder de desvio. A percepção directa é o grau mínimo da evidência, do ter as coisas elas mesmas, o alimento base da *Urdoxa*. Intensificada pela alucinação, a evidência perceptual torna-se uma “presença compulsiva”¹⁰⁷. No término do processo, o preenchimento é acompanhado pelo sentimento de inteligibilidade, pelo contentamento intelectual.

De salientar ainda a estreita relação entre evidência e existência singular, desenvolvida no último capítulo do *Tratado*: “O individual permanece o substrato da conceptualidade da evidência. A atenção concentra-se em algo, a ostensão, a intuição reporta-se a alguma coisa; o que aparece como uma evidência é uma certa verdade, relativa a um conteúdo conceptual determinado. O individual é o *atractor* do operador-X

¹⁰⁵ Cf. *idem, ibidem*, §§ 35-41, pp. 59-68.

¹⁰⁶ Cf. *idem, ibidem*, §§ 84-91, pp. 127-140.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, pp. 231-233.

[da alucinação]”¹⁰⁸. A inteligibilidade da evidência a partir de uma existência que deve determinar-se de uma única maneira é o sentido último da apodicticidade. No fundo, o reencontro constante, que se dá de cada vez de forma plena, interior e singular, entre o *Urbild* da satisfação e a *Urdoxa*¹⁰⁹.

A postura de Fernando Gil releva sobretudo de uma tentativa de compreender, e não tanto de julgar, a estrutura da evidência e as filosofias que a percorrem. Daí essa espécie de apelo, referido anteriormente, para que, desde logo, não se veja nela uma fantasmagoria cujos paradoxos seriam fáceis de denunciar. Uma outra ressalva é feita a propósito do carácter artificial das análises do *Tratado*. Trata-se, afinal, de decompor algo que se dá de uma só vez e cuja estrutura, de tal forma enraizada, parece difícil de trazer à luz do dia. Neste sentido, a referência às categorias de Peirce é importante¹¹⁰, mas a decomposição das operações da evidência encontra um paralelo maior na filosofia transcendental kantiana, onde o que está em causa é também, ao mesmo tempo, diferenciar e assinalar os elos entre os elementos. As operações da evidência seriam “passagens ao acto”¹¹¹.

Para terminar, uma citação e um breve comentário: “A inteligibilidade da evidência, ao mesmo tempo metafórica e conceptual, não é em si mesma discursiva, mas coloca-se para aquém da separação do sensível e do não sensível [...]. Ela representa uma alucinação, mas não no sentido de um percepto do irreal *em vez* da percepção do existente: antes significa a transposição da percepção para outra coisa que não ela mesma. É uma operação

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 254.

¹⁰⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 264.

¹¹⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 180.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, pp. 230-231.

alucinatória que, com a força irrecusável do real, converte em verdade a percepção e a significação”¹¹². Este excerto resume bastante bem o alcance da obra, ao mesmo tempo que permite pensar um movimento de propagação do sensível em diversos eixos: na sua relação com as metáforas e os conceitos, na sua intensificação mediante forças alucinatórias ou imaginantes, na sua enxertia em imagem. Portanto, o *Tratado da Evidência* deixa em aberto quer os caminhos do esquematismo da imaginação (embora os refira¹¹³) — os quais, não se opondo ao par desejo-satisfação, propõem, no entanto, uma outra arquitectónica do conhecimento —, quer a possibilidade de pensar as imagens físicas (segundo a distinção husseriana) em função da sua evidência perceptiva e da sua enxertia directa na matéria. Até que ponto é possível pensar mediações evidentes no quadro de uma teoria da evidência cujos pressupostos indicam a prevalência de uma percepção directa assente nos dados da neurofisiologia e na pregnância da luz e das formas? Até que ponto é possível pensar a fotografia neste quadro? Como adaptá-lo à “força de evidência” fotográfica? Existirá uma relação entre afectividade e evidência que, do ponto de vista de uma maior abrangência comprehensiva, simultaneamente ilumine e extravase as considerações de Roland Barthes?

d. Traços da evidência fotográfica

O problema da evidência está profundamente enraizado na comprehensão da fotografia e nas discussões teóricas que ela levanta. O caso paradigmático seria aquele que foi identificado a partir da perspectiva de John Tagg, que de alguma forma se

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 217.

¹¹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 237.

opõe aos discursos estéticos e fenomenológicos. É porventura uma perspectiva radical e intransigente, mas não deixa por isso de levantar questões às quais se torna necessário responder. Até porque, mais do que uma questão de tendências teóricas, o que aqui está em causa é sobretudo uma questão conceptual: *grosso modo*, a redução da evidência ao âmbito da prova, com claras consequências para a compreensão da fotografia e da amplitude das experiências fotográficas.

As teses do *Tratado da Evidência*, que conhecerao desenvolvimentos e antecipações nouros textos do autor, podem contribuir para um apuramento do conceito de evidência ao nível da fotografia. Isto não visa constituir um quadro ontológico rígido e acabado, mas apenas apontar traços fortes que abram para desenvolvimentos subsequentes. Eses traços seriam pontos de união entre a estrutura geral da evidência e o modo singular como a fotografia reactaliza essa estrutura. Por outras palavras, a fotografia não só se torna pensável *a partir* da estrutura da evidência delineada por Fernando Gil, mas ela própria acrescenta algo a essa estrutura, funcionando como um *exemplo* que levanta novas questões. De um modo geral, serão desenvolvidos os seguintes aspectos: atenção, carácter indexical, ostensão, satisfação, pregnância da luz e das formas. A compreensão da evidência fotográfica deve encaminhar-se no sentido da ambiguidade (que decorre da própria ambiguidade epistemológica que é tecida no *Tratado*) e do jogo, com o intuito de possibilitar uma articulação com o campo das explorações artísticas.

Antes do aprofundamento destes traços, importa reforçar a ideia de que Husserl reservou o termo evidência para os actos intuitivos sensíveis relativos à percepção directa, isto é, relativos à *presentação*. Portanto, todos os actos *presentificadores* (fantasia, memória, consciência de imagem) estariam excluídos de uma compreensão segundo a evidência, o “ter a própria coisa”,

o aparecimento integral do objecto. Neste sentido, é aqui menos importante a evidência husseriana do que a estrutura da evidência tal como é filtrada e enriquecida por Fernando Gil. Por outro lado — e a questão complexifica-se —, nunca este faz uma articulação explícita entre a estrutura exposta no *Tratado* e a evidência fotográfica — embora um pequeno texto intitulado “Perto do Olhar”, escrito para uma exposição do fotógrafo Gérard Castello Lopes e incluído em *Modos da Evidência*, deixe entrever essa possibilidade¹¹⁴. A articulação é possível, desde logo, pelo facto de *Tratado da Evidência* abrir o próprio domínio temático que se propõe desenvolver, resgatando a evidência do domínio estrito dos actos intuitivos sensíveis, da percepção, e tornando-a pensável nos mais diversos âmbitos, entre eles, o fotográfico. Essa abertura é mostrada na amplitude dos temas e “objectos” discutidos no *Tratado da Evidência* e, sobretudo, em *Modos da Evidência*, cujas palavras introdutórias explicitam a inclusão de textos sobre arte: “A presencialidade da imagem — uma apresentação do mundo que participa do percebido e do imaginado — atravessa o conjunto. Tal não espantará se, como é nossa hipótese, o fundo da evidência é alucinatório, quer dizer, se ela é trabalhada pela ‘imaginação’ — função cognitiva que continuamos a compreender muito mal”¹¹⁵. A abertura do campo da evidência é mostrada também na aplicação de

¹¹⁴ Cf. Fernando Gil, “Perto do Olhar”, in *Modos da Evidência*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998, pp. 475-494. O texto é guiado por quatro capítulos, cujos títulos remetem não apenas para temas fortes do trabalho de Gérard Castello Lopes, mas também para as quatro estações do ano e para os quatro elementos primordiais da natureza. Nesta divisão do texto encontra-se em gérmen toda uma investigação sobre a relação entre evidência, materialidade e imaginação, investigação que teria inevitavelmente que passar pelas obras que Gaston Bachelard dedica à imaginação material e por uma releitura do materialismo transcendental de *Mimêsis e Negação*.

¹¹⁵ *Idem*, *Modos da Evidência*, p. VIII.

algumas das suas teses ao estudo da criação literária e imagética do Renascimento português em *Viagens do Olhar*¹¹⁶.

O texto “Perto do Olhar” desenvolve uma série de considerações que, embora não se situem directamente no quadro do *Tratado da Evidência*, estão já a dialogar antecipadamente com ele. É importante notar que o texto data de 1986 e que o *Tratado* só viria a ser publicado em 1993. Fernando Gil começa por identificar uma *severidade* na postura de Gérard Castello Lopes em relação à fotografia, a qual, no limite, põe em causa a própria possibilidade de fazer fotografia. Tal severidade deve-se a uma suspeição quanto ao bom funcionamento da fotografia, como se esta constituísse em si mesma uma efracção, uma ruptura que implica dois receios: um primeiro de cariz ético, o de destruir pela apropriação; um segundo de cariz estético e metafísico, o de julgar apropriar não apropriando, olhar mal ou não olhar¹¹⁷. Esta postura implica desde logo um campo aporético no pensar sobre a fotografia e a actividade dos fotógrafos. É neste conjunto de exigências severas que Fernando Gil julga descortinar os dois pólos fundamentais da posição (estética, ética, metafísica) da fotografia de Castello Lopes, os quais, sem remeterem para distinções rígidas, mantêm entre si uma tensão. Num dos pólos, a referência principal seria a *vista*. No outro, seria o *olhar*. Ora,

[...] a vista é de quem vê, do sujeito, mas o olhar pertence às coisas em que se demora, porque se lhe impõem. A vista só pode ver de longe e o olhar não pode ser senão próximo. O mundo revelar-se-á agora infinitamente mais apaixonante do que a arte da fotografia — e a aporia tenderia a ruir no seu fundamento.

¹¹⁶ Fernando Gil e Hélder Macedo, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

¹¹⁷ Cf. Fernando Gil, “Perto do Olhar”, in *Modos da Evidência*, op. cit., p. 475.

É possível fazer fotografia, o olhar que apropria é apropriado ao objecto, seria o olhar próprio do objecto, se ele pudesse olhar.¹¹⁸

De qualquer forma, a aporia é irresolúvel. “E, provavelmente, é inerente ao ofício.”¹¹⁹

Este olhar próprio do objecto — que convive, tem de conviver com a vista que se projecta sobre o mundo — é um dos traços que une as ideias esboçadas neste pequeno texto ao quadro conceptual da evidência, ou pelo menos a algumas das questões levantadas pela evidência. É ele que permite a Fernando Gil falar da ordem da manifestação do mundo e da especificidade da atenção do fotógrafo, referindo-se inclusivamente à *atenção* malebranchiana, pois nem tudo “constitui por si um alvo virtual da objectiva. Com essa *atenção* circunscrita que, nas palavras de Malebranche, é a oração natural da alma, o fotógrafo capta uma configuração, que irrompe e se deixa perceber como estável e auto-organizando-se no tempo”¹²⁰. No *Tratado da Evidência* é-nos dito: “a atenção é a metáfora malebranchiana de evidência”¹²¹. Aliás, são várias as páginas que Fernando Gil dedica a Malebranche e ao profundo alcance de uma atenção que, enquanto trabalho e vontade, visa exercer-se para depois se abolir, abrindo o espaço para a própria segregação da luz e da verdade¹²².

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, pp. 476-477.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 477.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 478. No capítulo II voltaremos a esta questão da atenção e da boa observação em fotografia, a partir do pensamento de Walter Benjamin e da morfologia goethiana. No subcapítulo III. 5. serão recuperadas estas palavras de Malebranche, no contexto de um comentário de Benjamin sobre a obra de Kafka, a saber, uma atenção que incluía todas as criaturas.

¹²¹ *Idem, Tratado da Evidência, op. cit.*, p. 110. O quarto capítulo do *Tratado da Evidência* intitula-se “Da orientação à atenção”; nele jogam-se aspectos fundamentais do enraizamento perceptivo da evidência.

¹²² Cf. *idem, ibidem*, pp. 111-112.

Ainda em relação às questões da atenção no *Tratado da Evidência*, é sintomático que o percurso da orientação à atenção culmine na *fixação*, com os seus correlatos da *captura*, da *apreensão*, da *absorção*, palavras que também fazem parte do léxico fotográfico. Neste sentido, atentemos na metáfora proposta a partir de Leibniz (e é importante relembrar que, no contexto da teoria da evidência que aqui está em questão, as metáforas participam e tecem a própria estrutura da evidência, são, por assim dizer, o seu substrato linguístico; e, por vezes, “as metáforas da Luz e do Fogo dizem melhor o que Husserl se esforça por transmitir pelo conceito”¹²³):

A atenção é concentração de luz que gera a luz. Prolongando a metáfora, pensamos na lente. A atenção seria, no conhecimento humano, o análogo dessa alegria celeste que, segundo Leibniz, “leva à concentração [*concentrierung* (sic)] da beleza infinita num pequeno porto da alma. Os espelhos e as lentes que queimam [*Brennspiegel oder Brenngläser*] são disso um modelo”. A evidência é como a fulguração de uma atenção que participa já da verdade.¹²⁴

Esta associação entre atenção e concentração por intermédio dos aparelhos ópticos desdobra-se em vários sentidos. A ideia de mónica está aqui em jogo (em “Perto do Olhar”, a partir de uma fotografia de Gérard Castello Lopes intitulada *Intercity Scotrail*, é-nos dito que o olhar do fotógrafo faz com que as mónicas comuniquem entre si), ideia que será retomada no capítulo II, a propósito da noção de imagem dialéctica de Walter Benjamin, a qual, como se procurará mostrar, tem profundas afinidades com o modelo técnico-teórico da fotografia. Também

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 115.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, pp. 112-113.

nesta há algo que se aproxima de uma beleza infinita (Fernando Gil refere-se por duas vezes ao infinito — ao bom e ao mau infinito hegelianos — no texto sobre Gérard Castello Lopes). Ou talvez a fotografia se situe numa ambivalência e numa tensão com a beleza, como se a atenção por ela exigida nos aproximas-se dessa vertigem do “inconcebível universo” do *Aleph* de Jorge Luís Borges, a possibilidade de tudo ver que está — e isto é determinante — numa cave sombria: “Senti infinita veneração, infinita lástima”¹²⁵.

Mas regressemos a “Perto do Olhar”. Fernando Gil propõe-se analisar as fotografias de Gérard Castello Lopes a partir do modelo aporético que pressupõe uma tensão na postura do fotógrafo e no próprio ofício fotográfico. Nessa análise não deixam de constar uma série de conceitos, metáforas e expressões que tocam na estrutura da evidência: “atenção”, “presencialidade activa”; “presença”; “A fotografia é um *tour de force* mágico”. Contudo, por outro lado, esta ordem de evidência coexiste com os efeitos de sobre-realidade (e não de irrealidade, sublinhando), de desrealização e transfiguração, os quais não anulam a presencialidade, mas como que a mantêm em tensão. A partir da já referida fotografia *Intercity Scotrail*, o último momento do texto desdobra a questão do olhar, fazendo-nos entrar no jogo de olhares que nessa fotografia se tece, jogo que, por sua vez, seria impossível sem o próprio olhar do fotógrafo.

Aprofundemos outros traços da evidência fotográfica.

Nas páginas iniciais de *A Câmara Clara*, Barthes refere-se ao carácter deíctico da fotografia, o qual está na mais íntima relação com a sua singularidade. Esse carácter e essa singularidade são aquilo que tornam difícil, senão mesmo impossível, falar-se de fotografia a partir de uma definição geral, estanque, acabada:

¹²⁵ Jorge Luís Borges, *O Aleph*, trad. Flávio José Cardoso, Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001 [1949], p. 103.

tat, em sânscrito, significa *isso* e lembra o gesto da criança que aponta qualquer coisa e diz: *Ta, Da, Ca!* Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: *isto, é isto, é assim!* [...] A fotografia nunca é mais do que um canto alternado de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deíctica. É por isso que quanto mais lícito é falar de *uma* Foto tanto menos me parece possível falar *da* Fotografia.¹²⁶

O gesto da criança que aponta remete-nos para o poema de Alberto Caeiro referido na Introdução: também nele a aprendizagem do olhar estava ligada a uma Criança Eterna que aponta com o dedo¹²⁷. Há qualquer coisa de infantil na fotografia, se assim o podemos dizer, uma espécie de contacto com a simplicidade do mundo e com aquilo que está aí, pronto a fazer parte de um novo mundo¹²⁸. Mesmo os fotógrafos que “constroem” as suas fotografias, que as planeiam e elaboram detalhadamente, não deixam de apontar, como se dissessem: “isto existe e é isto que deve ser visto”. Ainda que, posteriormente, de forma mais ou menos abrupta, nos mostrem que “isto” é qualquer coisa de complexo, nem verdadeiro nem falso, ainda que depois joguem (vestígios infantis?) com as tensões criadas na imagem, obrigando-nos a — mais do que corroborar a realidade que nelas se encontra — encontrar nessa realidade os caminhos do auto-engendramento

¹²⁶ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁷ Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, VIII, *op. cit.*, p. 39: “A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando”.

¹²⁸ Como veremos adiante, sobretudo no capítulo III, Walter Benjamin diria a este respeito que as crianças têm mais facilidade em descobrir o rosto que as coisas do mundo voltam para elas. Fernando Gil não se deixa ir tão longe. Numa passagem já citada, diz apenas que “É possível fazer fotografia, o olhar que apropria é apropriado ao objecto, seria o olhar próprio do objecto, se ele pudesse olhar”.

expressivo, os caminhos que se tecem entre a vista e o olhar, os caminhos da atenção, das ligações, dos afectos.

Portanto, a fotografia é um gesto de apontar, coloca-nos num frente-a-frente, obriga-nos a olhar. De um certo modo, todas as imagens implicam este gesto, mas na fotografia o carácter deíctico tem muito mais força, pois decorre, antes de mais, de um contacto com a realidade, com tudo o que daí advém ao nível da percepção e do reconhecimento de formas¹²⁹, ao nível do corte e do enquadramento. Por outro lado, esse apontar pode ser associado, de um ponto de vista genético, ao próprio gesto do fotógrafo, que aponta e recorta visualmente uma imagem. É um gesto do olhar, mas não é desencarnado, envolve um corpo, embora este seja quase sempre subtraído ao visível da fotografia, e no mesmo movimento encerrado no fora de campo¹³⁰.

Ora, no Quadro III do *Tratado da Evidência*, intitulado “Mapa da evidência” (ver imagem 6), vemos como o apontar se coloca entre o tacto e a vista: “O apontar reúne tacto e vista, federa um contacto ideal e uma vista dirigida a uma coisa única. Na escala da *deixis*, cola-se à linha que separa tacto e vista, é emblemático da sua nervura comum. Apontar um objecto é tocá-lo com uma vista que não é ainda um olhar livre sobre o espaço.”¹³¹ Na sua artificialidade assumida, o que este quadro

¹²⁹ Seria necessário, neste contexto, aprofundar as considerações de Fernando Gil sobre as teorias da percepção directa, nomeadamente a partir do livro de James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey / London, 1986 [1979].

¹³⁰ Mas por vezes há resistências a esta subtração. Além dos auto-retratos, os fotógrafos desdobram-se e entram nas fotografias de outras formas (é um dos jogos mais elementares), por intermédio de uma mão que entra ostensivamente no enquadramento, por intermédio de um reflexo ou de uma sombra (reflexos e sombras que são, para Platão, a matriz originária das imagens. Cf. Platão, *A República*, trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, Livro VI, 509d-510a, pp. 310-311).

¹³¹ Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 75.

faz, entre muitas coisas, é fornecer o acesso a uma vivência unitária complexa, que assim é apresentada nos seus diversos componentes. Nele são expostos os diversos níveis que articulam a experiência sensível com a linguagem, o sentir, as metáforas e os conceitos, num movimento que pode ser seguido desde o concreto ao abstracto, iluminando o complexo percepção-linguagem em que se tece a evidência.

O carácter deíctico da fotografia pode ser aproximado do *isto* wittgensteiniano. Pense-se, por exemplo, em todos os momentos em que as explicitações de Wittgenstein encontram um ponto para trás do qual não se pode ir, como uma certeza fundadora que está aquém da distinção entre o perceptivo e o conceptual, entre o sensorial e o racional: “Eu sei que isto [*das*] é uma mão” — E o que é uma mão? — ‘Bem, isto [*das*], por exemplo.’¹³² Não se trata ainda da verdade da mão, mas sobretudo de mostrar, de ter presente, o que desde logo constitui um solo sobre o qual poderemos posteriormente construir a dúvida, procurar a verdade e a falsidade, de acordo com o movimento da vida¹³³. E a fotografia reactiva a seu modo esta experiência. Também ela nos diz *isto* — embora com outra força e outras consequências.

Já vimos que a estrutura da evidência assenta no complexo percepção-linguagem e tem como principal operador a alucinação. Esta questão da alucinação da evidência, enquanto preenchimento de uma expectativa ou satisfação de um desejo, encontra paralelos em dois dos autores mais importantes e citados em teoria da fotografia, se bem que os termos por eles utilizados não correspondam exactamente aos que são propostos no *Tratado da Evidência*.

¹³² Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit / On Certainty*, *op. cit.*, §268, p. 35.

¹³³ Cf., a este propósito, *idem, ibidem*, § 115, p. 18: “Quem quisesse duvidar de tudo, não chegaria sequer à dúvida. O próprio jogo da dúvida pressupõe já a certeza”.

André Bazin, em “Ontologia da Imagem Fotográfica”, também refere uma alucinação constitutiva da fotografia, embora o faça em função de uma indistinção entre imaginário e real, entre imagem e objecto, indistinção que desde logo foi aproveitada pelos surrealistas, pois trata-se de “uma imagem que participa da Natureza: uma verdadeira alucinação”¹³⁴. De qualquer forma, é uma alucinação do objecto, uma espécie de preenchimento de uma expectativa que, em Bazin, ganha contornos antropológicos, relacionados com um desejo de realismo e de fixação do tempo. A “ausência do homem” na fotografia pode assim ser vista como uma “satisfação completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica de que o homem é excluído”¹³⁵.

O segundo exemplo é proveniente de “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire” e diz respeito a uma imagem que Walter Benjamin enuncia aquando da discussão sobre as alterações provocadas pela fotografia no âmbito da memória, alterações que se relacionam com o efeito de choque característico da modernidade, e em particular da vivência urbana moderna. Referindo-se a uma distinção entre pintura e fotografia em função do elemento do desejo e da satisfação, diz o seguinte:

Um quadro que contemplemos reflecte algo de que o olhar nunca se poderá saciar. Aquilo que lhe permite realizar o desejo susceptível de ser projectado até à sua origem seria então qualquer coisa que alimenta incessantemente esse desejo. Torna-se então claro o que separa a fotografia da pintura, e a razão pela qual não pode haver um princípio “formal” único que sirva a ambas: para o olhar que não se sacia perante um

¹³⁴ André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

quadro, a fotografia representa antes aquilo que a comida é para a fome ou a bebida para a sede.¹³⁶

Esta satisfação do olhar deve ser confrontada com outras passagens que Benjamin dedica à fotografia, sobretudo as que, em “Pequena História da Fotografia”, estabelecem uma relação com a ordem temporal. A aura que se dá pelo recuo da realidade que consumiu o carácter da imagem, por mais próxima que esteja, constitui uma origem que alimenta incessantemente, ou pode alimentar, o olhar. Contudo, em contraposição à pintura, e tal como Benjamin enuncia na passagem citada, a fotografia está mais próxima da saciedade, do preenchimento do desejo.

Não é despiciendo que Benjamin, tal como Wittgenstein, enraíze muitas das suas imagens de pensamento no próprio movimento da vida, do quotidiano, dos pequenos gestos, do corpo — como é o caso da fome ou da sede. Trata-se de compreender, de agarrar o pensamento a partir de dentro — à falta de melhor expressão. De qualquer forma, deixemos repousar esta passagem na sua enigmática fertilidade. Acrescente-se apenas que talvez muitos fotógrafos ou artistas que usam a fotografia parecem ter aprendido a jogar e a exercitar-se com esta fome.

O sentimento, com tudo o que pressupõe de forças afectivas e desejantes, desempenha também um papel essencial na energética da evidência e na sua constituição alucinatória. O sentimento enxerta-se nesta constituição, intensificando-a e, segundo a lógica do preenchimento, alimentando-a de modo único. As diversas experiências fotográficas que Barthes descreve em *A Câmara Clara*, sobretudo as que têm a ver com as fotografias da mãe (e a contraposição que a maioria delas

¹³⁶ Walter Benjamin, “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, p. 141 (GS, I. 2, p. 645).

estabelece com a Foto do Jardim de Inverno¹³⁷⁾ são um paradigma destas articulações entre evidência e sentimento ao nível da fotografia¹³⁸.

Não sendo possível desenvolver agora este filão entre evidência e sentimento, refira-se no entanto que a fenomenologia da experiência estética de Mikel Dufrenne apresenta alguns elementos preponderantes. De facto, Dufrenne terá sido um dos filósofos que, na senda da fenomenologia, mais profundamente desenvolveu o *a priori* afectivo enquanto substrato da experiência estética. Este *a priori* parte de uma reinterpretação da filosofia kantiana, segundo a qual a qualidade afectiva que o define “não é somente no espectador esse pré-conhecimento que a experiência actualiza, é também no objecto estético o que lhe dá forma e sentido, o que o constitui como capaz de um mundo”¹³⁹.

¹³⁷ “Imagen justa”, singularidade última, intensificada, que preenche todo o espaço da expectativa como se preenchesse o vazio de um cilindro. O tema final do *Tratado da Evidência* tem exactamente a ver com a satisfação pela singularidade, num ajustamento contínuo, um dos aspectos fundamentais da evidência. Existe apenas um tipo de satisfação para cada expectativa. “É pela sua própria singularidade que o existente individual contribui para a evidência, a apodicticidade exclui o ser-de-outra-maneira, Husserl explicou-o, tal como Wittgenstein, que reúne adequação e apodicticidade no preenchimento da expectativa. O seu modelo é o ajustamento — contínuo — de um cilindro a uma câmara cilíndrica, a sua figura simétrica o espaço vazio, o jogo não determinado, arquétipo (*Urbild*) da insatisfação (*Unbefriedigung*).” Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, *op. cit.*, p. 264.

¹³⁸ No final do capítulo III será ensaiada uma nova aproximação entre fotografia e sentimento, desta feita a partir da afinidade entre Benjamin e Kafka. Como se tornará patente, aquilo que Barthes parece minorar ao nível da relação entre arte e fotografia, isto é, a inscrição da ordem do sentimento nas possibilidades estéticas e expressivas da fotografia, conhece no gesto benjaminiano (com tudo o que este implica de semelhança e jogo) uma outra possibilidade de compreensão e de abertura: não se trata de *fazer da fotografia uma arte*, mas de *encontrar no seu núcleo o embrião redentor da realidade enquanto gesto artístico*.

¹³⁹ Mikel Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, 1, p. 60, *apud* António Pedro Pita, “Experiência estética e *a priori*”, in *O Homem e o Tempo. Liber Amicorum para*

Portanto, é um *a priori* que se estabelece sobre uma afinidade entre o homem e o mundo. Neste sentido, segundo António Pedro Pita, “A presença e a representação não são os únicos modos possíveis de referência ao real. Pelo sentimento, o homem e o mundo re-estabelecem relações sob a égide de uma *evidência* que a estrutura demonstrativa da representação pudera dispensar mas a que a co-substancialidade do homem e do mundo faz permanentemente apelo”¹⁴⁰. A evidência nunca seria apenas o correlato de um olhar que se abre, pois o acordo que ela permite implica o “‘corpo todo’ do homem”¹⁴¹. A valorização da evidência como núcleo central da experiência é, no quadro do pensamento de Dufrenne, um aspecto determinante da crítica ao empirismo (e da crítica à cronologia historicista do empirismo), constituindo uma categoria fundamental onde se afirma a co-substancialidade do homem e do mundo. Saliente-se ainda que este *a priori* que se estabelece na intersecção entre evidência e afecto tem qualquer coisa de *selvagem*, noção que, mais do que uma expressão metafórica, dá conta das consequências da releitura e da desformalização do *a priori* kantiano — noção que também irá abrir para o *virtual*¹⁴². António Pedro Pita não

Miguel Baptista Pereira, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1999, p. 154.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 153. Saliente-se, neste contexto, a importância de um projeto de estudo, ainda não concretizado, que António Pedro Pita enuncia no artigo em causa, onde é proposto exactamente o desenvolvimento desta problemática à luz dos trabalhos consagrados por Fernando Gil à noção de “evidência”. Cf. *idem, ibidem*, n. 105, p. 162.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 162.

¹⁴² Também Hubert Damisch identificava uma relação entre *O Imaginário* de Sartre e *A Câmara Clara* de Barthes em função de uma fenomenologia selvagem. A sua noção de selvagem não será certamente equivalente à de Dufrenne, no entanto, a tentativa de pensar o afecto na evidência não pode deixar de ser, da parte de Barthes, um profundo gesto de releitura da fenomenologia de Husserl, à semelhança — embora noutra escala — do gesto de Dufrenne.

deixa de referir que esta perspectiva se afasta das teses mais restritivas da sociologia e do estruturalismo, nomeadamente das leituras históricas a que o estruturalismo de Michel Foucault (nos seus méritos e restrições) deu corpo, e que se propagaram pela filosofia e pelas ciências sociais¹⁴³. Não por acaso, o início deste subcapítulo localizou uma dessas propagações no trabalho de John Tagg, o qual encarna, talvez de modo extremado, uma série de tendências na análise da fotografia, da imagem e da visualidade.

Foram enunciadas algumas das articulações entre a estrutura da evidência e a fotografia. Outras indicações seriam possíveis, relacionadas, por exemplo, com as questões do ponto de vista, da temporalidade e do sonho¹⁴⁴. Um aprofundamento deste tema tornaria necessária a contraposição entre a estrutura formal da evidência fotográfica e os seus diversos graus. Este seria o passo necessário para o restabelecimento da relação entre evidência fotográfica e prova ou verdade, isto é, o restabelecimento da dimensão epistemológica da fotografia. E seria também uma forma de averiguar os diversos aspectos da evidência fotográfica na sua relação com o conhecimento e o domínio do vivido.

De qualquer forma, e como remate desta caracterização da evidência fotográfica, falta ainda introduzir o desconcerto de uma evidência ambígua.

Ao longo do presente livro, será concretizada a *ideia de fotografia* enquanto “representação que apresenta”, procurando-se na palavra alemã *Darstellung* (apresentação) uma especificidade

¹⁴³ Cf. *idem, ibidem*, pp. 162-170.

¹⁴⁴ A questão do sonho, da fascinação, das forças mágicas e do encadeamento (que Fernando Gil desenvolve sobretudo a partir da teoria do sonho de Paul Valéry), será retomada no capítulo III, aquando da leitura de *Mimêsis e Negação* e da ideia de evidência enquanto *mímesis* que exclui toda a espécie de negação, presente no texto “O Amor da Evidência”, escrito em 1992. Cf. Fernando Gil, “O Amor da Evidência”, in *Modos da Evidência, op. cit.*, p. 96.

fotográfica que, contudo, não nos obriga a sair, de modo absoluto, do domínio da representação. Ora, a apresentação fotográfica encontra um dos seus traços mais profundos no carácter deíctico e na ostensão: o gesto de mostrar, de ter presente. Mas, como vimos anteriormente, o próprio mostrar fotográfico tem características únicas, que decorrem do facto de apresentar algo que se retirou, que está ausente. A isto corresponde uma espécie de *descoincidência fatal*. Fatal porque, efectivamente, há nela qualquer coisa de mortífero. Esta conjugação entre força de evidência e morte é um dos traços mais fortes da fotografia, uma das fontes dos seus paradoxos, da sua ambiguidade.

A força do aparecer, a ostensão constitutiva da evidência, não é o resultado de uma escolha entre a verdade e a falsidade, embora construa por dentro modos específicos de nos relacionarmos com a verdade e a falsidade. Em fotografia, a ostensão traz consigo a força de uma distância — o ser que tocou a fotografia — e a força de uma intensificação — o recorte, o enquadramento que se destaca do mundo. Uma outra referência, vinda do campo do cinema, pode auxiliar-nos neste aspecto. Diz respeito ao livro que Jean-Luc Nancy escreveu sobre Abbas Kiarostami, intitulado exactamente *L'Évidence du Film*. Dos dois ensaios e da conversa entre Nancy e Kiarostami que o compõem, desponta uma interpretação que gira em torno do modo como os filmes do iraniano nos dão uma experiência de mundo singular, comprehensível em função da sua evidência. À partida pode parecer estranha a utilização desta noção para falar de um cinema que, mesmo na sua face mais documental, parece situar-se tantas vezes numa complexa e fértil fronteira entre a realidade e a ficção. Mas, tal como vimos anteriormente, a evidência a que Nancy se refere não pressupõe uma espécie de verdade inatacável, uma plenitude de adequação de sentido. Pelo contrário:

A evidência, no seu sentido forte, não é aquilo que tem um sentido claro, mas aquilo que fere e cujo golpe dá uma oportunidade ao sentido. É uma verdade, não enquanto correspondência com um dado critério, mas enquanto impressão. Também não é uma revelação, pois a evidência mantém sempre um segredo ou uma reserva essencial: a reserva da sua própria luz, da qual ela provém.

Evidentia: a qualidade daquilo que se vê de longe (por um virar do avesso passivo o sentido activo de *video*, “eu vejo”). A distância da evidência fornece quer a medida do seu afastamento, quer a medida da sua potência. Isso *distingue-se* de longe porque isso destaca-se, separa-se [...]. Isso fere pela sua distinção: uma imagem é também, sempre, aquilo que se subtrai de um contexto e aquilo que se talha sobre um fundo. É sempre um recorte, um enquadramento.¹⁴⁵

Ora, na fotografia somos também confrontados recorrentemente com um tipo de experiências perceptivas e de pensamento que são de carácter intuitivo, que tocam num elemento natal da nossa relação ao mundo e que são prévias à verdade e ao engano. E isto não diz respeito apenas aos seus usos documentais ou ao contexto de prova; muito pelo contrário, faz parte do próprio jogo artístico. Gilbert Durand, por exemplo, desenvolve a questão da evidência fotográfica neste domínio de ambiguidade e jogo artístico, tomando como ponto de partida a dificuldade em explicar por que razão, mesmo colocando-se

¹⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du Film: Abbas Kiarostami — The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*, trad. Christine Irizarry e Verena Andermatt Conley, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001, p. 43. Para uma compreensão da evidência num estudo que incide maioritariamente sobre a arte minimalista, cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992. Com o intuito de evitar as armadilhas da tautologia, Didi-Huberman concebe uma evidência rasgada pela dissemelhança, que visa cindir a própria questão da evidência.

aspas nas palavras “objectividade” ou “facto”, há sempre na fotografia o fantasma de qualquer coisa imediata ou transparente que não é apenas um resquício cultural dos primórdios da fotografia e da ingenuidade dos primeiros homens que com ela se confrontaram. Neste sentido, e talvez devido às conotações demasiado positivistas e científicas da palavra “objectividade”, Durand reanalisa a pertinência da força de evidência no seu confronto com a fotografia contemporânea. Não deixa de salientar que, na expressão “força de evidência”, é a própria força, talvez mais do que a evidência, aquilo que é determinante em fotografia, permitindo-nos, numa época que tanto desconfia do real, manter uma ligação de perseverança com o real¹⁴⁶.

Podemos assim dizer que muita da fotografia contemporânea se coloca exactamente numa ambiguidade onde algo é dado simultaneamente como verdade e engano. O desconcerto de uma evidência ambígua.

4. O gesto de fotografar

a. Uma experiência de pensamento e a sua descrição

No livro *Gestos. Ensaio de uma fenomenologia* (*Gesten. Versuch einer Phänomenologie*)¹⁴⁷, editado pela primeira vez em 1991

¹⁴⁶ Cf. Régis Durand, *La Part de l'ombre — Essais sur la expérience photographique 1*, La Différence, Paris, 1990, sobretudo o capítulo “L’Évidence Photographique”, pp. 15-83.

¹⁴⁷ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991]. A tradução portuguesa do capítulo

tendo por base um conjunto de textos de conferências e cursos realizados por Vilém Flusser ao longo de vários anos (textos retrabalhados pelo autor para a sua publicação em livro), são desenvolvidas uma série de descrições de diversos gestos, entre os quais o de fotografar. O presente subcapítulo seguirá minuciosamente a descrição deste gesto, a qual dá conta de uma série de traços que enriquecem a compreensão do que é e pode ser a fotografia. Sendo que o livro, no seu todo, se apresenta como um conjunto de descrições de caráter fenomenológico, será também necessário analisar os seus pressupostos teóricos, sobretudo os que concernem ao gesto de fotografar e à teoria dos gestos que lhe subjaz. Por último, serão tecidas algumas críticas sobre a compreensão do gesto de fotografar desenvolvida por Flusser, apontando-se o seu alcance e os seus limites, abrindo-se assim o caminho para o segundo capítulo.

A referência à fenomenologia, explícita no título da obra, não é única no contexto dos trabalhos de Flusser¹⁴⁸. Talvez mais específico seja o entendimento da fenomenologia que ela pressupõe, assente sobretudo na atitude descritiva e na procura de um isolamento dos elementos essenciais dos diversos gestos abordados. Mais do que uma redução eidética, no sentido husseriano, talvez se possa falar de uma recondução ficcional à especificidade dos gestos por intermédio de imagens de pensamento que visam aprofundar progressivamente a sua compreensão. Este procedimento é determinante no que toca a “O gesto de fotografar”. Lambert Wiesing não deixa de apontar a importância do livro sobre os gestos para a compreensão da singular adopção

sobre o gesto de fotografar pode ser encontrada em Vilém Flusser, “O Gesto de Fotografar”, *art. cit.*, pp. 41-51.

¹⁴⁸ Outros trabalhos colocam-se também em solo fenomenológico. Por exemplo, Vilém Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser Verlag, Wien, 1993.

que Flusser fez dos conceitos e métodos fenomenológicos¹⁴⁹. Contudo, essa compreensão não é uma tarefa fácil, pois Flusser furtar-se deliberadamente, salvo raras exceções, à tarefa da genealogia filosófica e da explicitação dos conceitos num quadro histórico-filosófico bem delimitado. Mas o que aparece neste livro vai mais longe do que a possibilidade de reconstituição de uma genealogia. A afinidade que Flusser encontra entre o gesto de fotografar e o gesto de filosofar faz do primeiro uma espécie de fenomenologia com meios imagéticos. Portanto, o texto de Flusser não dá a conhecer apenas mais um aspecto da sua teoria da fotografia, permite também compreender a adopção particular que ele faz da fenomenologia. E essa adopção evoca algumas das análises realizadas ao longo do presente capítulo, assim como abre para questões que, de forma directa e indirecta, farão parte do percurso dos capítulos subsequentes.

A análise do gesto de fotografar proposta por Flusser nesta obra procede de uma ficção fenomenológica, de uma situação imaginária cuja descrição revela as estruturas básicas do gesto em causa. Neste sentido, distingue-se do quarto capítulo do *Ensaio sobre a Fotografia — para uma filosofia da técnica*, o qual também se intitula “O gesto de fotografar”, mas onde Flusser visa sobretudo reconstituir a condição cultural do gesto fotográfico. Essa condição tem implícita a ideia de que, sendo técnico, o gesto fotográfico articula conceitos, pois “a própria escolha

¹⁴⁹ Para uma comparação entre os pressupostos fenomenológicos husserlianoss e a sua adopção / transformação por Flusser, cf. Lambert Wiesing, “Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser”, in *Flusser Studies*, nº 10, November 2010, Double Issue (<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf>). Lambert Wiesing mostra como a proposta fenomenológica de Flusser está longe dos princípios e métodos husserlianoss, contudo, não deixa de acentuar o modo como ela encontra e ilumina, nas suas descrições, determinados princípios intemporais e invariantes relativas aos gestos e aos fenômenos culturais que os envolvem.

do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho”¹⁵⁰ e dos conceitos que o determinaram. De entre as várias características do gesto de fotografar que aparecem na obra *Ensaio sobre a Fotografia — para uma filosofia da técnica*, destaca-se a sua consideração como “um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem, para formar uma unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas. Estas significam conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho”¹⁵¹. É importante atender ao pano de fundo da obra: estabelecer uma filosofia da técnica (e das imagens técnicas) a partir do modelo do aparelho fotográfico.

Numa contraposição entre a perspectiva sobre o gesto de fotografar presente no *Ensaio sobre a Fotografia — para uma filosofia da técnica* e aquela que é apresentada em *Gestos. Ensaio de uma fenomenologia*, verifica-se que: i) o livro *Gestos* foi preparado pelo próprio Flusser em 1991, isto é, cerca de oito anos após a publicação, em língua alemã, da primeira versão do *Ensaio sobre a Fotografia* (a edição brasileira aqui utilizada é já uma edição revista e escrita directamente em português, provavelmente entre 1984 e 1985); ii) em *Gestos*, o gesto de fotografar é trabalhado de uma perspectiva diferente da anterior, pelo que alguns temas ou conceitos são reavaliados em função de uma fenomenologia que visa aproximar a fotografia da tradição do pensamento filosófico; iii) a descrição fenomenológica do gesto fotográfico aparece no contexto do lançamento das primeiras pedras de uma teoria dos gestos. Todas estas razões são mais do que suficientes para argumentar em favor da existência, no livro *Gestos*, de uma ampliação da compreensão teórica da fotografia

¹⁵⁰ Cf. Vilém Flusser, “O gesto de fotografar” (capítulo 4), in *Ensaio sobre a Fotografia — Para uma filosofia da técnica*, op. cit., p. 51.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, pp. 54-55.

no pensamento de Flusser e, porventura, de uma reavaliação crítica das suas próprias teses anteriores.

Embora possa parecer vulnerável ao argumento da diversidade de usos e de gestos de fotografar, a descrição realizada por Flusser traz à luz aspectos fundamentais que importa reter e desenvolver. Ela mostra o gesto na sua complexidade, isto é, nas suas múltiplas intersecções, que não são redutíveis a uma decomposição e abstracção dos elementos que o compõem. A descrição do gesto de fotografar sai fora do campo restrito de uma “teoria da imagem”, constituindo uma interessante análise das relações entre gestualidade, corporalidade, estética, fotografia e filosofia.

No início do texto, Flusser começa por salientar a forma como a fotografia, enquanto objecto tecnológico, produz pensamento. Dirige-se directamente ao núcleo de determinadas discussões filosóficas relativas ao conhecimento ou à relação entre os fenómenos concretos e as ideias dos fenómenos, discussões que se materializam de forma muito clara na oposição entre empiristas e racionalistas. Ora, numa primeira instância, e de acordo com uma abordagem superficial, aquilo que a fotografia traz à discussão filosófica é a introdução de um elemento de causalidade segundo o qual os temas da fotografia são impressos na imagem, ao contrário do que acontece na pintura. Isto contribuiria para a sua objectividade. Poder-se-ia então dizer que os fenómenos que aparecem numa pintura são encontrados no significado que lhes seria conferido pela subjectividade das ideias e das intenções. No entanto, para Flusser esta distinção entre fotografia e pintura é redutora e infértil, sendo necessário desvalorizá-la enquanto elemento a ter em conta na descrição dos gestos de fotografar e de pintar, pois

tanto a fotografia quanto a pintura têm origem em movimentos muito complexos e contraditórios. No acto de pintar

existem fases objetivas e no acto de fotografar existem fases subjectivas, numa tal dimensão que torna a distinção entre objectividade e subjectividade mais do que problemática. Se quisermos efectuar 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.¹⁵²

Verifica-se, portanto, uma proposta de compreensão da fotografia e da pintura em função dos gestos que as constituem, proposta que é acompanhada por uma subtil ironia relativamente ao “fascínio” das explicações causais da fotografia e das explicações intencionais da pintura. A singularidade e a profundidade dos problemas levantados pela fotografia — e a forma como, numa segunda instância, se percebe a dissolução da oposição entre objectividade e subjectividade — conduz à aporia e obriga, se se quiser sair de lógicas simplistas, a um outro pensamento, ao ensaio, neste caso fenomenológico, de outras possibilidades compreensivas. A análise do gesto de fotografar é assim encetada enquanto passo preparatório para o estudo da fotografia e da sua comparação com a pintura.

Nos primeiros momentos da descrição do gesto de fotografar, Flusser identifica desde logo um problema de fundo. É que, ao tentarmos descrever o gesto do fotografar, temos a tendência para fazê-lo como se estivéssemos a fotografar esse gesto, ainda 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

¹⁵² Vilém Flusser, “O Gesto de Fotografar”, in *Artefilosofia, art. cit.*, p. 42.

[*Übertragung*] do gesto de quatro dimensões para duas dimensões.”¹⁵³ Portanto, é um erro julgar que, ao escrever sobre o gesto de fotografar, estejamos de alguma forma a fotografar esse tema. Neste sentido, Flusser defende a ideia de que, para descrever o gesto de fotografar, é necessário capturá-lo como se não tivéssemos dele conhecimento e o vissemos pela primeira vez. Portanto, é necessária uma espécie de *epoché*, embora ele não utilize esta noção. Contudo, mais do que uma descrição genérica e abstracta dos actos de consciência, mais do que uma análise da estrutura intencional, trata-se aqui de uma situação imaginária, de uma experiência de pensamento.

A situação decorre num salão onde se encontram dois homens, um sentado, a fumar cachimbo, o outro movimentando-se com um aparelho nas mãos. A descrição dessa situação revela-se bastante complexa, pois o homem do cachimbo parece estar a “representar” alguém a fumar; por outro lado, o homem com o aparelho faz um circuito estranho em torno do fumador. Neste sentido, o modo como interpretamos a situação depende também da intervenção e do intuito do investigador, daquele que sobre ela se debruça e que a descreve — neste caso, o próprio Flusser. O investigador “foca” algo da situação, o que, mais uma vez, nos coloca nas proximidades de um procedimento fotográfico.

Flusser quer descrever e pensar a situação em função do seu movimento interno. Isto implica, por sua vez, a assunção de que “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”¹⁵⁴. Toda a intricada teia de relações

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 43.

que se estabelece entre os membros da situação, incluindo o seu observador, aquele que a descreve, forma um conjunto de perspectivas dentro de uma única situação. Esta situação é como um “lugar” de intersubjectividade que faz parte do nosso estar-no-mundo¹⁵⁵.

Neste contexto, Flusser introduz a ideia de um ver “reflexivo” ou “crítico”, pois embora o observador e o fotógrafo estejam-no-mundo, assumindo o seu papel, agindo em função da partilha intersubjectiva, têm também a capacidade de criar uma distância. Exactamente porque é um ser humano, o homem com o aparelho não está *apenas* na situação.

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 nestes gestos pois eles são o nosso próprio modo de ser no mundo.¹⁵⁶

Parece existir qualquer coisa de wittgensteiniano no final desta passagem, pois ela aponta para uma certeza que, mesmo não sendo garantia da verdade, é no entanto uma matriz das nossas formas de vida. Além do mais, o reconhecimento que aqui está em causa estará mais próximo de uma *afinação* (*Gestimmtheit*) que se estabelece entre os seres humanos, noção desenvolvida por Flusser no primeiro capítulo de *Gestos*, noção que, aquém

¹⁵⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 44. De acordo com a noção de *afinação* (*Gestimmtheit*), que Flusser propõe como fundamental para a sua teoria dos gestos — como veremos adiante —, este movimento do fotógrafo pode ser interpretado como um modo particular da afinação do gesto fotográfico, o qual não encontra equivalente em mais nenhum gesto humano.

¹⁵⁶ *Idem*, *ibidem*. Os itálicos são meus.

de abordagens causais ou semiológicas, remete para uma camada pré-racional para a qual não há critérios absolutamente fiáveis. Adiante, após a análise do texto de Flusser, voltaremos a esta ideia, pois ela contém a própria base da sua teoria dos gestos e uma interessante aproximação à arte (a obra artística como gesto imobilizado).

Este aspecto do texto — o reconhecimento de gestos especificamente humanos — pode parecer redutor do ponto de vista dos gestos, no sentido em que, por exemplo, uma das capacidades da dança é exatamente a de quebrar, por intermédio da sua expressividade, as características gestuais humanas mais cristalizadas, introduzindo gestos que *também podem ser* gestos-animais, gestos-flores, gestos-pedras. De qualquer forma, a redução é imprescindível no quadro da descrição de Flusser, sobretudo a partir do modo como a *atenção orientada* e a *distância reflexiva* aparecem concretizadas no gesto do fotógrafo. Vemos que, para descrevê-lo, torna-se necessário recorrer a conceitos filosóficos.

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*.¹⁵⁷

O gesto do fotógrafo, enquanto gesto filosófico, acaba por subverter a crítica marxista de que a filosofia se limitou a interpretar o mundo, quando na verdade o importante é transformá-lo. A subversão acontece porque as ideias da fotografia

¹⁵⁷ *Idem, ibidem.*

(as fotografias) são já sempre uma transformação do mundo. “A fotografia é o resultado de um olhar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma transformação do mundo; é uma coisa nova.”¹⁵⁸

Assumindo então a complexidade do que está em causa no gesto de fotografar, complexidade que impossibilita uma dissecação absoluta das suas características, Flusser não deixa de apontar três aspectos que prolongam a sua descrição e que de alguma forma prolongam também a afinidade entre fotografia e filosofia: 1) a procura de um local, de uma posição de observação; 2) a manipulação da situação; 3) a distância crítica possibilitada pelo ajuste do olhar. Ficam em suspenso, embora sejam referidos, todos os outros pequenos gestos intimamente ligados à técnica (o accionamento do disparador e todos aqueles que envolvem o aparelho ou aquilo a que, actualmente, se convencionou chamar de pós-produção) e, por isso mesmo, necessários para o resultado final, a obtenção de uma fotografia¹⁵⁹.

Retomando a situação do salão onde se encontra o fumador de cachimbo e o fotógrafo, Flusser aprofunda estes três aspectos.

Relativamente ao primeiro, a procura de uma posição que se torna desde logo perceptível pelos movimentos corporais do fotógrafo, é de destacar a ideia de que a posição constitui um ponto espaço-temporal, o qual, por sua vez, está na mais íntima relação com a técnica fotográfica. Dele depende o tempo de exposição necessário para a obtenção da fotografia. Por sua vez, o tempo de exposição pretendido pode provocar a procura de um novo ponto espaço-temporal. No seguimento desta ideia, percebe-se que esse ponto é também um ponto de vista que, necessariamente, pode ser revisto a todo o momento, pois a situação possibilita várias posições. Para procurar uma “boa

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, pp. 106-107.

¹⁵⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 45.

posição”, o fotógrafo tem que ter um objectivo que oriente o seu percepcionar. Contudo — e isto é fundamental —, o objectivo pode mudar a qualquer 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 facto, ocorre aqui uma dupla dialéctica: uma entre o objectivo e a situação, outra entre os diferentes pontos de vista da situação. Os gestos do fotógrafo mostram a tensão dessas duas dialécticas que nele intervêm. Por outras 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*.¹⁶⁰

Esta aproximação à dúvida metódica tem algo de excessivo, sobretudo se pensarmos na sua cunhagem cartesiana, mas trata-se de um excesso que é próprio do pensamento de Flusser e dos seus movimentos — inesperados — de ligação entre ordens de pensamento distintas. De qualquer forma, importa salientar o elemento de tensão, pois ele ilumina, a partir do interior do gesto de fotografar, questões conceptuais analisadas ao longo do presente capítulo (por exemplo, a distinção entre *vista* e *olhar* a partir do texto “Perto do Olhar”, de Fernando Gil) e que serão desenvolvidas nos que se seguem.

O movimento do fotógrafo decorre em quatro dimensões espaceio-temporais que se sobrepõem, sendo que a dimensão temporal tem um carácter distinto, pois pressupõe o manuseamento dos tempos de exposição. Neste sentido, Flusser concebe o plano

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 46.

espáço-temporal em que o fotógrafo se move como um plano dividido por barreiras. Cada ponto de vista implica um salto por cima destas barreiras. O mesmo não acontece no cinema, onde as barreiras são invisíveis e a câmara pode “viajar”. Isto define a procura do fotógrafo como 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 carácter quântico do gesto de fotografar (o facto 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.¹⁶¹

Esta conciliação entre salto quântico e *clara et distincta perceptio* relaciona-se com alguns dos aspectos analisados anteriormente a propósito da evidência fotográfica, aqueles que dizem respeito ao carácter deíctico, ao corte, ao enquadramento e ao ponto de vista¹⁶². No entanto, tal como foi assinalado, a evidência fotográfica tem as suas zonas de obscuridade e é epistemologicamente ambígua, pelo que seria necessário matizar esta *clara et distincta perceptio*, expressão que constitui um critério de verdade cartesiano. A passagem citada revela-se problemática por um outro motivo: a distinção em relação ao cinema é redutora, pois o movimento, como mostrou Deleuze, é pensamento¹⁶³. Contudo, no quadro da teoria dos gestos que aqui está em causa, e de acordo com os traços gerais da interrupção espáço-temporal

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁶² Sobre a questão do ponto de vista, cf. Fernando Gil, *Tratado da Evidência, op. cit.*, capítulo IV, pp. 145-181.

¹⁶³ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

que é específica da fotografia, esta diferença tem a sua pertinência (ou, pelo menos, ela tem de ser pensada nas suas raízes e consequências).

Flusser conclui a análise do primeiro aspecto do gesto de fotografar, a procura de posição, referindo-se à relação que o fotógrafo mantém com o aparelho. Ora, este não é apenas um instrumento, pois “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”¹⁶⁴. Neste sentido, e ao contrário do que se passa, por exemplo, nas actividades de trabalho altamente mecanizadas, o gesto de fotografar é tudo menos uma auto-alienação. Pese embora as determinações técnicas do aparelho, como as que são introduzidas nas escalas de tempo de exposição, pode então dizer-se que “o fotógrafo é livre, não apesar, mas por causa da determinação temporal do aparelho”¹⁶⁵.

Sobre este aspecto, é necessário confrontar as teses que Flusser desenvolve em *Ensaio sobre a Fotografia*, aquele que é, porventura, o seu texto mais conhecido e citado. O quarto capítulo desse texto recupera algumas das ideias de “O gesto de fotografar” de *Gestos*, sobretudo as que se referem à questão da procura de um ponto espaço-temporal e dos saltos quânticos. Contudo, na leitura da técnica e da história que percorre o *Ensaio sobre a Fotografia* (lembremos que o aparelho fotográfico é uma matriz de compreensão de todos os aparelhos, das suas caixas negras e dos seus efeitos de remagicização), nunca o fotógrafo, estando já caldeado com a máquina fotográfica, é descrito como possuindo uma tal liberdade. Programado pelo aparelho, com todos os seus códigos e determinações, cabe ao fotógrafo “jogar contra o aparelho” para alcançar a liberdade¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Vilém Flusser, “O Gesto de Fotografar”, in *Artefilosofia*, art. cit., p. 47.

¹⁶⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁶ Cf. Vilém Flusser, *Ensaio sobre a Fotografia — Para uma filosofia da técnica*, op. cit.

A propósito do segundo aspecto, a manipulação, Flusser começa por explicitar que o fotógrafo não se coloca de um modo passivo relativamente à entrada da luz que vai imprimir uma superfície foto-sensível. Muito pelo contrário, e como é óbvio, ele intervém de modo activo no processo óptico. Isto levanta desde logo a questão da objectividade da fotografia, e somos advertidos de que não devemos duvidar em absoluto da objectividade da fotografia. Devemos duvidar, isso sim, tal como em tantas outras áreas, de um determinado sentido do conceito de objectividade do conhecimento. Todo o jogo efectuado com esta objectividade fotográfica (que, acrescente-se, se entretece com a evidência), todo o diálogo de aparências que ele põe em movimento, sobretudo quando se trata de fotografar pessoas, permite compreender alguns dos aspectos que tornam o gesto de fotografar uma forma de arte¹⁶⁷.

A todos estes elementos da manipulação — relacionados com a constatação de que observar fotograficamente uma situação é manipulá-la — acresce um outro aspecto determinante: observar uma situação implica também ser por ela transformado.

A observação 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 facto de nela se encontrar transforma-o. A objectividade 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 neste sentido é “arte”, ou seja,

¹⁶⁷ Cf. Vilém Flusser, “O Gesto de Fotografar”, in *Artefilosofia*, art. cit., p. 49.

ficação. 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.¹⁶⁸

Todavia, nem todos os fotógrafos admitirão esta perspectiva da manipulação da situação, sobretudo no que concerne às fotografias de paisagem. Nestas, ao contrário do que acontece com os retratos, podemos ter uma impressão de imutabilidade, como se o facto de elas não “repararem” no fotógrafo fosse um sinal da sua objectividade. Porém, Flusser assinala neste contexto a ideia que vimos na Introdução, relacionada com o meio-dia e o crepúsculo enquanto constituintes da paisagem. Tal como Nietzsche mostrou de forma definitiva, as horas do dia fazem parte das coisas que vemos, do nosso pensamento, da nossa vida. Flusser não desenvolve esta ideia, mas os seus argumentos deixam-na subentendida. As fotografias mostram algo desta relação umbilical com as horas do dia. A fotografia é desde sempre uma “arte” no sentido em que apresenta de modo singular a conjugação do mundo da aparência com o mundo da verdade. É uma nova resposta a uma questão ancestral.

O terceiro aspecto salientado a propósito do gesto de fotografar é a distância crítica, a qual se relaciona com a reflexão. Tendo em conta a existência de um espelho em algumas máquinas fotográficas, esta reflexão é, numa primeira instância, uma possibilidade de ver as “imagens possíveis”¹⁶⁹. Percorrendo

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 49. Esta transformação do observador, bem como todo este movimento que Flusser descreve, é inerente à instância do exercício que será aprofundada no capítulo II a partir do pensamento de Walter Benjamin e da morfologia goethiana. A tensão dialéctica que Flusser apresenta pode então ser vista, nas suas diferenças específicas, como uma das figuras do exercício fotográfico.

¹⁶⁹ Flusser refere-se às máquinas comumente conhecidas por SLR, analógicas ou digitais (embora estas últimas ainda não fizessem parte do universo fotográfico)

o campo do fotografável, a escolha funciona desde logo como uma projecção no futuro, gesto que incorpora, de algum modo, uma dinâmica de liberdade.

Olhar para o espelho ou para o visor é uma projecção das possibilidades fotográficas, uma estratégia de projecção exterior onde nós próprios estamos implicados. Isto pressupõe, por parte do fotógrafo, uma certa forma de autodomínio. O seu gesto deve conseguir captar o “bom momento”. 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”¹⁷⁰. Flusser conclui desta forma a descrição do gesto de fotografar. Refere ainda que as suas reflexões não implicam uma descrição fenomenológica acabada, “apenas sugerem a ideia de que uma descrição desse género pode ser útil”, pois pode levantar muitas questões:

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” é um movimento artístico ou filosófico? Pode-se efectivamente 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

na altura em que o texto foi escrito), cujo espelho interior reflecte de modo fidedigno, se a máquina estiver bem calibrada, o que a superfície fotossensível captará. Hoje em dia, com a grande proliferação de outros sistemas fotográficos, sobretudo os electrónicos, o espelho terá menos preponderância do que o visor. De qualquer forma, nos seus traços gerais a analogia de Flusser mantém-se.

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 51.

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 dia-positivos, 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*.¹⁷¹

b. Gesto e afinação

É importante interpretar a descrição do gesto fotográfico segundo os elementos teóricos desenvolvidos no primeiro capítulo do livro, “Gesto e Afinação — exercitação na fenomenologia dos gestos” (“Geste und Gestimmtheit — Einübung in die Phänomenologie der Gesten”), que pode ser visto como uma introdução deste mesmo livro e, simultaneamente, o lançamento das primeiras pedras de uma filosofia dos gestos. Esses elementos assentam fundamentalmente na circunscrição de dois conceitos que, já em alemão, têm uma carga semântica muito rica e complexa, o que os torna difíceis de traduzir para português. Trata-se de *Stimmung* e *Gestimmtheit*¹⁷². A acrescentar a estas dificuldades, Flusser adopta, voluntariamente, a atitude recalcitrante de os deixar indefinidos, como se deles só pudéssemos obter um sentido por intermédio da observação e descrição dos gestos. De alguma forma, trata-se de um círculo vicioso, o qual, contudo, é interrompido pela existência de um critério: reconheço-me nos gestos do outro e, por introspecção, sei quando exteriorizo passivamente um acorde gestual e quando o

¹⁷¹ *Idem, ibidem.*

¹⁷² Traduzidos aqui por *acorde* e *afinação*, respectivamente.

represento de maneira activa¹⁷³. Portanto, o que à primeira vista pode parecer uma atitude obstinada da parte de Flusser é, por outro lado, a tentativa de recuperar uma determinada dinâmica desses conceitos, transpondo-a para o contexto de uma filosofia dos gestos, por intermédio da observação e descrição.

Ambos os conceitos resultam do radical *Stimm-*, que está na origem do verbo *stimmen* (que significa afinar) e do substantivo *Stimme* (que significa voz). Por seu lado, tendo em conta a espessura que foi adquirindo na língua alemã, *Stimmung* tanto pode significar afinação, tom, atmosfera, disposição, acordo, acorde. *Gestimmtheit* remete, no texto de Flusser, para uma espécie de condição de possibilidade de *Stimmung* particulares. A utilização destas noções decorre da tentativa de resgatar a compreensão dos gestos quer de uma perspectiva causal e mecanicista, quer de uma perspectiva suportada por noções estritas da semiologia e das ciências da comunicação, como código, contexto ou mensagem. Daí que a proposta de Flusser aponte para a afinação: podemos ler um gesto, interpretar ou reagir a um gesto pois há nele um domínio expressivo que se faz em movimento segundo um padrão que não está completamente definido.

Mesmo que Flusser não o refira, estas noções são fundamentais na analítica existencial heideggeriana de *Ser e Tempo*. A disposição afectiva ou estado de humor (*Gestimmtheit*), segundo Heidegger, faz parte da disposição (*Befindlichkeit*) do *Dasein*, isto é, faz parte da tessitura de um dos existenciais mais importantes. O *Dasein* é um ser sempre já no mundo e essa é a condição da sua abertura. A *Gestimmtheit* constitui uma condição de possibilidade da relação afectiva que faz parte do nosso estar-no-mundo¹⁷⁴. Na perspectiva de Flusser, esta-

¹⁷³ Cf. *idem*, “Geste und Gestimmtheit — Einübung in die Phänomenologie der Gesten”, in *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986 [1927], § 29.

mos no mundo não apenas de acordo com afectos específicos e pontuais, mas também segundo essa condição de afinação permanente que nos é constitutiva. O que este autor parece fazer, mais uma vez, é adaptar uma categoria filosófica, neste caso, da filosofia heideggeriana, dela retendo apenas uma determinação vaga, mas que não deixa de atingir algo de essencial ao nível dos gestos. E isto é tanto mais importante quanto podemos efectivamente encontrar no gesto fotográfico uma afinação que, não sendo propriamente heideggeriana, não remetendo para a estrutura ontológica fundamental do *Dasein*, é contudo fundamental para compreender o movimento peculiar que o fotógrafo da situação imaginária realiza.

Para concluir, segue-se uma leitura mais crítica da proposta de Flusser, a qual, por sua vez, permitirá abrir o percurso do capítulo II.

Mesmo que a ironia e as referências veladas do texto “O gesto de fotografar” sejam por vezes um entrave a uma compreensão mais clara das teses do autor, há que apontar o que nestas é relevante, nomeadamente, e no que toca ao pano de fundo do presente capítulo, ele constitui uma abertura do pensamento sobre a fotografia a partir de abordagens de cariz fenomenológico. Desde logo, as questões da *theoria* e da observação que transforma o observador são de uma grande fertilidade para repensar a fotografia. Mostrando como o automatismo do aparelho fotográfico pressupõe, por sua vez, um movimento constante quer daquilo ou daquele que é fotografado, quer do fotógrafo ou daquele que programa o aparelho, movimento que se furtá a uma qualquer espécie de causalidade, Flusser acaba por mostrar toda uma dimensão de movimento cósmico — quântico, segundo os seus termos — que pode efectivamente ajudar-nos a pensar diferentemente a fotografia, cuja fixidez, inexorável, tem assim também de prestar contas a um movimento que a

ultrapassa e que não é redutível ao fora de campo, isto é, àquilo que foi excluído do enquadramento de uma fotografia.

Saliente-se ainda, de um ponto de vista mais geral, a pertinência das noções de afinação e de atmosfera no âmbito da teoria dos gestos, pois elas permitem iluminar vários aspectos relativos ao gesto de fotografar. Na sua complexidade — pois implica o gesto do fotógrafo numa tensão com o mundo que se move ao seu redor — o gesto de fotografar é *também*, ou talvez seja *sobretudo* — um gesto de afinação. Neste sentido, nem o fotógrafo nem o fotografado podem ser encarados simplesmente como um sujeito e um objecto abstractos, imóveis, imutáveis. Embora Flusser não o diga de forma tácita, os gestos de um fotógrafo deixam transparecer esse movimento de afinação em relação ao mundo, o qual pressupõe necessariamente a mediação da constituição técnica das máquinas fotográficas.

Contudo, o texto “O gesto de fotografar” não esgota as relações entre fotografia e gesto¹⁷⁵. É possível argumentar — contra Flusser — que a imagem de pensamento e a sua descrição estão demasiado presas a um modelo restritivo de reflexão sobre a fotografia. Recuperando a distinção entre *vista* e *olhar* enunciada por Fernando Gil, dir-se-ia que Flusser está sobretudo preocupado com as questões da vista: a vista é de quem vê, é do sujeito, de quem só pode ver de longe. Ora, o que está em causa no gesto fotográfico é também um deixar que o mundo se apresente a si próprio, dar condições para que as coisas do mundo se expressem. Mesmo nos casos em que as situações foram manipuladas e encenadas, como nas fotografias de Jeff Wall e de tantos outros usos e abusos da fotografia,

¹⁷⁵ Nos capítulos finais do presente livro, a propósito da leitura benjaminiana da obra de Franz Kafka, veremos uma outra dimensão semântica do gesto — criativo, artístico, expressivo, redentor —, o qual se encontra não só na literatura de Kafka, mas também na fotografia.

essa auto-apresentação do mundo é como que um traço — constitutivo da força de evidência — das nossas experiências fotográficas, construindo uma série de relações perceptivas, afectivas, de crença, epistemológicas, etc. Daí as questões da procura de posição, da manipulação, das intenções do fotógrafo e da distância crítica tenham de ser contrabalançadas por uma reflexão sobre a possibilidade de construir *theoria* a partir dos próprios fenómenos. Há que pensar a partir do *olhar*, a partir daquilo que os factos fazem ao observador — aquém de uma teoria da subjectividade, aquém da afinidade entre gesto fotográfico e gesto filosófico por intermédio da “dúvida metódica” ou da acentuação da distância crítica.

Formulemos esta questão de uma outra forma, recuperando o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro. Atrás, a propósito do carácter deíctico que caracteriza a evidência fotográfica, vimos que o gesto da Criança Eterna remete para uma “ciência do ver” que se encontra na mais profunda intimidade com as coisas, resultando de um olhar fresco e em constante rejuvenescimento: “A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando”. Ora, o olhar que está implícito no texto “O gesto de fotografar” é um olhar de distância, um olhar de desconfiança, toldado pelos anos. Já na Introdução, a propósito de uma interpretação da poesia de Alberto Caeiro por parte de José Gil, vimos que a Criança Eterna não precisa de um eu nem de uma subjectividade definida pelos seus pensamentos, pressupondo antes um conhecimento como exterioridade absoluta. Neste sentido, torna-se necessário pensar a fotografia em função deste *despenhar-se no mundo*, movimento que, apesar de todas as distâncias e de todas as manipulações possíveis, constitui um verdadeiro núcleo, não só do gesto de fotografar, mas também das forças do olhar que envolvem esse gesto.

No próximo capítulo, veremos como a instância do exercício, desenvolvida a partir do pensamento de Walter Benjamin, ganhará contornos de atenção ao mundo, de presença de espírito (que passa pelo corpo), de dimensão histórico-política, de intersecção entre fotografia e filosofia, que excederão as análises de Flusser. A questão da evidência, em toda a sua força e ambiguidade, tecerá por dentro a análise das fotografias de August Sander, ainda que, pelo facto de este não ser um conceito que Benjamin utilize no seu sentido fenomenológico, seja necessária alguma parcimónia quanto à sua utilização nos capítulos que se seguem. De qualquer forma, a noção de apresentação, e o exercício de apresentação que toda a fotografia é, contêm *in nuce* a problemática da evidência.

CAPÍTULO II

UM ATLAS EM EXERCÍCIO. UMA RELEITURA DO LUGAR DA FOTOGRAFIA NO PENSAMENTO DE WALTER BENJAMIN

Ter presença de espírito significa: deixar-se ir no momento do perigo.

WALTER BENJAMIN, “Notizen” <4>, GS, VI, p. 207

1. Abertura: seguir a pista da delicada empiria

Em “Pequena História da Fotografia”, referindo-se aos retratos fotográficos de alemães que August Sander publicou em 1929 sob o título de *O Rosto do Tempo* (*Antlitz der Zeit*), Walter Benjamin alude a Goethe e a um aspecto fundamental do seu pensamento¹:

O autor não partiu para esta tarefa na condição de erudito, não buscou orientação junto de teóricos da raça nem de sociólogos,

¹ A edição a que Benjamin se refere é *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, intr. Alfred Döblin, Kurt Wolff Verlag, München, 1929. Para futuras referências, será utilizada a versão inglesa desta obra, August Sander, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003.

mas, como esclarece a editora, “baseou-se na observação directa [*unmittelbaren Beobachtung*]”. É certamente uma observação muito despreconceituada, mesmo ousada, mas ao mesmo tempo delicada, no sentido daquela expressão de Goethe que diz que “existe uma delicada empiria [*zarte Empirie*] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria”.²

Se não estivermos de sobreaviso quanto ao modo peculiar como Benjamin incorpora as citações nos seus textos, funcionando estas menos como justificações ou argumentos de autoridade do que como pistas para a abertura de um novo caminho de pensamento, poderemos passar ao lado da riqueza da passagem citada e de todas as outras que compõem o comentário às fotografias de Sander. O desafio será então o de pensar a partir dessas pistas, num percurso que nos levará — neste e no próximo capítulo — do exercício fotográfico de Sander, examinado do ponto de vista da morfologia de Goethe e da sua influência em Benjamin, até ao *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter, passando por uma releitura de aspectos fundamentais do pensamento benjaminiano, relativos à vivência histórica do presente, à presença de espírito ou à complexa mas fértil questão da semelhança (no capítulo III). Ao longo do percurso, serão pesadas as consequências destas análises para uma compreensão mais ampla da fotografia, quer no contexto do pensamento de Benjamin e do pensamento filosófico em geral, quer na óptica do poder-ser do campo fotográfico, poder-ser que se desdobra em vários sentidos, entre eles o quotidiano, a atenção e a afinação em relação ao mundo, a afectividade, a epistemologia e o conhecimento, a arte.

² Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 256 (GS, II. 1, p. 380).

Trata-se, antes de mais, de compreender a observação direc-ta para que apontam as fotografias de Sander (observação que, no trabalho fotográfico, não pode deixar de implicar uma série de estratégias: técnicas, de composição, estéticas) e a sua rela-ção com a *zarte Empirie* de Goethe. Esta compreensão supõe um conjunto de ramificações que conduzem, quer ao papel que a fotografia desempenha no pensamento de Benjamin, quer a uma investigação sobre a fertilidade do pensamento morfoló-gico ao nível da fotografia, fertilidade que conhece na figura do *atlas* uma das suas formas mais pertinentes. Trata-se também de seguir um conselho de Benjamin que irradia desde Goethe e encontra em Gerhard Richter a virulência de um questio-namento limite, conselho que se concretiza na afirmação de que, “mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício”³. A noção de *exercício*, tal como Benjamin no-la dá a pensar — seja nas considerações sobre o método filosófico no “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão*, seja em toda uma diversidade de pequenos textos sobre a infância e a juventude (desde as reflexões sobre a educação aos textos de *Infância Berlinense por volta de 1900*), seja, por último, na atenção ao presente e às transformações perceptivas e teóricas operadas pela fotografia —, pode ser colocada ao lado da de *semelhança* enquanto lugar privilegiado, enquanto *topos* onde a relação entre as questões fotográficas levantadas por Benjamin tocam o próprio âmago do seu pensamento. Daí que, após esta passagem pela dimensão morfológica do trabalho de Sander,

³ *Idem, ibidem (ibidem, p. 381)*. Não será seguida a tradução de João Barrento quanto a *Übungsatlas* (“a obra de Sander é um atlas para nos exercitarmos”). Embora algo se perca na tradução “atlas em exercício”, ela é preferível pois aca-ba por acentuar também o aspecto dinâmico, insaciável, do trabalho de Sander — um trabalho que se encontrava em curso na altura em que Benjamin escreveu o texto (1931) —, mantendo, contudo, esse outro aspecto fundamental, relacio-nado com a nossa participação, enquanto observadores, no exercício de Sander.

de onde a instância do exercício — e a noção de *presença de espírito* que com ela se articula — desponta como figura maior, seja imprescindível entrar, já no terceiro capítulo, na questão da semelhança e na relação que existe entre a teoria da semelhança de Benjamin e as suas ramificações fotográficas.

2. O lugar de August Sander na história da fotografia

Sabemos hoje, à distância dos anos e independentemente do relevo que Walter Benjamin lhe deu, que a obra de August Sander tem um papel fundamental na história da fotografia, devido, entre outros aspectos, à sua capacidade de revelar um olhar revigorado, liberto quer das atitudes burguesas em relação ao retrato que se foram insinuando ao longo do século XIX, quer das imposições estéticas de um pictorialismo cujo principal objectivo seria fazer da fotografia uma arte por adopção de elementos resgatados da pintura, ao nível dos temas, da composição ou da iluminação (ver imagem 7). Sander acompanha um movimento que no início do século XX reconhece a autonomia da fotografia e, consequentemente, a possibilidade de estabelecer novos modos de experienciar o mundo e novas linguagens visuais. Neste sentido estrito, a sua obra coloca-se a par das experimentações de um Alexander Rodchenko ou de um László Moholy-Nagy (ver imagem 8), mas, vista mais de perto, ela estará menos preocupada com uma libertação do olhar, com a conquista de um território utópico por intermédio das novas imagens, do que com uma paciente atenção ao mundo, de onde se destaca essa desmedida tarefa de registrar

a sociedade alemã, de que o livro *O Rosto do Tempo*, publicado em 1929, constituía apenas o início⁴. Por outro lado, embora também partilhe uma série de interesses com o movimento da Nova Objectividade — no qual, ao nível da fotografia, se destaca Albert Renger-Patzsch, cujo trabalho *O Mundo é Belo* (*Die Welt ist schön*) apareceu em 1928 — afasta-se dele ao propor uma abordagem mais serena, menos sentimental, e com uma maior “autenticidade” documental. Será então correcto dizer-se que “os retratos sociológicos tirados por August Sander, embora estivessem em conformidade com o critério estético da Nova Fotografia e se relacionassem com a Nova Objectividade, quer pelo seu realismo social (derivado da pintura), quer pelo seu profissionalismo, são contudo muito diferentes da excitação maquínica das imagens de um Renger-Patzsch”⁵.

Portanto, há algo de desconcertante no que toca à “orientação ideológica” das fotografias de Sander, tendo estas aparecido numa época de profundas mutações sociais e políticas. Houve, de facto, uma série de trabalhos fotográficos que, mais do que procurarem retratar uma classe média que visava registar a sua posição social, se debruçaram sobre os anónimos, ou pelo menos começaram a dar um menor relevo à identidade dos retratados. Mas nem todo o anonimato e nem toda a atenção ao campo social surgidos nessa época podem ser colocados no mesmo prato. Por exemplo, as fotografias de Erna Lendvai-Dircksen

⁴ Além de retratos, Sander produziu, com alguma continuidade e persistência, paisagens, estudos de botânica e fotografias de arquitectura. Embora estas últimas não tenham o mesmo grau de importância dos retratos, as fotografias de paisagem podem, contudo, ser encaradas como um outro modo de descrição fisionómica, ou pelo menos como a abertura de uma relação entre topografia e fisionomia.

⁵ Andreas Haus e Michel Frizot, “Figures of Style. New vision, new photography”, in Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 467.

reunidas em *As Nossas Crianças Alemãs* (*Unsere Deutsche Kinder*) ou *Rostos do Povo Alemão* (*Das Deutsche Volksgesicht*) — trabalho cuja publicação se iniciou em 1932 e que, sob uma capa de aparente neutralidade no retrato da sociedade, capaz de fornecer o “verdadeiro rosto da Alemanha”, seguia uma orientação rácica de contornos já bem definidos e demonstrava uma crença na força do trabalho e um certo misticismo das forças da natureza — foram bem recebidas e incentivadas pelo Terceiro Reich. Já as fotografias de Sander conheceram uma sorte bem diferente: foram proibidas em 1934 e muitos negativos chegaram mesmo a ser destruídos⁶. Contudo, elas não possuem um conteúdo revolucionário em sentido estrito, até porque a sua classificação segue uma orientação de certo modo tradicional, que não tem em conta uma ideologia de classe de matriz marxista. Por outro lado, talvez elas possam ser aproximadas (de uma forma que deve ser problematizada) de uma série de interesses, decorrentes do século XIX, relativos aos tipos sociais ou à importância da fisionomia. Mas, de facto, há que distinguir o fundo de onde parte Sander do fundo de onde partem, por exemplo, os trabalhos de Alphonse Bertillon, de Francis Galton, de Jean-Martin Charcot e Albert Londe ou de Duchenne de Boulogne. No caso do último, os estudos de fisionomia implicavam a aplicação de choques eléctricos como meio de análise das expressões do rosto (ver imagem 9). Sander não parece ser filho directo do positivismo moderno nem de uma crença absoluta na científicidade dos factos demonstrados pela fotografia. É indiscutível que ele partilha um interesse pela fisionomia, é também consensual (e as ideias que expressou sobre fotografia numa série de programas de

⁶ Sobre estas subtis mas importantes distinções quanto ao modo de representar a sociedade, cf. Pierre Vaisse, “Portrait of Society. The anonymous and the famous”, in *The New History of Photography*, op. cit., pp. 495-513.

rádio mostram-no⁷) que via a fotografia como um meio essencialmente documental, uma forma de mostrar e ampliar o conhecimento que temos do mundo, sobretudo, neste caso, do mundo social. No entanto, o quadro ideológico e epistemológico em que o seu trabalho se move tem muito pouco a ver, por exemplo, com os retratos compósitos de Francis Galton, nos quais tudo parece dominado pela expectativa de uma síntese que pouco respeita a diversidade dos fenómenos e que, com o intuito de criar tipos, acaba por tornar indiscerníveis as diferenças individuais. De tal modo que, a longo prazo, as tentativas de mostrar e demonstrar o tipo fisionómico do criminoso, do judeu ou do homem de ciência, todas elas se foram gorando face às múltiplas dificuldades da tarefa.⁸ Veremos como este respeito pela diversidade e o ponto de vista analítico que lhe subjaz são um dos elos de ligação entre o fundo de onde parte Sander e o pensamento morfológico de Goethe. De qualquer forma, os retratos compósitos de Galton — e trabalhos afins — pressupõem uma concepção positivista da relação entre o exterior e o interior do corpo, entre os traços corporais enquanto reflexo da

⁷ À exceção da tradução inglesa da palestra “Die Photographie als Weltsprache” (“From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language”, trad. Anne Halley, in *The Massachusetts Review*, vol. 19, nº 4, “Photography”, Winter, 1978, pp. 674-679) e da publicação em alemão, inglês e francês da palestra “Sehen, Beobachten, Denken” para um catálogo da exposição “August Sander: Voir, Observer Penser” (Fundação Henri Cartier-Bresson, 2009), estas palestras continuam inéditas. Delas, bem como da correspondência do fotógrafo, apenas temos conhecimento através de referências aos documentos do arquivo de August Sander em Colónia.

⁸ Sobre os retratos compósitos de Francis Galton e a sua relação complexa com o pensamento de Wittgenstein, cf. *infra* Excurso 1: *Wittgenstein e os retratos compósitos de Francis Galton*, onde se trata de iluminar o pensamento de Wittgenstein partindo da sua subtil distinção em relação ao “pensamento” intrínseco aos retratos de Galton, consideração que permite, por outro lado, ampliar a compreensão dos problemas da multiplicidade, da análise e da síntese ao nível da fotografia, problemas que tocam no coração do trabalho de August Sander.

estrutura mental e comportamental (daí, também, toda a importância da fotografia para a psiquiatria), uma relação que, não podendo de todo ser descartada, necessita, para ser reactualizada, de um quadro de pensamento não causal, que não se erija sobre uma crença absoluta na verdade da figuração fotográfica, que desconfie do carácter neutral do aparelho fotográfico e das próprias instituições que o utilizam para através dele exercerem um poder visual e discursivo, um poder de verdade⁹.

Como problematização destas considerações, é possível dizer que também Sander, com a sua repartição inicial em sete agrupamentos, realiza uma síntese antecipada¹⁰. Contudo, tal

⁹ Sobre estas questões do tipo, da figuração patológica ou do poder discursivo e institucional na sua relação com a fotografia, cf. as diferentes abordagens de Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982; Allan Sekula, "The Body and the Archive", in *October*, vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64; Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto*, op. cit., sobretudo o capítulo 3 "A hiperpresença do ínfimo", pp. 103-156, onde o autor desenvolve a relação entre as noções de ínfimo, de *detalhe* e de *exactidão*, tal como actuaram numa modernidade de inspiração cartesiana, tendo conhecido na fotografia um campo de propagação que desembocou, entre outros aspectos, na matriz figurativa que a fotografia forneceu à psiquiatria e lhe permitiu reforçar a detecção e, talvez de modo mais determinante e problemático, a construção dos tipos patológicos; Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton, 1995, sobretudo o capítulo "The Very First Multiple Personality", pp. 171-182, onde o autor analisa o primeiro caso de personalidade múltipla de que há registo — pelo menos em ambiente médico e científico —, em 1885, um caso que, paradigmaticamente, deixa entrever o modo como foi construído numa relação complexa entre as expectativas dos médicos psiquiatras e as dificuldades do paciente, tendo sido criado um "espaço conceptual para a ideia de multiplicidade" (p. 179). Que desde logo a fotografia tenha estado presente neste caso / acontecimento, registando os diferentes estados (personalidades) e os traços que os caracterizavam, trata-se de uma coincidência plena de significado. No subcapítulo III. 5. d. *O nome e o jogo no Teatro do Mundo* voltaremos a este caso, procurando, no fundo de falsa positividade da fotografia por ele evidenciado, um campo fértil de apropriações, encenações e multiplicações da identidade.

¹⁰ Em *O Rosto do Tempo* as fotografias apareciam distribuídas de acordo com a seguinte organização: O camponês, O operário / artesão, A mulher, As classes

como o carácter inacabado e colossal do seu trabalho mostra, o momento da recolha e da acumulação, do respeito pela diversidade, prevalece sobre o da síntese, e também por isso as suas fotografias, individualmente e no seu conjunto, possuem toda uma outra *atmosfera*. Desde logo, não respiram o ar dos laboratórios nem das instituições médicas, criminais ou psiquiátricas.

Todas estas questões são complexas e estiveram na base de muitas e distintas interpretações do trabalho de Sander. Mas talvez o seu conteúdo de resistência e de questionamento seja mais subtil. A observação atenta que dele transparece, o modo como apresenta a diversidade dos fenómenos sociais, a sua capacidade de inquietação, contam-se certamente entre as características que justificam o lugar proeminente que ocupa na história da fotografia e que lhe atribuem também a sua importância política, características que — será o fio condutor deste capítulo — mantêm uma profunda relação com o método morfológico.

As fotografias de Sander colocam-nos directamente perante os retratados. Esta força de evidência é alimentada pelos próprios procedimentos utilizados, os quais, por sua vez, são intensificados pelas possibilidades técnicas e estéticas da fotografia. Contam-se entre esses procedimentos: a pose quase sempre frontal, à qual acresce um arranjo, uma atmosfera de concentração que faz com que as figuras, na sua reserva, pareçam paradoxalmente entregar-se ao nosso olhar; a inserção dos fotografados no seu contexto social ou de vida; a consequente redução de artificialismos e de dramatização das cenas; a iluminação pouco esteticizante, que retira preponderância aos jogos de sombras. Naturalmente, também estas regras têm as suas excepções, pelo

sócio-profissionais, O artista, A grande cidade e Os últimos homens (respectivamente: *Der Bauer*, *Der Handwerker*, *Die Frau*, *Die Stände*, *Die Künstler*, *Die Großstadt* e *Die letzten Menschen*).

que existem retratos que parecem ser tomados por uma certa estilização ou uma pose mais solta ou sedutora, por vezes humorística (Sander também fotografava os seus amigos e conhecidos, por vezes também dava espaço a uma certa expansão gestual e expressiva); de facto, existem retratos onde o controlo da luz parece querer participar no estado de alma dos retratados, e já não manter uma neutralidade; por exemplo, na fotografia intitulada “Viúva com os seus filhos” (“Witwe mit ihren Söhnen”) (ver imagem 10), onde o fundo negro parece fundir-se com o luto. Mas mesmo neste caso, ligeiramente mais expressionista, após a dissolução deste efeito dramático o que começa a sobressair não é a fatalidade da perda, é a luminosidade dos rostos, os traços fisionómicos que os unem, a boca, os olhos; o que sobressai são os ornamentos, jóias, flores, botões, o olhar em frente, a mãe que abarca os filhos. E as mãos: poder-se-ia fazer uma micro-fisionomia das mãos nas fotografias de Sander, da sua textura e grossura, das unhas encardidas ou impecáveis, dos gestos rudes ou delicados, possibilidade reforçada pelo facto de se conhecerem vários exercícios-fotografias que focam apenas as mãos, também elas, como os rostos, reveladoras de traços sociais, de inscrições históricas e individuais — reflexos de forças e ligações entre o interior e o exterior — do corpo humano (ver imagem 11)¹¹.

Obviamente — e sem nos demorarmos no debate sobre a objectividade da fotografia, sobre a alternativa demasiado estanque entre realismo ou convencionalismo fotográfico —, não se trata aqui de uma objectividade pura nem de um acesso imediato, sem termos, à realidade. Mas é inegável que as fotografias

¹¹ Sobre estas questões técnicas e estéticas e a sua relação com os aspectos mais conceptuais do trabalho de Sander, cf. Ulrich Keller, “Preface”, in August Sander, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, ed. Gunther Sander; text Ulrich Keller, MIT Press, Cambridge, MA, 1993.

de Sander põem a tónica numa experiência de observação directa que, embora construída, visa intensificar o modo como foram tocadas — queimadas, segundo Benjamin — pelo real. Historicamente, isto conduziu e conduz ainda a uma profunda reflexão sobre o estatuto documental da fotografia. Hoje em dia, e sobretudo depois do advento da fotografia digital, desconfiamos cada vez mais desse estatuto documental, talvez por uma maior facilidade de manipulação¹². Contudo, os traços específicos da fotografia só se tornam comprehensíveis quando se assume que o que nela há de evidência, que o facto de ter sido queimada pelo real, provoca inevitavelmente os seus efeitos. O difícil é pensar isto sem chegar a ontologias da imagem que se tornem demasiado estanques e limitadas face à diversidade de fenómenos fotográficos. Não se trata de assumir uma posição ingénua quanto aos desvios da representação, mas de compreender os processos que tecem o carácter documental da fotografia, sendo que este não é independente de determinados princípios, de determinadas estratégias técnicas e estéticas. É também neste sentido que se pode dizer que a obra de August Sander abriu caminho a uma série de movimentos fotográficos e artísticos, como os de Bernd e Hilla Becher, mas, para além disso, pelas questões que coloca e pelo rigor com que desde

¹² Veja-se a polémica espoletada por um trabalho do fotógrafo português Edgar Martins, em 2009, que perturbou a delicada fronteira do documental. As fotografias de Edgar Martins, encomendadas pelo *New York Times* para um projecto sobre a questão do colapso do mercado de habitação nos Estados Unidos, causaram polémica quando foi descoberto que, muitas delas, tinham sofrido manipulações digitais por parte do autor, a quem tinha sido proposto um trabalho de cariz documental. Mais do que tomar posição quanto ao caso, importa atender ao facto de que imediatamente se gerou um debate, talvez com muitos equívocos pelo meio, relativamente ao que estava em questão. Com mais ou menos equívocos, com maior ou menor respeito por determinados princípios estipulados institucionalmente, esse debate fará sempre parte do estatuto documental da fotografia.

logo respondeu a essas mesmas questões, faz parte do nosso mais enraizado património imagético e artístico.

3. Notas sobre a crítica de Benjamin à Nova Objectividade

Como vimos, o trabalho de Sander não se deixa encaixar de modo absoluto nos movimentos artísticos e fotográficos que se disseminaram pela Alemanha nas primeiras décadas do século XX, e a sua complexidade ideológica vai de par com esse facto. Perante estes dados, e com o intuito de especificar a predilecção que Benjamin mostra pelo trabalho de Sander, veremos agora as razões pelas quais o primeiro, ao longo da década de 30, se tornou um crítico do movimento da Nova Objectividade, associando-o, entre outros aspectos, aos movimentos que, apregoando-se de esquerda socialista e revolucionária, propagavam uma falsa ideologia de esquerda. As suas críticas permitem situar melhor, e problematizar, quer a predilecção demonstrada pelo trabalho de Sander, quer o materialismo que tece, não só “Pequena História da Fotografia”, mas também outros textos onde a fotografia é tema de discussão.

Em “Sobre a crítica da ‘Nova Objectividade’” (“Zur kritik der «Neuen Sachlichkeit»”), fragmento escrito em 1930 ou 1931 (não publicado em vida), Benjamin começa desde logo por criticar a relevância e o significado político dos escritores que estariam sob a alçada da Nova Objectividade. A sua crítica incide sobre a articulação entre a noção de efeito imediato e a rejeição da teoria que a acompanha: para Benjamin, aquilo que está em causa na atenção aos factos da Nova Objectividade é,

mais do que um conteúdo revolucionário, uma relação imediata aos factos que apenas visa o efeito irreflectido, quiçá sentimental, e a polémica — sob a máscara de uma acção política imediata — que tem como consequência uma rejeição da teoria.

A teoria e a reflexão não só parecem como são nocivos aos efeitos imediatos. É o momento certo de reconhecer que o apelo aos factos tão em voga tem evidentemente duas frentes. Por um lado, volta-se firmemente contra a ficção alheia à realidade, contra as “belas-letras”; por outro lado, volta-se contra a teoria. A experiência prova-o. Nunca uma nova geração de escritores, como acontece com a de hoje, esteve tão desinteressada da legitimação teorética do seu valor.¹³

Embora neste caso as considerações de Benjamin incidam sobre a face literária da Nova Objectividade, é importante, por várias razões, reter a crítica à idolatria dos factos. Ela não só visa desmascarar as origens burguesas de muitos intelectuais de esquerda, mostrando o modo como as questões de classe e a materialidade da nossa relação com o mundo se infiltram de modo incontornável nas nossas acções e posições, mas também revela como a atenção aos fenómenos e ao presente são, para Benjamin, de uma complexidade que extravasa as questões do materialismo dialéctico. Se o fundamental não são os factos, na sua nudez e no seu apelo imediato, afinal que espécie de empirismo é por ele procurado? Que delicada e subtil atenção ao mundo é por ele exigida? No fundo, e voltando às questões fotográficas, onde a questão problemática dos factos é também de uma enorme premência: qual a objectividade da fotografia? Que factos nos dá a ver? Que concepção de teoria nos pode fornecer?

¹³ Walter Benjamin, GS, VI, pp. 179-180.

De acordo com esta exigente perspectiva de Benjamin, qual será, no fundo, o estatuto documental da fotografia?

Estas perguntas não podem ter respostas unívocas. Por razões de fundo: nem a fotografia, enquanto objecto teórico, é um território imune a ambiguidades, nem o pensamento de Benjamin sobre fotografia se deixa apreender numa qualquer fórmula generalista, que esgote todas as suas virtualidades. Muito pelo contrário, e como o percurso por “Pequena História da Fotografia” mostrará, tudo se passa *entre* um conjunto de variáveis.¹⁴

Já em “O Autor como Produtor” (“Der Autor als Produzent”), de 1934, Benjamin retoma a crítica à Nova Objectividade, desta feita referindo-se directamente à fotografia, no contexto de uma discussão em que tenta mostrar que a função social desse movimento era sobretudo a de ir buscar à situação política novos efeitos para diversão do público. Por outras palavras, alimentava o aparelho de produção capitalista sem o transformar. Partindo do exemplo da fotografia de reportagem e, por contraposição, elogiando a força revolucionária do Dadaísmo e da fotomontagem de John Heartfield, Benjamin diz:

Basta pensar-se nos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica fez da capa do livro um instrumento político. Mas agora continuem a seguir o caminho da fotografia. O que é que vêm? Ela torna-se cada vez mais diferenciada, cada vez mais moderna, e o resultado é que não é capaz de fotografar nenhum bairro miserável, nenhum monte de lixo, sem o transfigurar. Para não falar já do facto de que, perante uma barragem ou uma fábrica

¹⁴ No presente capítulo e no que se lhe sucede, as incursões por “Pequena História da Fotografia” mostrarão os diferentes aspectos que jogam entre si e que constituem a fotografia ou o campo fotográfico: aura, rosto, autenticidade, inconsciente óptico, crítica às pretensões artísticas, o ponto de vista científico, questões políticas, atenção ao presente, articulação com a questão mimética, etc.

de cabos eléctricos, ela seria incapaz de dizer outra coisa que não fosse: o mundo é belo. Ora, *O Mundo é Belo* é o título de um conhecido livro de fotografias de Renger-Patzsch, onde vemos a fotografia da Nova Objectividade no seu apogeu. Ela conseguiu, de facto, fazer até da miséria um objecto de prazer, captando-a e tratando-a de acordo com o perfeccionismo da época. Na verdade, se faz parte da função económica da fotografia levar até às massas conteúdos que anteriormente estavam excluídos do seu consumo — a Primavera, pessoas importantes, países desconhecidos — tratando-os ao gosto da moda, uma das suas funções políticas é a de renovar o mundo tal como ele é, a partir de dentro — por outras palavras: ao gosto da moda.¹⁵

Embora seja de alguma forma radical, por exigir à fotografia e aos fotógrafos uma espécie de depuração do olhar e das intenções à qual parece difícil responder, a posição de Benjamin é clara. Não só a Nova Objectividade corre o perigo da idolatria dos factos sociais, com as correspondentes procura do efeito imediato e rejeição da teoria, como corre também um outro, talvez mais pérvido: transfigurá-los, embelezá-los, fazendo da

¹⁵ *Idem*, “O Autor como Produtor”, in *A Modernidade*, pp. 283-284 (GS, II. 2, p. 693). Um dos fios condutores de “Pequena História da Fotografia” é também esta crítica da cedência à moda e ao actual, cedência fomentada pela imprensa enquanto programa fotográfico. Caracterizando a criatividade como um fetiche da fotografia, Benjamin diz: “A criatividade na fotografia significa a sua cedência à moda. ‘O Mundo é Belo’ — é precisamente esta a sua divisa. Nela desmascara-se a atitude de uma fotografia que é capaz de fazer a montagem de uma lata de conserva no cosmos, mas se revela incapaz de apreender os contextos humanos em que se insere, e que por isso, até nos seus temas mais gratuitos, representa mais uma antecipação das suas potencialidades comerciais do que do seu conhecimento. [...] De facto, como diz Brecht, a situação ‘torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples ‘reprodução da realidade’ pode dizer algo sobre a realidade. [...] É realmente preciso ‘construir alguma coisa’, alguma coisa de ‘artificial’ de ‘não real’.” *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 259 (GS, II. 1, pp. 383-384).

miséria um objecto de consumo. Portanto, nem efeito imediato nem embelezamento, nem choque nem consumo. Como nota relativa às intuições benjaminianas, urge assinalar a pertinência e a actualidade destas críticas, pois toda a história da fotografia documental e / ou de reportagem é marcada pelo confronto (e não pode deixar de o ser) com estes dilemas e estas fragilidades relativas à noção de *facto*¹⁶.

Tomando em consideração as críticas à Nova Objectividade e o contexto no qual foram elaboradas (o texto “O Autor como

¹⁶ A este propósito, atente-se nos prémios de fotojornalismo — e no próprio fotojornalismo, se bem que os prémios tragam outros contornos à questão, porque aí intervém de modo determinante a questão do juízo de gosto —, encarnado contemporaneamente pelos prémios World Press Photo. Adaptando subversivamente noções kantianas, poder-se-ia dizer que, neste caso, o juízo seria tudo menos desinteressado, isto é, desligado da matéria das fotografias, embora esta questão implique graus e dependa dos temas retratados. Procurando o “belo”, os juízos incorreriam numa grave deturpação dos próprios traços definidores, dos princípios e contextos do fotojornalismo. Daí a tensão, que por vezes deixa transparecer um certo desconforto, entre o lado estético e o lado documental (que implica o ético). Por mais que a esteticização do facto humano possa ser attenuada, quando se trata de conflitos (ou até mesmo de contextos) humanos, a tensão entre esses dois pólos é irresolúvel. A questão não é apenas filosófica por opor ética e estética, é também filosófica porque envolve questões perceptivas, epistemológicas, existenciais ou ontológicas, relativas às noções de facto, realidade, memória ou morte. No limite, há algo na esteticização do facto humano e, sobretudo, dos acontecimentos extremos, que extravasa qualquer questão disciplinar filosófica. Com isto, não se trata de criticar levianamente o esforço, em certa medida necessário, de ir ao encontro de factos sociais e fotografá-los, factos que, sem o fotojornalismo, dificilmente teriam visibilidade. Não se trata tão-pouco de defender que temas perturbadores e difíceis devam ficar na obscuridade. Talvez “o Walter Benjamin” de “A Obra de Arte na Época da sua Reproduzibilidade Técnica” acedesse mais facilmente à ideia de que há choques que são necessários, embora — e isto é uma tarefa educativa ou pelo menos sujeita a exercício — também seja necessária uma saudável distância, seja ela crítica, artística ou pragmática (sobre estas questões, embora de um modo indireto, mediado por uma reflexão sobre a arte e a vida, cf. *infra* Excuso 2: *O Atlas de Gerhard Richter*). De qualquer forma, o juízo de gosto aumenta as tensões deste campo fotográfico, criando um “jogo de faculdades” com o seu quê de perversidade.

Produtor” resulta de uma comunicação realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo e representa um marco da sua apropriação singular da dialéctica materialista), tendo em conta a inspiração marxista de Benjamin, seria porventura de esperar que os seus fotógrafos de eleição em “Pequena História da Fotografia” se conformassem de um modo mais directo aos ideais da revolução do proletariado. Mas neste texto, como em tantos outros, o que salta à vista é desde logo o carácter complexo do materialismo dialéctico de Benjamin. Mais do que uma conformidade ideológica, podemos dizer que a obra de Sander vai ao encontro de algumas das exigências estabelecidas em “O Autor como Produtor”: não só não procura embelezar o mundo, como é bastante rigorosa no que se refere à apresentação das situações. Se bem que com as devidas ressalvas, pode dizer-se que, para Benjamin, o trabalho de Sander estará mais próximo do teatro épico de Bertolt Brecht — onde os princípios da interrupção e da montagem estão ao serviço da apresentação e da descoberta de situações que criam uma distância crítica e um sentido de participação (não sentimental, não se tratando de empatia) relativos ao que está a desenrolar-se à frente do espectador — do que da idolatria dos factos ou do efeito imediato visado pela Nova Objectividade.

Mais do que desenvolver acções, o teatro épico deve, segundo Brecht, apresentar [*darzustellen*] situações. Chega a essas situações, como iremos ver, fazendo interromper as acções. Lembro aqui as canções, cuja função principal é interromper a acção. Deste modo — recorrendo ao princípio da interrupção —, o teatro épico retoma, como se vê, um processo que nos últimos anos se nos tornou familiar através do cinema e da rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao processo da montagem: o elemento introduzido na montagem interrompe o contexto em que está inserido. [...]

Não se procura aproximar-las [as situações] do espectador, mas sim distanciá-las dele. Ele reconhece-as como as verdadeiras situações, não com presunção, como no teatro do naturalismo, mas com espanto. O teatro épico não reproduz, pois, situações, antes as descobre. A descoberta das situações processa-se através da interrupção do fio da acção. No entanto, a interrupção não tem uma função de excitação, mas sim organizadora. Faz parar a acção em curso, e com isso obriga o ouvinte a tomar posição perante o acontecimento, o actor a tomar posição perante o seu papel.¹⁷

Num sentido estrito, as fotografias de Sander não interrompem as acções do mesmo modo que o fazem as canções no teatro de Brecht. Em rigor, não existe acção teatral na imagem fotográfica — embora esta possa ser palco de muitas encenações. Além disso, a sua organização não se faz por intermédio da montagem, mas sim pela série, pela disposição da multiplicidade dos retratos¹⁸. Todavia, sem anularem completamente o contexto de que fazem parte os retratados, os retratos de Sander colocam-nos numa interrupção do “curso” das acções em que estariam envolvidos, coloca-os numa suspensão, na qual têm consciência de estarem a ser fotografados, oferecendo o seu rosto à fotografia, ao mesmo tempo que nós, enquanto

¹⁷ *Idem*, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, pp. 289-290 (*GS*, II. 2, pp. 697-698).

¹⁸ Pode contudo dizer-se que a interrupção — num sentido que não é o de Benjamin — faz parte da própria constituição técnica da fotografia: o corte instaura um intervalo, seja em relação ao fora de campo no momento em que a fotografia é tomada, seja em relação a uma outra fotografia que lhe seja apostila posteriormente, pelo que os processos da montagem, da série ou do agrupamento existem já *virtualmente* nesse arrancar disruptivo que a fotografia realiza em relação ao fio dos acontecimentos. Para uma análise mais detalhada do corte fotográfico na sua dimensão espacial e temporal, cf. Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, Lisboa, 1992 [1983], pp. 161-223.

espectadores, somos por eles interpelados e reconduzidos para as situações. Neste caso, a interrupção não é criada por um elemento heterogéneo, ou pela conjugação de elementos heterogéneos que suspendem a acção (ou, no caso da fotografia, que suspendem a adesão imediata àquilo que nela aparece), como acontece na montagem. A interrupção nas fotografias de Sander é mais subtil, envolve um trabalho sobre o espaço e o contexto. É importante atender ao facto de que os trabalhadores não aparecem absortos na sua actividade (como em muitas fotografias de Jeff Wall, independentemente de serem encenadas), pelo que a objectividade de Sander visa tudo menos a empatia pela situação de classe, pelo sofrimento ou pela felicidade de qualquer um dos retratados. Cria-se, se assim se dizer, uma pequena mas determinante distância, por onde pode entrar o espanto, a distância crítica, a participação não sentimental. E, sem dúvida, mais do que excitação, há nas fotografias de Sander uma tendência para a organização. Elas não conduzem a um processo de montagem ao estilo de John Heartfield, com recurso ao corte, à colagem e às sobreposições, mas, como veremos adiante, revelam a consciência de que é a acumulação e a configuração das fotografias que lhes pode dar um outro alcance, um outro sentido. Isso exige daquele que contempla as fotografias um papel ainda mais activo, pois trata-se de uma reconfiguração da relação entre singular e todo, de cada vez que elas são vistas.

Por um lado, a predilecção por Sander — pela observação delicada e pelo fundo fisionómico que subjaz às suas fotografias — dir-se-ia ter mais a ver com a inspiração goethiana do pensamento de Benjamin. Por outro lado, a referência ao teatro épico de Brecht e aos princípios que lhe subjazem parecem indicar um ponto de vista marxista. Mais do que uma síntese, estes apontamentos iniciais propõem mostrar as distinções, os

pontos de contacto e as afinidades entre essas duas linhagens, sob a cobertura da crítica à Nova Objectividade. Neste sentido, e pese embora a fecundidade das leituras que Gerhard Richter enceta em *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, a aproximação de superfície que estabelece entre a Nova Objectividade e Walter Benjamin não é correcta, pois trata-se de uma aproximação que este último invalida em vários textos e notas, seja ao nível literário ou fotográfico da Nova Objectividade¹⁹. A aproximação de Richter baseia-se na utilização, por parte de Benjamin, da máxima goethiana “todo o elemento fáctico é já teoria” — por ocasião de uma carta a Martin Buber (23 de Fevereiro de 1927) em que expõe o modo de apresentação por que se deveria pautar um texto que se encontrava a escrever na sequência de uma prolongada estada em Moscovo.²⁰ De facto, em várias cartas escritas nessa altura, antes e depois da publicação do texto na revista *Die Kreatur*, em 1927, Benjamin dá conta da tentativa de escapar a uma projeção de abstracções dedutivas sobre as descrições da cidade. Contudo, também refere que os fenómenos concretos sobre os quais se debruçou resultam de uma “tomada de posição mais íntima”, assim como “as experiências ‘ópticas’ se inserem numa rede gradual de pensamentos”²¹. Atender às distinções muito finas que aqui estão em causa, referentes não apenas à noção de facto, mas também à recuperação de noções goethianas e da sua relevância na descrição de fenómenos concretos, é uma

¹⁹ Cf. Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Wayne State University Press, Detroit, 2000, pp. 135-136.

²⁰ Walter Benjamin, *Briefe 1*, ed. Gershom Scholem e Theodor Adorno, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, p. 443.

²¹ A primeira citação pertence a uma carta dirigida a Hofmannstahl, de 5 de Junho de 1927, a segunda a uma carta dirigida a Martin Buber, de 26 de Julho de 1927. Cf. *idem, ibidem*, pp. 443-446 e 447-448, respectivamente.

porta de entrada na compreensão da exigência de Benjamin em relação à fotografia, a qual, como veremos no desenvolvimento deste capítulo, envolve também questões epistemológicas, morais e políticas.

A demarcação entre a Nova Objectividade e o trabalho de Sander (*via* crítica de Benjamin) mostra que uma das lições que Sander deu à história da fotografia é a de que a boa observação, a boa prática fotográfica, não tem apenas a ver com o registo de factos. Alfred Döblin, na introdução à primeira edição de *O Rosto do Tempo*, faz uma distinção entre três tipos de fotógrafos: os artísticos, que procuram o “interessante” e o “original”; os realistas ingênuos, que se baseiam na imitação e na reprodução das pessoas “tal como elas são”; e por fim os seguidores conscientes do realismo. Ora, August Sander faz parte do terceiro grupo, pois é capaz de reconhecer que os grandes universais são efectivos e reais. Além do mais, cada fotografia sua não só fala por si, como também adquire, através do arranjo com todas as outras, uma eloquência profunda²².

A teoria contemplativa que podemos associar ao trabalho de August Sander constitui um primórdio da fotografia conceptual (ou de um modo particular de pensamento visual), aí onde o que de imediato existe na fotografia, essa relação directa ao real, está já, paradoxal ou ambigamente, trabalhada por aquilo que os factos fazem ao fotógrafo ou àquele que contempla uma fotografia. Isto é decisivo: não se trata de uma projecção da teoria (no limite, de uma ideologia) sobre os factos e a realidade, mas de deixar que os factos e a realidade actuem, construindo teoria. E a fotografia é uma encarnação perversa — porque sempre à beira do limite, do abismo, do naturalismo, da reprodução, do efeito de choque, da reificação da síntese — dessa

²² Cf. Alfred Döblin, “Faces, Images and Their Truth”, in August Sander, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, *op. cit.*, pp. 12-13.

dimensão contemplativa, possuindo um parentesco com a *teoria grega*²³. Demasiado íntima dos fenómenos, tocando-os, e por isso demasiado vulnerável, por vezes sem capacidade de criar a necessária distância²⁴.

²³ Como vimos, também Vilém Flusser salienta esta dimensão teorética da fotografia. Cf. *supra*, subcapítulo I. 4. *O gesto de fotografar*. Sobre a questão da *theoria* no contexto de uma fenomenologia dos sentidos, cf. o ensaio de Hans Jonas, “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the senses”, in *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001 [1966], pp. 135-156, o qual, desenvolvendo uma análise da visão a partir de três características (*simultaneidade* na apresentação do diverso, *neutralização* da causalidade da afecção dos sentidos e *distância* no sentido espacial e mental), pode constituir um bom contraponto para uma compreensão do que está em causa na *theoria* fotográfica. As breves considerações que serão tecidas sobre Hans Jonas no subcapítulo III. 2. *A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético* podem e devem caber também nesta reflexão. À primeira vista, a sua perspectiva é de difícil conciliação com a de Benjamin, pois trata-se de uma abordagem fenomenológica — que é também uma certa ontologia com laivos teleológicos — de onde não transparecem questões históricas ou sociais. Contudo, também nela se trata de empreender uma reflexão sobre a relação entre percepção e conceito, entre visão e teoria. Os problemas filosóficos da observação e da teoria, herdados pela fotografia de um modo particular, demonstram assim ser transversais a diferentes abordagens. Sobre esta questão, cf. também, de uma perspectiva mais próxima da psicologia gestáltista, o clássico de Rudolph Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1969.

²⁴ Sobre esta dimensão da distância, num sentido que não é exactamente o de Benjamin, mas de uma distância que opera em vários campos do fotográfico, cf. Uwe Bernhardt, *Le Regard Imparfait. Réalité et Distance en Photographie*, L'Harmattan, Paris, 2001, obra que dialoga com fotógrafos, teorias fotográficas e posições filosóficas próximas da fenomenologia, mas que de nenhum modo nela se esgotam. A tese de fundo diz respeito ao jogo entre realidade e distância, o qual conduz à reformulação de categorias tradicionais, mormente a oposição entre realistas e culturalistas. Uwe Bernhardt retira implicações históricas e sociais desse jogo, tais como, pela distância, perceber a dimensão simbólica das imagens ou realizar a sua crítica. Além da pertinência do conceito de distância, o qual, segundo o autor, implica também a possibilidade de entrar na esfera de compreensão da arte, onde o que importa já não é a representação da realidade, mas outra coisa para lá disso, há também uma exploração do conceito de matéria. A partir do fotógrafo Mário Giacomelli, a matéria é vista como

4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história

Importa agora, antes de mais, perceber o contexto e os desenvolvimentos de “Pequena História da Fotografia” que permitem a Walter Benjamin introduzir *O Rosto do Tempo* como um passo essencial na formação de um novo modo de ver (não se trata de analisar apenas as várias referências elogiosas a esse trabalho, mas também as suas intersecções com o pensamento de Goethe). “Pequena História da Fotografia” é — a par de “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, que recupera a seu modo algumas formulações do primeiro texto, mas que, do ponto de vista da profundidade da compreensão da fotografia, poderá ser considerado menos interessante — um dos textos mais presentes e mais citados ao nível da teoria da fotografia. Contudo, essa presença e as citações que a tornam visível nem sempre são acompanhadas pelo esforço de, por um lado, aceitar a complexidade daquilo que Benjamin diz acerca da fotografia (que poucas vezes é sobre a fotografia tomada como fenómeno isolado, puro, incontaminável) e, por outro lado — que decorre do primeiro —, procurar iluminar esse texto em função de outros elementos do pensamento benjaminiano. O escopo e o tom de “Pequena História da Fotografia” colocam-nos num território onde muitas leituras distintas são possíveis. O texto mostra uma série de relações variáveis entre diferentes aspectos: os elementos mágicos da fotografia, a marca do real que queima a imagem, a relação com a pintura, as tentativas de resgatar artificialmente a aura, o inconsciente

algo que está para lá da origem, do fundamento, colocando-nos na proximidade da “carne do mundo” merleau-pontiniana.

óptico, a aspiração da aura pelas fotos de Atget, o rosto humano, as questões políticas — só para referir alguns dos aspectos mais relevantes.

A referência ao trabalho de Sander aparece, na dinâmica do texto, na sequência de dois apontamentos importantes, que correspondem a dois momentos decisivos na história da fotografia, tal como Benjamin a lê. O primeiro prende-se com a análise do papel desempenhado pelas fotografias de Atget na ruptura com um passado recente que contaminava a fotografia (ver imagem 12).

As fotografias de Paris por Atget são precursoras das fotografias surrealistas, guarda avançada da única coluna verdadeiramente larga que o Surrealismo conseguiu pôr em movimento. Foi o primeiro a desinfectar a atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola de fotografia. [...] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se.²⁵

Na continuação desta passagem, surge uma das várias definições de aura que aparecem dispersas pelos textos de Benjamin:

Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de

²⁵ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, pp. 253-254 (GS, II. 1, p. 378).

montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento — isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.²⁶

A questão é complexa, pelo que, antes de quaisquer avanços na compreensão do lugar de Atget e Sander em “Pequena História da Fotografia”, se torna necessária uma análise mais detalhada da aura da fotografia.

Benjamin nunca deixa muito claro em que termos se pode dizer que as transformações da aura estão numa relação directa com a “decadência na fotografia”, expressão que marca um dos fios condutores do texto. A estrutura formal da aura que acabámos de ver, ainda que com a exemplificação mediante a aura das montanhas ou do ramo, é genérica, ao passo que as ocorrências que a precedem no texto pressupõem quase sempre um fenómeno específico (a aura de certos olhares, as condicionantes técnicas do fenómeno aurático, a ilusão da aura pelo retoque). Portanto, e embora seja possível elencar as várias definições de aura neste e noutras textos, embora a aura seja determinante para algumas análises (também nos textos sobre Baudelaire), ela não corresponde a um conceito estabilizado, antes acompanha o próprio movimento do pensamento de Benjamin, no seu respeito pela singularidade de cada objecto de análise e pelo seu enquadramento histórico. Logo, em “Pequena História da Fotografia” nunca se trata do desaparecimento absoluto da aura, mas de uma compreensão das suas transformações, por vezes do seu desvanecimento relativamente a uma determinada experiência fotográfica. De um modo geral, e em relação à definição de aura que é dada, o que a fotografia faz, sobretudo por intermédio da reprodução, é anular o carácter de existência

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 254 (*ibidem*).

única — das obras de arte e das próprias coisas do mundo. Há uma distância em relação às coisas que se vê anulada, simultaneamente, por um desejo e uma tendência: “aproximar as coisas de si, ou melhor, das massas, representa tanto um desejo apaixonado do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da reprodução”²⁷.

Esta passagem revela que as transformações da aura fotográfica fazem parte de uma leitura mais geral da modernidade e de uma atenção às experiências do presente capaz de englobar e dar sentido a essas mesmas transformações. Por outras palavras, é também em função do presente — o presente do seu autor — e das suas exigências que esta peculiar história da fotografia desenha o seu percurso. Contudo, há algo nos textos de Benjamin que extravasa a situação histórica e estrutural — do ponto de vista das estruturas sociológicas mais gerais, mas também do ponto de vista das estruturas marxistas. Esse *algo* está relacionado com os elementos que despontam do percurso histórico como pequenas cintilações.²⁸ Portanto,

²⁷ *Idem, ibidem* (*ibidem*, pp. 378-379).

²⁸ Em “Les Morts de Roland Barthes”, referindo-se à articulação que Benjamin faz entre a era da psicanálise e a da reproducibilidade técnica, Derrida diz que os textos de Benjamin (“A Obra de Arte na Época da sua Reproducibilidade Técnica”) e Barthes (*A Câmara Clara*), atravessando, transbordando e explorando os recursos da análise fenomenológica, bem como da estrutural, poderiam ser considerados os dois textos maiores sobre a questão do referente na modernidade técnica. Embora se centre na questão do referente e no pressuposto de uma crítica à noção ingénua de referente, o comentário de Derrida toca num dos pontos que une Benjamin (também em “Pequena História da Fotografia”) e Barthes, o qual, de alguma forma, justifica a continuada pertinência das suas abordagens: a tensão constante entre a análise descritiva, na sua atenção às fotografias e aos fenómenos fotográficos mais imediatos e constitutivos, e as variações estruturais, históricas, culturais. Cf.

“Pequena História da Fotografia”, como tantos outros textos de Benjamin, vive num estado de tensão e atenção. Se quiséssemos brincar com os conceitos, embora com consciência da seriedade da brincadeira, poder-se-ia recorrer ao neologismo *atensão*. Daí que, neste texto, a descrição de duas fotografias, uma de Karl Dauthendey, a outra de David Octavius Hill, entrem num campo ontológico (palavra que não é utilizada por Benjamin), onde se trata de compreender aquilo que a fotografia é — como um ponto para lá do qual não se pode passar e que, por isso mesmo, constitui um recurso teórico muito fértil. Na descrição da fotografia de Dauthendey (ver imagem 13), Benjamin mostra como a mais exacta das técnicas pode ser capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que se torna inacessível a um quadro pintado, referindo-se ao

impulso irresistível de procurar numa fotografia [*Bild*] destas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou [*durchgesengt*] o carácter de imagem [*Bildcharakter*], de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo como um olhar para trás.”²⁹

Jacques Derrida, “Les Morts de Roland Barthes”, *op. cit.*, p. 272. Contudo, num sentido estrito, Benjamin não faz propriamente descrições fenomenológicas, a sua atenção às coisas segue sobretudo um movimento de imersão, o qual será analisado mais detalhadamente ao longo deste capítulo.

²⁹ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 371). Tradução modificada: optou-se por traduzir *durchgesengt* por “queimou”, ainda que nenhuma palavra portuguesa possa traduzir com exactidão o sentido desse “através”, dessa “combustão interior” que a palavra *durch* transmite. Também se optou por traduzir literalmente *Bildcharakter* por “carácter de imagem”, pois só assim se acentua uma transposição fundamental: de uma imagem em particular para o carácter de imagem — aquilo que é subvertido na fotografia, que excede a ordem da mera duplicação.

Eis como a descrição *de uma fotografia* (que é também uma espécie de imersão, de deixar-se despenhar), pode dizer algo de essencial acerca *da fotografia*. No centro de uma atenção a fotografias particulares no interior de uma relação específica entre história, técnica e arte, onde o fenómeno da aura constitui uma variável, Benjamin aponta também para uma espécie de ponto incontornável que “queima” e perpassa as experiências que temos com a fotografia. Pode até falar-se de uma transposição desse queimar — enquanto reacção química —, que caracteriza a exposição à luz na fotografia analógica, para o queimar do carácter de imagem. Portanto, uma fotografia nunca é pura e simplesmente uma imagem, no sentido de mera duplicação ou de “uma coisa em vez da outra”; não está imune aos efeitos da realidade que esteve na sua origem, por mais perseverantes que sejam as tentativas de esconjurar-a. Para Benjamin, como para outros que olharam atentamente para a fotografia, é neste reduto que se situa o seu valor mágico (ou talvez o valor mágico mais determinante). Tendo em conta o que vimos no primeiro capítulo, será forçoso concluir que tudo isto, todo este modo de pensar a fotografia, tem uma profunda relação com a questão da evidência, com o seu carácter encantatório, irredutível, absorvente. De tal modo que, embora com termos e estilos de pensamento diferentes, é possível detectar uma afinidade entre as questões da evidência e o pensamento de Benjamin. Existe algo de óbvio nesta constatação: não será necessário instituir uma qualquer ontologia da fotografia — num sentido forte, ainda que regional — para que as questões, as respostas e os conceitos se liguem. No fundo, trata-se de compreender os traços e as forças da fotografia.

Embora o conceito de aura nunca seja utilizado na passagem da *queimadura (do carácter) de imagem*, esta pode ser lida como uma descrição da estrutura aurática da fotografia, relacionada

com o modo como o real se inscreve na imagem, criando “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”. A aura da fotografia seria assim inseparável de uma trama singular de espaço e tempo, sobretudo de uma espessura temporal. Não é agora o momento de aprofundar a discussão sobre a aura fotográfica, até porque ela será retomada no próximo capítulo, sobretudo em III. 3. *A semelhança no pensamento de Walter Benjamin*. De qualquer forma, depois de compreendido o carácter complexo que o conceito de aura desempenha no pensamento de Benjamin, o mais importante é mesmo aferir se, perante um objecto ou uma obra de arte específica, e perante um determinado ponto de vista, o conceito se mantém com características semelhantes àquelas que conhece nos textos em que é referido, se conhece novas determinações, transformando-se em função da especificidade de cada análise, ou se, pura e simplesmente, não se mostra adequado. A cristalização de um determinado aspecto da aura, decorrente das análises realizadas por Benjamin, pode conduzir a equívocos.

Neste sentido, será mais sensato interpretar a aura como uma virtualidade fotográfica, pronta a explodir, a fazer sentir os seus efeitos, o que nem sempre acontece nem tem de acontecer. Embora irredutível, esse ponto anódino raramente se dá como fenómeno isolado, daí que, mais do que procurá-lo segundo uma lógica da *causalidade*, devamos fazê-lo pela lógica da *irradiação*, da *disseminação*, das *ramificações*, das *enxertias*³⁰.

³⁰ Em *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 2005 [1942], pp. 17-18, Gaston Bachelard mostra a fertilidade do conceito de enxertia no quadro da imaginação material, o qual, com os devidos reajustamentos teóricos, adequar-se-ia a uma compreensão da afinidade e da “contiguidade desviante” inerentes ao contacto privilegiado que a fotografia mantém com a matéria (assim como as enxertias entre fotografia e pintura: Gerhard Richter, Craigie Horsfield, etc.).

Neste contexto de irradiações e enxertias, façamos um parêntesis acerca do filme *Ararat* (2002), do realizador Atom Egoyan, no qual a fotografia

No fundo, é também isto que torna pensável e compreensível aquilo que se joga, em termos de abordagem teórica, na passagem da *fotografia* ao *fotográfico*. A aura deve ser pensada *juntamente* com as transformações históricas e técnicas da experiência humana que são fulcrais nos textos de Benjamin sobre fotografia, não como um elemento completamente determinado e, portanto, estanque.

Depois destes breves esclarecimentos, regressemos a Atget e à descrição histórica realizada em “Pequena História da Fotografia”, tendo em vista uma contextualização das referências a *O Rosto do Tempo*, de August Sander. Segundo a citação transcrita no início deste subcapítulo, as fotografias de Atget limpam a atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha criado — atmosfera que não seria certamente alheia aos esforços para criar artificialmente uma aura (num sentido que, embora utilizado por Benjamin, é distinto do enunciado anteriormente) por intermédio do retoque ou

desempenha um papel subtil, mas engenhoso, no que concerne à sua complexa construção histórico-temporal. O papel da fotografia no filme tem menos a ver com a aura no sentido de valor de culto do que com a aura enquanto campo de memória, de distância e proximidade temporal. Tem ainda a ver com o seu papel de veículo de afectos. E, sobretudo, tem a ver com um gesto filosófico-fotográfico determinante para a compreensão do pensamento de Benjamin, e que será aprofundado ao longo deste e do próximo capítulo, o gesto da restituição e incompletude inerente ao conceito de origem. A fotografia que persiste em *Ararat*, retratando o pintor com a mãe, não é apenas um documento de época, mas instaura também uma série de movimentos de rememoração, de redenção histórica (o filme dentro do filme sobre o genocídio arménio) e familiar (a viagem do filho à Arménia), de enxertia de figuras e afectos (na pintura). É ela que abre e fecha o filme. Ao fechar é outra, mas é ainda a mesma que nunca foi igual, embora sempre queimada pelo real do momento em que foi tirada, pouco antes do genocídio pelos turcos. Um agradecimento a Maria Irene Aparício pela referência ao papel da fotografia neste filme, no âmbito da sua comunicação “Learning from Contemporary Cinema: Shapes of Time, Life and Memory in Egoyan’s Films” (conferência *Time Networks: Screen Media and Memory*, realizada em Lisboa entre 21 e 23 de Junho de 2012, org. NECS — European Network for Cinema and Media Studies).

às poses enfatudas dos retratados. Limpeza que é também a do início da libertação dos objectos em relação à sua aura. Ao apresentar uma Paris quase sempre vazia, ao executar o seu trabalho com abnegação e um olhar singular, que fugia dos lugares-comuns e procurava o desaparecido e o escondido, prestando atenção aos pormenores, Atget antecipava-se à fotografia surrealista. Além do mais, o seu papel foi também fundamental pois, segundo Benjamin, ele mostra que “aquilo que é decisivo para a fotografia é sempre a relação dos fotógrafos com a sua técnica”. Tendo sido um virtuoso e um precursor — seguindo a analogia estabelecida com o pianista Busoni — Atget revelou uma entrega extraordinária à sua causa, aliada a uma precisão extrema³¹.

O segundo momento decisivo da história da fotografia que prepara o aparecimento de Sander é, para Benjamin, o ressurgimento do rosto humano no cinema russo, ressurgimento que acompanha quer a compreensão da gravidade da renúncia à figura humana (que de certa forma fora levada a um extremo pela fotografia de Atget, que nos apresenta quase sempre uma Paris vazia, “esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino”³²), quer as alterações na sua própria representação, liberta do âmbito do retrato fotográfico como até então era praticado, nas suas múltiplas relações com o retrato pago e para fins de representação, com as exigências de uma sociedade fascinada pela questão do estatuto social e da visibilidade ou até com as várias formas de manter e artificializar a aura dos retratos³³. Portanto, nesta atenção à figura humana mistu-

³¹ Cf. *idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 253 (GS, II. 1, p. 378).

³² *Idem, ibidem*, p. 255 (*ibidem*, p. 379).

³³ *Idem, ibidem* (*ibidem*). Referindo-se aos filmes russos e à inadmissibilidade da renúncia à figura humana, Benjamin diz: “A renúncia à figura humana é, para a fotografia, a mais inadmissível de todas. E quem o não sabia aprendeu com

ram-se diversos aspectos que desembocaram historicamente no desenvolvimento de uma percepção fotográfica, ou melhor, de um conjunto de olhares, de experiências perceptivas abertas pelo campo fotográfico.

Embora Benjamin não o diga de forma explícita, é possível concluir que, quer em Atget, quer em Sander, há uma tentativa de retratar algo a partir de um uso não convencional do espaço fotográfico — e dos contextos, atmosferas e rostos que dele fazem parte. Seja ao nível da cidade de Paris, no caso do primeiro, seja ao nível da população alemã, no caso do segundo. Trata-se de um movimento complexo, mas ao mesmo tempo fundamental, de compreensão das potencialidades da fotografia: a reconfiguração do espaço (também humano) ou, pelo menos, a capacidade de retirar do espaço aquilo que é supérfluo e assim encontrar os detalhes e as regularidades

os melhores filmes russos que também o ambiente e a paisagem só se revelam àqueles fotógrafos que sabem captá-los na aparição anónima que os traz refletidos no rosto". Mas, como Benjamin deixará subentendido em seguida, isso também depende do modelo fotografado e de uma certa ausência de destino a dar à fotografia, bem como de um anonimato que se inscreve nos rostos. Seria interessante ponderar as articulações entre estas considerações relativas à paisagem, ao anonimato e ao rosto, e aquelas que são tecidas por Gilles Deleuze em *Mille Plateaux*, relativamente ao rosto, à paisagem enquanto seu correlato e à relação de ambos com a lisura desterritorializante do muro branco e com o buraco negro. Neste contexto, a individualização do rosto, mais do que uma questão ideológica, torna-se uma questão de "economia e de organização do poder". Deleuze refere-se ao cinema russo, mas não às fotografias de Sander. Aliás, praticamente não se refere à fotografia. Contudo, é de assinalar a nota — que implica, como veremos, uma dimensão de exercício que será fundamental ao longo do presente capítulo e de todo o livro (se bem que não tanto no sentido religioso) — onde Deleuze assinala a preponderância dos "exercícios de rosto" e de paisagem (a vida de Cristo, o inferno, o mundo...) para a educação cristã, já propostos por Inácio de Loyola, bem como a importância dos manuais de rosto e paisagem enquanto pedagogia que não só inspira as artes, mas que também é por elas inspirada. Cf. Gilles Deleuze, "Année zero — Visagéité", in *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, pp. 205-234.

que tecem de modo intrínseco o aparecer do mundo. E isto aproxima-se mais da noção de inconsciente óptico, tal como Benjamin a ela se refere no mesmo texto, do que de qualquer teorização sobre a paisagem expressiva ou o retrato que reflecte a alma do retratado³⁴.

De acordo com o que acima ficou dito, é importante salientar que a abordagem de “Pequena História da Fotografia” é muitas vezes marcada por questões de ordem política. Significa isto que, entre outras, as questões da decadência da aura ou do ressurgimento do rosto ou da figura humana têm também um sentido social e político. Um dos aspectos que permitem a Benjamin defender que as fotografias de Sander já não entram na categoria tradicional do retrato prende-se com o facto de elas já não reflectirem uma tentativa de passar à posteridade ou de marcar um determinado estatuto social, não se tratando “de um retrato pago e para fins de representação”, como fora corrente durante o século XIX e à medida que a fotografia fora assimilada por uma burguesia em ascensão. Muito pelo contrário, respondem sobretudo a uma disposição de anonimato, mostram “pessoas que não tinham qualquer destino a dar à sua fotografia”³⁵ e daí abrem o caminho para uma fotografia empênhada ao nível científico e político.

A questão do anonimato (por mais paradoxal que possa parecer esta ideia de um retrato cuja identidade mais imediata nos foge por entre os dedos) é fundamental para o desenvolvimento do retrato, não só do ponto de vista social, mas também do da exploração das potencialidades visuais e cognitivas da fotografia, constituindo uma espécie de abertura estética e de pensamento. Alfred Döblin, num pequeno texto intitulado

³⁴ Cf. Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 247 (*ibidem*, p. 371).

³⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 255 (*ibidem*, p. 380).

“Sobre rostos, imagens e a sua verdade” (“Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit”), que constituiu a introdução à primeira edição de *O Rosto do Tempo*, fala-nos de dois tipos de laminagem do rosto, provocados por dois poderes superiores, a morte e a sociedade humana. Por laminagem entende “a uniformização, o esbatimento das diferenças pessoais e particulares, o seu apagamento como resultado da impressão de um poder superior”³⁶. O pano de fundo deste texto é, portanto, uma reflexão sobre o individual e o universal (o autor recorre à oposição entre nominalistas e realistas), sobre aquilo que pode existir de revelador nessa laminagem cujos efeitos, contudo, não estão dados à partida, mas são esculpidos pelas circunstâncias. Döblin visa também estabelecer uma relação entre o rosto e as suas imagens. Refere então a história de uma rapariga, anónima, que se afogara no rio Sena e de quem fora feita uma moldagem e também reproduções fotográficas. Esse rosto inscrevera-se numa morte e numa salvação: a morte enquanto acontecimento inelutável e a salvação que, por intermédio das imagens feitas, permite a Döblin ler os traços do rosto, não só imaginando os momentos que antecedem o acto que a fez mergulhar no Sena ou a própria agonia do afogamento, mas também — e sobretudo — lendo na sua boca um doce sorriso, um sorriso de expectativa que é um apelo, um murmúrio do qual se desprende uma singular sedução.³⁷ Contrastando este exemplo com as coleções de máscaras mortuárias, normalmente de famosos, aos quais, por intermédio da moldagem, algo foi arrancado (algo que dá conta do longo processo em que, como se se tratasse de um seixo, o rosto foi trabalhado, rolado e erodido pelas ondas), Döblin acaba por enunciar que do sorriso da

³⁶ Alfred Döblin, “Faces, Images and Their Truth”, in August Sander, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, op. cit., p. 7.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 8.

desconhecida emana qualquer coisa do mundo anónimo. Esse anonimato já existia nas moldagens das coleções de máscaras mortuárias, mas na afogada ele ganha um duplo sentido, vem à superfície de um modo mais intenso. No fundo, é uma analogia cuja ligação se faz pelo sorriso e o anonimato, possibilitada desde logo pelo molde, mas alcançada de modo mais detalhado e decisivo pela fotografia. Veremos como Benjamin, noutros termos mas com um fundo de pensamento que se aproxima do que Döblin esboça neste texto, comprehendendo o carácter mortuário das fotografias de Sander, assinala também o modo como estas não podem deixar de falar ao futuro, sorrindo com todas as possibilidades de um sorriso anónimo.

Na segunda laminagem referida por Döblin, aquela que é provocada pela sociedade e as suas classes, a morte recua, “a água que esculpe estes seixos é ainda visível, eles rolam ainda nas vagas em que todos rodopiamos”³⁸. O escritor alemão fala-nos aqui tendo à sua frente as fotografias de Sander (tal como antes tinha perante si a fotografia da afogada e as máscaras mortuárias de que era coleccionador). Há uma íntima relação entre o anonimato da morte e o anonimato da “força colectiva da sociedade humana, da classe social, do nível de educação”³⁹. Döblin refere-se à morte e à força colectiva enquanto universais. Mas o que é mais interessante é que esses universais não são vistos como *causas* ou *tipos*, são forças, nem plenamente negativas ou positivas, que agem sobre os indivíduos, que, acima de tudo, não podem senão tornar-se visíveis através dos indivíduos e dos próprios tipos, forças que circulam numa esfera pré-individual⁴⁰.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰ Para uma análise que, no seu estilo ensaístico e depurado, implica contudo décadas de reflexão sobre estas questões, cf. Ernst Jünger, *Typus, Name, Gestalt*,

Ernst Jünger terá sido, no quadro de uma tradição de pensamento que muito vai beber a Goethe, um dos primeiros a compreender o modo como os *tipos* têm uma relação privilegiada com uma rede de indiferenciação, um fundo de anonimato que é a sua condição, sendo uma enorme fonte de poder, quer do ponto de vista ontológico, quer social e político. Segundo Jünger, quando temos acesso a um tipo, quando o percepcionamos, não é apenas ele que vemos (num sentido estritamente empírico), mas também o poder tipificador que é a sua condição de possibilidade e que ele manifesta. O tipo apela à nomeação, mas esta é também uma manifestação do inominado, isto é, de um mundo anônimo. Já a *figura*, noção trabalhada de modo determinante em ensaios como *O Trabalhador* e *O Passo da Floresta*, e que Jünger aproxima do “fenômeno originário” (*Urphänomen*) de Goethe, distingue-se do tipo por ter uma relação mais próxima com o indiferenciado, por ser mais difícil de nomear.

Extravasando o campo da fotografia, o conceito de anonimato é de uma enorme fertilidade no âmbito da criação artística e do pensamento, pois rompe as cadeias mais imediatas da designação, da referência ou do sentido. Ele situa-se nas proximidades do *neutro*, do *grau zero* ou do *impessoal*. Estas noções remetem, respectivamente, para o pensamento de Maurice Blanchot — cujos romances e ensaios estão trespassados de anonimato — Roland Barthes e Gilles Deleuze, mas a verdade é que esta linhagem de pensamento floresceu em diversos domínios do pensamento literário-filosófico no século XX. Em Blanchot, o conceito de neutro diz respeito, antes de mais, a um campo ontológico ou de compreensão da escrita, que aparece, por exemplo, em *L'Espace Littéraire* ou *Le Livre à Venir*.⁴¹

in *Werke*, Band 8, Essays IV, Klett, Stuttgart, 1963, pp. 383-473.

⁴¹ Desta última obra, fiquemo-nos por uma singular passagem que se aproxima de Barthes e prepara, por assim dizer, as páginas que Blanchot dedica a Samuel

Em Deleuze, encontramos de novo questões relativas à perda do nome, enquanto identidade infinita (com referências a *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll), e ao neutro (com referências, entre outros, a Blanchot), mas já no contexto de um “campo transcendental impessoal e pré-individual” — que vai além da neutralidade acima mencionada —, aspecto fundamental do seu pensamento da imanência.⁴²

Para Benjamin, e talvez para a maioria dos fotógrafos que se voltaram para os anónimos, este tema é marcado por um pendor social e político. Portanto, embora não seja possível fazer equivaler o anonimato referido por Benjamin com o conceito de anónimo ou neutro desenvolvido, cada um a seu modo, pelos diferentes autores mencionados, pois seriam necessárias muitas e importantes distinções, a própria figura do anónimo — que parece pertencer a um campo transcendental (em Benjamin necessariamente enformado pela história e remetendo para a singularidade daquele que não tem nome) — conserva, na sua plasticidade, uma grande riqueza. É interessante,

Beckett, com particular ênfase para o seu *L'Innomable*, livro que fala com uma voz impessoal: “Ao encaminhar-nos, com a sua notável reflexão, para aquilo a que chama o grau zero da escrita, talvez Roland Barthes tenha designado também o momento em que a literatura poderia ser apreendida. Porém, neste ponto, ela não seria apenas uma escrita branca, ausente e neutra: seria a própria experiência da ‘neutralidade’, que nunca escutamos [*que jamais l'on n'entend*], pois quando a neutralidade fala, só aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento [*de l'entente*], e no entanto o que há a ouvir é essa palavra neutra, o que sempre foi dito, o que não pode cessar de se dizer e não pode ser ouvido, tormento que começamos a pressentir perante as páginas de Samuel Beckett”. Maurice Blanchot, *O Livro Por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Relógio D’Água, Lisboa, 1984, p. 220 (or. *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959) (Tradução alterada).

⁴² Ver, a este propósito, Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, se bem que estes aspectos próprios do “campo transcendental impessoal e pré-individual” conheçam diversas modulações nos seus escritos, sendo também basilares na relação entre rosto e paisagem que se encontra em *Mille Plateaux*, relação atrás indicada.

desde logo do ponto de vista da relação entre arte e política, que este anonimato tenha também sido o terreno das mais propagandísticas e racistas representações do povo alemão⁴³. O anonimato mostra-se assim como uma zona de perigo, um limiar que, sobretudo em tempos de maus augúrios, necessita de vigilância, de uma presença de espírito capaz de ler os traços dos acontecimentos. Mais adiante voltaremos a este tema da presença de espírito.

O quadro das relações profundas entre a fotografia e os seus aspectos sociais foi abordado de um modo pormenorizado por Gisèle Freund — de quem Benjamin viria a tornar-se próximo na década de 30 —, num ensaio publicado em 1936, intitulado *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, ensaio sobre o qual o próprio Benjamin teceu algumas considerações em “Carta de Paris (2). Pintura e fotografia”⁴⁴. Algumas destas considerações foram adaptadas para uma recensão do trabalho de Freund, publicada em 1938 na *Zeitschrift fur Sozialforschung*, de que se salienta uma passagem (muito semelhante a uma nota que aparecia na “Carta de Paris”) relativa a uma reserva metodológica da parte de Benjamin:

O método do livro orienta-se pela dialéctica materialista. A sua discussão pode promover o seu desenvolvimento. Por esta razão, devo tocar numa objecção que pode paralelamente ajudar a determinar melhor o lugar científico desta

⁴³ Como se torna claro nas fotografias de Erna Lendvai-Dirksen. Sobre as relações entre arte e política a partir de uma crítica ao fascismo, cf. também a recensão que Benjamin fez de *Krieg und Krieger*, um livro editado por Ernst Jünger em 1930 (Walter Benjamin, “Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift *Krieg und Krieger*. Herausgegeben von Ernst Jünger”, GS, III, pp. 238-250).

⁴⁴ Walter Benjamin, “Carta de Paris (2). Pintura e fotografia”, in *A Modernidade, op. cit.*, pp. 303-313 (GS, III, pp. 495-507).

investigação. “Quanto maior” escreve a autora “o génio do artista, tanto melhor a sua obra reflecte, precisamente devido à originalidade da sua concepção, as tendências da sociedade da sua contemporânea.” (Freund, p. 4) O que dá que pensar nesta frase não é a tentativa de descrever o alcance artístico de uma obra relacionando-a com a estrutura social do tempo que a viu nascer; problemático é apenas o pressuposto de que essa estrutura se manifesta sempre sob o mesmo aspecto. Na verdade, o seu aspecto mudará com as várias épocas que pousam o olhar sobre a obra. Definir a sua importância com referência à estrutura social da sua época tem muito mais a ver com a capacidade da obra para abrir as portas da época do seu nascimento a outras, mais afastadas e estranhas, para determinar a sua repercussão a partir da história. Essa capacidade foi demonstrada pelo poema de Dante para o século XII, pela obra de Shakespeare para a época isabelina. O esclarecimento da questão que aqui foi mencionada é tanto mais importante quanto a fórmula de G. Freund ameaça regressar directamente a uma tese que encontrou a sua mais drástica e ao mesmo tempo mais problemática expressão em Plekhanov. “Quanto maior é um escritor”, assim escreveu Plekhanov na sua polémica contra Lanson, “tanto mais forte e claramente o carácter da sua obra depende do da sua época, ou, *por outras palavras* (italílico do recenseador): tanto menos é possível encontrar na sua obra aquele elemento que se poderia designar de ‘pessoal’”.⁴⁵

Esta passagem, que conclui a recensão do livro de Gisèle Freund, pode ser lida mediante a oposição entre teor de verdade e teor material de uma obra de arte, tal como Benjamin formula em “As Afinidades Electivas de Goethe” (“Goethes

⁴⁵ *Idem*, GS, III, pp. 543-544.

Wahlverwandtschaften”), um texto escrito em 1922⁴⁶. Nos seus traços gerais, essa oposição dá conta de uma tensão entre dois elementos que devem coexistir na relação crítica com a obra de arte e que se concretiza nas figuras do comentador (o químico) e do crítico (o alquimista). O primeiro debruça-se sobre o conteúdo material da obra, sobre a análise dos conteúdos históricos e filológicos que unem a obra ao “tempo que a viu nascer”, trabalho necessário no processo que conduz ao segundo elemento, o momento crítico que procura a verdade e, por assim dizer, o que nela há de “pessoal”. Contudo, para atingir qualquer coisa de decisivo do ponto de vista da verdade e da vida, qualquer coisa que transcenda as determinações históricas dos factos e cronologias (já que o próprio teor de verdade é histórico-filosófico), não cabe ao crítico procurar um conteúdo de verdade desde logo separado do conteúdo material, muito pelo contrário, deve procurar a mais íntima relação entre ambos. Nas épocas posteriores ao aparecimento da obra, quando o teor material começa eventualmente a aparecer como uma mera curiosidade histórica, o crítico deve contrariar essa tendência e começar pelo comentário. Em rigor, o crítico tem de começar sempre por ser um comentador⁴⁷.

Na abertura das *portas da época do nascimento de uma obra*, na *repercussão a partir da história* — ideias presentes na recensão ao livro de Freund — jogam-se distinções importantes quanto à compreensão da relação entre a obra de arte e as tendências da sociedade sua contemporânea, mas jogam-se também distinções muito finas quanto à relação entre o passado, o presente e o futuro de uma obra de arte — que pressupõem já uma reflexão sobre a história que, de alguma forma, poderá corresponder

⁴⁶ *Idem, Goethes Wahlverwandtschaften, GS, I. 1, pp. 125-201.*

⁴⁷ Cf. *idem, ibidem*, pp. 125-126.

àquilo a que Stéphane Mosès chama o paradigma estético da concepção de história de Benjamin⁴⁸. A repercussão não aponta para a recuperação ou restituição de um corpo morto ou inanimado, que seria a época que viu nascer uma obra; aponta, muito pelo contrário, para um corpo vivo. Mais do que um jogo de espelhos, segundo o qual uma estrutura social ver-se-ia reflectida na obra de modo simplista, trata-se de um jogo fisiológico cujos contornos não estão absolutamente fixados e que necessitam da intervenção activa daquele que pousa os olhos sobre os traços que unem a obra ao tempo que a viu e fez nascer. Trata-se da possibilidade de pensar uma verdadeira *mudança de aspecto*⁴⁹, um movimento capaz de, simultaneamente, respeitar a integridade da relação da obra com o seu tempo, mas também o olhar — no presente — que se debruça sobre o passado.

⁴⁸ Stéphane Mosès, *L'Ange de L'Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, pp. 122-144. Entre o paradigma teológico e o paradigma político, o estético, desenvolvido fundamentalmente com e a partir de Goethes *Wahlverwandtschaften* e de *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, é aquele que mais directamente se aproxima da morfologia goethiana. Como vimos, o reparo a Gisèle Freund relaciona-se com a distinção entre teor material e teor de verdade, mas pode também ser lido em função do conceito de origem exposto nesta última obra — e que será aprofundado no próximo subcapítulo. Estas coincidências e articulações dão toda uma outra dimensão à *zarte Empirie* com a qual Benjamin caracteriza o trabalho de Sander.

⁴⁹ Conceito tomado de empréstimo a Wittgenstein, intuindo-se aqui uma ligação, indirecta mas relevante, entre o registo dinâmico da teoria perceptivo-lingüística que subjaz à mudança de aspecto, e ao “ver como” wittgensteinianos, e o registo dinâmico deste “aspecto [que] mudará com as várias épocas que pousam o olhar sobre a obra”, de que Benjamin fala na recensão. Este não é o momento para desenvolver esta ligação, mas ela pressupõe sem dúvida um dinamismo fisionómico, relacionado com o movimento incessante, porque constantemente a exigir atenção, que subjaz não só à leitura dos traços do rosto, mas também à dos traços da sociedade e da história. Sobre a mudança de aspecto na obra do filósofo austríaco, cf. as notabilizadas análises das *Investigações Filosóficas*, sobretudo da parte II, em Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, trad. e pref. M. S. Lourenço, intro. Tiago de Oliveira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002 (3^a ed.).

Referindo-se à configuração e à troca dialéctica entre passado e presente de uma obra de arte, a passagem da recensão ao livro de Gisèle Freund é bem demonstrativa do carácter morfológicamente dinâmico que o materialismo dialéctico toma nas mãos de Benjamin, carácter que subjaz, de modo determinante, ao projecto *As Passagens de Paris* (*Das Passagen-Werk*), carácter que irá ser mostrado ao longo deste capítulo. Estas precisões são importantes para uma compreensão da especificidade dos tipos sociais inerentes ao trabalho de Sander. Este é sem dúvida um documento que mostra os traços da sociedade alemã, quer faciais, quer sociais. E é também um documento que mostra uma estrutura que abre as portas do seu nascimento a outras, que abre as portas ao futuro. Ao contrário de outros ensaios fotográficos que se alimentam da questão do *tipo* de um ponto de vista mais positivista, privilegiando quer a recondução à unidade, pela reificação da síntese, quer a dimensão de prova que a evidência fotográfica pode tomar — como os retratos compósitos de Francis Galton ou os estudos sobre a histeria de Charcot, exemplos que, sendo talvez mais “científicos”, nunca são referidos por Benjamin —, o de Sander parece ir ao encontro dessa ideia de configuração viva que mantém com a estrutura social uma relação profunda, mas não estanque, no sentido em que permanece aberta à diversidade dessa mesma estrutura e, mais do que trabalhar em função de um qualquer intento científico (num sentido de ciência que não é propriamente o de Benjamin) ou de uma qualquer instituição, parece querer “estabelecer de novo o espirito”, segundo as palavras de Goethe, “no seu antigo direito de se colocar imediatamente diante da natureza”⁵⁰.

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe, “Analyse und Synthese”, *Werke*, 14 vols, ed. Erich Trunz, Verlag C.H. Beck, München, 1998 (que segue a edição revista e melhorada de 1994), conhecida por *Hamburger Ausgabe* (*HA*), vol. 13, p. 50.

Permitem-nos estas referências elucidar melhor o carácter científico, social e político de “Pequena História da Fotografia”. Este texto pressupõe materialismo dialéctico, sem dúvida, mas pressupõe também uma percepção clara de que as estruturas históricas devem ser pensadas segundo uma permanente mudança de aspecto que toma em consideração o presente. Pressupõe também, de modo determinante, a compreensão de que a fotografia abriu um espaço próprio de compreensão da história, espaço que é irredutível a uma mera visão de progresso cumulativo, causal, dos factos sociais — e, portanto, a uma concepção rígida das estruturas sociais. Esta abertura de um espaço fotográfico é enunciada de forma muito subtil em *As Passagens de Paris*, no comentário a um excerto de um texto de Gisèle Freund. Transcrevem-se a citação e o comentário: “A fotografia ... começou por ser adoptada pela classe social dominante...: industriais, proprietários de fábricas e banqueiros, homens de Estado, literatos e sábios.” Gisèle Freund, *La photographie au point de vue sociologique* (manuscrito, p. 32). Será mesmo assim? Não seria mais certo inverter a ordem?”⁵¹. O comentário, em forma de questão, articula-se com outras observações que são feitas a Gisèle Freund, as quais também situam melhor o modo como Benjamin pensa quer a relação histórica e social com as obras de arte, quer o acontecimento fotográfico na sua relação com a história e a sociedade, acontecimento que, considerado segundo uma “inversão de ordem” relativamente aos pressupostos do materialismo dialéctico de Freund, permite-nos perceber as irradiações da fotografia. Tal como as obras do passado, a invenção da fotografia não é um acontecimento fechado. A fotografia não é um corpo morto

No próximo subcapítulo voltaremos a esta afirmação e ao contexto em que ela é proferida.

⁵¹ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 812 ([Y 3, 2], GS, V. 2, p. 829).

cuja história pudesse ser recuperada como uma relíquia, não é um instrumento técnico que as estruturas da sociedade, encaradas na sua rigidez, pudessem simplesmente adoptar. Isto é: essas próprias estruturas são alteradas, contaminadas pela fotografia. “Pequena História da Fotografia” é também uma reflexão sobre estes movimentos de contaminação.

Mais especificamente, pode então dizer-se que é na possibilidade de apreender as configurações, de descrever as diversas fisionomias do mundo, de exercitar o nosso olhar e a nossa atenção, que se joga, para Benjamin, uma das grandes riquezas da fotografia⁵². E isto não tem a ver com uma cedência às tendências da actualidade ou à moda, cedência tantas vezes por ele criticada. Se ainda hoje olhamos fascinados para o trabalho de um Sander ou de um Blossfeldt, é porque as configurações que eles nos dão permanecem vivas, reflectindo — mas extrapolando — o próprio tempo da sua produção, paradoxalmente próximas e distantes. Neste sentido, e com as devidas distâncias, permanecem vivas como o poema de Dante ou a obra de Shakespeare.

⁵² O capítulo III mostrará como a questão da fisionomia, tal como é levantada pelo trabalho de Sander, deve também ter em conta as teorizações de Benjamin acerca do fundo mimético do ser humano, nomeadamente as que se referem às transformações históricas desse fundo. Este é o tema de vários textos, sobretudo do ano de 1933, mas já num fragmento escrito provavelmente em 1932, que Benjamin classifica como um prolegómeno a qualquer astrologia racional, aquele articula a dificuldade moderna em perceber as semelhanças fisionómicas com essa transformação histórico-temporal da faculdade mimética: “não existem dúvidas de que os Antigos tinham um sentido mimético para a fisionomia muito mais apurado do que os homens de hoje, os quais apenas conseguem reconhecer semelhanças faciais, e já difficilmente semelhanças corporais. Pode até pensar-se que na Antiguidade a percepção fisionómica baseava-se em semelhanças com os animais”. *Idem*, “Zur Astrologie”, GS, VI, p. 193.

5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe

O que é apreensível pertence ao domínio da sensibilidade e do entendimento. A isto vem acrescentar-se o apropriado, que é afim do conveniente. Contudo, o apropriado é uma relação com um tempo particular e com circunstâncias específicas.

J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, § 577 [333]
(tradução alterada)

Ao integrar a obra de Sander nas fileiras de Eisenstein ou Pudovkin, Benjamin salienta desde logo o ponto de vista científico em que ela é realizada, resgatando-a de um conhecimento desinteressado e de um contexto puramente artístico. Contudo, e como já vimos, esse conhecimento científico não é reduzível ao materialismo dialéctico ou, pelo menos, a uma ortodoxia marxista. *O Rosto do Tempo* inscreve-se no presente, explorando as configurações sociais do seu tempo. Se estas configurações apontam para algum tipo de arquétipo — noção que não é utilizada em “Pequena História da Fotografia” —, não será para uma origem fora do tempo, mas sim para as manifestações de diversas formas que se entrelaçam num organismo vivo: a sociedade alemã. A questão dos arquétipos em Sander não é muito clara, e na verdade é complicada por um certo privilégio que o fotógrafo parece conceder aos homens da terra (agricultores, camponeses). Embora algumas notas de Sander pareçam apontar para uma dimensão das “características humanas gerais”, na verdade, e seguindo a obra que foi

publicada em 1929, nada aí parece indicar que se trate de uma demanda arquetípica, nesse sentido genérico em que o conceito de arquétipo equivale a algo imutável que está fora do tempo e do mundo fenoménico. Esta questão é sensível, e foi por isso sujeita a interpretações erróneas. Basta apenas lembrar que a ideologia Nazi assentava num tipo ideal de homem.

De qualquer forma, não será despiciendo indicar que aquilo que existe de tipológico e arquetípico no trabalho de Sander pode ser lido em função do *Urphänomen* (fenómeno originário) goethiano, bem como da adopção que dele fez Benjamin, em particular no que concerne ao desenvolvimento das noções de *origem* (em *Origem do Drama Trágico Alemão*) e de imagem dialéctica (sobretudo em *As Passagens de Paris*). A epígrafe do “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão* é retirada de *Materiais para a história da teoria das cores*, de Goethe, e remete exactamente para o problema do acesso à totalidade por parte da ciência, problema que conhece uma possível solução se a ciência for pensada como arte: “Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objectos de que se ocupa”⁵³. Já no desenvolvimento do “Prólogo”, esta inspiração goethiana conhece a sua concretização no contexto de um cepticismo produtivo que deve dar conta da especificidade das ideias (tal como Benjamin entende e adopta a *ideia* platónica), da própria respiração do pensamento, de uma verdadeira contemplação que “combina a rejeição do método dedutivo com um recurso cada vez mais amplo e intenso aos fenómenos, que nunca

⁵³ J. W. Goethe, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, apud epígrafe ao “Prólogo” de Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Alemão*, op. cit., p. 13 (GS, I, 1, p. 207).

correm o perigo de se tornarem objectos de um espanto nebuloso enquanto a sua apresentação [*Darstellung*] for ao mesmo tempo a das ideias, pois com isso salva-se a sua singularidade”⁵⁴. A doutrina das ideias no âmbito dos géneros artísticos necessita, portanto, de uma concepção de origem, de uma marca histórica das ideias capaz de insuflar esta respiração:

apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem [*Ursprung*] não tem nada em comum com a génese [*Entstehung*]. “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenómeno originário [*Ursprungsthänomen*] tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história. Na dialéctica inerente à origem encontra a observação filosófica o registo das suas linhas-mestras.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, pp. 31-32 (*ibidem*, p. 225). A noção de apresentação (*Darstellung*) conhecerá desenvolvimentos no que se segue. Alterando-se a tradução de João Barrento, optou-se por traduzir *Darstellung* por “apresentação” e não por “representação”, ficando este último termo reservado para *Vorstellung*, embora seja necessário conceder que certas determinações pré-modernas da noção de representação (algumas decorrentes do pensamento antigo e medieval), e até mesmo modernas, também pudessem, pela sua riqueza e diversidade histórico-filosófica, dar conta desta dimensão de apresentação que é essencial no pensamento estético-filosófico de Benjamin. Aliás, no próprio “Prólogo”, o termo leibniziano *Repräsentation* é usado como equivalente a *Darstellung*.

Nessa dialéctica, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente.⁵⁵

Destas intrincadas citações de Goethe e Benjamin, tão complexas quanto férteis, que por si só mereceriam um outro estudo, retenhamos algumas brevíssimas notas: concepção filosófica em que a ciência é pensada como arte; rejeição do método dedutivo como salvação da singularidade dos fenómenos; reformulação da questão da origem pela distinção em relação à génese e pela obediência a um ritmo que simultaneamente se dá como restituição e incompletude — o ritmo próprio da apresentação filosófica capaz de fazer jus à divisa “o método é desvio”. Adiante, esta questão será de novo aflorada (percorrendo-se a sua transmutação em imagem dialéctica e exercício), a qual não tem sido de somenos importância para o repensar da relação entre as imagens e para a fundamentação histórico-temporal da história da arte. A reconsideração da origem, não como causa mas como redemoinho, resultante da leitura dos textos de Benjamin, é um dos momentos essenciais da reflexão de Didi-Huberman acerca do anacronismo das imagens e, por inerência, das categorias histórico-temporais e histórico-filosóficas da própria história da arte. Um outro elemento que se destaca na vasta rede de leituras deste autor, onde a psicanálise também entra de pleno direito, é a reconsideração do trabalho de Aby Warburg. Da perspectiva da compreensão dos movimentos de síntese ou renascimento na história da arte, são estas reflexões que permitem a Didi-Huberman, por exemplo, considerar a atitude de Carl Einstein em relação ao encontro entre cubismo e arte africana como uma “síntese-abertura”, à qual subjaz uma *exigência*

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 32 (*ibidem*, p. 226). Esta passagem lança uma outra luz sobre a ideia de irradiações fotográficas, mormente sobre a referência ao filme *Ararat* feita na nota 30.

(palavra de ressonâncias benjaminianas) que não se esgota na “tese-aporia” do ponto de vista etnográfico e positivista; é a exigência de “um ponto de vista que poderíamos designar ‘sintético’, sob a condição de não compreendermos com esse adjetivo o encerramento auto-pacificador de um saber que acreditaria ter alcançado os seus fins. A síntese, nesse movimento, não é senão uma coisa incompleta, frágil, sempre em estado de quietude: é uma *síntese-abertura*”⁵⁶.

No que respeita ao carácter tipológico ou arquetípico da obra de Sander, podemos, portanto, atender aos conceitos de origem ou imagem dialéctica, pois eles abrem a discussão de um ponto de vista construtivo, que não se deixa anular por uma crítica imediata e generalista ao conceito de origem. Por outro lado, seguindo-se a interpretação de Ulrich Keller na introdução a uma das edições póstumas de fotografias de Sander, estas são apresentadas como um documento de época de cariz fisionómico, caracterização que, embora correcta, talvez não faça jus às suas possíveis repercussões históricas e ao seu anacronismo:

Em *O Rosto do Tempo*, contudo, o plano para o grande atlas de retratos pode ser apreendido *in nucleo*. Aqui é impossível detectar uma qualquer ênfase particular em relação às constantes “humanas gerais”; a ordem e os títulos das imagens encontram-se subordinados aos pontos de vista sócio-profissionais. Além disso, o panfleto para subscrições incorporava apenas os esboços dactilografados que se encontravam

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000, p. 185. Sobre o papel da morfologia goethiana na reflexão de Didi-Huberman, cf. sobretudo o capítulo 2, “L’Image Malice. Histoire de l’Art et Casse-tête du temps”, pp. 85-155, onde é analisado um outro favorito de Benjamin — fotógrafo, entenda-se: Karl Bloßfeldt. Todavia, já em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, as questões da origem e da imagem dialéctica haviam sido desenvolvidas. Cf. capítulo “L’image critique”, pp. 125-152.

em conformidade com estes pontos de vista. Portanto, parece razoável assumir-se que, sob a influência dos seus editores, Sander eliminou do seu conceito o elemento arquetípico. Isto também é indicado pelas suas palestras radiofónicas de 1931, nas quais não se encontram referências a “arquétipos” e “características humanas gerais”, ao passo que o termo “fisionomia” é claramente usado num sentido histórico e social, e não num sentido caracterológico.⁵⁷

Portanto, mais do que partir de uma ideologia de esquerda ou de direita, ou de teorias sociológicas muito vincadas, trata-se de um projecto mais obstinado: isolar e agrupar, seguindo os tipos sociais percebidos na altura (sendo que o projecto pressupunha sete grupos, reflexo da própria percepção social de Sander). Mais do que procurar, como o fizeram os seus colegas *avant-garde* da década de 20, o uso “próprio” e as “possibilidades libertadoras” ainda não exploradas em fotografia, trata-se de mostrar as combinações sequenciais — que viriam a dar todo um outro significado visual e teórico à fotografia documental.

Numa carta dirigida ao pintor Abelen, Sander diz o seguinte:

Uma fotografia bem conseguida é apenas um passo preliminar em direcção ao uso inteligente da fotografia... Gostaria muito de voltar a mostrar o meu trabalho, mas não posso fazê-lo numa única fotografia, ou em duas ou três; afinal, elas poderiam também ser *instantâneos*. A fotografia é como um mosaico que só se torna uma síntese quando é apresentado “en masse”. Este é o modo como usei a fotografia no meu trabalho *O Rosto do Tempo*.⁵⁸

⁵⁷ Ulrich Keller, “Preface”, in August Sander, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸ August Sander, “Carta a Abelen”, Janeiro de 1951, *apud* Ulrich Keller, “Preface”, in August Sander, *August Sander: Citizens of the Twentieth*

Trata-se aqui de uma concepção de fotografia que apela ao papel activo daquele que contempla, que põe em jogo aquilo que é fotografado e aquele que olha para as fotografias, exigindo deste último uma intervenção na composição sintética do mosaico, e não apenas a contemplação de um único momento feliz, de um instantâneo (*snapshot*).⁵⁹ Com esta referência ao mosaico e à síntese que dele pode resultar, Sander não invalida a importância de cada fotografia singular (até porque as suas fotografias eram normalmente planeadas, muito depuradas, muito cuidadas ao nível da composição e da inserção dos fotografados no espaço), nem tão-pouco ignora a possibilidade de um *snapshot* valer por si próprio. Mas mesmo tendo em conta a importância da singularidade de cada fotografia — seja ela planificada ou regida pelo acaso —, do ponto de vista que aqui nos interessa, o de prolongar a leitura de Benjamin, é imprescindível integrar essa singularidade na dimensão morfológica subjacente ao trabalho de Sander.

O excerto da carta de Sander a Abelen toca num tema fundamental da morfologia de Goethe: a tensão entre singularidade e todo, entre aquilo que se dá de uma só vez e a perspectiva de conjunto, a forma ou configuração que os fenómenos tomam quando são colocados uns ao lado dos outros⁶⁰. A ordem da síntese, de que Sander nos fala, pode muito

Century, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹ Se bem que, a um certo nível, também uma fotografia isolada exija contemplação activa. Aliás, e sem querer cair no senso comum, podemos dizer que qualquer acto de visão exige uma implicação entre aquilo que é visto e aquele que vê. A questão é complexa, e vai além de uma descrição superficial da dialéctica do acto perceptivo.

⁶⁰ Há na parte final da *Farbenlehre* (*Teoria das Cores*) duas secções que fazem ecoar vários temas do nosso percurso e, sobretudo, o excerto de Sander. A primeira diz respeito ao pavor, senão mesmo à aversão que os pintores,

bem ser colocada na vizinhança de noções e processos que fazem da morfologia um método de conhecimento dinâmico, de uma noção de teoria no sentido goethiano: uma actividade contemplativa que se constrói sobre aquilo que é visto e se desenvolve por relação com fenómenos afins. Responde, como a citação de Goethe que aparece em “Pequena História da Fotografia” e que serviu de mote a este capítulo, a uma observação directa, a uma paciente relação de troca entre observador e observado, no caso, entre fotógrafo e fotografado. A frase de Goethe que Benjamin cita aparece pela primeira vez num apêndice do romance *Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*), tendo depois sido recolhida em *Máximas e Reflexões* (*Maximen und Reflexionen*). Ei-la na sua totalidade:

Existe uma delicada empiria [*zarte Empirie*] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria. Mas este processo de elevação das faculdades espirituais só é possível numa época de grande elevação cultural.⁶¹

até à altura, teriam pela teoria das cores, aversão que Goethe comprehende pois as teorias anteriores seriam infundadas, vacilantes e não passariam de manifestações de um empiricismo. A segunda secção começa por apontar para a necessidade de uma visão sinóptica em relação às questões das cores: “Porque sem a visão sinóptica do todo, o fim último não será alcançado”. J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre, Werke, HA*, vol. 13, *op. cit.*, §§ 900 e 901, p. 517.

⁶¹ *Idem, Máximas e Reflexões*, trad. José Miranda Justo, Relógio D'Água, Lisboa, 2000, § 509, p. 130. (*Idem, Wilhelm Meister Wanderjahre*, apêndice “Betrachtungen im Sinne der Wanderer” [“Observações no Espírito dos Viandantes”] Livro II, cap. 11, *HA*, vol. 8, p. 302. *Idem, Maximen und Reflexionen, HA*, § 509 [565 para a edição de Max Hecker], p. 435.) Por uma questão de concordância e porque se revela mais exacta, para a primeira parte da máxima é seguida a tradução de João Barrento em “Pequena História da Fotografia” (cf. início do capítulo). Para o que se segue será utilizada a tradução de José Miranda Justo.

Esta identificação íntima com o objecto de visão é um dos traços mais fortes da teoria do conhecimento goethiana, funcionando como um eixo que possibilita a relação entre a actividade científica e a artística. Mas a máxima supracitada tem também uma segunda parte, algo enigmática, que parece à partida apontar para uma dimensão utópica. Na verdade, trata-se sobretudo de um apontamento com nota humorística, se não mesmo irónica, pois essa época não virá, antes parece ser o reflexo de um desejo de responder às infinitas solicitações de cada coisa do mundo. A este propósito, diz-nos Maria Filomena Molder:

A promessa mais empenhada e reveladora que o espírito pode fazer a si próprio é a de se converter naquilo a que dedica atenção, e essa conversão à coisa é, ao mesmo tempo, metamorfose espiritual, impulso de auto-realização expressiva, intensificação. Converter-se na coisa, é essa a teoria autêntica. Não podemos deixar de reconhecer nesta determinação a Θεωρία [teoria] no seu sentido antigo, ainda que em Goethe ela não se possa associar ao culminar de um processo discursivo, argumentativo, mas às operações modestas de observação concreta, de colecção. A teoria autêntica, porém, é um possível anunciado, a todo o momento anunciado, cujo cumprimento pertence a um tempo ainda não vindo, e que tem a sua raiz na inesgotável vida de cada coisa: “descobrem-se diariamente mais relações das coisas connosco, há sempre algo, proveniente das coisas, que desperta em nós. Quer dizer, as coisas são infinitas”.⁶²

⁶² Maria Filomena Molder, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995, pp. 289-290 (a citação que aparece no fim deste excerto provém de uma conversa de Goethe com Riemer, de 2 de Agosto de 1807. Cf. J. W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Artemis Verlag, Zürich, 1948-1954, vol. 22, pp. 469-470).

Teoria que decorre da observação concreta, da identificação íntima com o objecto de visão. Tarefa interminável. Deixemos no ar, pairando sobre o que foi dito até agora e sobre o que se seguirá, esta dupla dimensão do conhecimento para Goethe, em que a intimidade com a coisa está sempre imbuída pela consciência dos seus limites, pela consciência de que as coisas do mundo são inesgotáveis, o que constitui uma marca da sua múltipla riqueza. Perante esta inesgotabilidade, a procura da teoria autêntica é uma tarefa exigente, que deve ser tentada, exercitada.

O trabalho de Sander mostra também o *aperçu* na sua efectividade, permitindo-nos compreender a riqueza desta noção no que concerne à fotografia, sobretudo às séries, às montagens e aos agrupamentos, mas também às imagens em geral. O *aperçu* faz apelo a um processo que tem menos a ver com a instantaneidade de um único golpe, de um *snapshot*, e mais com um relâmpago que se forma e é preparado numa silenciosa fertilidade, que “resulta de uma sequência e abre para uma sequência. É um elo de uma grande cadeia ascensional e produtiva”⁶³ através do qual conseguimos ter acesso à visão de um todo, o qual, no entanto, pode não passar da síntese obtida através de

⁶³ J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, *op. cit.*, § 365 [416], p. 95. Sobre esta questão, ver também *idem*, *ibidem*, § 364 [562], pp. 94-95: “Aquilo a que chamamos invenção — ou descoberta, no sentido mais elevado da palavra — é sempre a activação, o exercício [*Ausübung*] de um sentido original da verdade, de um sentido que, tendo-se formado durante muito tempo no maior silêncio, nos conduz instantaneamente a um acto de conhecimento pleno de produtividade. É uma revelação nas coisas exteriores, que se desenvolve a partir da nossa inferioridade e que permite aos homens pressentir alguma coisa da semelhança que mantém com o divino. É uma síntese entre o espírito e o mundo, que vai buscar à eterna harmonia da existência a mais sagrada das certezas.” A dimensão do “exercício de um sentido original da verdade” inerente à descoberta será retomada aquando da exploração da noção de exercício no pensamento de Benjamin, a qual, embora apresente outros contornos, terá necessariamente bebido algo desta relação com a verdade, com a “revelação nas coisas exteriores”.

um pormenor ou de um contorno. É uma noção operativa quer ao nível da ciência, quer ao nível da arte.

A máxima 246 [561] acaba por ter uma profunda relação com tudo o que acima foi exposto: “Para me salvar, encaro todos os fenómenos como se fossem independentes e trato de os isolar à força. De seguida, encaro-os como correlatos e os fenómenos unificam-se num conjunto inequivocamente vivo. Procedo assim sobretudo no que diz respeito à Natureza, mas tal procedimento não deixa de ser frutuoso quando aplicado à modernidade da História que se desenrola à nossa volta”⁶⁴. Esta máxima aparece na sequência de outras em que Goethe analisa e critica duas características da humanidade que são inatas e que se interrelacionam: o desrespeito por aquilo que temos perante os olhos e a tendência para pôr em conexão os fenómenos mais próximos e longínquos. Ao assumir que estas características são inatas ao ser humano, ele não está a dizer que elas são absolutamente erradas ou que devam ser corrigidas, está simplesmente a chamar a atenção para a sua existência e para a necessidade de se ter consciência da sua perseverança. Neste sentido, promove a procura de um certo isolamento dos fenómenos, de uma atenção cuidadosa, delicada, que só depois deve ceder a uma correlação — que se revelará, assim, mais proveitosa. Por outras palavras, e pese embora a proposta de uma forma de conhecimento que pressupõe não só qualidades epistemológicas, mas também estéticas (e morais e históricas), trata-se no fundo de assumir e propor um conhecimento vivo, dinâmico, que se faz e refaz a si próprio. E não só no domínio da natureza, mas também no da história. Ora, este procedimento é porventura o que se revela mais capaz de cortar a rede de causalidades que subjaz à ciência moderna (daí a importância de noções como a de correlato) e, portanto, de pôr-nos em

⁶⁴ *Idem, ibidem*, § 246 [561], p. 71.

contacto com um outro tipo de experiência, mais íntima e mais atenta à diversidade do mundo, a qual implica um maior respeito pelos fenómenos. Não é por acaso que este procedimento está tão presente em *Zur Farbenlehre*, onde se trata fundamentalmente de olhar para as cores segundo princípios que não os de Newton e da ciência moderna. Na introdução dessa obra, e depois de fazer depender o processo de observação de uma atenção que deve ser estimulada, exercitada, e que só assim se torna mais próxima dos objectos, Goethe diz que “durante este processo de observação, reparamos inicialmente na grande variedade que se nos contrapõe de modo insistente; somos forçados a separar, a distinguir, e de novo a combinar, pelo que, por fim, surge uma certa ordem que admite ser observada com maior ou menor satisfação”⁶⁵. Desse modo se pode evitar que uma investigação seja desde o seu princípio toldada por visões teoréticas gerais ou sistemas de explicação precipitados.

Esta ideia de uma síntese “prudente”, isto é, de uma síntese que deve respeitar a diversidade dos fenómenos, conhece uma das suas formulações mais lapidares num texto intitulado exactamente “Análise e Síntese”, onde Goethe procura, mediante estas duas noções, pensar as condições da ciência no século XIX. A sua reflexão segue uma consideração de Victor Cousin relativamente ao século XVIII, consideração que não só congratula este século por uma atenção às falsas sínteses, às hipóteses que foram legadas pela ciência do passado e que poderiam perturbar o desenvolvimento do conhecimento científico, como reclama a necessidade de, apesar de tudo, não se descartar completamente a síntese. Goethe adopta a seu modo estas ideias, referindo-se a *Teoria das Cores* como uma obra onde um determinado fenómeno é analisado em toda a sua extensão, em toda a sua diversidade, investigação que prepara

⁶⁵ *Idem*, “Einleitung”, in *Zur Farbenlehre*, HA, vol. 13, *op. cit.*, p. 322.

assim o terreno para futuros desenvolvimentos no século XIX, os quais poderiam conduzir à descoberta de novas sínteses. Percorrendo estas considerações, como um substrato que as alimentasse, encontra-se essa exigência de “estabelecer de novo o espírito no seu antigo direito de se colocar imediatamente diante da natureza”⁶⁶. No fundo, é essa exigência que pode impedir a fixação absoluta das sínteses e, por assim dizer, se mostra capaz de encher os pulmões da ciência com um novo ar. Contudo, a vida da ciência faz-se com os dois movimentos da respiração:

Apliquemo-nos a uma outra observação mais geral: um século, que se ocupa apenas da análise e como que teme a síntese, não está no bom caminho; porque só ambas em conjunto, como expiração e inspiração, fazem a vida da ciência.

Uma falsa hipótese é melhor do que nenhuma; pois o facto de ser falsa não é nenhum prejuízo; mas se ela se fixa, se é aceite na generalidade, se se torna numa espécie de credo do qual ninguém duvida, que a ninguém é permitido examinar, isto é, realmente, o mal de que sofrem os séculos.⁶⁷

Estas formulações enunciam muito claramente os pressupostos do pensamento de Goethe que ecoam no trabalho fotográfico de Sander (e também no excerto da carta anteriormente transcrito, embora não seja possível argumentar a favor de uma influência directa), bem como na obra de Benjamin e na teoria do conhecimento que este irá tecer de modo paulatino, inspirando-se no pensamento de Goethe ou nele reconhecendo princípios fundamentais: por um lado, o direito de se colocar imediatamente diante da natureza; por outro lado, análise e

⁶⁶ *Idem*, “Analyse und Synthese”, *HA*, vol. 13, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 51.

síntese como expiração e inspiração que fazem a vida da ciência, na sua intersecção com a arte, o ritmo da respiração que percorrerá *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Por sua vez, estas ideias irão exercer um efeito importante, por vezes velado, por vezes explícito, na concepção benjaminiana de imagem dialéctica: “A imagem dialéctica é aquela forma do objecto histórico que satisfaz as exigências de Goethe quanto a um objecto de objecto de análise: mostrar uma síntese autêntica. É o fenômeno primordial da história”⁶⁸. Assinala-se também que um excerto do texto “Análise e Síntese” foi utilizado por Benjamin como epígrafe à sua dissertação *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, escrito em 1919, portanto, ainda antes do aparecimento da noção de “imagem dialéctica” nos seus escritos. Na introdução desta última obra é desde logo estabelecida a necessidade de que o conceito de crítica de arte seja encontrado, não apenas mediante pressupostos estéticos, mas também por relação com a teoria do conhecimento. Por outras palavras, a crítica de arte implica um factor cognitivo, inserindo-se inevitavelmente numa tarefa “filosófico-histórico-problemática”⁶⁹.

Mas a máxima 246 [561], acima citada, também dá a ver, na sua subtileza, um outro aspecto que importa aprofundar. Nela não se joga apenas a tensão entre singular e todo nem a apologia de um conhecimento vivo, mas também uma possibilidade de salvação (“Para me salvar...”), que parece trespassada, não só por um conteúdo epistemológico, mas também histórico e moral: uma salvação da experiência vivida ou, pelo menos, uma resistência face à perda de diversidade e riqueza na nossa relação com os fenómenos. Este tom de “salvação possível”, que na maior parte das vezes é contrabalançado por uma confiança

⁶⁸ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 603 ([N 9a, 4], GS, V. 1, p. 592).

⁶⁹ *Idem*, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, GS, I. 1, p. 11.

muito goethiana, refere-se primeiramente à grande diversidade e à grande liberdade que a Natureza reservou para si mesma, as quais, em última instância e de modo absoluto, são inacessíveis ao homem. Mas Goethe também admite que ele concerne à História e à vivência dos momentos históricos. Ou seja: a respiração entre análise e síntese aponta também para uma “necessidade vital” (expressão de Benjamin a propósito do trabalho de Sander) relativa ao presente, necessidade que irá reverberar, de modo diferente, mas dentro do mesmo tom, em “Pequena História da Fotografia”.

6. Benjamin e o atlas em exercício

Talvez depois deste percurso compreendamos melhor o alcance da citação de Döblin que Benjamin tão certeiramente selecionou da introdução a *O Rosto do Tempo*:

“Do mesmo modo que existe uma anatomia comparada, a partir da qual se chega a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos, assim também este fotógrafo pratica uma fotografia comparada, atingindo assim uma perspectiva científica que o situa acima dos fotógrafos de pormenores.”⁷⁰

Atingir a natureza e a história de qualquer coisa, mediante a sua apresentação, é assim mais do que registar um facto, na sua

⁷⁰ Alfred Döblin, “Faces, Images and Their Truth”, in August Sander, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, op. cit., p. 13, apud Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, op. cit., p. 256 (GS, II. 1, pp. 380-381).

nudez, na sua curiosa factualidade, é dar o passo em direcção à comparação, à teoria que se erige sobre os fenómenos, ou melhor, à teoria que os fenómenos segregam, e que implica já um *entendimento profundo entre o mundo e aquele que o contempla*. Portanto, mais do que uma questão de fidelidade ou objectividade puras, mais do que a demonstração da realidade dos tipos por intermédio da reificação da síntese, o que está aqui em causa é uma *expressão de intimidade*. Esta atravessa as fotografias de Sander e faz parte da perspectiva científica em que elas se movem.

Estamos, portanto, num território onde ciência e arte se fundem, por vezes se tornam indiscerníveis. Curiosamente, estamos num território que não é apenas devedor do pensamento de Goethe, mas também das novas possibilidades de pensamento abertas pela técnica fotográfica, essa “arte” tão contaminada de ciência, tão marcada pelo rigor, pela objectividade, pela evidência daquilo que é fotografado. E não é por acaso que a fotografia, navegando nestes interstícios, tem um papel importante no pensamento de Benjamin. Juntamente com estes traços — ou sobretudo decorrente destes traços — ela é ao mesmo tempo um resultado da história e algo que faz a história⁷¹.

A noção de *ciência* inerente ao trabalho de Sander pode assim ser interpretada à luz da relação entre a “fotografia comparada” (apontada por Döblin), a morfologia e a situação histórica. Algumas páginas após as primeiras referências à obra de Sander, lê-se:

Quando a fotografia se emancipa de conexões e de interesses de ordem fisionómica, política, científica, como acontece

⁷¹ O papel que a fotografia desempenha na compreensão benjaminiana da história é analisado por Eduardo Cadava em *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997. Voltaremos a este livro no terceiro capítulo, aquando da articulação entre fotografia e *mímesis* (a teoria da semelhança de Benjamin), articulação que é exactamente um dos panos de fundo da leitura de Cadava.

com um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, torna-se “criativa”. O tema da objectiva é a “vista de conjunto”, entra em cena o tipo do fotógrafo de fancaria [*Schmock*]. “O espírito, superando a mecânica, interpreta os seus produtos exactos como parábolas da vida.” Quanto mais alastrá a crise social de hoje, quanto mais rigidamente os seus momentos particulares se defrontam uns com os outros em conflitos sem vida, tanto mais a criatividade — na sua essência mais profunda, uma variante com a contradição por pai e a imitação por mãe — se torna um fetiche cujas características devem a sua vida apenas à alternância das luzes da moda. A criatividade na fotografia significa a sua cedência à moda.⁷²

Serve-nos esta passagem para melhor circunscrever o modo como o conceito de ciência desenvolvido em “Pequena História da Fotografia” é posto a jogar com as questões sociais e políticas que são caras a Benjamin. Por um lado, isto dá conta das relações variáveis entre os diversos aspectos que tecem a compreensão da fotografia neste ensaio. Por outro lado, vai ao encontro de um aspecto fundamental do pensamento benjaminiano, a relação entre o passado e o presente, entre aquilo de que somos herdeiros e as tarefas que nos rodeiam. É muito pertinente que as citações, quer as que se presumem ser de um prospecto da editora de Sander, quer as da introdução de Döblin, culminem de certo modo na referência a Goethe, como se a observação directa e a teoria que se constrói sobre uma intimidade com o objecto fizessem parte de algo que transcende em muito a história da fotografia. Ou talvez Benjamin não pudesse escrever uma história da fotografia que não fosse ao mesmo tempo uma compreensão dos vários enraizamentos da experiência fotográfica.

⁷² Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 259 (GS, II. 1, p. 383).

Trata-se, neste caso, da reactivação de uma experiência de conhecimento, relacionada com a delicada empiria, a qual, contudo, não visa provar uma determinada concepção de conhecimento através da sua ocorrência fotográfica. Mais do que uma prova, deve falar-se de um bom acesso à obra de Sander. E esta obra é, por sua vez, uma boa apresentação, desviante, não causal, da observação directa subjacente à morfologia goethiana. A articulação entre teorias de conhecimento e fotografia integra-se assim numa reflexão ampla sobre o aparecimento e o desenvolvimento da fotografia, reflexão para a qual são convocados uma série de fotógrafos e de textos heterogéneos⁷³.

Extrapolando estas questões, pode até dizer-se que o gesto benjaminiano, o modo como articula a delicada empiria com a obra de Sander, é um dos modos possíveis, e talvez um dos mais férteis, de relacionar conceitos e imagens. Criar ressonâncias, deixar uma pista, é fazer ressaltar um aspecto que pode ser um acesso privilegiado a uma obra de arte ou a um objecto. Cabe a cada um de nós seguir ou ignorar essas ressonâncias, essas pistas.

Talvez isto — esta capacidade de absorver o que vem de trás e de, num golpe, pô-lo ao serviço daquilo que está no presente

⁷³ Didi-Huberman refere que os fotógrafos das duas primeiras décadas do século XX que são convocados dão conta de uma mutação metodológica que é devedora de uma *Übersicht*, de uma visão sinóptica. Esta corresponde “ao procedimento [*procédure*] através do qual a arte fotográfica participava do saber encontrando novas formas de apresentação, e até de constituição, desse mesmo saber”. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*, 3, trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral, KKYM / EAUM, Lisboa, 2013 [2011], p. 254. Em comparação com os *processos* [*procédés*] técnicos e os modos de fazer, Didi-Huberman acentua a importância dos *procedimentos* e dos *paradigmas* mostrados pelos diferentes fotógrafos, embora, em abono da verdade, seja necessário acrescentar que os segundos não podem ser pensados sem os primeiros. Esta questão será retomada a partir de um outro exemplo de “Pequena História da Fotografia”, o de Bloßfeldt, em III. 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo.

— ajude a compreender a fortuna de alguns textos de Benjamin e a apropriação do seu pensamento por tantos discursos teóricos da nossa cultura. Além de mostrar esta capacidade na sua escrita e no seu modo de pensar, formulou também o conceito de *imagem dialéctica*, que desempenha um papel fundamental nesta questão. Nele, distingue-se uma pura relação temporal entre passado e presente de uma relação dialéctica, figurativa, constituindo-se assim um conceito histórico que tem profundas semelhanças com a morfologia de Goethe — assinaladas em *As Passagens de Paris* (N 2a, 4) e com repercussões na citação que se segue:

Não se pode dizer que o passado lança a sua luz sobre o presente, nem que o presente lança a sua luz sobre o passado; a imagem é antes aquilo em que o Outrora converge com o Agora numa constelação relampejante. Por outras palavras: a imagem [*Bild*] é a dialéctica em suspensão. De facto, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do Outrora com o Agora é dialéctica: não é de natureza temporal, mas imagética [*bildlicher*]. Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, que o mesmo é dizer a imagem no Agora da cognoscibilidade, traz consigo no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda a leitura.⁷⁴

A própria apresentação de imagem dialéctica, além de assentar numa leitura do passado que se realiza em função do presente, não de um modo causal ou como se se tratasse de uma recuperação de um passado intacto, é também tocada pelo perigo, por um momento crítico. Este cintilar ou relampear (noções que,

⁷⁴ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, op. cit., p. 592 ([N 3, 1], GS, V. 1, p. 578). Tradução alterada. Estas ideias também iluminam a crítica que Benjamin fez à obra de Freund (cf. *supra*, II. 4. *Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história*).

como veremos adiante, também fazem parte da teoria mimética de Benjamin) marca o carácter de instante e suspensão que caracteriza a leitura da imagem.

A relação entre agora e outrora em Benjamin encontra-se acutilantemente trabalhada — também na sua relação com Goethe — por Maria Filomena Molder em “O Eterno Motivo”, texto reunido em *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, no que concerne, antes de mais, a uma interpretação da imagem dialéctica: “O *outrora* nasce de uma condescendência, de uma disposição do presente em relação à sua própria herança, em relação ao ‘ter sido esperado’, nasce do interesse de um *agora* [die *Jetztzeit*]”⁷⁵. Nesse mesmo texto, numa segunda instância, são apresentados os aspectos que separam e os aspectos que criam uma afinidade entre Goethe e Benjamin, sendo que a preponderância da história para este último marca uma distinção importante:

A linha, uma lâmina fina e cortante, de partilha entre Goethe e Benjamin, estabelece-se sobre a diferença do domínio de aplicação do *Urphänomen*, da imagem originária ou de origem, o passo que vai da natureza à história, sublinha-o o próprio Benjamin, em *Das Passagen-Werk* [N 2a, 4]. Dever-se-ia acrescentar ainda que esta linha separa, não só o domínio de aplicação dos conceitos, mas a própria aplicação dos conceitos, uma vez que a visão que tinge cada domínio contagia e regula a própria aplicação conceptual.⁷⁶

Há que referir que a autora mostrará, pelo encontro de uma afinidade não negligenciável, como esta linha de separação de

⁷⁵ Maria Filomena Molder, “O Eterno Motivo”, in *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D’Água, Lisboa, 1999, p. 156.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 173.

água se transforma em linha de fuga, que no limite funcionará como “uma malha, um tecido vivo, renovando-se aos nossos olhos”, entrelaçando o ponto de vista goethiano sobre arte, natureza e Antiguidade com a concepção benjaminiana de crítica, de história da arte, da relação entre arte e vida⁷⁷. Neste sentido, é importante perceber que, embora Goethe entreveja a aplicação do método morfológico à história⁷⁸, e não apenas aos fenómenos naturais, a concepção de história de que Benjamin parte não é a mesma. Afinal, eles não poderiam senão viver diferentemente o *agora* em que viveram.

A frase “mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício” surge após Benjamin referir que as

mudanças de poder, como as que hoje se impõem entre nós, costumam tornar a elaboração e o refinamento da percepção fisionómica numa necessidade vital. Pode ser-se de esquerda ou de direita, mas vamos ter de nos habituar a que nos olhem com a intenção de saber de que lado vimos. E nós próprios não vamos poder deixar de olhar assim para os outros. Mais

⁷⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 174. É na exploração dessa e de outras linhas de fuga e afinidades, de outros tecidos vivos e entrelaçamentos (onde se jogam diferentes objectos e conceitos e que vai muito além da relação entre Goethe e Benjamin) que se situa o contributo filosófico singular e necessário de Maria Filomena Molder. Como é óbvio, muitas das análises deste capítulo são devedoras — directa ou indirectamente — desse contributo.

⁷⁸ Relembremos a máxima 246 [561], já analisada no subcapítulo anterior: “Para me salvar, encaro todos os fenómenos como se fossem independentes e trato de os isolar à força. De seguida, encaro-os como correlatos e os fenómenos unificam-se num conjunto inequivocavelmente vivo. Procedo assim sobretudo no que diz respeito à Natureza, mas tal procedimento não deixa de ser frutuoso quando aplicado à modernidade da História que se desenrola à nossa volta”.

do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício.⁷⁹

Esta necessidade vital prende-se com uma dimensão mais concreta, que surge como encorajamento à continuação da publicação da obra de Sander, e que acresce às questões de princípio já afloradas: originalidade no contexto da história da fotografia, relação com a *zarte Empirie*, dimensão morfológica e científica, inscrição numa reflexão sobre o nosso acesso aos fenómenos. Contudo, com essa necessidade Benjamin aflora, antes de mais, um certo ar do tempo, pondo as fotografias de Sander em movimento, resgatando-as de uma mera ilustração da sociedade alemã da República de Weimar. Subitamente, o “Agora da cognoscibilidade” faz cintilar o atlas de Sander. E neste gesto aproximamo-nos desse fundo de perigo que se encontra na leitura de qualquer imagem dialéctica. Um duplo perigo. Antes de mais, porque a verdade da obra não está dada de antemão, ela dá-se nesse mesmo momento em que aquele que sobre ela debruça o olhar encontra no presente os ecos do que já foi, dá-se porque se *apresenta (darstellt)* numa interpretação ou experiência. E este movimento de suspensão é, do ponto de vista de uma concepção positivista da história (e também do ponto de vista da relação entre uma imagem ou um conceito e aquilo que eles *representam (vorstellt)* da verdade), de uma enorme fragilidade. Depois, porque o carácter fracturante da leitura de Benjamin, mais próxima dos desvios e dos aspectos micrológicos, permite um contacto mais próximo com as verdadeiras forças do presente, as forças que muitas vezes se escondem por detrás das grandes linhas que tecem a história e o pensamento.

⁷⁹ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 256 (GS, II. 1, p. 381).

Comparação das tentativas dos outros com viagens de navegação nas quais os navios são desviados da sua rota pelo Pólo Norte magnético. Encontrar esse Pólo Norte. O que para os outros são desvios são para mim os dados que definem a minha rota. — Construo os meus cálculos sobre os diferenciais de tempo que, para os outros, perturbam as “grandes linhas” da investigação.⁸⁰

Perceber que é na articulação entre a fisionomia dos rostos e a fisionomia histórico-social que se está a jogar o passado, o presente e o futuro, perceber que as fotografias de Sander são um desvio fundamental para sabermos de onde vimos — nós e os outros — e para onde vamos, isto equivale a encontrar um pólo magnético, imagem que, também ela, reúne em torno de si, pela força de atracção, as entradas da letra N de *As Passagens de Paris*. As fotografias de Sander estão carregadas de uma energia muito particular, parecendo existir nelas algo de premonitório. Talvez seja a energia de quem se coloca sobre o tempo sem dele sair, procurando os seus diferenciais, guiando-nos para a necessidade de um exercício. Se o exercício consegue ou não acompanhar a velocidade do tempo, se é ou não capaz de salvar aquele que o realiza, essas questões são já secundárias (sabemos o que os anos seguintes à escrita de “Pequena História da Fotografia” (1931) trariam à Alemanha e ao mundo). Além de energético e premonitório, relampejando como uma imagem dialéctica que ao mesmo tempo mostra a verdade e o perigo, o comentário às fotografias de Sander — e, com ele, até certo ponto indiscerníveis, as próprias fotografias de Sander — parece também, à distância dos anos, ter algo de trágico: apela a um tipo de experiência com o mundo que deve

⁸⁰ *Idem, As Passagens de Paris, op. cit.*, p. 585 ([N 1, 2], GS, V. 1, p. 570).

ser estimulada e que visa uma intimidade com aquilo que é conhecido, antecâmara da teoria mais autêntica; contudo, essa intimidade não é promessa de salvação, não aponta para uma utopia. Embora isto possa ser problematizado se atendermos ao modo como o materialismo dialéctico e o messianismo tecem a concepção histórica de Benjamin, imbuída pela expectativa da redenção, se ficarmos por aquilo que é descrito em “Pequena História da Fotografia” tratar-se-á sobretudo de um exercício de resistência sob a forma de inscrição no presente, de uma procura que, contudo, está muito longe de ser o caminho para uma terra prometida.

7. O exercício no pensamento de Benjamin e as suas ramificações fotográficas

A porta abrindo-se conscientemente
Sem que a mão seja mais que o caminho para abrir-se.
FERNANDO PESSOA, “Porque abrem as cousas alas
para eu passar?”, in *Episódios: A Múmia*

A já vasta literatura sobre o pensamento de Benjamin carece ainda de um estudo que exponha, de forma articulada e desenvolvida, o papel que a noção de exercício nele desempenha. Isto tanto pode dever-se à irrelevância desta noção para a compreensão do seu pensamento (o que não parece ser o caso), como ao carácter aberto da interpretação dos seus textos, os quais continuam, ainda hoje, a mostrar vitalidade e a permitir

a descoberta de novas linhas de leitura. Neste sentido, e dado que o presente livro não é uma monografia sobre um único autor, serão comentadas algumas das ocorrências da noção de exercício, apontando-se possíveis caminhos de interpretação e conduzindo-se a análise para a dimensão fotográfica. Importa ainda referir que, mais do que um conceito estabilizado, o exercício é uma instância que dá conta de um domínio geral em que ocorrem casos particulares e com características distintas, nem sempre coincidentes ou reconduzíveis a uma mesma definição ou a um princípio sistemático generalizável — como acontece, aliás, com qualquer conceito benjaminiano.

Portanto, a frase “Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício”, ao invocar a noção de exercício (*Übung*), encerra um ponto onde a compreensão da fotografia por parte de Benjamin encontra ecos que vêm dos mais enraizados traços do seu pensamento. Não se tratará, no que se segue, de reconduzir todas as considerações anteriores sobre fotografia a esta noção, mas de aproximá-las — bem como o edifício de teoria fotográfica que se formou em torno de textos como “Pequena História da Fotografia” e “A Obra de Arte na Época da sua Reproduutibilidade Técnica” — de um elemento que entretece de forma determinante, embora nem sempre explícita, o seu pensamento.

a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema

Comecemos pela análise de algumas notas recolhidas em *Gesammelte Schriften*, no núcleo “Fragmente vermischten Inhalts - Zur Moral und Anthropologie”, que Benjamin terá escrito em 1921 ou 1922, intituladas “Aprender e Exercitar” (“Lernen und Üben”). Estas são constituídas por uma série

de oposições, que aos poucos se vão refinando, entre aprender e exercitar. Visam sobretudo uma compreensão do exercício enquanto actividade que se distingue da pura aquisição de conhecimentos, compreensão que se mantém próxima do exemplo da ascese mística, mas que desemboca, ou nos permite fazê-la desembocar, num sem-número de outros exemplos e articulações. Algumas das ideias presentes nestas notas vão trabalhar por dentro, de um modo subtil, outras ocorrências da noção de *Übung* — em diferentes contextos — ao longo da obra de Benjamin.

Aprender é a forma da tradição, a vida espiritual da colectividade.

Exercitar é a forma da experiência, a vida espiritual do indivíduo.

Aprender tem continuidade (continuidade relativa do progresso).

Exercitar é descontínuo (o progresso ocorre de modo intermitente, repentinamente).

O exercício está presente onde quer que o indivíduo — ainda que por razões de instrução — procure a própria experiência: no erotismo religioso, na ascese mística (indiana — neoplatônica). [...] O exercício — ou a sua intensificação extrema para propósitos elevados, a ascese — não contempla o saber, mas a capacidade [*Fähigkeit*] para dele dispor; ele não pode de todo existir sem saber, contudo não tenta atingi-lo pela posse, mas sim pela compreensão intuitiva [*Einsehen*]. Diante de Deus, o ser humano já nada precisa de compreender, e se o saber continua a existir diante dele, então unicamente como posse íntima da comunidade com a qual o indivíduo conta. A posse mais íntima vem do aprender, a mais extrema do exercitar.⁸¹

⁸¹ Walter Benjamin, “Lernen und Üben”, GS, VI, pp. 77-78.

Antes de mais, saliente-se a importância da noção de *experiência* e, com ela, a de outras que permitem uma construção da especificidade do exercício: *indivíduo, descontinuidade, afirmação das faculdades do indivíduo, compreensão intuitiva, posse mais extrema*. Estas noções dão conta da distinção entre aprender e exercitar e caracterizam de modo mais desenvolvido esta última actividade espiritual. A questão da ascese mística, ainda que pareça dominar as notas, não é a única possibilidade de exercício. Mas é sem dúvida aquela que é capaz de levar a experiência a um ponto mais extremo, distinguindo-se assim de uma aprendizagem baseada na aquisição de conhecimento. Obviamente, no que concerne a estas notas e às preocupações que parecem percorrê-las, é também necessário atender às questões da cultura e do pensamento hebraico, temas caros a Benjamin, pois as noções de comunidade e de tradição tecem um dos seus fios condutores. Pelo facto de serem notas, o que torna difícil aferir a sua relevância enquanto acesso a elementos decisivos do pensamento deste autor, ficam apenas algumas indicações interpretativas.

A dimensão do reconhecimento, da compreensão intuitiva (*Einsehen*), não se esgota na dimensão religiosa ou mística. De qualquer forma, e é isto que importa reter, o exercício é na sua essência um estar voltado para o exterior, para aquilo que está diante do indivíduo. Estar diante é assim mais do que ter perante os olhos, é mais do que uma experiência perceptiva no sentido fenomenológico, se quisermos colocar a questão desta forma. A frase que termina as notas (“a posse mais íntima vem do aprender, a mais extrema do exercitar”) retira à noção de exercício o carácter de interioridade que, à partida, lhe poderia ser imputado. De facto, a ascese mística parece não fazer outra coisa senão apontar para o interior do indivíduo, contudo,

a inversão realizada por Benjamin é plena de consequências. O uso do termo *äußerste* é neste sentido fundamental, pois ele implica não só a dimensão de algo que se encontra no seu grau máximo, na sua radicalidade, como também conserva o carácter exterior, isto é, remete para uma actividade em que as faculdades do indivíduo estão numa disposição máxima em relação àquilo que têm diante de si, constituindo uma forma de êxtase.

Por mais interessante que pudesse ser o desenvolvimento das questões religiosas, teológicas ou místicas que despontam destas notas, a verdade é que elas não fariam sentido no presente contexto, pelo que não serão aprofundadas. Como veremos de seguida, as considerações sobre o exercício são muito mais abrangentes, e as notas intituladas “Aprender e exercitar” fazem parte de uma reflexão sobre a experiência — reflexão que pressupõe um entrelaçamento de problemas relativos à experiência e ao conhecimento — que desde cedo orientou o percurso filosófico de Benjamin, e é para este ponto que a nossa atenção deve dirigir-se.

Escrito em 1918, “Sobre o programa da filosofia vindoura” (“Über das Programm der Kommenden Philosophie”) é uma revisitação da filosofia kantiana — revisitação capaz de reconhecer os elementos que dela devem ser adaptados, os que devem ser reformulados ou até rejeitados — que torna imperativa a reformulação do conceito de experiência que lhe é intrínseco. Pode dizer-se, de um modo muito esquemático, que se trata de uma proposta que visa lançar as bases para um conceito mais elevado de experiência, o qual, desde logo, não seja devedor da cegueira religiosa e histórica do Iluminismo, nem tão-pouco do modelo físico-matemático das ciências naturais. Por outro lado, esta tarefa deverá enfrentar os aspectos subjacentes à filosofia kantiana que, segundo Benjamin, constroem uma mitologia do conhecimento que tem por base a crença de que o conhecimento é um processo que se passa entre uns sujeitos e objectos quaisquer,

mitologia que, ainda que sublimada, assenta na “representação de um eu individual corpóreo-espiritual que, por meio dos sentidos, recebe as sensações e a partir delas forma as suas representações”⁸². Trata-se, portanto, de descobrir uma esfera autónoma do conhecimento na qual este conceito já não designa a relação entre duas entidades vazias e abstractas. E mesmo ao nível da experiência religiosa, nem deus nem o ser humano podem ser vistos como sujeito e objecto (ou, inversamente, objecto e sujeito), tratando-se, neste caso, de um conhecimento puro. De fundamental importância para esta questão é a valorização do domínio da linguagem, valorização ensaiada por Hamann (que é mencionado no apêndice do texto) ainda durante o tempo de vida de Kant. Uma atenção a esse domínio, uma reflexão sobre a natureza linguística do conhecimento, permitiria exactamente enriquecer o conceito de experiência⁸³.

Embora Benjamin não tenha desenvolvido de modo sistemático as propostas que apresenta neste texto relativamente à noção de experiência, estas são um pano de fundo da sua obra, desde a dissertação *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* até aos trabalhos sobre Baudelaire, onde as alterações históricas da experiência na modernidade (com destaque para a oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*) são da mais alta importância, passando pelo texto “Experiência e Pobreza” e, obviamente, pelos seus escritos sobre a linguagem — só para referir alguns dos textos mais importantes⁸⁴. De facto, já em *O Conceito*

⁸² *Idem*, “Über das Programm der Kommenden Philosophie”, GS, II. 1, 161.

⁸³ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 168. Para uma apreciação das principais teses de “Sobre o programa da filosofia vindoura” à luz de um confronto analítico com a própria filosofia kantiana, cf. Maria Filomena Molder, “Variações sobre a metamorfose da crítica em doutrina”, in *O que é o Homem? Antropologia, Estética e Teleologia em Kant*, CFUL, Lisboa, 2010, pp. 587-608.

⁸⁴ Howard Caygill, em *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London, 1998, salienta a importância de “Sobre o programa da filosofia

de *Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, sobretudo no capítulo relativo à “Teoria do conhecimento da natureza nos primeiros românticos”, o estudo foca-se de modo muito incisivo nos aspectos que marcam a anulação do conhecimento enquanto relação entre um sujeito qualquer e um objecto qualquer, tal como fora denunciada no texto sobre Kant. De capital importância para esta questão é o conceito / método de observação (*Beobachtung*) dos românticos, conceito que, tal como o de experimento (*Experiment*), que lhe está associado e que Fichte acaba também por utilizar, são, segundo Benjamin, exemplos de terminologia mística. Nestes

culmina o que os primeiros românticos tinham para esclarecer e encobrir acerca do conhecimento da natureza. A questão à qual o conceito de observação responde é a seguinte: pressupondo que o real é um *medium* de reflexão, que conduta deve o investigador seguir de modo a conhecer a natureza? Ele saberá que não é possível nenhum conhecimento sem o autoconhecimento daquilo que há a conhecer, e que este só pode ser estimulado através de um centro de reflexão (o observador) num outro (a coisa), na medida em que o primeiro, através de repetidas reflexões, se intensifica ao ponto de abarcar o segundo.⁸⁵

vindoura”, bem como de outros textos de juventude de Benjamin, para a compreensão da formação do seu conceito de experiência e das suas transfigurações. Caygill procura, contra uma série de interpretações que vêm Benjamin como um estrito pensador da linguagem — exactamente na decorrência da metacritica linguística a Kant e do alcance que têm os textos sobre a linguagem —, reabilitá-lo enquanto pensador do visual e da percepção. Isto é, a reconsideração da experiência nos textos de Benjamin implica também, segundo Caygill, a reconsideração do papel que o campo visual desempenha no seu pensamento, papel que pode ser analisado, desde logo, nos escritos de juventude sobre a percepção ou as cores.

⁸⁵ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, GS, I, 1, p. 59.

A *observação* e o *experimento* implicam, neste sentido, a autoconsciência, o autoconhecimento, a autoexpressão daquilo que há a conhecer, concepção que acaba por retirar ao sujeito uma qualquer supremacia gnoseológica. Em nota, é feita uma aproximação entre a delicada empiria (*zarte Empirie*) de Goethe e a teoria do conhecimento dos românticos. Embora as deradeiras intenções da relação à natureza por parte da *zarte Empirie* não coincidam com as da teoria do conhecimento dos românticos, o conceito de experiência subjacente à primeira aproxima-se do conceito de observação, existindo em ambos uma reconsideração positiva do pólo objectivo (do objecto) enquanto condição essencial do conhecimento. Trata-se, no caso de Goethe, de um “empirismo” que apreende aquilo que é essencial no objecto e que Benjamin associa à ideia, também goethiana, de que “todo o elemento fáctico é já teoria”⁸⁶.

O interesse de Benjamin pelos românticos, por Goethe e pela teoria do conhecimento que deles decorre — interesse que leva em conta as devidas diferenças entre ambos e que se fundamenta em razões diversas —, não é apenas da ordem da historiografia, do registo histórico de um pensamento morto, mas antes de um interesse genuíno, que visa tecer uma compreensão da complexidade e historicidade da experiência humana. Que isto é assim, prova-o a recorrência de temas e noções que, embora distantes da sua fonte primeira, dela vão beber para melhor saborearem os frutos do presente. Além das razões óbvias relacionadas com a procura de um conceito de crítica e de uma reflexão sobre a própria obra de arte, esse interesse visa extraír uma compreensão cada vez mais profunda da historicidade da experiência.

O tipo de homem que tem experiências é o exacto oposto do tipo do jogador.

⁸⁶ Cf. *idem, ibidem*, pp. 59-60.

As experiências são semelhanças vividas.

Não existe maior erro do que querer construir experiências, no sentido de experiências de vida, segundo o modelo em que se baseiam as ciências naturais exactas. O que é aqui decisivo não são as conexões causais estabelecidas ao longo dos tempos, mas sim as semelhanças que foram vividas.

A maioria das pessoas não quer ter experiências. Além disso, as suas convicções impedem-nas de fazê-lo.

A identidade entre experiência e observação deve ser demonstrada. Ver o conceito de “observação romântica” na minha dissertação. — A observação baseia-se na imersão [*Versenkung*].⁸⁷

Neste fragmento escrito em 1931 ou 1932 (não publicado em vida), intitulado “Sobre a Experiência”, reconhecemos não apenas temas que fazem parte da reflexão benjaminiana sobre a modernidade, como a oposição entre o homem que aprende por experiência e o jogador (tema que se liga, entre outros, com Baudelaire), mas também a articulação com o trabalho sobre a teoria do conhecimento nos românticos. Por outro lado, a presença da questão da semelhança, que se agudizará no pensamento de Benjamin exactamente a partir do início da década de 30, mostra como os conceitos não estão fechados, antes comunicam com outros conceitos e problemas que lhes são afins, incorrendo em transfigurações produtivas. De qualquer forma, na noção romântica de observação, tal como na delicada empiria, parecem já estar em gérmen os traços que caracterizam a instância do exercício, sobretudo enquanto identificação íntima com os fenómenos, a qual pressupõe a “imersão” referida no final do fragmento.

⁸⁷ *Idem*, “Zur Erfahrung”, GS, VI, pp. 88-89.

Contudo, a acentuação da historicidade da experiência humana conduz Benjamin a uma procura constante do bom exercício, da boa forma de atender às exigências do presente. Veremos isso através da transmutação da *imersão em presença de espírito*, transmutação que, embora sob a alçada da instância do exercício, marca inevitavelmente uma ruptura — introduzida inicialmente pelo Dadaísmo e completada depois pela fotografia e pelo cinema. No trecho de “Pequena História da Fotografia” relativo às fotografias de Sander, e tal como já vimos anteriormente, o que está em causa é também pensar a fotografia para além da aura, tal como Benjamin a descreve nos primeiros retratos fotográficos. O cinema russo e as fotografias de Sander apresentam-nos um universo aparentemente despido de valores de culto, apto a enfrentar os desafios sociais e políticos do presente. Esta tendência será empolada em “A Obra de Arte na Época da sua Reproducibilidade Técnica” e alimentará a interpretação desse e de outros textos segundo o lema da função social e política da arte. Tomados enquanto textos isolados no conjunto da obra de Benjamin, esta é a leitura mais imediata e que, na sua literalidade, está longe de ser questionável. Contudo, alargando o espectro da análise, é legítimo supor que o frente-a-frente (a observação directa, a delicada empiria) intrínseco às fotografias de Sander e exigido àquele que com elas se confronta, esse frente-a-frente deixa em aberto muitas outras articulações. E o percurso realizado até agora permite ver que, mais do que louvar a decadência da aura — como se as artes assentes na reproducibilidade técnica e as alterações perceptivas por ela provocadas mostrassem o caminho de uma qualquer inevitabilidade tecnológica que se concretizaria no cinema —, mais do que considerá-la sob um ponto de vista positivo ou negativo, o que está em causa é mostrar a necessidade da figura transmutável da *presença de espírito*.

No capítulo XIV da terceira versão de “A Obra de Arte na Época da sua Reproduibilidade Técnica”, Benjamin refere-se ao modo como o cinema cumpre um desígnio que, nos seus traços gerais — o efeito de choque, relacionado com os meios de produção e a distracção, e a montagem — já estava inscrito na forma do Dadaísmo. Trata-se de uma ideia desenvolvida em vários momentos das suas considerações sobre as formas artísticas, relativa ao facto de que os efeitos previstos numa determinada forma de arte só são cumpridos na sua plenitude numa outra que se lhe sucede. Daí que “o Dadaísmo tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema”⁸⁸. Mais do que uma sedução visual ou auditiva, a obra de arte dadaísta tornou-se um “projéctil”, visando anular a “imersão contemplativa [*kontemplativer Versenkung*]” e introduzindo uma extrema distracção, aniquilando impiedosamente a aura das suas criações. À imersão, enquanto modo de comportamento associal no processo de degeneração da burguesia, contrapõe-se a distracção, uma forma especial, uma variante de comportamento social⁸⁹. Neste contexto, Benjamin propõe uma comparação com a pintura, comparação que, contudo, deixa

⁸⁸ *Idem*, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, in *A Modernidade*, op. cit., p. 235 (GS, I. 2, p. 501).

⁸⁹ *Idem*, *ibidem*, pp. 235-236 (*ibidem*, pp. 501-502). Optou-se por traduzir *Versenkung* por “imersão” e não por “meditação”, como sugere a tradução de João Barrento. Pelo facto de invocar um arquétipo teológico, importa também transcrever a nota 27 relativa à caracterização da imersão, a qual surge no contexto da contraposição entre a imersão e a extrema distracção das manifestações dadaístas: “O arquétipo teológico desta imersão é a consciência de se estar a sós com o seu Deus. Foi através desta consciência que nas épocas de esplendor da burguesia se fortaleceu a liberdade para sacudir a tutela clerical. Nas épocas de decadência da burguesia, a mesma consciência teve de ter em conta a tendência latente para subtrair ao âmbito da comunidade as forças que o indivíduo isolado mobiliza no seu convívio com Deus”. *Idem*, *ibidem*, p. 236 (*ibidem*, p. 502).

no ar uma formulação que muito deve ao âmbito, ou instância, do exercício. Vejamos toda a passagem:

Compare-se a “tela” sobre a qual o filme é projectado com a tela em que está a pintura. Esta convida o espectador à contemplação [*Kontemplation*]; diante dela, ele pode entregar-se aos seus pensamentos. Diante do filme já não acontece o mesmo. Mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada. Duhamel, que odeia o cinema e que não comprehendeu nada do seu significado, embora muito da sua estrutura, comenta assim esta circunstância: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” [Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2.^a ed., Paris, 1930, p. 52.]. De facto, a cadeia de associações de quem contempla estas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Nisto se baseia o efeito de choque do cinema, que, como qualquer efeito de choque, exige ser amortecido por uma *presença de espírito intensificada* [*gesteigerte Geistesgegenwart*]. Por força da sua estrutura técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da capa moral em que ainda estava envolvido no Dadaísmo.⁹⁰

⁹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 236-237 (*ibidem*, p. 503), os itálicos na penúltima frase são meus. Optou-se por traduzir *Geistesgegenwart* por “presença de espírito” e não por “esforço de atenção”, como sugere a tradução de João Barreto. Esta passagem deve ser confrontada com a de “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire” relativa à satisfação / preenchimento enquanto princípio formal da fotografia, por oposição ao da pintura, enquanto desejo que se alimenta a si próprio sem nunca se satisfazer. Cf. *supra*, I. 3. *Evidência fotográfica*. O que é interessante neste confronto a três é que, além de ser um verdadeiro fiel de balança que permite uma calibrada pesagem daquilo que se ganha e perde em cada uma das artes por respeito ao ponto de vista de cada análise particular, ele mostra também as distinções formais entre essas artes. Por aqui se comprehende melhor o carácter das distinções formais em Benjamin. Talvez elas possam ser interpretadas à luz do conceito de origem desenvolvido em *Origem do Drama Trágico Alemão* para a questão dos géneros artísticos. Neste sentido, as distinções formais funcionariam como ideias regidas pela dupla respiração da restauração e da incompletude. Que o aparecimento da fotografia (tal como qualquer

Verifica-se, de acordo com a argumentação benjaminiana, uma passagem da imersão à presença de espírito intensificada, passagem que se justifica também pelos perigos de morte crescente que o ser humano estaria a enfrentar. A exposição aos efeitos de choque surge assim como uma adaptação a esses perigos, uma adaptação perceptiva que, contudo, se estende por todo o domínio individual e histórico-colectivo⁹¹. Neste sentido, o conteúdo político e a leitura histórica deste texto tem na sua base uma matriz que deve tanto às exigências do materialismo histórico, tal como ele é trabalhado por Benjamin em função dos novos contextos tecnológicos e artísticos, quanto a um reequacionar da experiência e do nosso exercício com os fenómenos e com a arte. No final da secção XV, o cinema é caracterizado como um instrumento de exercício apropriado à recepção na distracção: “A recepção na distracção, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu instrumento de exercício próprio”⁹². Veremos adiante, com mais detalhe, que a *presença de espírito* é também uma noção fundamental para a compreensão do pensamento de Benjamin, quer na sua dimensão política, quer histórica.

Da meditação teológica ou da ascese mística, em que se trata de exercitar-se com Deus, até ao cinema; da aura ao efeito de

fotografia singular) tenha de ser pesado nos seus ganhos e nas suas perdas, tal como acontece no texto “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, exactamente por contraposição a uma certa cegueira reactiva de Baudelaire, que esse peso tenha de ser sempre realizado de novo perante as circunstâncias do presente, esta é umas das mais vivas demonstrações da coerência de um pensamento tão fragmentado quanto o de Benjamin.

⁹¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 237, nota 29 (*ibidem*, p. 503).

⁹² *Idem, ibidem*, p. 239 (*ibidem*, p. 505). Optou-se por traduzir *eigentliches Übungsinstrument* por “instrumento de exercício apropriado” e não por “campo de experiência próprio”, como sugere a tradução de João Barreto.

choque: os “objectos” mudam, as suas implicações sociais são diferentes, contudo, a instância do exercício, aqui no seu desdobramento em presença de espírito, constitui uma constante no pensamento de Benjamin. O exercício dá conta desse respeito pela experiência que assume a diversidade fenoménica e a história, além de ter uma profunda componente corporal e de apelar a um pensamento e a uma vivência do momento certo. Se há mitologia que Benjamin parece efectivamente depreciar, não será tanto a das experiências da aura quanto a de um conhecimento assente na artificialidade disjuntiva da relação entre sujeito e objecto, entre espírito e corpo.

Como conclusão desta passagem por a “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, e apenas como nota para complexificar as questões levantadas e provocar “o Benjamin” de certas leituras mais ortodoxas deste texto, fica uma alusão a algumas considerações de *As Passagens de Paris* sobre a técnica e as memórias da infância que serão retomadas no terceiro capítulo.

Só um observador desprovido de ideias pode negar que existem correspondências entre o mundo moderno da técnica e o mundo arcaico e simbólico da mitologia. À primeira vista, é certo que o que é tecnicamente novo só produz efeito como novidade. Mas logo a primeira recordação de infância o faz mudar de semblante. Toda a infância traz algo de grande e in-substituível à humanidade. No seu interesse pelos fenómenos técnicos, na sua curiosidade por toda a espécie de invenções e maquinarias, toda a infância liga as conquistas da técnica aos velhos mundos simbólicos. Não existe nada na natureza que essencialmente se furte a tal ligação. O que acontece é que ela não se concretiza na aura da novidade, mas na do hábito. Na recordação, na infância e no sonho. ■ Despertar ■⁹³

⁹³ *Idem, As Passagens de Paris, op. cit., pp. 590-591 ([N 2a, 1], GS, V. 1, p. 576).*
Tradução alterada.

Esta passagem não visa chamar a atenção para a questão da mitologia nem fazer mais nenhum jogo de palavras em torno desta noção. Mas é curioso que o hábito, termo que se liga com a questão da recepção táctil, aquela que substitui a recepção óptica da contemplação, segundo os desafios colocados pelo efeito de choque, apareça nesta ocorrência associada a uma aura que se opõe à da novidade e que implica a rememoração, a infância e o sonho. Portanto, a perspectiva de “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” está longe de esgotar as considerações de Benjamin sobre a relação entre os avanços técnicos e a arte, a experiência humana ou a natureza. Pode falar-se de diversos níveis de análise no seu pensamento quanto à técnica, diversidade que, mais do que originar contradições, estabelece um campo de tensões, pressupondo a lúcida constatação de que a técnica se coloca, simultaneamente, quer do lado da destruição das formas tradicionais da vida e da experiência (*Erfahrung*), acentuando a experiência vivida (*Erlebnis*) do choque, quer do lado dessa potência redentora que toda a criança tem nas mãos⁹⁴. A capacidade de “ligar os avanços da técnica aos antigos

⁹⁴ Cf. Jean Lacoste, “Walter Benjamin et Goethe”, in *Revue Europe*, nº 804, Avril, 1996, p. 36. Nas páginas seguintes deste artigo, que expõe de modo muito detalhado e esquemático as influências, explícitas e implícitas, de Goethe sobre Benjamin, o autor chama também a atenção para um texto presente em *Rua de Sentido Único*, intitulado “Para o Planetário”. Nele joga-se uma reconsideração da natureza alheia às concepções dos românticos, que parte da consciência de que a experiência cósmica dos antigos já não pode ser retomada, mas que a experiência do êxtase que a caracterizava voltará sempre a impor-se (“Para o planetário” estabelece também uma relação entre a experiência do êxtase cósmico e a Primeira Guerra Mundial, por intermédio do “espírito da técnica”): “A técnica organiza para ela [a humanidade] uma *physis* na qual o seu contacto com o cosmos se constitui de forma nova e diferente. [...] O terror da autêntica experiência cósmica não se liga àquele minúsculo fragmento de natureza que nos habituámos a designar de ‘natureza’”. Walter Benjamin, “Para o Planetário”, in *Rua de Sentido Único*, in *Imagens de Pensamento*, op. cit., p. 69 (GS, IV, 1, pp. 147-148).

mundos dos símbolos” pressupõe, portanto, um reconhecimento do poder de cada infância e dos traços que constituem a própria figura da infância — e que, se assim o podemos dizer, podem ser rememorados, reexperienciados, exercitados ao longo da vida e em diferentes contextos tecnológicos, acentuando uma dimensão do presente que não se esgota na novidade. Sendo necessariamente transversal à experiência humana, esse poder de cada infância encontra na arte um domínio privilegiado de actuação.

b. Interrupção e presença de espírito

Relembremos dois breves parágrafos de “Aprender e Exercitar”:

Aprender tem continuidade (continuidade relativa do progresso).

Exercitar é descontínuo (o progresso ocorre de modo intermitente, repentinamente).⁹⁵

Esta descontinuidade da exercitação é um outro elemento fundamental para a compreensão do lugar da instância do exercício no pensamento de Benjamin, bem como das suas implicações nas potencialidades da fotografia. Neste sentido, um dos exercícios fotográficos mais prezados é o da montagem, algo que está patente no modo como a técnica da montagem de John Heartfield e a sua afinidade com o teatro épico de Bertolt Brecht são caracterizadas em “O Autor como Produtor”. Regressemos a um texto já citado anteriormente:

Mais do que desenvolver acções, o teatro épico deve, segundo Brecht, apresentar [*darzustellen*] situações. Chega a essas

⁹⁵ Walter Benjamin, “Lernen und Üben”, GS, VI, p. 77.

situações, como iremos ver, fazendo interromper as acções. Lembro aqui as canções, cuja função principal é interromper a acção. Deste modo — recorrendo ao princípio da interrupção —, o teatro épico retoma, como se vê, um processo que nos últimos anos se nos tornou familiar através do cinema e da rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao processo da montagem: o elemento introduzido na montagem interrompe o contexto em que está inserido.⁹⁶

Não é apenas na interrupção do contexto que se situa o papel positivo da montagem, embora neste caso essa interrupção seja responsável por aquilo a que Benjamin chama de distância crítica. Poder-se-ia então dizer que o teatro épico de Brecht, tal como as montagens dadaístas ou os trabalhos de Heartfield, não ensinam nada aos espectadores nem procuram criar neles empatia, antes os obrigam a exercitar-se perante aquilo que têm à frente dos olhos. No caso de Brecht, é um exercício reflexivo.

Mas talvez esta descontinuidade não encontre melhor — mais aguda, mais extrema — apresentação (no sentido de *Darstellung*) do que a de *Das Passagen-Werk*, que em muitos sentidos aparece condensada, de um ponto de vista histórico mais programático, nas teses de “Sobre o Conceito de História”. O movimento temporal e de relação aos fenómenos que lhes subjaz surge exactamente por oposição a uma concepção causal, progressiva, do desenvolvimento histórico. Este é um dos aspectos decisivos para a aproximação entre fotografia e história desenvolvida por Eduardo Cadava, aproximação que, segundo este autor, assenta na lógica da imagem fotográfica:

Benjamin descreve a sua posição relativamente à história e à historiografia contra as posições predominantes, e fá-lo afirmando

⁹⁶ *Idem*, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, p. 289 (GS, II. 2, pp. 697-698).

um movimento de interrupção que suspende o *continuum* do tempo. Ao reter os vestígios do passado e do futuro — um passado e futuro que ela todavia transforma — a fotografia mantém a presença do movimento, as pulsações cujo ritmo marca a sobrevivência daquilo que foi compreendido no interior do movimento que ela petrifica. Somente quando o olhar de Medusa do historiador materialista ou da câmara tiver momentaneamente trespassado [*transfixed*] a história, pode a história aparecer como história no seu desaparecimento. No interior desta condensação de passado e presente, o tempo já não deve ser entendido como contínuo e linear, mas como espacial, um espaço imagético ao qual Benjamin chama “constelação” ou “mónada”.⁹⁷

Como veremos com mais detalhe ao longo desta secção e no próximo capítulo, é toda uma articulação entre fotografia e imagem dialéctica que aqui se desenha. De qualquer forma, a interrupção funciona como um momento essencial do exercício, bem como da imersão e presença de espírito que dele podem fazer parte, movimento que deve ser também tarefa do historiador.

Em “Sequência de Ibiza”, conjunto de pequenos textos que se encontra na colectânea a que os editores das obras completas de Walter Benjamin em língua alemã deram o nome de *Imagens de Pensamento* (*Denkbilder*), encontramos um texto intitulado exactamente “Exercício”. Tal como grande parte das *Imagens de Pensamento*, também esta liga uma experiência de infância a uma compreensão profunda de um fenómeno de vida e / ou de pensamento, neste caso o do exercício, sobretudo no que toca a uma procura da mestria. Neste sentido, trata-se de um texto que vai ao encontro da noção goethiana de descoberta, tal como a vimos formular-se a partir da máxima 364

⁹⁷ Eduardo Cadava, *Words of Light*, op. cit., p. 60.

[562]⁹⁸. Portanto, é uma descrição, uma “imagem” que se abre a um conjunto de articulações entre a exercitação e a descoberta, ou, pelo menos, à mestria enquanto analogia com a descoberta. Acolher o que está perante o indivíduo, criar uma disponibilidade, dar lugar ao acaso, fomentar um espaço de manobra. Trata-se ainda de um caso paradigmático da relação entre verdade e êxtase⁹⁹. É também isto o exercício.

Que o aluno ao acordar de manhã sabe de cor o conteúdo do livro que tem debaixo da almofada, que o senhor dá aos seus a sorte durante o sono e que a pausa é criadora — dar espaço de manobra [*Spielraum*] é o alfa e ómega de toda a mestria e a sua marca própria. É esta a paga antes da qual os deuses colocaram o suor. De facto, a brincadeira de criança é trabalho que promete um êxito moderado, comparado com aquele que a sorte atrai. Era assim que Rastelli atraía, com o dedo levantado, a bola que descia sobre ele como um pássaro saltitante. O exercício de décadas que precedeu este número não colocou, de facto, nem o corpo nem a bola “sob o seu controle”, levou antes a que ambos se entendessem nas suas costas. Cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao

⁹⁸ Recupere-se essa máxima, já citada e comentada em II. 5. *Da síntese de Sander à morfologia de Goethe*: “Aquilo a que chamamos invenção — ou descoberta, no sentido mais elevado da palavra — é sempre a activação, o exercício [*Ausübung*] de um sentido original da verdade, de um sentido que, tendo-se formado durante muito tempo no maior silêncio, nos conduz instantaneamente a um acto de conhecimento pleno de produtividade. É uma revelação nas coisas exteriores, que se desenvolve a partir da nossa interioridade e que permite aos homens pressentir alguma coisa da semelhança que mantêm com o divino. É uma síntese entre o espírito e o mundo, que vai buscar à eterna harmonia da existência a mais sagrada das certezas”. J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, op. cit., § 364 [562], pp. 94-95.

⁹⁹ Cf. Maria Filomena Molder, “Método é desvio. Uma experiência do limiar”, in *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, org. George Otte, Sabrina Sedlmayer, Elcio Cornelsen, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010, pp. 27-75.

limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão — é a isso que se chama exercício [*das nennt man üben*]. O êxito consiste em que a vontade, no espaço interior do corpo, abdique de uma vez por todas em favor dos órgãos — por exemplo, da mão. Acontece, assim, que alguém, depois de muito procurar, tira da própria cabeça aquilo que não encontra, e um belo dia, ao procurar outra coisa, aquela cai-lhe na mão. A mão apoderou-se da coisa, e num abrir e fechar de olhos forma um todo com ela.¹⁰⁰

A mestria em causa neste texto implica um espaço de manobra onde os movimentos e a sua suspensão — o sono, a pausa, o intervalo — agem em favor da descoberta e da criatividade. Pressupõe, assim, um momento que deve ser estimulado, exigindo o esforço e o trabalho como suas condições prévias e indispensáveis, embora tenda para uma espécie de *kairós*, de tempo oportuno onde os movimentos deixam de ser forçados. Por outro lado, este tempo não é pensável sem um trabalho do acaso, o qual implica um descentramento da relação com as coisas. “Cansar o mestre”, tarefa que implica o “suor” e o “limite do esgotamento”, significa exactamente esse descentramento pleno de fertilidade em que o corpo encontra o espaço de manobra que lhe permite agir em função de um dos seus órgãos, neste caso, a mão. Esta ideia de que o malabarista faz um todo com a bola é também a compreensão dos efeitos da persistência e do cansaço, que atenuam o controlo e a acção da vontade sobre a actividade que está a ser realizada, elementos importantes de qualquer treino, seja ao nível do malabarismo,

¹⁰⁰ Walter Benjamin, “Exercício”, in “Sequência de Ibiza”, in *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, p. 226 (GS, IV. 1, pp. 406-407). Optou-se por traduzir *Spielraum* por “espaço de manobra” e não por “oportunidade”, como sugere João Barreto.

do desporto ou das artes¹⁰¹. A pausa, a interrupção depois do suor, desdobra-se aqui em dois sentidos concomitantes: por um lado, é a pausa da confiança inerente à mestria que encontrou o seu espaço de manobra; por outro lado, é a pausa da vontade que permite ao corpo agir segundo a sua própria razão.

Se bem que Benjamin não o refira, este texto pode ser lido como uma das mais certeiras descrições do processo criativo em arte (não de todos os processos, obviamente), aproximando-se daquilo a que muitos artistas, exactamente porque algo “se passa nas suas costas”, chamam de processo inconsciente ou inspiração. Contudo, mais do que uma expressão do inconsciente, o texto de Benjamin aponta para uma afinidade, ou talvez uma indiscernibilidade, entre a razão e o corpo. Neste sentido, também aos fotógrafos (mais ou menos “artísticos”) pode ser imputada esta fértil relação entre disciplina, suor, acaso e êxito do momento oportuno. E isto não tem apenas a ver com o momento decisivo à la Cartier Bresson (embora as suas fotografias revelem essa fértil relação de um modo muito incisivo), tem também a ver com o treino, com o exercício corporal que se estabelece mesmo ao nível dos trabalhos fotográficos onde a composição e as intervenções técnicas abundam. Um exercício que muitas

¹⁰¹ “Ter mão” é uma expressão utilizada ao nível da escrita para dizer o treino, o hábito de escrita que faz com que esta se processe mais rápido, mais directamente, sem tantos bloqueios. Em “O bom escritor”, Benjamin diz-nos: “Quanto mais disciplinado for [o escritor], evitando os movimentos supérfluos, gesticulantes e deambulantes, tanto mais cada postura do corpo se basta a si mesma, e tanto mais adequada a sua actuação. O mau escritor tem muitas ideias e esgota-se nelas, como o mau corredor, não treinado nos movimentos indolentes e impulsivos dos membros. Mas é por isso mesmo que ele nunca pode dizer sobriamente o que pensa. O dom do bom escritor é o de, pelo seu estilo, dar ao pensamento o espectáculo oferecido por um corpo treinado [*durchtrainierter Körper*] com inteligência e eficácia. Nunca diz mais do que aquilo que pensou. Assim, a sua escrita aproveita, não a ele próprio, mas tão somente àquilo que quer dizer.” *Idem*, “O bom escritor”, in *Imagens de Pensamento, op. cit.*, p. 249 (GS, IV. 1, p. 429).

vezes se torna jogo e que procura um terreno intermédio onde, mais do que ver claramente, importa mostrar, por uma espécie de entrada na matéria, de imersão, aquilo que é mais determinante na riqueza e complexidade do nosso mundo perceptivo.

O apuramento do olhar fotográfico implica um trabalho corporal, uma relação do corpo com o aparelho, e essa relação entra, não pode deixar de entrar naquilo que a fotografia mostra: como vimos a partir do texto de Vilém Flusser analisado no primeiro capítulo; como tão bem sabem e mostram os fotógrafos que não fazem questão de olhar pelo visor da máquina, caso de Bernard Plossu (ver imagem 14), ou os fotógrafos de rua que, num certo frenesim, absorvem as vibrações da cidade e de alguma forma as canalizam para as suas fotografias, como Daido Moriyama. Nas fotografias de Plossu existe também a entrada num espaço intermédio, num terreno de exercício onde as fotografias se desenvolvem, mesmo quando parecem estar completamente à superfície e ser apenas passageiras — como as viagens que tão importantes são no seu trabalho. Toda a complexidade da evidência e do exercício fotográfico está no emaranhado de nós que atam esse espaço de manobra (*Spielraum*) capaz de explicar que, por exemplo, quando Plossu “fotografa uma mulher, ele está literalmente dentro do que separa essa mulher daquilo que ela é, no interior da pele da vista dessa mulher”¹⁰².

Já com Daido Moriyama, esse espaço de manobra está mais próximo do gesto da acção-reacção, gesto que, contudo, não

¹⁰² Denis Roche, “La peau du lait”, in *Dans la Maison du Sphinx. Essais sur la Matière Littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 205. Deste texto, muito poético e cheio de intuições certeiras, que Denis Roche escreveu sobre *Paysages Intermédiaires*, de Plossu, saliente-se ainda a seguinte passagem: “Utilizemos o enunciado de Wittgenstein: ‘Não tenho apenas a impressão visual de uma árvore, mas *sei* que é uma árvore.’ Plossu não está nem no sensorial nem no racional. Isto é, ele não está unicamente num *ou* no outro. E não está numa sobreposição dos dois. Está em ambos, nesse entre-dois peculiar ‘que separa no tempo duas coisas da mesma natureza’”. *Idem, ibidem*, p. 204.

deixa de integrar um esforço de atenção, não subsumível a um “resgatar as coisas da sua invisibilidade”, e uma espécie de auto-aprendizagem através daquilo que está à frente dos seus olhos. Estes aspectos são mais um argumento em favor da amplitude do exercício fotográfico. Atentemos no excerto de uma entrevista de Moriyama, a qual vai ao encontro de muitas das questões vistas anteriormente; no seu aprofundamento, que inicialmente parece confuso, acaba por desmontar um lugar-comum da compreensão da fotografia, o lugar-comum do ir “além da realidade”:

Filippo Maggia: Daí a importância de ir sempre além das aparências, de arrancar pela raiz aquilo que está escondido sob a superfície. Como um caçador descobrindo a sua presa.

Daido Moriyama: Uma vez tirei uma fotografia intitulada simplesmente: *O Caçador*. A ideia é ir além da realidade diante dos teus olhos, aquilo que nos rodeia, aquilo que temos diante de nós. Considero isto muito estimulante e, muito simplesmente, para mim tirar uma fotografia não é mais do que uma reacção instintiva a esse estímulo.

F. M.: “...‘escavar’ a realidade...”

D. M.: Não é bem isso, eu não estou “à procura” de nada. Na verdade, é uma questão de “prolongar” qualquer coisa. Obviamente, este prolongar requer investigação, conhecimento e uma compreensão daquilo que tens à tua frente. Ao mesmo tempo, o meu auto-conhecimento evolui. Usualmente é isto que acontece.

F. M.: Seleciona fragmentos da realidade através da fotografia.

D. M.: Deixe-me tentar explicar: a superfície externa que aparece aos meus olhos constitui um estímulo que libera um impulso, uma reacção. Caminho pelas ruas da cidade

com a minha máquina, constantemente bombardeado por estes estímulos. Com a minha máquina sou capaz de produzir uma reacção a estas inúmeras solicitações, de lhes responder. Trata-se de uma réplica constante entre a realidade e o Daido. É esta a relação que é criada. Esta é a forma como vejo, conheço e participo na vida social à minha volta. O processo é repetido constantemente, e é a minha forma de fotografar. Não é que eu tenha temas particulares, formas abstractas ou bem definidas na minha mente — eles abundam na cidade e na sociedade... Acho que a minha forma de fotografar consiste em capturar alguns dos temas nesta multidão.¹⁰³

E só a principal diferença entre estes dois fotógrafos, Plossu e Moriyama, a doçura de um e a inquietação do outro, mostram como o espaço intermédio deste exercício corporal e perceptivo envolve desde logo a variação das relações afectivas com o mundo, não apenas no sentido sentimental desta noção, mas também no sentido de “ser afectado”, de não sair incólume da “repetição constante” de que Moriyama nos fala (acentuando, contudo, que é apenas o seu modo de fotografar). Apesar de todas as diferenças, apesar de todos os modos possíveis de fotografar, o facto da instância de exercício implicar uma tarefa interminável, uma intimidade com o mundo que é ao mesmo tempo uma forma de auto-conhecimento, esse facto marca uma afinidade entre Bernard Plossu, Daido Moriyama e August Sander. Os primeiros podem não ser tão distanciados como o terceiro, mas, deste ponto de vista específico, o que os une é mais fundamental do que aquilo os separa¹⁰⁴.

¹⁰³ Daido Moriyama, *The World through my Eyes*, ed. Filippo Maggia, Skira, Milano, 2010, pp. 13-14.

¹⁰⁴ A diversidade de modos de fotografar, alimentada pela facilidade de manuseamento do aparelho fotográfico, introduz na perspectiva teórica a vertigem

Tudo o que vimos sobre a noção de exercício em “Aprender e exercitar” e em “Exercício” revela uma dimensão do pensamento de Benjamin onde o corpo desempenha um papel fundamental. O exercício, seja ao nível da escrita ou da fotografia, seja ao nível da educação ou das brincadeiras de crianças, seja ao nível da ascese mística ou da presença de espírito, implica o corpo.

Essa implicação faz-se desde a infância e, para lá de todas as pedagogias e psicologias, sugere também uma aprendizagem pela manipulação e reconstrução do mundo:

É estultícia pôr-se a meditar profundamente, pedantemente, sobre o fabrico dos objectos — material didáctico, brinquedos ou livros — destinados às crianças. Desde as luzes que essa é uma das mais bafientas especulações dos pedagogos. A psicologia, que os cega, impede-os de ver como a terra está cheia dos mais incomparáveis objectos de atenção e de exercício [*Übung*] infantis. E dos mais adequados. As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas.¹⁰⁵

Encarnado pelos desperdícios (e muito se joga nesta atenção aos restos, ao que sobra das actividades do trabalho), o rosto

do infinito. Como fazer sentido nesta diversidade? É também isto que torna a fotografia tão difícil de ser pensada, e é também isto que dá a qualquer reflexão sobre fotografia a impressão de caminhar sobre o gume de uma faca, sujeitando-se à facilidade da crítica pelo relativismo: é assim, mas podia ser assado.

¹⁰⁵ Walter Benjamin, “Estaleiro”, in *Rua de Sentido Único*, *op. cit.*, pp. 16-17 (GS, IV. 1, pp. 92-93).

do mundo é um apelo, é uma interpelação que, dirigindo-se singularmente às crianças, se apresenta como algo vivo. De acordo com a continuação deste excerto, esse apelo permite às crianças a criação do seu próprio mundo de coisas, um mundo onde os materiais são experimentados mediante novas e súbitas relações. Embora Benjamin não se refira à imaginação, é possível ver neste texto um dos aspectos mais fortes de uma imaginação material, para recuperarmos uma noção que Gaston Bachelard desenvolve a partir dos seus livros sobre os elementos materiais¹⁰⁶. Trata-se, efectivamente, de um exercício de imersão na matéria, de manipulação e intimidade com as coisas do mundo. Este texto é também um exemplo do enraizamento profundo da instância do exercício e da sua relação com a infância.

O corpo, na sua presença de espírito, torna irrelevante o conhecimento do futuro que pode ser obtido através de videntes. E torna irrelevante porque a lucidez e a liberdade resultam da capacidade de perceber quando o corpo é atravessado por sinais que, num instante, se tornam legíveis. Há em Benjamin um medo, mascarado de urgência e confiança, relativamente às perdas irreparáveis, um medo de que o tempo passe sem que tenhamos estado presentes. Do ponto de vista existencial, é também contra esse medo que a presença de espírito luta:

Transformar a ameaça de futuro num agora realizado, o único milagre telepático desejável, é obra de uma presença de espírito que passa pelo corpo. Os tempos primordiais, quando tal comportamento era parte integrante da vida quotidiana, ofereciam ao homem, no corpo nu, o mais fiável instrumento divinatório. A Antiguidade conhecia ainda esta prática

¹⁰⁶ Naturalmente, um prolongamento desta aproximação implicaria importantes distinções. No capítulo III serão encetadas outras aproximações a Bachelard.

autêntica, e Cipião, tropeçando ao pisar o solo de Cartago, exclama, abrindo muito os braços na queda, a fórmula da vitória: *Teneo te, Terra Africana!* [És minha, terra africana!] Aquilo que queria transformar-se num sinal assustador, em imagem de desgraça, é por ele ligado de forma viva ao instante, e ele próprio se torna *factotum* do seu corpo. Foi por esta via que os antigos exercícios [*Übungen*] ascéticos do jejum, da castidade, da vigília, celebraram os seus máximos triunfos. Todas as manhãs o dia está aí, como uma camisa lavada em cima da nossa cama; este tecido incomparavelmente fino e incomparavelmente resistente da mais pura profecia assentava-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de sabermos ou não agarrá-lo ao acordar.¹⁰⁷

Desta belíssima imagem de pensamento desponta a ideia de Cipião enquanto *factótum*, enquanto faz-tudo do seu próprio corpo. Realiza-se assim aquilo a que Gerhard Richter, num dos poucos estudos que passam pela questão da presença de espírito nos textos de Benjamin, caracteriza como um deixar-se ir enquanto gesto que interrompe o perigo, enquanto presença que é ao mesmo tempo uma ausência de intenção¹⁰⁸. O desastre e o desespero que podem tomar conta do tempo e assolar quem

¹⁰⁷ *Idem*, “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, in *Rua de Sentido Único, op. cit.*, p. 64 (GS, IV, 1, p. 142). Optou-se por traduzir *Übungen* por “exercícios” e não por “práticas”, como sugere a tradução de João Barrento. Em “O caminho para o sucesso em treze teses”, *Imagens de Pensamento, op. cit.*, p. 171 (GS, IV, 1, p. 352), a décima terceira tese é dedicada exactamente à compreensão da presença de espírito: “Com a expressão ‘presença de espírito’, a língua deixa entender que o segredo do sucesso não está no espírito. Quem decide não é o Quê e o Como, mas tão somente o *Onde do espírito*. Estar presente num momento e num espaço é qualquer coisa que ele só consegue se penetrar no tom de voz, no sorriso, nos silêncios, no olhar, no gesto. Pois só o corpo cria a presença de espírito”.

¹⁰⁸ Cf. Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography, op. cit.*, pp. 155-158.

nele vive, são assim prevenidos, interrompendo-se a “ameaça do futuro” e inscrevendo-se o corpo nessa luta diária contra o *chegar tarde de mais*.

Embora seja incorrecto dizer que Benjamin constrói uma teoria do corpo, é contudo necessário atender às inúmeras imagens que fulguram em torno de compreensões microscópicas e pontuais do corpo. Um dos textos onde isto se encontra melhor explorado é “Monte abaixo”, em particular a descrição de uma passagem de Marcel Proust em que este, após a notícia da morte da avó e o abalo por ela provocado, só à noite, enquanto descalça os sapatos, sente a derrocada e as lágrimas.

E porquê? Porque se curvou. Assim, o corpo é justamente o que desperta a dor profunda, e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambas as coisas precisam do isolamento. Quem alguma vez subiu sozinho a uma montanha, chegou ao topo esgotado, e depois inicia a descida com passos que abalam todo o seu corpo, sentiu que o tempo se desagrega, as paredes divisorias no seu interior desabam e ele caminha por entre o cascalho dos instantes como num sonho. Por vezes, tenta parar e não consegue. Quem sabe que coisa o abala, se os pensamentos ou o caminho difícil? O seu corpo transformou-se num caleidoscópio que a cada passo lhe mostra figuras mutantes da verdade.¹⁰⁹

Todas estas passagens sobre o exercício e a presença de espírito dissolvem a separação entre espírito e corpo, deixando também transparecer o facto de que o pensamento, a procura da verdade ou outras actividades tidas como puramente intelectuais têm uma dimensão corporal incontornável. Presença

¹⁰⁹ Walter Benjamin, “Monte abaixo”, in *Imagens de Pensamento*, op. cit., pp. 228-229 (GS, IV, 1, 409).

de espírito (*Geistesgegenwart*) também quer dizer presença do corpo (*Gegenwart des Leibes*)¹¹⁰.

Por outro lado, já por diversas vezes foi salientada a importância da presença de espírito para o historiador, o que mostra como esta noção é transversal ao indivíduo e à história, não se tratando apenas de um preceito moral e individualista. Vejamos um dos exemplos de *Das Passagen-Werk*:

Há que estabelecer a relação entre a presença de espírito e o “método” do materialismo dialéctico. Não apenas porque no caso da presença de espírito, considerada como uma das formas superiores de um comportamento adequado, é possível provar um processo dialéctico. Mas também, e isto é decisivo, porque o pensador dialéctico tenderá a ver a história como uma constelação de perigos em relação aos quais ele, pensando e seguindo a sua evolução, está sempre alerta para os poder evitar.¹¹¹

A presença de espírito é um elemento integrante daquilo a que Benjamin chama de doutrina elementar do materialismo histórico. Esta doutrina pressupõe que seja objecto da história qualquer conhecimento que se compra como salvamento. Subjacente à compreensão da história segundo a sua desagregação em imagens, compreensão que visa efectuar a crítica imanente do conceito de progresso, encontra-se a ideia de que cada imagem se

¹¹⁰ Cf. Heiner Weidmann, “Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit”, *MLN*, vol. 107, nº 3 (German Issue), April 1992, pp. 521-547, p. 532. O artigo de Weidmann incide sobretudo sobre a relação entre a presença de espírito e as considerações de Benjamin acerca do jogo, não só em *Das Passagen-Werk*, mas também num conjunto de outros textos. Subjacente a essa articulação encontra-se a própria teoria da experiência desenvolvida em “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”.

¹¹¹ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 599 ([N 7, 2], GS, V. 1, pp. 586-587). Tradução alterada.

erige como mònada. Os procedimentos do materialista dialéctico devem, assim, assentar na experiência (*Erfahrung*), no bom senso (*gesunden Menschenverstand*), na presença de espírito (*Geistesgegenwart*) e na dialéctica (*Dialektik*)¹¹². Estes procedimentos são imprescindíveis no que toca à capacidade de imobilizar o pensamento numa constelação saturada de tensões, numa imagem dialéctica¹¹³.

Neste sentido, o exercício, na sua relação íntima com a presença de espírito, é um elemento essencial para aceder a — e deixar-se penetrar — pelas tensões do pensamento e da história. O aspecto da imobilização, da cesura, reconduz-nos às análises iniciais desta secção, relacionadas com a relação entre exercício e interrupção. Em primeiro lugar, assinalou-se a sua ocorrência nas notas que constituem “Aprender e Exercitar”; em segundo lugar, mostrou-se como ela faz parte da noção de montagem e da compreensão do teatro épico de Brecht tal como aparece em “O Autor como Produtor”; em terceiro lugar, localizou-se nesta cesura um dos aspectos basilares da articulação que Eduardo Cadava estabelece entre fotografia (modelo da imagem fotográfica) e história; por último, tornou-se necessário compreender como a instância do exercício implica a presença de espírito como um dos seus elementos mais importantes, no sentido em que ela é uma condição da atenção ao presente e à singularidade de cada coisa, do esquecimento de si e da imersão, o que implica necessariamente uma predisposição corporal¹¹⁴.

¹¹² Cf. *idem, ibidem*, p. 606 ([N 11, 4], pp. 595-596).

¹¹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 605 ([N 10a, 3], p. 595).

¹¹⁴ Craigie Horsfield é um dos fotógrafos (na verdade, é sobretudo um artista que também trabalha com a fotografia) que parece aproximar-se desta exigência benjaminiana da presença de espírito (ver imagem 15). Diversos aspectos do seu trabalho fazem sobressair a relação que estabelecemos com

No que toca à dimensão histórica da presença de espírito, são recorrentes as ideias relativas ao perigo e à necessidade de salvamento. Mas esta compreensão não deve negligenciar o amor pela vida de quem se exercita para melhor responder às exigências do presente: agarrar o dia, esse “tecido incomparavelmente fino”, cobrir a pele com as vestes do mundo. A noção de exercício traz consigo a radicalidade, a extremação do dia que deve ser agarrado ou dessa despossessão de si próprio na presença de espírito.

Retornemos às fotografias de August Sander: perante um mundo à beira da destruição, onde a morte se espalhava já pela atmosfera do Terceiro Reich, Benjamin propunha um exercício. Dificilmente pode existir melhor ilustração da ambivalência que junta no mesmo gesto a força e a fragilidade humanas. Mas esse gesto é também aquele que interrompe qualquer coisa, criando uma pequena distância, pelo que a atenção não deve ser tomada aqui como uma necessidade de vigilância envolta em medo. A presença de espírito é também, no sentido nietzschiano, uma questão de saúde. Pelas tensões que no atlas de Sander se acumulam, por ter sido — tal como qualquer fotografia — arrancado ao *continuum* da história, pela sua atenção

o mundo e com os outros, aspectos que se tornam manifestos na constante exigência de prestar atenção, de percepção, de devolver às coisas a sua integridade. Nos seus textos, mais do que referências à tradição artística (com a qual inevitavelmente dialoga), Horsfield reforça sempre a necessidade de estabelecer um frente a frente com o mundo, de se dirigir às coisas e às pessoas na sua relação, de acentuar o presente da fotografia e da percepção (e não apenas o “isto foi” — o que de alguma forma apenas atende a uma das faces da leitura benjaminiana da fotografia). A fotografia é uma das formas ainda possíveis de lidar com a nossa separação em relação à experiência do mundo e à experiência comunitária. Cf. as suas entrevistas e conversas em Craigie Horsfield, *Im Gespräch / Conversation*, ed. Uta Nusser, Dumont Buchverlag, Köln, 1999, sobretudo “4 February and 29 May 1996, Barcelona”, com Jean-François Chevrier e Manuel Borja-Villel, pp. 200-219.

à fisionomia e aos rostos — que apelam à legibilidade —, ele ter-se-á aproximado das características que possibilitam, a um observador exercitado, concretizar a leitura relampejante de uma imagem dialéctica.

c. Filosofia e exercício

A noção de exercício aparece também várias vezes no “Prólogo Epistemológico-crítico” de *A Origem do Drama Trágico Alemão*, no sentido em que o exercício filosófico, mais do que fomentar a representação sistemática, deve encaminhar-se para a forma medieval do tratado, para a aceitação do valor dos fragmentos — de um todo para o qual não se tem uma imagem — e para um infatigável movimento de respiração que é o modo de ser específico da contemplação, movimento que desemboca na afirmação “método é desvio”.

Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como apresentação [*Darstellung*] da verdade, então aquilo que mais importa deve ser o exercício [*Übung*] dessa sua forma, e não a sua antecipação num sistema. Tal prática impôs-se em todas as épocas para as quais foi evidente a essência não delimitável do verdadeiro, sob uma forma propedêutica que pode ser designada pelo termo escolástico do “tratado”, porque ele reenvia, ainda que apenas de forma latente, para os objectos da teologia, sem os quais não é possível pensar a verdade.¹¹⁵

¹¹⁵ *Idem*, “Prólogo Epistemológico-crítico”, in *Origem do Drama Trágico Alemão*, *op. cit.*, p. 14 (GS, I. 1, pp. 207-208). Optou-se por traduzir *Darstellung* por “apresentação” e não por “representação”, como sugere a tradução de João Barreto.

A analogia entre a forma do tratado e a forma do mosaico acentua a relação entre a escala micrológica e a escala do todo que deve estar subjacente à apresentação filosófica. Recordemos, por outro lado, que a noção de mosaico foi um dos elos de ligação entre o trabalho de Sander e a morfologia de Goethe.

Jeanne Marie Gagnebin refere o papel central da noção de exercício no que toca à escrita filosófica de Benjamin, a qual encontra um lugar paradigmático no “Prólogo” a *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Referindo-se ao “Prólogo” e acentuando a importância que nele é atribuída à cesura, à descontinuidade, à interrupção, diz-nos que

um dos conceitos-chave nessas páginas é o conceito de *Übung*, de exercício ou treinamento, usado por Benjamin para descrever a escritura filosófica. Conceito que remete tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais, quanto aos exercícios e *performances* das vanguardas artísticas. Conceito que remete também à nossa finitude, a seu inacabamento e às suas alegrias.¹¹⁶

Gagnebin prossegue, mostrando como o conceito de exercício vai ser também retomado por autores tão diversos como Adorno, Foucault ou Lyotard, embora, à exceção de Adorno, não se possa dizer que estes sejam devedores do pensamento de Benjamin¹¹⁷.

¹¹⁶ Jeanne Marie Gagnebin, “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”, in *Leituras de Walter Benjamin*, org. Márcio Seligman-Silva, 2^a ed. revista e ampliada, Annablume, São Paulo, 2007 [1999], p. 90.

¹¹⁷ Fica uma referência a Lyotard, que levanta a pertinente (também para a compreensão da *zarte Empirie*) caracterização da actividade filosófica como exercício de paciência, do qual fazem parte a demora, a hesitação, a atenção: “Mais recentemente ainda, Lyotard falará da ‘leitura filosófica’ (metonímia para a actividade filosófica em geral) como sendo ‘un exercice de patience’ (‘La lecture philosophique est un exercice de déconcertation par rapport au texte, un exercice de patience’, 1986)”.

Esta passagem do artigo de Jeanne Marie Gagnebin não só salienta a importância do conceito de *Übung* no pensamento e na escrita filosófica de Benjamin (na sua relação com a *Darstellung*, com a apresentação desse pensamento) como também refere uma série de possíveis articulações com outros autores e com uma paciência e delicadeza que são uma marca da escrita que se demora na constante atenção aos detalhes.

Abrem-se aqui várias ligações com os trabalhos de Pierre Hadot em torno da temática do exercício espiritual, não apenas na Antiguidade, mas também em Goethe ou Wittgenstein¹¹⁸. Não está no escopo do presente estudo desenvolver estas ligações, mas talvez o percurso realizado até ao momento permita compreender como Benjamin, não se remetendo ao campo estrito da filosofia (ou talvez convertendo a crítica na sua forma de fazer filosofia), dá aos seus exercícios um conteúdo de plena atenção ao mundo, passando pela arte, a literatura, a história, as questões da técnica e das alterações perceptivas e sensoriais. Encontrando-se muitas vezes encriptadas em imagens cujo brilho nos pode causar uma certa cegueira interpretativa, as suas formulações acerca do exercício serão um dos caminhos possíveis para *reler* o seu pensamento acerca da fotografia, *trazendo-o para o presente*. Talvez assim façamos alguma justiça ao que ele diz e ao modo como o diz, dois aspectos que são inseparáveis.

Nessa bela expressão de Lyotard intervém uma outra dimensão do exercício da filosofia: sua demora, suas hesitações, sua perda de tempo e seu tempo perdido, sua paciência, enfim, que se opõe à temporalidade da produção e do consumo capitalistas, isto é, à voracidade e à pressa. Como essa temporalidade hesitante, atenciosa e paciente do pensamento filosófico incide no estilo e na escrita da filosofia, isso será objecto das reflexões de Benjamin nas páginas seguintes desse *Prefácio* e, igualmente, em vários outros textos". *Idem, ibidem*, p. 91.

¹¹⁸ Cf. Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustinianennes, Paris, 1981 e *Idem, N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008.

8. Fotografia e exercício: recomeço e desvios

Tentando fazer alguma justiça ao espírito não dedutivo do pensamento benjaminiano, será agora ensaiada, mais do que uma conclusão de capítulo que resuma os seus argumentos, um recomeço. Naturalmente, esse recomeço implica, num primeiro momento, pesar aquilo que foi ganho. Num segundo momento, ao invés de tomar o percurso efectuado como um dado adquirido, fechando-o, a ideia será desviá-lo, confrontando-o com dois textos, um de Rosalind Krauss, outro de Michael Fried, que se situam algures entre a crítica / história de arte e a filosofia da fotografia. Por fim, um exercício: partindo do trabalho fotográfico de John Coplans, a argumentação filosófica cederá o lugar, por breves instantes, às ressonâncias entre fotografia e texto.

a. Recomeço

Os temas desenvolvidos ao longo deste capítulo mostram como “Pequena História da Fotografia” é um texto com inúmeras camadas de interpretação e que, em certos momentos, se torna exemplar quanto a algumas das principais linhas de pensamento de Benjamin: a tentativa de compreensão dos efeitos da fotografia sobre a arte; uma atenção à questão da complexidade e diversidade da experiência; o problema da aura, da sua decadência e sobrevivência; a instância do exercício, sobretudo na sua relação íntima com a presença de espírito. A expectativa é de que tudo o que foi exposto amplie a compreensão do “atlas em exercício” (*Übungsatlas*) de August Sander. Neste, condensa-se de modo paradigmático uma série de exigências benjaminianas

relativamente ao papel da fotografia. Contudo, essas exigências não se esgotam numa função social e política ou, pelo menos, numa função redutível ao materialismo dialéctico. O percurso traçado, revisitando a herança da morfologia goethiana no que concerne, sobretudo, à delicada empiria, ao respeito pelos fenómenos ou à tensão entre singularidade e todo, demonstra-o claramente. Tentou-se, portanto, atender à complexidade e à riqueza do pensamento de Benjamin e extrair dele elementos que permitam contrariar algumas ideias feitas, não pela fuga para a frente, mas mostrando, por exemplo, os alçapões da politização da estética que tantas vezes é acusada nos seus textos, procurando no coração dessa politização as sementes de um outro pensamento. De qualquer forma, os seus textos e as suas considerações sobre fotografia exigem-nos um voltar atrás como restituição e incompletude, também ao nível da teoria da fotografia e da sua relação com a arte. É ainda importante assinalar que não se tentou apenas iluminar o trabalho de August Sander em função de conceitos extraídos de uma digressão filosófica pelo pensamento de Goethe ou Benjamin. Isto pressupõe algo de óbvio, mas é necessário dizê-lo: as próprias fotografias de Sander, o conhecimento que lhes subjaz, a sua exploração teórica das potencialidades fotográficas, a sua profunda aliança entre observação e técnica, todos estes elementos conduziram, de alguma forma, o trabalho conceptual e textual, obrigando-o por vezes a inflexões e a desvios. A possibilidade de prolongar esses desvios é a necessária atestação da fertilidade do percurso realizado.

Como indicado no início, a estrutura do capítulo seguiu uma pista deixada em “Pequena História da Fotografia”. Essa pista aponta para as noções de “observação directa” e de delicada empiria. Segui-la é também seguir uma articulação entre fotografia e pensamento filosófico que tem na sua base uma reflexão sobre

o conhecimento, a boa observação e a experiência. Exercitando-se nas suas fotografias, Sander apresenta-nos o seu exercício e uma concepção de conhecimento que implica uma delicada observação que se deixa submergir no mundo. Neste mesmo movimento, com toda a sua dimensão fisionómica, quer ao nível dos rostos, quer ao nível histórico-social, *O Rosto do Tempo* foi também um atlas em exercício que, em inícios da década de trinta, mostrava aos bons observadores o pulsar da época. Também a delicada empiria de Sander se faz em exercício.

Haverá certamente a tentação de reduzir a instância do exercício a um treino, a uma etapa preliminar antes da verdadeira apresentação fotográfica. A noção de exercício tem também esse sentido, mas, de acordo com o percurso traçado, aquilo que nela é determinante é a inseparabilidade entre a prática fotográfica e uma qualquer teoria da representação, isto é, uma qualquer teoria que se debruce sobre o que a fotografia efectivamente representa do mundo. Daí que também o pensamento inerente à obra fotográfica de Sander se faça em exercício. Uma das marcas distintivas da fotografia é a presença evidente daquilo que é apresentado, pelo que, em última instância, ela não existe senão pelo exercício fotográfico onde cada coisa é mostrada. A sua especificidade está relacionada com uma intimidade entre o processo de apresentação e a própria coisa apresentada, num envolvimento do corpo que procura algo que é da ordem da *afinação*, do gesto incisivo, da disposição em relação ao mundo e aos outros.¹¹⁹ Ora, o que a fotografia faz, de um modo que nem o exercício filosófico nem o exercício de outras artes ou formas de representação são capazes de fazer, é

¹¹⁹ Sobre esta questão, cf. as análises de I. 4. *O gesto de fotografar*, nomeadamente as referências ao conceito de afinação (*Gestimmtheit*), o qual, embora contendo uma componente indefinida, é o substrato da teoria dos gestos proposta por Vilém Flusser.

pôr-nos constantemente à prova, é confrontar-nos incessantemente com as coisas e os seres do mundo, com a singularidade de cada coisa apresentada. Se aderimos ou não a esse confronto, se participamos ou não no exercício, essa é já outra questão.

Numa outra determinação da instância do exercício ao nível da teoria da fotografia, importa também acentuar a noção de mestria (tal como aparece paradigmaticamente no texto “Exercício”), no sentido de uma intensificação de determinado gesto, de determinada predisposição corporal. Nela unem-se a persistência e a inevitável incompletude do gesto fotográfico, alimentadas pela consciência de que os factos, os fenómenos, são inesgotáveis. Isto relaciona-se com o treino que o fotógrafo efectua com o mundo que o rodeia e com o apuramento do olhar fotográfico¹²⁰. Todavia, este apuramento não tem apenas a ver com a caça aos fenómenos no sentido estrito da expressão, o qual, embora colhendo uma grande quantidade de usos fotográficos — fotografia de rua, fotografia de viagem, fotojornalismo, fotografia documental na sua vertente mais purista, etc. — não consegue fazer justiça ao jogo complexo que subjaz nem a esses mesmos usos (que aparentemente lidam com a nudez ou a passividade dos factos), nem a outros usos que manifestamente intervêm sobre a apresentação daquilo que é fotografado. O que parece interessante é que o exercício supõe também aqueles terrenos que, por assim dizer, foram preparados pelo caçador — trata-se aqui, não apenas das montagens e reapropriações que elevam a singularidade das fotografias a um outro patamar, mas também das fotografias que são preparadas, encenadas, de modo mais ou menos consciente, com diferentes graus de manipulação, e que são a norma da cena artística da fotografia contemporânea. Os resultados destes exercícios são diversos, incidem sobre o mundo, sobre os fenómenos internos

¹²⁰ Cf. *supra*, II. 7. b. *Interrupção e presença de espírito*.

da fotografia (especificidades da fotografia e sua inscrição na história da arte e das imagens), sobre as encenações da identidade e as forças que vão do corpo ao mundo. De qualquer das formas, e embora seja difícil pensar a evidência *com* os desvios e as descoincidências, tudo isto pressupõe também uma reflexão sobre o papel que a nossa faculdade mimética e a nossa imaginação podem ter na caça e no exercício fotográfico (temas que farão parte do próximo capítulo).

A instância do exercício e a constelação de noções que lhe podem ser associadas revelam assim ter uma pertinência ontológica para a fotografia: permitem-nos pensá-la fora do quadro agonístico das distinções entre fotografia amadora e fotografia artística, representação e não representação, realismo e convencionalismo — algumas das principais oposições cristalizadas pela crítica de arte ou pelos discursos teóricos da fotografia, oposições úteis e por vezes necessárias, mas que nem sempre fazem justiça à complexidade dos problemas fotográficos. Permitem-nos também pensá-la fora de um quadro de reificação das questões técnicas, que por vezes conduzem a tantos equívocos, por exemplo, a passagem do analógico ao digital. Contudo, para que o exercício não se torne uma generalidade hermenêutica, para que não se torne também um conceito cristalizado, é necessário atender à singularidade de cada uma das suas instâncias. A própria dimensão de apresentação assim o exige.

Antes de passarmos a desvios mais acentuados, registe-se ainda duas breves articulações no quadro da estrutura geral do presente livro, uma remetendo para o primeiro capítulo (I), a outra para o terceiro e próximo capítulo (II):

- 1) Exercício e evidência. Já vimos que a noção de apresentação (*Darstellung*), que não se esgota no aparecer (*Erscheinung*), comporta consequências importantes para o entendimento do que seja a fotografia. No exercício, mais do que

representar o mundo, trata-se de apresentá-lo, no sentido de *Darstellung* — uma *representação que apresenta* e na qual o carácter de evidência da fotografia desempenha um papel fundamental. Trata-se de uma presença que traz a força da alucinação. Contudo, a apresentação fotográfica segue também a divisa benjaminiana “método é desvio”. Este *desvio* tem profundas afinidades quer com a *descocidência fatal* extraída a partir das análises mais próximas da fenomenologia, quer com as reflexões que, no capítulo III, serão extraídas a propósito das aporias da representação / semelhança e dos movimentos miméticos. Ou seja, aquilo que é representado é *inseparável* daquilo que é apresentado. Não há fotografia sem restituição, sem que aquilo que esteve diante do material fotossensível se torne presente, por mais que tentemos anular este movimento. É este carácter que impede que a fotografia seja, pura e simplesmente, uma imagem *em vez* da coisa. É também este carácter que impede que a fotografia seja, pura e simplesmente, um aparecer.

De tudo isto decorre que há uma relação íntima entre exercício fotográfico e evidência fotográfica. Em fotografia estamos constantemente a exercitar a estrutura da evidência que descrevemos no primeiro capítulo. Esta estrutura está profundamente relacionada com a queimadura do fotografado sobre a fotografia e sobre o seu carácter de imagem. Também ela irradia os seus efeitos, tornando-se performativa, implicando questões perceptivas, linguísticas, afectivas, temporais. Não visam estas observações reconduzir o nosso percurso a um ponto comum, mas trata-se, incontornavelmente, de duas compreensões teóricas do fenómeno fotográfico que, dentro de diferentes matrizes de pensamento, comunicam entre si.

ii) Exercício, infância e semelhança. Para Benjamin, o exercício de “Pequena História da Fotografia” tem sobretudo uma face mais grave, encontrando-se voltado para o perigo do presente. A contrastar com esta face mais grave, existe uma outra mais ligeira, voltada para a infância e para as tarefas que só as crianças podem realizar em cada geração; também aí o exercício, que se encontra nas proximidades do jogo e da brincadeira, é um elemento fundamental. Contudo, leveza não significa aqui insignificância. As faculdades requeridas pelo exercício infantil contam-se entre as mais determinantes para o ser humano, tanto no seu sentido filogenético quanto ontogenético. Mas isto são já episódios do próximo capítulo.

b. Desvio 1: Rosalind Krauss e a sempre possível restituição das promessas fotográficas

Rosalind Krauss, num artigo de 2003 intitulado “Reinventar o *medium*: introdução à fotografia”, ao discutir o problema da especificidade do *medium* e de como ele surge no trabalho do artista irlandês James Coleman, activa o movimento de restituição e incompletude inerente ao pensamento de Benjamin. Depois de fazer uma breve genealogia dos fios que tecem o “tabu da especificidade” do *medium* fotográfico no desenvolvimento da arte e do discurso sobre a arte no século XX, Krauss encontra na obra de James Coleman o ensejo de retornar ao debate, não apenas sobre aquilo que é próprio da fotografia, mas também, e sobretudo, sobre as promessas da fotografia.

Vejamos brevemente os seus argumentos.

Os fios que teceram o tabu da especificidade estariam relacionados com a transformação da fotografia em objecto teórico, com a sua apropriação pela arte conceptual ou com a constatação

da absoluta heterogeneidade do campo fotográfico, elementos que, conjugados, pareceriam assim querer redimir exactamente aquilo que é indomável na fotografia: o facto de esta não poder deixar de ser um indício de um mundo exterior e de não permitir situar o momento da sua percepção num presente absoluto — dado que a experiência da fotografia introduz no “agora” a inevitabilidade de algo passado. Por outras palavras, a fotografia nunca pode falar apenas da sua constituição. Trata-se de um movimento curioso: a fotografia tornara-se “a serpente no paraíso da especificidade”, pois a sua relação ao real e ao passado dificultava a possibilidade de auto-referencialidade do *medium*; além disso, a sua transformação em objecto teórico e a sua contaminação heterogénea de outros campos estéticos, como a pintura ou a escultura, fizeram com que fosse cada vez mais difícil falar de especificidade — não só em relação à fotografia, mas também em relação a todo o campo artístico. Contudo, nesta história de dissoluções e de rupturas (onde também podem entrar: i) a politização da fotografia na sequência de uma certa linha benjaminiana — que como vimos não será assim tão linear —, onde as funções políticas e sociais parecem anular tudo o resto; ii) a fotografia enquanto modelo do valor de troca simbólica, no seguimento de Baudrillard; iii) a generalização total que o capitalismo faz da estética), Krauss ressalta a possibilidade de reabrir um debate que parece encerrado:

É nessa conjuntura histórica que o tabu da especificidade parece cada vez menos radical e o desejo de repensar a ideia do *medium*, enquanto forma de resistir à generalização total que o capitalismo faz da estética — de modo a que tudo, desde ir às compras a ver guerras na televisão, adquira um brilho estetizado —, cada vez menos impossível. E ainda que parte ou a totalidade desse tabu tenha entrado na mente dos artistas que hoje pensam regressar à especificidade do *medium*, a verdade é

que, apesar disso, algumas das obras mais fortes da última década vêm das mãos daqueles que estão determinados a invocar o conceito de *medium*, não regressando às formas comprometidas dos *mediums* tradicionais, mas “inventando” novas.¹²¹

Krauss analisa esta questão a partir da obra de James Coleman, em particular no trabalho *Photograph*, focando-se na análise do jogo entre dois círculos, um primeiro que incide sobre o núcleo temático da obra, “a construção da subjectividade e identidade dentro da circularidade da ordem simbólica”, um segundo que aponta para um “sistema mecânico que a obra assinala como o terreno da sua especificidade”¹²². Perante o quadro histórico desenhado, e contra a interpretação corrente da crítica, Krauss quer então tornar pensável o duplo movimento entre os dois círculos, e não apenas o que vê o segundo círculo como reforçando o núcleo temático da obra. Ou seja, é preciso atender àquilo que existe em potência na especificidade do *medium* — o qual foi reinventado por Coleman em função de uma certa obsolescência tecnológica da projecção das imagens por intermédio de *slides* —, mas não no sentido de uma generalidade ou do retorno a uma qualquer pureza ontológica da fotografia. Pelo contrário, o que Krauss propõe, relendo os textos de Benjamin, é a compreensão de como a atenção que este prestou às primeiras décadas da fotografia não é da ordem de uma experiência morta, mas de uma espécie de promessa, de uma redenção que está inscrita no próprio *medium* e que, neste sentido, pode sempre ser posta em marcha. Por um lado, a obsolescência de uma tecnologia mostraria a memória dessa promessa, o que Coleman

¹²¹ Rosalind Krauss, “Reinventar o *medium*: introdução à fotografia”, in *A Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006 [2003], p. 158.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 155.

concretiza ao reinventar o slide. Por outro lado, e recorrendo a textos de Benjamin anteriores a “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, Krauss refere que “Neles é-nos dada uma imagem da fotografia como associada aos poderes cognitivos da infância e prometendo tornar-se um *medium*”¹²³.

Independentemente de concordarmos ou não com as premissas de onde parte Krauss relativamente à ideia de especificidade e de *medium*, independentemente de considerarmos ou não que as leituras dos textos benjaminianos possam já estar tolhidas por uma lógica que lhes é externa, seja ela a da obra de Coleman ou a do programa teórico da crítica de arte, a verdade é que o gesto de Krauss é pleno de significado. Obedece, no fundo, não só à lógica da restituição e incompletude inerente à fotografia, como também à ideia de uma disseminação, de uma queimadura do fotografado que irradia os seus efeitos sobre a ordem temática, sobre os temas (embora Krauss não desenvolva propriamente esta ideia).

Todavia, e abrindo um pouco a análise e os aspectos que o artigo deixa subentendidos, estas considerações não se podem cingir apenas à ideia da obsolescência do *medium* fotográfico (o que acontece no caso de Coleman em relação à obsolescência dos slides) e ao carácter redentor que, apesar de tudo, lhe é intrínseco. Talvez a questão seja mais profunda: é que os poderes cognitivos da infância não podem ser cingidos a uma lógica do progresso tecnológico nem da obsolescência. Essa questão foi aflorada numa das entradas de *As Passagens de Paris* citada e comentada anteriormente, relativa à ideia de que “toda a infância liga as conquistas da técnica aos velhos mundos simbólicos. Não existe nada na natureza que essencialmente se furte a tal ligação. O que acontece é que ela não se concretiza na aura da novidade, mas na do hábito. Na recordação, na infância

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 162.

e no sonho”¹²⁴. Se bem que Krauss não desenvolva a questão dos poderes cognitivos da infância, ela será, de algum modo, o pano de fundo do capítulo III — *Semelhança e Fotografia*, dedicado à semelhança e aos poderes miméticos, não apenas a partir do pensamento de Walter Benjamin, mas dando-lhe um particular destaque.

c. Desvio 2: Michael Fried e a “boa” objectualidade

No livro intitulado *Why Photography Matters as Art as Never Before*, e sobretudo no capítulo 10 (“Good’ versus ‘bad’ objecthood: James Welling, Bernd and Hilla Becher, Jeff Wall”), Michael Fried aborda uma série de questões relacionadas com a objectualidade (*objecthood*) em fotografia, um termo que já utilizara no ensaio *Art and Objecthood*, de 1967, juntamente com os de teatralidade e de literalidade, para caracterizar pejorativamente as criações da arte minimalista de Donald Judd e Tony Smith, entre outros. Mas a objectualidade a que se refere neste capítulo aponta num outro sentido. Fried recupera algumas considerações que escrevera sobre as fotografias de James Welling, mais especificamente sobre uma polaroid de 1976 intitulada *Lock*, a partir da qual tece alguns comentários sobre a materialidade da imagem, relacionada com a tábua que nela aparece. A fotografia “não só representa, como traz para primeiro plano e expressa a tábua gasta e amolgada, a qual, por sua vez, pode ser vista neste contexto como trazendo para primeiro plano e expressando a sua própria base material — madeira, provavelmente pinho. (Encontramo-nos no território

¹²⁴ Cf. Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, pp. 590-591 ([N 2a, 1], GS, V. 1, p. 576). Tradução alterada. A citação e respectivas considerações encontram-se em II. 7. a. *Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema*.

geral de *A Origem da Obra de Arte* de Heidegger)¹²⁵. Esta e outras constatações semelhantes levam Fried a revisitar a noção de objectualidade do ensaio de 1967. Contudo, a tábua de Welling como que aparece no lado oposto do minimalismo e do literalismo. Ela pertenceria ao mundo dos objectos reais e não dos objectos “genéricos”, pertenceria à “boa” objectualidade e não à “má” objectualidade. Fried estabelece esta distinção numa outra auto-citação (referente ao artigo sobre Welling), onde dá conta da diferença entre objectos reais e “genéricos”, entre literalidade real e abstracta, entre “boa” e “má” objectualidade. Os primeiros termos das comparações seriam assim específicos da fotografia de Welling e, de um modo geral, apenas em fotografia poderiam tornar-se manifestos. Fried adopta a noção de “objecto genérico” de Stanley Cavell, a qual é usada na sustentação do argumento epistemológico céptico acerca da incapacidade humana em conseguir saber, com certeza, da existência de objectos físicos. A reflexão de Cavell, na decorrência do trabalho de J. L. Austin, identifica a noção de “objectos genéricos” com uma espécie de espaço neutro, ao passo que a noção de “objectos específicos” implica os contextos do mundo real. Neste sentido, o epistemólogo que parte dos objectos genéricos atém-se a algo indeterminado e irreconhecível, a uma espécie de entidade abstracta¹²⁶. Ora, estas distinções

¹²⁵ Michael Fried, “James Welling’s *Lock*, 1976”, *James Welling: Photographs 1974-1999*, catálogo da exposição, ed. Sarah Rogers, Wexner Center for the Arts, Columbus, Oh. / Baltimore / Los Angeles, 2000-01, p. 26, *apud* Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven / London, 2008, p. 303.

¹²⁶ Cf. *idem*, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, *op. cit.*, pp. 303-304. Embora existam profundas diferenças entre estas distinções e o pensamento benjaminiano, é possível aproximar as considerações (de Cavell e Fried) sobre os “objectos genéricos” e a crítica que Benjamin faz à filosofia kantiana e à ideia do conhecimento como um processo que se passa entre uns sujeitos e uns objectos quaisquer, como uma relação entre entidades vazias e abstractas.

manifestam-se na e pela arte da fotografia, isto é, a fotografia apela, de modo singular, a este tipo de distinção e de reflexão sobre a objectualidade dos objectos.

Portanto, aquilo que move Fried na recuperação das suas próprias considerações sobre a fotografia de James Welling, recuperação que introduz um capítulo que se debruçará quase em exclusivo sobre a obra de Bernd e Hilla Becher, é a tomada de consciência de que, nessas considerações, começava a formar-se uma distinção em relação à objectualidade que se revelaria essencial para a interpretação da obra do casal alemão. O capítulo prossegue então com uma análise mais detalhada desta obra, com referências aos procedimentos que estão na sua base e à relação entre esses procedimentos e os objectivos formais e estéticos que lhe subjazem. Após referir a inadequação da fórmula “esculturas anónimas” (que seguia o título do primeiro livro *Esculturas Anónimas: uma Tipologia de Construções Técnicas*, de 1970) para uma plena compreensão do que está em jogo nas suas fotografias, Fried dá um particular destaque à questão tipológica, assinalando as ideias de selecção e arranjo, bem como o seu intuito comparativo. Sobre esta dimensão do trabalho de Bernd e Hilla Becher, são ainda salientados dois aspectos: por

No subcapítulo II. 7. *O exercício no pensamento de Benjamin e as suas ramificações fotográficas*, mostrou-se como a reflexão de Benjamin sobre o conhecimento e a experiência estão intimamente ligados à instância do exercício. Vemos agora como a fotografia se inscreve no debate sobre o argumento céptico em relação à existência dos objectos físicos: dizendo simplesmente “isto”, apontando para uma entidade que não pode ser abstracta; não provando a existência dos objectos, mas tornando-a evidente. (cf. I. 3. *Evidência fotográfica*). Num outro sentido, e como veremos seguidamente, também a crítica de Benjamin às fotografias da Nova Objectividade, que deve ser entendida em conjugação com o apreço pela “objectividade” de Sander, vai ao encontro do processo fotográfico dos Becher, que não procuram o frenesim nem a nudez dos factos, mas antes tornar manifesta a objectualidade dos objectos, a sua inteligibilidade, trazendo ao de cima as tipologias numa tensão entre partes e todo, entre semelhanças e diferenças.

um lado, a ideia — simples apenas à primeira vista — de que, embora a selecção desempenhe um papel fundamental, são as próprias estruturas industriais por eles fotografadas que orientam a selecção, ao ponto de referirem, em entrevista, que o importante não é a selecção efectuada, mas sim o que as estruturas ensinam sobre si próprias; por outro lado, a inseparabilidade entre semelhança e diferença no seu trabalho¹²⁷.

Neste contexto tipológico, Fried refere três analogias comumente efectuadas para iluminar, por aproximação e distinção, o trabalho do casal Becher. A primeira analogia é em relação ao pensamento morfológico. A segunda em relação ao trabalho de August Sander. A terceira em relação aos retratos compósitos de Francis Galton. São analogias parciais, sendo que as duas primeiras partilham aspectos importantes com o trabalho dos Becher, ao passo que a terceira, embora incidir também sobre questões tipológicas, acaba por revelar-se a mais inadequada: afinal, nas fotografias das estruturas industriais não há uma ideia de centro comum; além disso, mais do que representar o tipo, a sua apresentação visa evocá-lo num movimento de semelhanças e diferenças entre as suas várias instâncias e entre essas instâncias e o tipo¹²⁸.

Dissecando o capítulo de Fried, encontram-se dois movimentos essenciais na construção da pertinência filosófica / ontológica do trabalho fotográfico do casal Becher, movimentos que visam também dar conta das diversas interpretações a que esse trabalho se presta: o primeiro prende-se com a passagem da consideração das estruturas industriais enquanto esculturas anónimas para a sua consideração enquanto tipologias; o segundo prende-se com a passagem da dimensão tipológica à dimensão ontológica. Ora,

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 309.

¹²⁸ Cf. *idem, ibidem*, pp. 318-321.

é exactamente a partir desta última dimensão que o capítulo de Fried visa acrescentar algo de novo às interpretações anteriores. Essa dimensão tem a ver com uma grande insistência nas noções de *objecto* e *coisa*, termos usados pelos próprios fotógrafos para se referirem ao fundo de onde emerge o seu trabalho. É neste contexto que Fried chama Hegel em seu auxílio, procurando dar conta daquilo que, entre outros aspectos, estará inerente a frases como: “diria que queremos completar o mundo das coisas” (frase que Fried transcreve de uma conversa entre os Becher e Jean-François Chevrier, James Lingwood e Thomas Struth, de 1989).

Mas antes de vermos em pormenor o recurso à dialéctica hegeliana, importa passar por dois apontamentos que visam caracterizar o trabalho dos Becher por contraposição à arte minimalista, e que surgem na sequência de temas abordados na conversa acima referida.

O primeiro apontamento diz respeito a um aparente paradoxo que envolve, por um lado, a necessidade de isolar os fotografados do seu contexto envolvente, como que interrompendo as suas relações imediatas e a sua situação, e, por outro lado, a vontade de trazer os fotografados para um plano frontal em que eles possam contar a sua própria história. Trata-se de um equilíbrio entre selecção dos objectos e manipulação das condições da sua apresentação. Esta situação é tanto mais complexa quanto as estruturas industriais estão enraizadas, implantadas num determinado local¹²⁹. Segundo Michael Fried, este

¹²⁹ Embora Fried não o refira, este aparente paradoxo também faz parte do trabalho de Sander. Recupere-se, por exemplo, a análise dos seus procedimentos fotográficos, mas também os comentários de Benjamin sobre *O Rosto do Tempo* e a sua crítica à fotografia da Nova Objectividade, nomeadamente à idolatria dos factos. Um excerto de uma entrevista aos Becher pode ajudar a explicitar esta questão: “Apenas há que seleccionar os objectos certos e ajustá-los na imagem com precisão, depois eles próprios contarão a sua história. Por outras palavras, nós não queríamos alterar nada dos objectos que estávamos a fotografar, um princípio que ainda hoje seguimos. Apenas a um dispositivo

é um dos traços que distingue os Becher da arte minimalista, nomeadamente do minimalismo de Carl Andre, onde o isolamento parece criar uma situação e esta, por sua vez, a objectualidade do objecto.

O segundo apontamento, também em contraposição a Carl Andre, diz respeito à distinção entre o trabalho dos Becher e a apropriação de objectos característica dos *ready-made*. Para Fried, o elemento tipológico e a observação comparativa distinguem-se claramente da observação e do experienciar requeridos pelos *ready-made* e por toda a arte que utiliza a apropriação de objectos¹³⁰.

artístico foi e é permitido fazer com que os objectos individuais se disponham a si próprios, ajudando-os a preencher a imagem — algo que nem sempre está em concordância com os factos tal como eles se encontram no meio de um caos ou de uma selva arquitectónicos. Mas esta medida artística apenas é necessária para que eles possam ser vistos e reconhecidos na sua forma completa” (“Bernd and Hilla Becher in conversation with Michael Köhler”, p. 188, *apud idem, ibidem*, p. 323).

¹³⁰ Este aspecto remete para o que está em jogo num trabalho como *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel, analisado no capítulo I. Este trabalho pressupõe a apropriação de objectos, portanto, num certo sentido entra na categoria da arte minimalista que visa cortar as ligações de sentido entre aquilo que aparece na imagem fotográfica e o seu meio envolvente. Obviamente, existe um jogo interno de analogias, não apenas formais, mas que invocam também uma certa estranheza, uma inquietação gerada pela ambiguidade. De facto, a evidência de *Evidence* não é apenas um mero exercício formal ou conceptual, por mais que as intenções dos seus autores se encaminhem também nesse sentido, e por mais que esse seja um dos seus principais focos de interpretação. Deste ponto de vista, e segundo o quadro desenhado por Michael Fried, *Evidence* afastar-se-ia da arte minimalista (acresce que há sempre algo dos objectos que não pode ser elidido da fotografia). Por outro lado, o trabalho dos Becher, porque não entra na categoria dos objectos apropriados e porque eleva a função das analogias a um nível mais complexo, acaba por assumir a objectualidade da fotografia como um elemento positivo e não apenas como algo que pode ser enfraquecido ou deteriorado, como acontece com *Evidence*. Não se trata de uma questão de significação e de prova, como se as estruturas tipológicas mostrassem na sua transparência aquilo que é o seu contexto e o seu uso; não se trata de uma questão de objectividade fotográfica, no sentido positivista

Com o objectivo de pensar a finitude e a determinação dos objectos individuais em contraposição ao que não entra na determinação desses mesmos objectos, portanto, em contraposição a uma infinidade, Fried socorre-se da distinção hegeliana entre verdadeiro infinito e falso infinito. Não será agora possível percorrer com minúcia os contornos desta referência. De qualquer modo, a sua intenção é, aparentemente, a de descobrir na filosofia hegeliana uma chave para mostrar uma espécie de inteligibilidade do mundo das coisas. Contudo, esta chave não visa descobrir o fundo de onde surgem os objectos fotografados nas *Tipologias*, que assim revelaria aquilo que esses objectos são; trata-se, mais modestamente,

do ‘mostrar’ (como no ‘cada momento na verdade mostra’ de Hegel) ou do tornar visíveis as condições da sua inteligibilidade, quer dos tipos de objectos que instanciam — torres de água, torres de arrefecimento, gasómetros, torres de extracção e outros —, quer da instância particular desses tipos, que o observador é convidado a reconhecer enquanto existente.¹³¹

Por outras palavras, trata-se de perceber como os objectos das tipologias dos Becher foram tornados internamente contrastantes, pois cada instância individual é posta em contraste, não com um infinito indeterminado, mas com um infinito interno às próprias determinações particulares. Este processo, alimentado pelas estratégias e pelos procedimentos dos Becher, assenta numa percepção de semelhanças e diferenças que constrói

do termo. Trata-se de jogar com a evidência de uma forma afirmativa. Quer em *Evidence*, quer nas *Tipologias*, existe um pensamento fotográfico, contudo, apenas no último caso se pode verdadeiramente falar de uma teoria que, no sentido goethiano, se constrói na mais íntima conexão com os fenómenos — próxima da delicada empiria.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 326.

famílias. Apesar de tudo, é um projecto sem fim — à semelhança do de Sander.

Embora interessante, este recurso à filosofia de Hegel é restritivo, pois não leva até ao fundo as implicações do idealismo absoluto de Hegel (em abono da verdade, também não é esse o seu intuito). Compreende-se aquilo que Fried valoriza na dialéctica hegeliana: a possibilidade de pensar, num mesmo movimento, o singular e o todo numa oposição de semelhanças e diferenças; mostrar como as estratégias utilizadas pelos Becher para fotografar e dispor os seus objectos têm uma analogia com o pensamento filosófico ao nível da mútua determinação entre finito e infinito, ao nível da dialéctica de opostos que os envolve e que desemboca na “boa” ou verdadeira infinitude como condição imanente do pensamento.

Contudo, levanta-se a questão de saber se, em vez de delimitações e negações, não poderíamos antes falar de tensões que não se resolvem, que não têm um termo nem são enclausuráveis num pensamento sistemático como o de Hegel. Talvez a boa analogia para a obra dos Becher esteja mais do lado da morfologia, analogia que é a menos desenvolvida no décimo capítulo do livro de Fried, ou nas referências a Wittgenstein¹³². Além disso, a distinção entre “boa” e “má” objectualidade, por mais pertinente que seja, não deixa de ser rigidamente dualista. Perante a heterogeneidade fotográfica, algumas dúvidas se levantam: saber se apenas o trabalho dos Becher ou trabalhos afins implicarão uma “boa” ou “genuína” objectualidade; saber se a “boa” objectualidade é a única objectualidade que se distingue da do minimalismo; etc.

Uma outra questão a que Fried alude, não só no capítulo sobre os Becher, mas também no sétimo capítulo, prende-se com a semelhança. Não é uma alusão propriamente revolucionária,

¹³² Por exemplo, a distinção entre objecto (*Gegenstand*) e singular (*Einzelne*).

mas é um lembrete sobre uma questão que de forma alguma se encontra resolvida em teoria da fotografia, por mais que a acentuação da dimensão indexical ou de vestígio pareça obliterá-la. A questão da semelhança, talvez tão ampla quanto a da representação, deve ser levantada quer na sua relação com a objectualidade, quer na relação entre as fotografias e os objectos que nelas aparecem, quer na relação entre os elementos das imagens. E isto sem sequer entrarmos na pressuposta existência de um fundo tipificador (no sentido de Ernst Jünger, isto é: algo que se manifesta através dos tipos mas não se esgota neles) com raízes numa espécie de fundo mimético¹³³.

O livro *Why Photography Matters as Art as Never Before* acaba por tomar em mãos a pertinência filosófica da fotografia como arte. Obviamente, a discussão é feita no interior de um campo que é delimitado pelo próprio autor, seguindo uma leitura muito particular e por vezes constrangida por uma tendência teleológica da arte e da fotografia — uma teleologia que se alimenta a si própria e assenta nos conceitos de absorção, teatralidade (e anti-teatralidade) ou objectualidade. De qualquer forma, os problemas levantados e as respostas dadas por Fried a propósito do trabalho fotográfico de Bernd e Hilla Becher são um desvio fundamental nesta releitura do papel da fotografia no pensamento de Walter Benjamin: implica questões decorrentes do espaço fotográfico aberto por August Sander, conduzindo a uma reflexão sobre o estatuto documental da fotografia, centrada nos objectos e na objectualidade; mostra ter uma grande proximidade com os temas da morfologia, tal como estes foram descritos ao longo deste capítulo (delicada empiria, tensão entre singularidade e todo, *aperçu*); é sem dúvida um modo de exercício, visando uma espécie de apuramento infinito da relação entre fotógrafo, fotografado e observador. Portanto, é um

¹³³ Estas questões serão desenvolvidas no capítulo III.

desvio contemporâneo, mas com um fértil grau de inactualidade, capaz de mostrar como a fotografia se alimenta de velhas questões, produzindo novas respostas e lançando desafios de pensamento.

d. Desvio 3: Fotografias de John Coplans — Correspondências

John Coplans, cujo trabalho fotográfico incide em exclusividade sobre o seu próprio corpo nu, retratado em séries que focam partes do corpo e que invariavelmente recebem o nome de auto-retratos. (ver imagem 16)

■ ■ ■

Salientam-se os seguintes aspectos da sua obra:

- i) o corpo, na sua fragmentação, é retratado frontalmente e num isolamento em relação ao contexto;
- ii) não existe rosto nem nome, embora se trate de auto-retratos;
- iii) a disposição das fotografias cria hesitações e ambiguidades;
- iv) há uma intimidade na distância, uma certa reserva que por vezes toma uma dimensão humorística ou irónica que impede a redução a uma empatia sentimental;
- v) o trabalho de Coplans restitui qualquer coisa do corpo de um homem velho (do corpo dos auto-retratos, individual, mas também do corpo social e dos modelos culturais do corpo);
- vi) parece também existir uma espécie de mergulho numa camada profunda, inconsciente, arquetípica, de onde brotam as poses e os gestos.

Tudo isto permite-nos falar da integridade fragmentada das fotografias de Coplans, da restituição e incompletude do corpo que nelas se exercita.

■ ■ ■

Pertencendo à mesma família do torso, [o dorso] é uma massa ainda mais unificada, um bloco mais sólido, que pode ser recortado, reduzido, mas que preserva a sua coerência. É uma figura muito forte da estatuária (Maillol, Matisse, etc.). É também a zona da figura humana mais inerte e menos diferenciada, a que mais resiste à contaminação fisionómica, visto que está virada em sentido oposto ao do rosto.¹³⁴

■ ■ ■

Ao afastar dos seus propósitos de representação o seu rosto, John Coplans acede automaticamente à dimensão do anonimato.¹³⁵

■ ■ ■

A singularidade desta obra advém-lhe dum jogo complexo que desenvolve entre uma herança artística explícita — podemos chamar um nível público — e o exercício mimético e particular de um corpo que se experimenta como modelo de possíveis actuações — nível privado. Coplans opera até à

¹³⁴ Jean-François Chevrier, “A vida das formas. Fragmentação e montagem”, in John Coplans, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992, p. 17.

¹³⁵ Jorge Molder, “Isto é a história de um corpo”, in John Coplans, *Um Auto-retrato*, *op. cit.*, p. 19.

exaustão: veja-se, por exemplo, a recente série *Backs*.¹³⁶ (ver imagem 17)

■ ■ ■

Era assim que Rastelli atraía, com o dedo levantado, a bola que descia sobre ele como um pássaro saltitante. O exercício de décadas que precedeu este número não colocou, de facto, nem o corpo nem a bola ‘sob o seu controle’, levou antes a que ambos se entendessem nas suas costas. Cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão — é a isso que se chama exercício.¹³⁷

■ ■ ■

Ironia e simplicidade de uma passagem em que explica o “seu” processo de trabalho fotográfico:

Às vezes pedem-me que faça alguns comentários sobre a minha obra. Esse género de pedidos faz-me lembrar uma afirmação do arquitecto britânico da época vitoriana, Edwin Lutyens, que disse que falar sobre arte é como pegar nas orelhas de alguém e transformá-las em abas que assentam sobre os olhos: o espectador ouve, mas não vê nada.

[...]

¹³⁶ José Sommer Ribeiro, “Apresentação”, in John Coplans, *Um Auto-retrato, op. cit.*, p. 7.

¹³⁷ Walter Benjamin, “Exercício”, in “Sequência de Ibiza”, in *Imagens de Pensamento, op. cit.*, p. 226 (GS, IV. 1, pp. 406-407). Sobre este excerto, cujo alcance já foi explicitado, cf. *supra* II. 7. *O exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas*.

Quando a obra se encontra acabada, tenho que decidir o título. Todas as minhas imagens se chamam auto-retratos, mas cada uma necessita de ser identificada. Faço isto ao nomear a parte do corpo fotografada, por exemplo, *Auto-retrato: dedo*, seguindo-se o ano em que a imagem foi tirada. Comunico isto a uma assistente que escreve a informação no verso da impressão.

Pode então deduzir-se que, na verdade, eu não FAÇO nada. Além de assinar a impressão quando está pronta, faço a minha arte dizendo a outras pessoas aquilo que têm de fazer. Vejo a imagem na minha mente e depois conduzo-a à existência.¹³⁸

Há na fotografia um aspecto fascinante relacionado com o facto de que um bom fotógrafo não precisa de saber “teoria”, de que um bom trabalho fotográfico não tem de obedecer a um programa completamente delineado. Mas talvez seja necessário “já ter prestado atenção” em relação ao mundo, às coisas e aos seres que o habitam, e também em relação àquilo que os procedimentos técnicos da fotografia lhes podem fazer.

■ ■ ■

Goethe, referindo-se à ciência e a uma oposição entre universalistas e singularistas, aponta, entre muitas coisas, as mais elevadas implicações do fazer e a necessidade de participar num jogo que envolve um problema sem fim.

Repto, pois, a minha [convicção]. A de que, nestes estádios mais elevados, não é possível saber e pelo contrário é necessário fazer; tal como naqueles jogos em que há pouca coisa

¹³⁸ John Coplans, “On Talking About Art”, in *Exit: imagen y cultura*, nº 10 (“Auto-retratos”), 2003, p. 42.

para saber e tudo para ser levado a cabo. A Natureza deu-nos o tabuleiro de xadrez fora do qual não podemos nem estamos interessados em fazer seja o que for; e talhou-nos as peças cujas propriedades, cujo valor e movimento, se nos foram tornando conhecidos. Compete-nos agora efectuar jogadas de que esperamos obter algum ganho. [...] Devemos, para além disso, não perder de vista que nos encontramos sempre perante um problema sem fim, e estar sempre prontos para dar atenção renovada e sincera a tudo aquilo que de um modo ou de outro chegue a encontrar expressão, muito em especial a tudo aquilo que se nos opõe. Porque assim tomamos desde logo consciência do que é problemático e que, se é verdade que reside no objecto, não é menos verdade que reside mais ainda nos homens.¹³⁹

John Coplans faz sem fazer, é um jogador que joga com as peças daquilo que é problemático nos homens.

■ ■ ■

Já por várias vezes foi referida a analogia entre o exercício fotográfico e a caça, analogia que foi sempre tomada na máxima amplitude possível. Isto é: a caça não tem apenas a ver com o modelo da fotografia de rua ou da fotoreportagem, em última instância, não tem sequer a ver com a redução a um qualquer uso fotográfico. Aquilo que é mais determinante, e que coloca esta questão num outro patamar, é a necessidade de prestarmos atenção (ou de já termos prestado atenção), condição necessária para seguirmos vestígios e, por assim dizer, sermos capazes de nos exercitarmos através da fotografia.

Walter Benjamin e duas passagens sobre caça:

¹³⁹ J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, *op. cit.*, § 408 [420], p. 107.

I) Caça e vestígio. Paradigma do estudo ocioso.

Quem segue vestígios não tem apenas de estar atento, precisa sobretudo de já ter prestado atenção a muita coisa (o caçador tem de conhecer o casco do animal que persegue; tem de saber qual a hora a que ele vai beber; tem de conhecer o curso do rio para o qual ele se orientará, e onde fica o ponto da passagem a vau onde ele o pode atravessar).¹⁴⁰

II) Em “Caça às borboletas”, relatando as experiências de caça às borboletas no jardim de Brauhausberg, durante as férias de verão:

Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me comia as papas na cabeça hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para me poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batimento ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. [...] Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis.¹⁴¹

¹⁴⁰ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 934 ([m 2, 1], GS, V. 1, p. 963).

¹⁴¹ *Idem*, “Caça às Borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, p. 81.

A aprendizagem do caçador, do mimetismo em relação à presa, da interpenetração entre um e outro. E ao mesmo tempo a captura, a redenção e o retorno a si mesmo como condições necessárias, como restabelecimento de um equilíbrio. Capturar o corpo (dos outros seres, mas também o seu próprio), fragmentá-lo, mortificá-lo como se só assim fosse possível enfrentar o que há de problemático na condição humana. Aprender as leis do entendimento entre as coisas. Expressões, entre muitas outras, do exercício fotográfico.

*Excuso 1: Wittgenstein e os retratos compósitos de
Francis Galton*

Funcionando a articulação entre pensamento filosófico e fotografia como pano de fundo deste livro, abre-se aqui uma passagem que, por mais remota que possa parecer, entra de pleno direito no percurso realizado, quiçá iluminando-o sob um outro ponto de vista. A expectativa é de que ela crie ressonâncias e familiaridades, quer com o presente capítulo, quer com o próximo.

A passagem em questão diz respeito ao papel que os retratos compósitos de Francis Galton desempenham no pensamento de Wittgenstein. Isto é tanto mais importante quanto a caracterização dos retratos de Sander passou também pela sua distinção em relação aos de Galton (ver imagem 18). É tanto mais importante quanto podemos identificar uma dimensão morfológica no pensamento de Wittgenstein, no que toca aos jogos de linguagem, à visão sinóptica (que se obtém por colocar os fenómenos lado-a-lado), às parecenças de família, à mudança de aspecto, à importância da descrição, ao respeito pela diversidade dos fenómenos. À partida, poderia parecer

que, seguindo as indicações de Wittgenstein, a demarcação entre Sander e Galton não colheria. Afinal, também nos retratos compósitos deste último se trataria de acudir à diversidade dos fenómenos e de, por intermédio da sua apresentação, do seu mostrar, detectar as semelhanças entre os vários membros de uma família. Contudo, no melhor espírito wittgensteiniano, torna-se necessário “destruir” as coincidências que assentam em generalidades¹⁴².

Debrucemo-nos, para começar, sobre “Conferência sobre Ética” (“Lecture on Ethics”), onde pela primeira vez Wittgenstein utiliza o exemplo dos retratos compósitos de Galton, neste caso como modelo para contrariar a definição de ética de Moore: “A ética é a investigação geral sobre aquilo que é bom”. Wittgenstein, ao pretender enumerar um conjunto de expressões que, assemelhando-se entre si, poderiam, qualquer uma delas, substituir a definição de Moore, visa “produzir o mesmo efeito que Galton produziu quando tirou, na mesma placa fotográfica, várias fotos de diferentes faces, com o intuito de obter a imagem dos traços que todas elas tinham em comum”¹⁴³.

À partida, nada disto — desmontar uma definição, apresentar casos, encontrar semelhanças — é completamente estranho ao universo de pensamento de Wittgenstein, contudo, o próprio texto acaba por mostrar, muito subtilmente, a inadequação do retrato compósito no que diz respeito a uma definição de ética.

¹⁴² Ver a seguinte observação de *Vermischte Bemerkungen*, escrita em 1931, que aparece junto de um tema musical: “Este seria o fim de um tema que eu não consigo situar. Ocorreu-me hoje enquanto pensava sobre o meu trabalho na filosofia e disse a mim próprio: I destroy, I destroy, I destroy —”. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß / Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains* (ed. bilingue), ed. Georg H. von Wright, trad. Peter Winch, Blackwell, Oxford, 1998 [1994], p. 19.

¹⁴³ *Idem*, “Lecture on Ethics”, in *Philosophical Occasions, 1912–1951*, ed. James Klagge e Alfred Nordman, Hackett, Indianapolis / Cambridge, 1993, p. 38.

Mais do que mostrar os traços comuns na sua nitidez, o texto encaminha-se para uma dissolução. A utilização do método de Galton só serve, na verdade, para uma aproximação ao sentido trivial de ética, segundo o qual as expressões têm um valor relativo, nunca um valor absoluto. O valor relativo tem a ver com aquele tipo de expressões em que, por exemplo, a palavra *bom* está desde logo dependente de uma determinada função ou de um determinado propósito: dizer que uma cadeira é *boa* depende do modo como ela desempenha a sua função ou do nosso propósito em relação à cadeira. Neste sentido, o *bem* está sempre dependente de um facto que pode ser descrito. Ora, não é assim que as expressões são utilizadas no seu sentido ético absoluto. A expectativa de uma imagem-coisa absoluta, de um núcleo sintético que contivesse os traços comuns das várias definições de ética, dissolve-se à medida que o texto evolui e sobretudo a partir do momento em que Wittgenstein reforça a ideia de que uma descrição dos factos não é em si mesma boa ou má, e que nenhuma proposição resultante de uma descrição pode ser erigida enquanto definição de ética: “Se eu considerasse o que a Ética teria realmente de ser caso existisse uma tal ciência, este resultado parece-me bastante óbvio. Parece-me óbvio que nada daquilo que possamos pensar ou dizer possa ser *a coisa*”¹⁴⁴. Abre-se assim um abismo entre aquilo que pode ser descrito e aquilo que não pode ser descrito — e que a nossa linguagem não pode atingir, pois não corresponde a nenhum estado de coisas e é da ordem do sem-sentido. De facto, o que parece resultar da tentativa de definir ética, mais do que traços completamente definidos, é uma imagem nebulosa, neste sentido, e apenas neste, consonante com o resultado final de Galton.¹⁴⁵ Contudo, e tal como Wittgensemtin

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 40.

¹⁴⁵ Poder-se-á especular sobre a importância desta imagem nebulosa, esfumada — que é o resultado da conjugação de diversas definições triviais de ética (ou

mostrará pela análise das expressões éticas que visam um valor absoluto, expressões que no fundo são sem-sentido,

este correr contra as paredes da nossa jaula é perfeita e absolutamente inútil. Desde que resulte do desejo de dizer algo sobre o derradeiro sentido da vida, sobre o bem absoluto, sobre o valor absoluto, a ética não pode ser ciência. Aquilo que diz não acrescenta nada ao nosso conhecimento. Mas é um documento de uma tendência do espírito humano que eu pessoalmente não posso deixar de respeitar profundamente e que não poderia ridicularizar.¹⁴⁶

Wittgenstein descobre essa tendência incrustada na nossa linguagem, que já no *Tractatus Logico-Philosophicus* fora enunciada e que volta agora a ser repensada noutros termos, para os quais contribui certamente o confronto com os retratos compósitos — mas não enquanto prova, não como se o processo de pensamento inerente aos retratos fosse capaz de mostrar, por intermédio de traços comuns, o que é verdadeiramente a ética no seu sentido absoluto.

Carlo Ginzburg, debruçando-se sobre a recorrente presença dos retratos compósitos num conjunto de escritos de vários

estética) —, no contexto da explicitação dos jogos de linguagem (cf. *idem, Investigações Filosóficas, op. cit.*, §§ 65-77, pp. 226-236), especulação que de alguma forma está presente no prospecto que Michael Nedо, Director do Wittgenstein Archive Cambridge, preparou para a exposição *Wittgenstein and Cambridge. Family Resemblances*, onde se mostram retratos compósitos realizados pelo próprio Wittgenstein. Contudo, também nessa especulação o que resulta dos retratos compósitos, uma imagem esfumada, não é suficiente, por si só, para ilustrar o que Wittgenstein quer dizer: as parecenças de família são de conjunto e por menor, estas surgem e desaparecem, a rede de semelhanças é feita em movimento. De facto, “o parentesco é tão inegável como a diferença” (*idem, ibidem*, § 76, p. 236).

¹⁴⁶ *Idem*, “Lecture on Ethics”, *op. cit.*, p. 44.

autores e pensadores, não apenas Wittgenstein, mas também Freud ou Gregory Bateson, procura compreender o que os move nesse interesse¹⁴⁷. As suas conclusões têm muita relevância para o que aqui nos ocupa. O que parece comum a todos esses autores é exactamente o facto de não levarem em conta o objectivo das experiências de Galton com a fotografia, isto é, identificar grupos sociais e étnicos específicos. Ginzburg traça brevemente os fundamentos de Galton, situando-os no seu tempo, contextualizando certos ideais, mas não deixa também de marcar os aspectos em que o cientista inglês parecia querer acentuar as possibilidades abertas pelos retratos compósitos no que toca à melhoria da espécie humana, apontando, portanto, as sementes de perigo e extremismo que nesses fundamentos existem. É importante não esquecer que Galton cunhou o termo *eugenia*. Daí também — embora exista aqui algo de hipotético, no sentido em que não pode ser estabelecida uma relação directa, explícita, entre eugenia e retratos compósitos — o interesse de Galton pelas “características comuns” e pelos “rostos ideais”.

Contudo, os autores referidos por Ginzburg que mencionaram os retratos compósitos, ou que sobre eles se debruçaram, não deram relevo a estes aspectos. Contrariamente, os retratos fizeram-nos pensar. Já vimos como isso acontece em “Conferência sobre Ética”. Vejamos agora em *O Livro Azul* (*The Blue Book*), recolha de apontamentos que são considerados, juntamente com *O Livro Castanho* (*The Brown Book*), uma preparação de *Investigações Filosóficas*.

Em *O Livro Azul*, a referência aos retratos compósitos de Galton surge no contexto de um questionamento acerca das razões que tornam difícil a compreensão das formas de linguagem

¹⁴⁷ Carlo Ginzburg, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”, in *Critical Inquiry*, vol. 30, nº 3, Spring 2004, The University of Chicago Press, pp. 537-556.

mais complexas a partir das mais primitivas. Estas razões fazem parte do desejo ardente de generalidade (*craving for generality*) que Wittgenstein denuncia. Seguindo-se o tom wittgensteiniano, elas são:

- a) A tendência para procurar algo de comum em todas as entidades que comumente subsumimos sob um termo geral. Inclinamo-nos a pensar que existe uma propriedade comum a todos os jogos, e que é essa propriedade que justifica o uso do termo “jogo”. Mas as coisas não se passam assim. Os jogos formam uma família cujos membros têm parecenças de família.
- b) A tendência para pensar que quem comprehende um termo geral possui assim uma espécie de imagem geral, oposta à imagem dos particulares. Exemplo da folha: inclinamo-nos a pensar que a ideia geral de folha é algo como uma imagem visual, mas uma que apenas contém o que é comum a todas as folhas (fotografia compósita de Galton). Isto relaciona-se com a ideia de que o significado de uma palavra é uma imagem ou uma coisa correlacionada com a palavra.
- c) A ideia que temos do que se passa quando apreendemos a ideia geral “folha”, “planta”, etc., está ligada com a confusão entre um estado mental, isto é, um estado de um mecanismo mental hipotético, e um estado mental enquanto estado de consciência (dor de dentes, etc).
- d) A nossa preocupação com o método da ciência: o método de reduzir a explicação dos fenómenos naturais ao mais pequeno número possível de leis naturais primitivas. Os filósofos vêem constantemente o método científico e são tentados, de forma irresistível, a questionar e responder do mesmo modo que a ciência o faz. O trabalho dos filósofos

não é reduzir algo a algo, não é explicar. A filosofia é, na verdade, “puramente descriptiva”¹⁴⁸.

E após enumerar estes desejos ardentes, ou estas tendências para a generalidade, Wittgenstein deixa no ar uma afirmação e uma questão. “Em vez de ‘desejo ardente de generalidade’, podia ter dito ‘a atitude de desprezo pelo caso particular’. [...] Por que razão o que há de comum entre os números finitos e transfinitos há-de ser mais interessante para nós do que aquilo que os distingue? Ou melhor, não deveria ter dito ‘por que razão há-de ser mais interessante para nós?’ — *não é*; e isto caracteriza o nosso modo de pensar.”¹⁴⁹

Tudo isto é muito claro: o modo de pensar de Wittgenstein (ou o seu tom de pensamento, como o próprio diz), não corresponde ao pensamento subjacente aos retratos compósitos de Galton. Estes pressupõem uma tentativa de encontrar um ponto médio, uma ideia geral enquanto imagem visual, tendência desmontada nas alíneas que acabámos de ver, alíneas que, por sua vez, deixam entrever que Wittgenstein estará mais próximo de Goethe e da sua Planta Originária. Portanto, os princípios de Galton não satisfazem as exigências de Wittgenstein. E não nos devemos iludir pelo facto de Wittgenstein mostrar um certo fascínio pela técnica inerente aos retratos compósitos e por ele próprio ter realizado experiências com essa técnica (ver imagem 19). A referência aos retratos compósitos em *O Livro Azul* torna evidente, se dúvidas pudessem ainda persistir, que eles não constituem sequer um bom método para ilustrar o pensamento de Wittgenstein, ao contrário do que uma leitura de superfície de “Conferência sobre Ética” poderia dar a entender. Muito pelo contrário, eles fazem parte de um desejo ardente de generalidade, de uma vontade de fixar um

¹⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 2003 [1958], pp. 17-18.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 18-19.

valor médio, aspectos contra os quais Wittgenstein tanto lutou. De facto, noutras passagens em que este refere os retratos compósitos de Galton, o tom é já diferente do de “Conferência sobre Ética”. Estas passagens remetem para as noções de probabilidade ou de multiplicidade (uma multiplicidade cujos elementos se podem ligar por semelhança, mas à qual a sobreposição — o princípio técnico-teórico, ou técnico-filosófico, que preside aos retratos compósitos — pouco parece acrescentar), anulando-se assim a recondução a um ponto nuclear¹⁵⁰.

Mais do que uma adopção literal da proposta de Galton, as referências de Wittgenstein aos retratos compósitos são o desenvolvimento de um *motivo de reflexão*. Pode dizer-se que essa reflexão corresponde a uma formulação transicional do próprio movimento do seu pensamento, que se afastava do *Tractatus* e se aproximava cada vez mais do escopo das *Investigações Filosóficas*. Diz respeito à formação do conceito de parecenças de família e aos diferentes modos como a semelhança pode ser pensada por relação com as formas de vida. Ora, na sua mais ínsita versão, os retratos compósitos de Galton apontavam para o apagamento das diferenças individuais com o intuito de inventariar tipos, o que, pode dizer-se sem reserva, os afastam tanto de Wittgenstein, quanto da morfologia goethiana ou das fotografias de Sander.

¹⁵⁰ *Idem, Philosophical Remarks*, ed. Rush Rhees, trad. ing. Raymond Hargreaves and Roger White, Blackwell, Oxford, 1998 [1964], § 235, p. 293: “Uma fotografia galtoniana é a imagem de uma probabilidade. Uma lei de probabilidade é a lei natural que vês quando cerras um pouco os olhos”. *Idem*, “The Language of Sense Data and Private Experience” in *Philosophical Occasions*, *op. cit.*, p. 305: “Há certamente gestos de convicção. É óbvio que não existe *um* gesto de convicção; mas há muitos que são mais ou menos similares. Poderíamos fazer uma fotografia compósita de Galton com 100 expressões de convicção. Poderíamos ter casos de expressões de convicção muito *fortes*, e casos ao seu redor que fossem mais ou menos moderados. Isto é análogo ao que se passa num *sentimento* de convicção. Não existe *um* sentimento de convicção”.

CAPÍTULO III

SEMELHANÇA E FOTOGRAFIA

A influência da rede fundamental sente-se mais do que se vê — e exige no mundo material uma liberdade de percepção análoga ao reconhecimento dos elementos metafísicos no mundo do espírito. Estruturas invisíveis podem manifestar-se aos nossos olhos, numa outra chave, por transposição, como por exemplo a estrutura microscópica do átomo no cristal de rocha da altura de um homem. Podem também revelar-se no difuso, como aprendeu George Sand, graças à arte de Rembrandt. Em última análise as próprias galáxias são constituídas por estrelas — sente-se, mesmo quando o poder divisionário do olhar se torna impotente. Podemos, a este respeito, esperar muito da evolução da fotografia, quando esta se tiver livrada da antítese, fora de moda, da arte e da técnica. Também aqui, a síntese pode criar um elemento novo: a magia.

ERNST JÜNGER, *Drogas, Embriaguez e outros Temas*, § 190

As arestas fitam-me.
Sorriem realmente as paredes lisas.

Sensação de ser só a minha espinha.

As espadas.

FERNANDO PESSOA, “Porque abrem as cousas alas para eu passar?”, in *Episódios: A Múmia*

1. Aproximações: uma liberdade de percepção

Já por várias vezes foi referida a importância das questões miméticas e de semelhança. É agora o momento de explorar, de um modo mais abrangente e sistemático, o seu sentido numa reflexão sobre a fotografia, e em particular sobre as questões perceptivas e vivenciais inerentes ao campo fotográfico. Isto torna imperativo, antes de mais, esclarecer o que se entende por semelhança. Qual a abrangência desta noção? Qual a sua pertinência na tentativa de compreender os traços definidores da fotografia? Qual a sua actualidade em relação aos trabalhos que entram na volátil categoria da arte fotográfica? De acordo com o percurso traçado até agora, e do ponto de vista do pensamento filosófico, que abordagens relativas à semelhança deverão ser privilegiadas?

Em primeiro lugar, há que perceber a dificuldade de uma determinação do lugar da semelhança em fotografia, o que implica situar esta problemática no campo da teoria da fotografia, isto é, em alguns textos que são representativos de modos específicos de reflexão sobre a fotografia e a imagem. Em relação a estas abordagens, importa perceber sobretudo o seu alcance e

os seus limites. Esta análise não poderá senão ser exemplificativa, ou seja, ela pretenderá mostrar um nó de problemas que, contudo, não invalida futuras e distintas considerações.

Seguidamente, há que situar as questões num campo de reflexão mais alargado. Serão retomadas as descrições husserlianinas da consciência de imagem, onde a semelhança e a dissimelhança desempenham um papel fundamental, descrições que apontam para problemas e soluções clássicas no pensamento da representação. Situar este pensamento da representação no campo fecundo da ordem mimética, o qual não seja à partida toldado por críticas generalistas, é um dos grandes méritos de Fernando Gil em *Mimēsis e Negação*. A aproximação a um fundo mimético que é ensaiada nesta obra servir-nos-á de ponte para alguns aspectos do pensamento benjaminiano que vêm acrescer aos que foram desenvolvidos no capítulo anterior. Questões miméticas relacionadas com a aura, a memória, a rememoração e a história (num novo retomar da questão), a entre-expressão entre fotógrafo e fotografado — e entre fotografia e observador —, o inconsciente óptico, a articulação entre pormenor e todo, entre micro e macrocosmos, o retrato e o auto-retrato, o nome e os desvios da identidade, a pulsão da multiplicidade e o jogo, constituirão então as determinações fotográficas do presente capítulo.

Portanto, mais do que analisar ocorrências da noção de semelhança, a sua gramática ou o seu emprego num determinado jogo de linguagem (segundo os termos de Wittgenstein), a intenção é traçar um percurso que, ora pisando o terreno da história da filosofia, ora visitando a produção fotográfica contemporânea, nos conduzirá à pertinência da semelhança para o problema geral da representação, da imagem e da fotografia e, posteriormente, à articulação entre semelhança e fotografia tomando como ponto de partida o pensamento de Benjamin,

sobretudo a teoria mimética que este desenvolve quer teoricamente, quer pela descrição de experiências miméticas.

2. A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético

a. Modos de semelhança

Em *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Michael Fried refere-se à questão da semelhança e da sua especificidade fotográfica aquando da sua análise dos retratos de famílias de Thomas Struth. Começa por estabelecer uma distinção entre pintura e fotografia tomando por base uma citação de *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, de Wittgenstein: “Supõe que existiu uma regra estética segundo a qual os rostos numa pintura tinham de ser semelhantes. Aponto então para duas pessoas e digo a alguém: ‘Toma estas como modelos para o teu quadro; elas têm uma semelhança’”¹. Segundo Fried, Wittgenstein estaria aqui a mostrar o absurdo da ideia de que um pintor que utilizasse dois modelos semelhantes atingiria necessariamente uma semelhança ao nível da pintura, dado que esta não depende da escolha dos modelos, mas sobretudo daquilo que o pintor é capaz de fazer. Isto é, a actividade do pintor não está restringida pela necessária presença dos

¹ Ludwig Wittgenstein, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, intro. António Marques, apres. Nuno Venturinha, trad. António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, § 161, p. 85, *apud* Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, *op. cit.*, p. 199.

modelos no próprio momento em que está a pintar. Contudo, em fotografia, não há nada de absurdo nessa ideia, e é até difícil pensar num outro modo de realização do retrato. Trata-se efectivamente de uma diferença ontológica entre pinturas e fotografias. Não que um pintor seja incapaz de dar conta de semelhanças de família numa pintura, mas mesmo que o faça, nada pode persuadir o espectador de que essas semelhanças estejam fundadas na realidade e não nos hábitos de ver e representar por parte do pintor. Segundo Fried, ao passo que as semelhanças entre pessoas num retrato pintado são muitas vezes dúbias, atingindo o espectador como uma espécie de maneirismo do pintor e não como uma descrição da aparência das próprias pessoas, já nas semelhanças em fotografia o caso é diferente, pois estas atingem “o espectador sendo mecanicamente fiéis à realidade que ostensivamente retratam [*depict*]”; isto começou a alterar-se com o advento da digitalização, mas a distinção básica mantém-se². Embora estas distinções mostrem um entendimento deveras limitado em relação à questão da semelhança na pintura, elas visam sobretudo iluminar uma diferença entre pintura e fotografia que assenta nos seus procedimentos técnicos específicos, os quais, por sua vez, têm consequências directas ao nível da compreensão da esfera da semelhança em cada um dos casos.

Fried utiliza a experiência de pensamento (*Gedankenexperimente*) de Wittgenstein, tão característica do seu modo de colocar as questões, para alcançar uma distinção ontológica entre fotografia e pintura que, não sendo propriamente nova, éposta ao serviço da compreensão das fotografias de Thomas Struth. Neste sentido, não há uma explicitação do contexto da passagem de Wittgenstein, o qual aponta para a distinção — porventura ilusória — entre semelhanças internas e semelhanças externas,

² *Idem, ibidem*, p. 199.

para o problema da temporalidade ou atemporalidade da semelhança, contexto que, de alguma forma, prepara o terreno para o tema da mudança de aspecto. Não é esta a ocasião para prolongar estes temas, mas é importante apontar um detalhe metodológico: Fried elabora a sua distinção ontológica contra aquilo que interpreta ser uma consequência (o sem sentido de uma expressão) das afirmações de Wittgenstein, isto é, e falando *grosso modo*: para compreender algumas especificidades da semelhança em fotografia, ele não leva até ao fundo o pensamento wittgensteiniano, por mais terapêutico que este seja, no sentido em que pode ajudar a dissolver falsos problemas ou a atender à permeabilidade e diversidade dos conceitos. Num certo sentido, ao longo do presente capítulo também será exercitada esta tensão entre descrever ocorrências fotográficas e tentar explicá-las. A solução de compromisso será exactamente a de descrever experiências e problemas teóricos da fotografia e procurar, não as explicações causais que, por assim dizer, encerrariam os problemas, mas sobretudo as suas condições de possibilidade, até certo ponto instáveis, bem como as complexas teias que os envolvem.

Parece haver algo nas fotografias, naquilo que elas nos dão a pensar e nas nossas experiências fotográficas, que cria resistência. Podemos até falar de uma tendência para procurar, não propriamente a causa da fotografia ou o seu referente (noções que, estas sim, devem ser suspensas se tomadas como generalidades), mas, em termos benjaminianos, “a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou [*durchgesengt*] o carácter de imagem”. Em termos mais próximos de Barthes, trata-se de perceber as implicações do “isto foi”. Se o “isto”, como vimos no primeiro capítulo, faz parte do carácter deíctico e, por inerência, do carácter de evidência que o pensamento de Wittgenstein partilha com o

pensamento fotográfico desenvolvido até agora, já o “foi” introduz resistências fundamentais, que decorrem da dimensão temporal. De qualquer forma, embora Wittgenstein não tenha um pensamento sobre fotografia, alguns dos seus conceitos são de uma grande relevância para o acesso a aspectos da experiência fotográfica, tal como o de “parecença de família” (*Familienähnlichkeit*). Este, mais do que remeter para a relação causal entre fotografia e fotografado, remete, de modo muito incisivo, para as relações entre vários elementos numa fotografia ou para as séries e agrupamentos de fotografias.

Mas regressemos aos apontamentos de Fried. É sintomático que as questões de semelhança, aparentemente tão “fora de moda” — muitas vezes criticadas juntamente com as tentativas de superar a representação ao nível da arte e da fotografia —, se mantenham no discurso de um historiador de arte que se debruça sobre a pertinência da mais recente criação artística fotográfica. Do seu ponto de vista, mostrar essa pertinência é também situar a fotografia contemporânea no âmbito filosófico ou, por outras palavras, situar a compreensão da fotografia contemporânea num espaço aberto por determinados problemas filosóficos, não os resolvendo, obviamente, mas colocando-se na abertura dessa irresolução. Daqui não é possível concluir que a semelhança — enquanto conceito-problema — seja a chave fundamental para entender toda a fotografia que, actualmente, enche museus e galerias, livros e catálogos de exposições, embora no caso de Bernd e Hilla Becher e nos retratos de famílias de Thomas Struth até possa sê-lo. Mas ainda que seja tomada como uma chave, sê-lo-á sempre de um modo enviesado, como um elemento que deve ser tido em conta, pois entra sem dúvida no âmbito do exercício e do jogo em que tantas vezes as criações fotográficas — de Jeff Wall a Cindy Sherman — se colocam, mas que nunca tem, por assim dizer, a

última palavra. A arte, ou aquilo que entendemos por dimensão artística de uma obra, dificilmente se esgota em conceitos, embora muitas vezes as obras utilizem dinâmicas subjacentes a determinados conceitos para executarem visualmente — ou talvez objectualmente, como no caso de Bernd e Hilla Becher — o seu próprio gesto criativo. De qualquer forma, e tal como as interpretações de Fried mostram, mesmo quando queremos falar de fotografia de um ponto de vista estritamente artístico, há algo que resiste, invalidando qualquer passagem directa entre o não artístico e o artístico. Uma passagem dessa ordem, redutora, verificar-se-ia caso quiséssemos ver a ordem artística da fotografia do ponto de vista estrito da expressão, de uma estrita não-representação, por contraposição ao ponto de vista não artístico da reprodução, da representação, da semelhança. Um dos efeitos da fotografia sobre a compreensão que fazemos dos objectos artísticos (e mais directamente sobre a compreensão de objectos artísticos fotográficos) é exactamente o pôr em causa passagens dessa ordem³.

Neste contexto, há que referir, a título de problematização, um certo contra-senso de André Rouillé em *La Photographie: entre Document et Art Contemporain*, sobretudo no que concerne à defesa de que a fotografia contemporânea terá adquirido a face de uma *photographie-expression* (que rejeita a noção de representação). Esta superação torna-se um contra-senso pois numa outra passagem da sua extensa obra, que revela sem dúvida um bom conhecimento histórico da fotografia e dos seus momentos fundamentais, é destacada exactamente a persistência de uma dimensão mimética como um dos traços fisionómicos da

³ Já nos capítulos anteriores vimos isto, esta tensão entre os conceitos utilizados para dizer “o que é arte”, tensão que é intensificada na fotografia; por exemplo, ao longo da análise das fotografias de August Sander e das suas repercussões na criação fotográfica.

arte fotográfica contemporânea⁴. O problema não é o reconhecimento da dimensão mimética na arte fotográfica contemporânea, o problema é que essa dimensão seja excluída de usos não artísticos e de experiências não artísticas com a fotografia. O problema é a divisão excessivamente linear entre uma fotografia-documento-representação-semelhança e uma fotografia-arte-expressão-mimética, divisão que, por mais que Rouillé diga ser de grau e não de natureza (e é desde logo questionável que as implicações e complexidades dos graus implicados no seu argumento sejam respeitadas), não faz jus ao carácter ambíguo e combustivo da fotografia. O problema é uma necessidade teórica de lutar contra Roland Barthes, bem como uma necessidade histórico-cultural e estética de acentuar o progresso da fotografia, como que visando a sua emancipação e libertação. Tal como se procura demonstrar no presente livro, o mais determinante para a compreensão da fotografia (seja ela documentalmente “ingénua” ou criação de um “artista conceptual”) não é “libertá-la” da representação, mas sim pensar o que ela faz ao nosso entendimento da representação, de pensar diferentemente a representação. Embora tratando-se de um trabalho que quer abrir (e abre) o pensamento sobre a fotografia, muita da empresa de Rouillé parece decorrer de uma tentativa de transposição de argumentos deleuzianos, nomeadamente dos livros sobre o cinema, para o campo fotográfico. Ilustremos a suspeita: ao nível da compreensão dos regimes da imagem, existe um paralelismo implícito entre fotografia-documento e imagem-movimento e entre fotografia-expressão e imagem-tempo; por outro lado, na conclusão da sua obra, e após acentuar as consequências do

⁴ Sobre a crise da fotografia-documento e a passagem para a fotografia-expressão, cf. André Rouillé, *La Photographie: entre Document et Art Contemporain*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 172-240. Sobre a questão mimética, cf. *ibidem*, pp. 451-457.

aparecimento da fotografia digital, Rouillé não deixa de citar Gilbert Simondon a propósito da distinção entre molde e modulação, distinção que fora usada por Deleuze para distinguir, terminantemente, o cinema da fotografia. Ora, ao contrário de Deleuze, mas utilizando a lógica deste último, Rouillé inclui a fotografia no campo da modulação⁵. Ao longo do presente capítulo, será assinalada esta tendência, da parte de alguns autores contemporâneos, de transposição para a fotografia do imenso edifício de pensamento deleuziano, sobretudo o dedicado ao cinema — o qual implica, por sua vez, um diálogo com teses centrais de todo o seu pensamento. Transposições porventura abusivas ou que talvez empobreçam a própria compreensão da complexidade fotográfica.

Regressemos à semelhança. De um modo genérico e como exemplo, é possível identificar a questão da semelhança ao nível de certos trabalhos de Jeff Wall ou Cindy Sherman: na relação entre fotografia e pintura, no caso do primeiro, ou na relação entre retrato fotográfico e estereótipos cinematográficos femininos (na série *Untitled Film Stills*), no caso da segunda. Neste sentido, a ambiguidade, alimentada pela força da evidência, trabalha num mesmo movimento, de modo determinante, com dois aspectos distintos mas concomitantes da semelhança: por um lado, a semelhança ao nível da imagem, que conduz aos paradoxos entre representação e representado, entre presença e ausência; por outro lado, a semelhança enquanto mergulho num fundo mimético, que sugere uma energética, plena de dissimulações e movimentos expressivos, que aponta para um campo que não se esgota apenas no aparecer daquilo que aparece, mas que remete também para a condição daquilo que está a aparecer. Importa aprofundar esta segunda dimensão, articulando-a com a primeira e com outras dimensões empíricas da

⁵ *Idem, ibidem*, pp. 609-617.

semelhança, que assim se vêem enriquecidas e colocadas à consideração de uma dimensão filosófica e antropológica determinante. Seguidamente, veremos como estas duas dimensões podem ser pensadas a partir de *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil; e, por último, como a teoria mimética de Walter Benjamin lhes acrescenta um outro nível de leitura.

Portanto, a semelhança. Mas que semelhança?

Os comentários de Fried, quer os que incidem sobre os retratos de Thomas Struth ou os trabalhos de Bernd e Hilla Becher, quer os que analisam as fotografias de Jeff Wall, presupõem vários sentidos desta noção:

- 1) Semelhança entre os modelos e as figuras que aparecem na fotografia, sendo as segundas uma re-presentação dos primeiros; contudo, essa representação não é da ordem de uma duplicação simples, é uma duplicação que, não só está em vez de, mas que, mais fundamentalmente, e segundo o que foi exposto no capítulo anterior, apresenta de modo imanente, torna presente o retratado. A fotografia conserva sempre esta tensão inerente à representação, intensificando-a.
- 2) Semelhança entre os elementos que se encontram numa mesma fotografia, no sentido wittgensteiniano de semelhanças de família — o que acontece de modo literal no caso das famílias retratadas por Struth, levantando aspectos fisionómicos que por vezes oscilam entre o espanto e o risível, e que entram em dinâmicas muito particulares com o conjunto, com a disposição de cada um dos elementos e a sua postura, com as (aparentes?) relações entre os membros da família.
- 3) Semelhança entre várias fotografias, a qual abre um espaço de comparação que envolve o espectador numa tensão morfológica entre semelhanças e diferenças nas

fotografias de diferentes objectos — no caso dos Becher — ou de diferentes “visões” do mesmo objecto.

- 4) Semelhança entre fotografia e pintura, no caso de Jeff Wall (num jogo de passagens que produz efeitos de encenação e estranheza que são de uma grande fertilidade).

Estes quatro sentidos adquirem uma dimensão ontológica, o que eleva as suas distinções, aparentemente banais, a um outro grau de importância: os modos da semelhança fotográfica marcam traços ontológicos da fotografia. E estes traços são por sua vez integrados de forma problemática nas criações dos fotógrafos mencionados, isto é, são explorados como elementos que produzem efeitos visuais e conceptuais, que abrem campos de expressão artística, moldando e problematizando a própria noção de expressão ao nível da fotografia.

Abstraindo-as dos casos exemplares, torna-se então possível alcançar uma resenha de algumas dimensões que a semelhança toma em fotografia. Trata-se de uma enumeração, não exaustiva, das suas virtuais dimensões empíricas e conceptuais, que por vezes se aproximam de determinações do senso comum:

- i) semelhanças em relação ao exterior da fotografia: levantam-se as questões da *percepção fotográfica versus percepção natural*, do *fora de campo*, da mimética no sentido de *imitação*, da imagem como *cópia*, das *aporias da representação*;
- ii) semelhanças no interior da fotografia: *elementos, objectos ou seres* apresentados numa fotografia que revelam ter semelhanças entre si;
- iii) semelhanças em relação a outras fotografias: ver as semelhanças de fotografia para fotografia, um processo subtil, nem sempre da ordem dos objectos ou dos temas, mas importante, por exemplo, para compreender o *estilo* ou as *séries*; importante também para a compreensão da noção

de *cliché* (sobretudo na sua dimensão pejorativa) ou de *imaginário* fotográfico.

iv) semelhanças em relação a outras imagens: *contaminação, enxertia de géneros, influências, irradiações*.

Esta enumeração estratificada dá conta da presença e modalização da noção de semelhança em fotografia, além de mostrar que ela pode ajudar a explicitar um qualquer fenómeno fotográfico, ainda que, inevitavelmente, não o esgote. Os sentidos implicados em i) serão provavelmente os mais correntes numa articulação entre semelhança e fotografia (e até, de uma forma geral, numa articulação entre imagem e semelhança). Eles inscrevem-se no âmago da representação, categoria que, de diferentes modos, e sobretudo desde o pensamento grego, com particular incidência para o platonismo, aristotelismo ou estoicismo, faz parte da compreensão, não apenas do nosso acesso ao mundo, mas também das imagens com as quais o povoamos, entre elas a fotografia.

Por aqui se vê a dificuldade — ou porventura a impossibilidade — de circunscrever, de forma definitiva, o conceito de semelhança ao nível da fotografia. Ao longo do presente capítulo será desenvolvida a tese de que a semelhança, embora se coloque normalmente ao nível da imagem e da representação, com todas as suas determinações e aporias implícitas, tem dimensões filosóficas, estéticas e antropológicas que extravasam as próprias ordens da imagem, da representação ou do reenvio ao referente, dimensões que acabam por contaminar estas mesmas ordens. A partir das determinações e aporias enunciadas em *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil, abrir-se-á espaço, ainda no seguimento desta obra, para a existência de um fundo mimético onde se jogam questões decisivas de uma energética da fotografia, do aparecer daquilo que aparece, da formação das formas e da manifestação das forças materiais

e afectivas. Mas, antes de mais, debrucemo-nos sobre alguns tópicos da teoria da fotografia e da imagem que, quer pelo que dão a pensar, quer pelos limites das suas abordagens, poderão iluminar o nosso percurso.

b. Semelhança: de obstáculo epistemológico ao poder-ser da fotografia

No final dos anos 70 e ao longo dos anos 80 do século XX, a noção de índice tornou-se uma determinação teórica essencial da fotografia ou do fotográfico⁶. Na esteira da divisão estabelecida por Peirce entre ícone, índice e símbolo, diversas abordagens construíram, cada uma a seu modo, discursos que marcaram uma época da reflexão sobre a fotografia e que continuam

⁶ Veja-se, por exemplo, os textos que Rosalind Krauss dedicou à fotografia no contexto da sua reflexão sobre o modernismo e o pós-modernismo, nomeadamente “Notes on the Index: Part 1” e “Notes on the Index: Part 2”, publicados em 1977 em dois números diferentes da revista *October* e reunidos em 1985 (juntamente com outros textos onde o índice é também questão) em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985. Cf. também as seguintes abordagens que giram em torno do índice e da sua preeminência compreensiva: Henri van Lier, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983 (que não deixa de abrir para abordagens que cruzam a semiótica com aspectos filosóficos e antropológicos); Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico*, *op. cit.*, analisado adiante; Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1987 (numa semiótica mais aberta às ambiguidades da compreensão da fotografia e da sua *precariedade*, noção que não deixa de ser problemática). Para uma interessante leitura, embora pouco crítica, da história da recepção francesa da noção de índice, tal como fora proposta por Rosalind Krauss, cf. Katia Schneller, “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d’index. 1977-1990”, in *Études photographiques*, 21 decembre 2007, URL: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>. Georges Didi-Huberman, em *La Ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, prolonga e enriquece essa recepção no contexto da sua reflexão sobre a impressão enquanto processo e paradigma teórico, o qual permite alargar o âmbito da história e crítica de arte.

ainda hoje a marcar o acesso a um campo de pensamento e de práticas fotográficas. Se é verdade que o estatuto indexical parece difícil de contrariar⁷, por outro lado a sua banalização em nada terá contribuído para a compreensão da complexidade da fotografia e da diversidade de experiências que ela fomenta. Não é difícil compreender até que ponto a redução da fotografia a um aspecto semiótico (*índice*), a uma matriz linguística (*referente*) ou a um facto técnico (contacto entre a luz e uma superfície fotossensível), por mais que possa ser atenuada por análises que visam uma aproximação a outros aspectos da experiência antropológica, estética ou filosófica da fotografia, acaba necessariamente por ter as suas consequências, muitas delas restritivas.

A tese apresentada por Philippe Dubois em *O Acto Fotográfico*, a propósito da semelhança e da *mímesis*, é um bom exemplo de uma restrição deste género. Instituindo o carácter fundamental da fotografia ou do fotográfico — categoria por ele utilizada com o intuito de dar conta do estatuto epistémico do campo aberto pela fotografia — sob a noção de *índice*, à qual se lhe agregam as de *vestígio* ou *referência*, sacrifica, por seu turno, a possibilidade de pensar a fotografia a partir da semelhança. A leitura transhistórica de Dubois tem três momentos fundamentais, os quais implicam uma interpretação de textos de crítica e teoria da fotografia — momentos que correspondem, no fundo, a três respostas sobre a questão do seu estatuto ontológico. O primeiro momento seria o da fotografia como espelho do real (o discurso da *mímesis*); o segundo, o da fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); o terceiro, o da fotografia como vestígio do real

⁷ Tal como foi acentuado no primeiro capítulo. Esse estatuto, embora decorrente de (e extrapolando) categorias semióticas e pragmáticas, inscreve-se directamente na dimensão técnica da fotografia.

(o discurso do índice e da referência). É o percurso que vai do primeiro ao terceiro momento que Dubois tenta reconstituir nos seus traços gerais⁸. Ora, segundo as suas próprias palavras, o primeiro momento caracteriza-se da seguinte forma: “*A fotografia como espelho do real (o discurso da mímesis)*”. O efeito de realidade atribuído à semelhança existente entre a fotografia e o seu referente. A fotografia, à partida, é entendida pelo olho ingénuo apenas como um *analogon* objectivo do real. Parece ser, por essência, mimética”⁹. Ao longo do livro, e mesmo no segundo capítulo, onde a questão do signo (pois o índice é incontornável e matricialmente um signo), do vestígio ou da referência aparecem matizados pela análise de uma *distância*, de cariz essencialmente *espácia-temporal*, a semelhança é sempre vista como um “ilusionismo mimético”¹⁰, como um entrave à compreensão daquilo que a fotografia objectivamente é. Mesmo quando Dubois pretende instituir o fotográfico como um campo que não seja estritamente estético, semiótico ou histórico, mesmo quando pretende fundá-lo como categoria epistémica, “uma verdadeira categoria de pensamento”, ainda assim a semelhança mantém-se como um obstáculo epistemológico:

Não será seguramente um dos menores méritos de Ch. S. Peirce ter podido analisar, desde 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico, superando a concepção primária e redutora da fotografia como *mímesis*, isto é, desmistificando esse verdadeiro *obstáculo epistemológico* da semelhança entre a imagem e o seu referente. E se ele conseguiu ultrapassar esse obstáculo foi porque tomou em consideração não somente a mensagem enquanto tal, mas também e sobretudo o modo de produção do signo. Com Peirce,

⁸ Cf. Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico*, op. cit., pp. 19-21.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 47.

apercebemo-nos que não se pode definir o signo fotográfico fora das suas circunstâncias, não se pode pensar a fotografia fora da sua inscrição referencial e da sua eficácia pragmática.¹¹

O ponto de vista de Philippe Dubois padece, antes de mais, de uma confusão entre uma série de noções, muitas vezes utilizadas como sinónimos na caracterização do primeiro momento da sua análise teórico-histórica, mas cuja articulação nunca é seriamente fundamentada; uma confusão com origem na indistinção entre “espelho do real”, “semelhança”, “verosimilitude”, “analogon” ou “mimética”. Compreende-se a intenção de denúncia que preside à leitura deste primeiro momento da

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 59. É curioso que este radicalismo surja exactamente depois de o próprio Dubois referir que as três categorias (ícone, índice e símbolo) nunca se encontram em estado puro, antes coexistem numa relação complexa. Mesmo citando Peirce a este propósito, não retira as consequências de que a assunção da semelhança analógica do ícone, ao nível da fotografia, não invalida de maneira nenhuma a sua compreensão enquanto índice, antes faz parte da interpenetração dos planos de pensamento em Peirce. A este propósito, um dos grandes méritos — entre vários — de Deleuze nos seus dois volumes sobre o cinema foi exactamente o de compreender e superar as restrições impostas pelas abordagens semiológicas e pelas questões afectas ao referente, marcando claramente o ponto em que a semiótica de Peirce se afasta de perspectivas que lêem o signo em função do código ou da sua pura constituição linguística. Isto manifesta-se, em traços gerais, no modo como articula o pensamento de Peirce com o de Bergson, os dois grandes motores filosóficos dos seus dois volumes. Manifesta-se, mais especificamente, no modo como, a partir da discussão com Christian Metz no segundo capítulo do segundo volume, “Récapitulation des images et des signes”, acaba por enunciar uma matéria sinalética de onde brotam os signos, que assim não são redutíveis a uma ordem linguística ou do código, como propõe a semiologia, antes resultam do próprio processo de *modulação* da imagem-movimento, pois “a modulação é a operação do Real, enquanto ela constitui e não deixa de reconstituir a identidade da imagem e do objecto”. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 42. Nesta matéria sinalética existem já imagens-afecção, imagens-acção, etc. Este capítulo faz também a passagem de uma semiótica pura da matéria (imagem-movimento) para uma semiótica pura do tempo (imagem-tempo). Cf. *idem, ibidem*, pp. 38-61.

interpretação fotográfica — a denúncia de uma crença ingénua no estatuto documental da fotografia, como se aquilo que aparece numa imagem estivesse em absoluta concordância com a realidade que esteve perante a superfície fotossensível, inviabilizando-se assim o espaço para pensar a intervenção humana num processo muitas vezes descrito como automático. É neste sentido que, após o segundo momento da interpretação fotográfica, o do código e da desconstrução, Dubois acaba por instaurar um terceiro momento, numa espécie de depuração das duas posições anteriores, numa espécie de síntese. Não sendo uma análise que se possa considerar errada, é no entanto uma restrição da complexidade da experiência fotográfica e dos próprios termos que usamos para nos referirmos à fotografia, aparecendo o índice como uma solução teórica, com uma matriz que quase se diria teleológica, apta a resolver aporias compreensivas e capaz de dar inteligibilidade epistemológica e estética às imagens. Ora, nem uma coisa nem outra é conseguida pela noção de índice, embora, do ponto de vista da matriz semiótica (e da sua extração), ela pertença sem dúvida a uma compreensão válida e fértil da fotografia. Mas, recuperando-se o próprio esquema de Peirce, a fotografia não deixa por isso de ser interpretável ou experienciável como um ícone ou um símbolo, algo que o próprio Dubois reconhece, sem, contudo, daí retirar as devidas ilações. Por outro lado, as aporias inerentes à semelhança — que pertencem ao domínio da representação — não são resolvidas; elas fazem parte de uma tensão interna da própria fotografia, seja no plano da percepção ou da afectividade, dos actos de consciência ou da própria reflexão sobre o que é e o que pode fazer uma fotografia. Além do mais, a noção de semelhança em causa na leitura de Dubois é ela própria restritiva desde o início. Isto é: a semelhança em fotografia não é redutível, de um modo particular, à

imitação, também não é redutível, de um modo geral, à questão da imagem ou da semelhança entre o representado e a sua representação. É no espaço aberto por esta irredutibilidade da semelhança — que é também um espaço de indeterminação — que se situa o presente capítulo e, expectavelmente, o seu contributo para o campo da teoria fotográfica.

É também contra o reducionismo inerente às teses de Philippe Dubois que se insurge Pedro Miguel Frade em *Figuras do Espanto*, obra trespassada de uma perspicácia crítica que, em virtude do envolvimento que o autor mantém com os temas em análise, se torna amiúde visceral. Segundo Frade, o pensamento do fotográfico não se pode ater a uma mera constatação do carácter indexical, de conexão física com o referente, que toda a imagem fotográfica pressupõe. Não que esta abordagem seja errada, até porque ela tem um carácter evidente, mas a sua banalização em nada contribui para a compreensão das características e da evolução histórica da relação que mantemos, individual e colectivamente, com a fotografia. A demarcação em relação ao discurso da “conjura referencialista que marcou o início dos anos oitenta”, discurso que abriu espaço a um “projeto estético radical” que visaria libertar a produção fotográfica da servidão das semelhanças e do mimético, condu-lo a dois apontamentos críticos que são muito certeiros.

Tais “preceitos” críticos podem talvez — na sua negação da semelhança nas fotografias — dar forma a um projecto ou a uma tendência historicamente assinalável na estética fotográfica. Duas coisas, no entanto, não devem deixar de ser ditas: uma, é que essa queda (no duplo sentido de uma tendência e de um abatimento) para a não figuração, é ela mesma dominada por uma referência complexada à pintura a qual, precisamente, a fotografia contribuiu para empurrar para a abstracção, a tal ponto que esse projecto — ou essa tendência — não deixa

de se constituir, no seu movimento, como um *pictorialismo às avessas*; outra, imediatamente decorrente do que acabou de dizer-se, é que essa delimitação ascética dos horizontes estéticos do fotográfico estaria bem longe de dar conta de todo o espaço no interior do qual é possível, fazível e concebível, uma autêntica experiência dos limites da fotografia.¹²

Sem deixar de reconhecer a pertinência da negação da semelhança do ponto de vista de um programa estético, Frade identifica uma espécie de perversidade inerente a esse programa. Por outro lado, a questão da “experiência dos limites” permite reconsiderar o próprio lugar da estética da fotografia: talvez este se encontre sobretudo no carácter indeterminado, impuro, combustivo, contaminante, da relação que mantém com o real, carácter que, reduzido meramente ao índice ou ao referente, arrisca-se a perder de vista todo um conjunto de poderes ou forças inerentes à própria experiência da fotografia. De alguma forma, é contra este tipo de reducionismos inerentes aos discursos teóricos que visam encontrar o verdadeiro rumo da fotografia que Frade faz a sua leitura das atitudes e das mentalidades fotográficas do século XIX, as quais corroem desde o interior a análise demasiado linear que Dubois desenvolve em *O Acto Fotográfico*, a qual, por um lado, pressupõe que todo o discurso novecentista sobre fotografia estaria baseado em princípios miméticos ingênuos, e, por outro lado, desemboca na consumação do estatuto indexical e vestigial da fotografia. Esta análise corresponde mais a um *dever-ser* do que a um *poder-ser*, corresponde mais a uma espécie de moralismo do que a um aprofundamento crítico do fotográfico. E é interessante perceber como esta tentativa de libertar a fotografia, de purificá-la, acaba por esvaziar e empobrecer a sua própria compreensão.

¹² Pedro Miguel Frade, *op. cit.*, p. 63.

Tal como acontece com tantos outros objectos de pensamento sujeitos a purificações¹³.

Esta posição aproxima-nos de um elemento crítico do pensamento de Benjamin sobre fotografia: tentar perceber o que é que a fotografia faz (ou pode fazer, acrescente-se) à arte é mais importante do que tentar justificar, de um modo ascético e purificador, os aspectos que fazem da fotografia uma arte. Neste sentido, tentar perceber os modos segundo os quais a fotografia coloca questões miméticas ou de semelhança, revisitando e abrindo esta questão de um modo construtivo, poderá ser mais importante do que reforçar, *ad infinitum*, o carácter indexical da fotografia.

Reducionismos à parte, vários aspectos da análise de Dubois têm a sua pertinência, contanto que sejam matizados por uma visão mais ampla dos limites da fotografia, extrapolando a mera dimensão do *acto fotográfico*, do *processo* e da sua *pragmática* — segundo os termos do próprio. A noção de vestígio, por exemplo, menos marcada por uma reificação de elementos

¹³ O incômodo de Pedro Miguel Frade sobe de tom: “Atente-se bem nisto: na fotografia, o estatuto muito peculiar e característico das imagens faz com que os ditames da reprodução fiel dos objectos exteriores ou os imperativos da recusa da representação semelhante se equivalham como decretos moralistas, que cada um seja tão bom ou tão mau como o outro e que, mesmo tomados no seu conjunto e abstraindo da alternativa, eles apenas cubram uma superfície exígua do imenso espaço de possibilidades que a natureza profundamente polimorfa do dispositivo torna possível. Afirmar que as operações fotográficas devem atingir o seu *top* pela sua redução a gestos que nada mais deixariam, atrás de si, como restos, imagens incapazes de se distinguirem do seu ‘ruído de fundo’ não é mais que reduzi-las a uma inaceitável subserviência — em diferido — ao devir histórico e formal da pintura moderna: é dar o passo demasiado arriscado porque totalmente insensato de preconizar para o fazer fotográfico o perseguir dos caminhos mais radicais que se desenharam ao longo da história da pintura e que nem mesmo esta seguiu sempre sem sobressaltos. Mas é também, e sobretudo, admitir e afirmar o atraso de uma estética específica do fotográfico, onde o seu carácter incipiente se torna gritantemente manifesto pela possibilidade de ainda se exprimirem em relação à fotografia enunciados modalizados por um *dever-ser*. Libertemos a fotografia das suas pretensas libertações!” . *Idem*, *ibidem*, pp. 87-88.

técnicos, semióticos ou semiológicos, dá conta da inscrição da fotografia num contexto alargado de reflexão sobre as imagens. Régis Durand refere-se a este aspecto a propósito das possibilidades de constituição de uma história da fotografia¹⁴, e mais recentemente Hans Belting (*via* Durand) também o faz no âmbito da sua antropologia das imagens. No último capítulo de *Uma Antropologia da Imagem (Bild-Anthropologie)*, intitulado “A transparência do *medium*: a imagem fotográfica”, Belting recupera as noções propostas por Dubois, especialmente as que remetem para a dimensão de vestígio, não sem antes enfatizar a importância de uma ausência tornada visível enquanto traço da aura fotográfica¹⁵. Mas os pressupostos de onde parte Belting, nomeadamente a distinção entre *imagem*, *medium* e *corpo*, que resulta de um ponto de vista onde a imagem nunca é restringida aos seus contextos históricos ou técnicos, nunca é restringida ao acto ou processo técnico por si só, abrindo-se antes a uma série de anacronismos (na esteira de Didi-Huberman) e elementos mágicos (na esteira de Benjamin e Flusser), acabam, também eles, por pôr em causa os ensejos libertadores de Dubois que tão veementemente foram criticados por Frade.¹⁶

Na obra *A Verdadeira Imagem (Das echte Bild)*, Belting retoma a oposição entre semelhança e vestígio que já enunciara em *Uma Antropologia da Imagem*, embora desta feita no quadro de uma reflexão mais alargada sobre a impressão:

Platão apreciava na cópia o facto de ela preservar a diferença ontológica que existe entre a vida (um corpo) e uma

¹⁴ Régis Durand, *Le Temps de l'image*, La Différence, Paris, 1995, pp. 73-74.

¹⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton, 2011 [2001], p. 148.

¹⁶ *Idem, ibidem*, pp. 9-36.

matéria inanimada. Em contrapartida, as imagens vivem da estética do vivente, que o mesmo Platão elimina como ilusão. As imagens remetem para a semelhança, uma impressão, ao invés, não. As imagens são *miméticas*, ao passo que uma impressão é *mecânica*. De qualquer modo, tendemos sempre a animar todo o tipo de imagens, mas na impressão constatamos apenas a ausência de um corpo que efectivamente não podemos ver.¹⁷

Segundo esta definição, a fotografia, tal como qualquer impressão, daria conta da ausência inherente a qualquer vestígio. Se um vestígio como o Santo Sudário pode invocar a imagem de um rosto, isso far-se-ia numa segunda ordem de razões. Posteriormente, no capítulo intitulado “O Sudário na fotografia”, Hans Belting relata e analisa o processo que conduziu à primeira fotografia do Santo Sudário, processo que tornou essa fotografia numa espécie de “verdadeira imagem”, de prova que revelava o negativo que era o Sudário e que, de algum modo, revelava Jesus Cristo. Neste contexto, Belting acaba por referir alguns aspectos que mitigam a oposição entre mimético e mecânico, a qual procederia, afinal, do curto alcance de uma reificação dos aspectos técnicos da fotografia — mitigação que é plenamente devedora do ponto de vista antropológico em que Belting se coloca e que o demarca da perspectiva de um Dubois. Um desses aspectos é a aura, sobretudo na sua dimensão temporal. Algo que, como vimos no capítulo anterior, Benjamin nunca articula de modo explícito, mas que deixa — tal como Belting também considera — subentendido nas suas considerações sobre fotografia. O facto de deixar ver o lapso de tempo que separa o momento da impressão do seu contacto

¹⁷ *Idem, A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Dafne Editora, Porto, 2011 [2006], pp. 59-60.

com o observador dá à fotografia uma aura que, do ponto de vista constitutivo, é afim daquela que resulta da dimensão técnico-processual de qualquer forma de impressão. E Belting recorda exactamente a passagem de Benjamin sobre o modo como a fotografia revela a historicidade da diferença entre técnica e magia¹⁸. A fotografia do Santo Sudário mantém-se assim numa tensão, de alguma forma intrínseca à fotografia, que corresponde a uma alteração do valor de culto dos objectos, a tensão entre o aspecto aurático (num prolongamento da aura do próprio Santo Sudário) e a dimensão de prova. Isto é: ao revelar o próprio Santo Sudário como um negativo, a fotografia, vestígio aurático, foi sobretudo tomada na sua dimensão de prova, de imagem verdadeira, dado que “demonstrava” a existência de Cristo, ao passo que o Sudário permanecia no campo da relíquia.

Para Belting, a aura é assim um fenómeno que se actualiza na técnica fotográfica, envolvendo, na constituição da imagem, aquilo que é dado pelo *medium* e pelo corpo (o espectador). Por outras palavras, e extrapolando estas considerações, a magia da fotografia é também a do seu envolvimento mimético no campo do vivido, da troca entre aquele que contempla e o *medium* através do qual a imagem se dá a ver, pelo que a impressão é desde logo uma questão de afectividade, remetendo para algo que vem de longe e se infiltra no olhar que sobre ela se debruça. Há uma íntima relação entre aura e vestígio. Veremos adiante, no contexto da teoria mimética de Benjamin, como esta força da aura, que impossibilita a concepção de uma pura tecnicidade, também pode ser pensada ao nível das forças de semelhança.

Este curto percurso pela questão da semelhança ao nível da teoria da fotografia indica uma série de tendências: para

¹⁸ *Idem, ibidem*, pp. 73-77.

reduzi-la aos temas da representação e da imagem, com uma acentuação do carácter técnico; para confrontá-la com categorias herdadas de análises linguísticas e semiológicas; para subsumi-la a uma espécie de realismo (que pressupõe, num grau extremo, a ideia de imagem como cópia fiel da realidade). Trata-se de pontos de vista minados por aporias insanáveis e por demais reduzidos, no quadro do pensamento sobre fotografia, a uma série de dualismos estéreis, muitos deles herdados da tradição filosófica¹⁹. Estes pontos de vista pressupõem também uma segregação da dimensão antropológica e da própria dimensão do vivido.

Por aqui se vê que a própria noção de semelhança deve ser pensada, não enquanto solução generalista de compreensão da fotografia, por contraposição ao vestígio ou ao índice, mas enquanto lugar complexo onde diversas instâncias actuam ou podem actuar entre si. E será por este caminho que o presente capítulo continuará.

c. Das aporias da semelhança ao fundo mimético

Já no capítulo I, a propósito das considerações de Husserl acerca da consciência de imagem, vimos que a semelhança constituía um elemento fundamental na constituição do objecto-imagem (*Bildobjekt* ou *fiktum*), a imagem que aparece na/através da imagem física (*physische Bild* ou *perceptum*) e que,

¹⁹ Dualismos que importa dissolver pela recuperação da complexidade da fotografia enquanto “objecto de pensamento”. Esta complexidade, remetendo constantemente para a singularidade de cada “centelha do acaso”, de cada “isto foi”, põe à prova a estabilidade dos conceitos. No capítulo I ficou desde logo patente a dificuldade em submeter o pensamento sobre a fotografia aos dualismos herdados da tradição filosófica (realismo vs. convencionalismo, técnica vs. arte, verdade vs. falsidade, etc.).

em si mesma, não tem existência. É o conflito entre o objecto-imagem e o tema-imagem (*Bildsujet ou imaginatum*), entre dois actos de apreensão ou instâncias fenomenológicas, que instaura a própria consciência de imagem e a possibilidade de imaginar o representado por intermédio de um representante²⁰. Neste contexto, a semelhança (e a dissemelhança que lhe é constitutiva, pois tem de haver um conflito e não uma identidade entre objecto-imagem e tema-imagem) desempenha um papel essencial: é a condição necessária para que, ao olharmos para uma imagem, estejamos desde logo a olhar para o representado. Do ponto de vista da fenomenologia husserliana e dos actos de consciência pressupostos na sua reflexão sobre a consciência de imagem, não se trata de uma semelhança externa ou transcendente, mas antes interna ou imanente.

No âmbito de uma fenomenologia cujas características se situam — simplificando a comparação — algures entre Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, também Hans Jonas desenvolve uma teoria da imagem cujo principal vector continua a ser a semelhança, pese embora toda a complexidade que introduz, sobretudo no que concerne à introdução de categorias perceptivo-corporais que, de alguma forma, se enxertam na faculdade de produzir imagens, faculdade específica do *homo pictor*²¹. Danielle Lories estabelece uma interessante comparação entre Hans Jonas e Merleau-Ponty, expondo aquilo que une os dois autores — uma reflexão sobre o primado da percepção e a sua

²⁰ Uma parte desta dinâmica entra, se bem que com termos diferentes, que fazem toda a diferença, na distinção que Belting estabelece entre *imagem* e *medium*. De qualquer forma, quer o objecto-imagem husserliano, quer a *imagem* de Belting, pressupõem uma compreensão da imagem que é irredutível a questões tecnológicas ou de especificidade do *medium*. Ainda que, para o segundo, essa especificidade deva ser considerada.

²¹ Cf. Hans Jonas, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, op. cit., pp. 157-175.

importância nas categorias com as quais conhecemos e experimentamos o mundo —, mas sem deixar de acentuar os aspectos que mostram como Hans Jonas pensa ainda dentro de um quadro filosófico de matriz dualista²². Este é o quadro que Merleau-Ponty visa exactamente suplantar, aproximando-se daquilo a que chama de enigma da visibilidade²³, enigma anterior à representação e que assenta na noção de reversibilidade, segundo a qual ver é ser visto — suplantação que encontra o seu projecto ontológico mais ambicioso na obra inacabada *O Visível e o Invisível* (*Le Visible et L'Invisible*). Em *O Olho e o Espírito* (*L'Oeil et le Esprit*), obra que é uma elegia da pintura, as poucas referências à fotografia são sempre depreciativas: remetem para as fotografias de Marey e para a ideia de um instante petrificado, recuperam uma citação de Rodin para criticar a redução fotográfica do movimento, a destruição do devir e da metamorfose, os quais apenas a pintura consegue atingir²⁴. Neste quadro crítico, há contudo aspectos que podem ser importantes para a questão da semelhança, e que são aqui avançados como uma auto-provocação com o intuito de abrir a compreensão da semelhança e da *mímesis* na sua relação com a fotografia. Fiquemos com duas passagens relativas à pintura e àquilo que, segundo Merleau-Ponty, esta consegue alcançar:

- 1) Uma citação de Giacometti: “o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, quer dizer, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior”²⁵.

²² Cf. Danielle Lories, “Philosophie, image, peinture. Le monde à l'état naissant selon Merleau-Ponty et Jonas”, in *La Part de l'œil*, 2006-2007, nº 21-22, Dossier “Esthétique et phénoménologie en mutation”, pp. 71-79.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Vega, 2002 [1964], p. 26.

²⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 61-64.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 24.

ii) Uma descrição do enigma da visibilidade, enigma em que todo o pintor mergulha, mas que Cézanne terá sabido mostrar de um modo profundo: “o pintor, seja ele quem for, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele terá de confessar [...] que a mesma coisa está ali, no coração do mundo, e aqui, no coração da visão, a mesma, ou, se se fizer questão, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é afinidade [*parente*], génesis, metamorfose do ser na sua visão. É a própria montanha que dali se dá a ver ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.”²⁶

As questões que a partir daqui se levantam são as seguintes: a fotografia estará assim tão longe da descoberta “do mundo exterior” ou de uma “similitude eficaz”? Caso não esteja assim tão longe, e dado que alguma diferença terá de existir entre pintura e fotografia, como o consegue fazer?

Regressemos a Husserl. No quadro do seu pensamento, procurou-se desde logo pesar os pressupostos que envolvem a semelhança. Muito embora esses pressupostos pudesse iluminar alguns aspectos representativos da fotografia, ficariam sempre aquém de uma compreensão das questões da evidência ou do afecto. Por outro lado — e é isso que importa agora assinalar —, também o elemento da semelhança que rege grande parte da lógica interna da consciência de imagem deve ser inscrito numa outra ordem de reflexão e compreensão, deve ser resgatado do âmbito estrito da imagem e da representação, sobretudo da imagem compreendida enquanto representação ou duplicação de um ausente, um *estar em vez de*. Não que este âmbito seja inconsequente, mas ele conduz-nos a aporias

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 27 (tradução modificada). Para compreender a fundo esta semelhança, é preciso demarcá-la daquela outra externa, de pensamento, que Merleau-Ponty analisa a partir da *Dióptrica* de Descartes (cf. *idem, ibidem*, pp. 33-49).

e conflitos que, embora possam ser importantes ao nível da reflexão sobre a imagem, não são contudo capazes de nos fornecer um acesso a algumas das forças e relações afectivas que estão em jogo na fotografia. Não se trata, no que se segue, da evidência nem do afecto sentimental, mas sobretudo das forças da semelhança.

Ora, a descrição elaborada por Husserl encontra-se profundamente enraizada no modo como a tradição filosófica ocidental reflectiu sobre a representação. Em *Mimēsis e Negação*, Fernando Gil dá-nos um quadro dessa reflexão, mostrando algumas dos momentos fundamentais daquilo a que chama de *instância da representação*²⁷. Embora Husserl não seja dos autores mais analisados nesse quadro, ele não deixa de estar presente como uma das suas figuras proeminentes (Fernando Gil refere-se inclusivamente à distinção entre *presentação* da percepção e *presentificação* da memória, distinção que, fazendo parte da instância da representação, é fundamental nas descrições da consciência de imagem husserliana)²⁸.

Se fizermos uma leitura de *Mimēsis e Negação* com — digamo-lo assim — “óculos fotográficos”, levantam-se uma série de problemas relativos à representação, do ponto de vista

²⁷ Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 38. Nuno Fonseca, numa dissertação que incide, em larga medida, sobre algumas das principais teorias da representação da época moderna (e sobre a sua relação com a representação pictórica mediante uma dinâmica reflexiva e crítica), chama a atenção para o facto de Fernando Gil, em *Mimēsis e Negação*, estabelecer a representação como uma *instância* e não como um *conceito* estabilizado (num texto anterior Fernando Gil chamara-lhe de *ordem*). Cf. Nuno Fonseca, *Os Espelhos da Vanitas: A dinâmica reflexiva e a crítica da representação na filosofia e na pintura do século XVII*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp. 21-22. Esta distinção é de extrema importância para compreender a complexidade das questões que rodeiam a representação, bem como a sua modalizante persistência no pensamento filosófico e nos termos que tornam o mundo pensável.

²⁸ Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 39.

filosófico, que se plasmam na compreensão teórica da fotografia. Será imperativo reconhecer que a fotografia pertence também ao domínio da representação, correspondendo à determinação mínima segundo a qual “uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. [...] O representante é um duplo do representado”²⁹. No entanto, tudo o que vimos a propósito da evidência fotográfica (aprofundando, não por acaso, certos aspectos do pensamento de Fernando Gil que, à data de *Mimēsis e Negação*, ainda não se encontravam plenamente formulados, mas que viriam a marcar as suas últimas obras) ou da acentuação da dimensão de apresentação (*Darstellung*) a partir do pensamento de Walter Benjamin, revela as características muito particulares da representação fotográfica.

Mimēsis e Negação desenvolve uma análise da semelhança que, indo desde a sua compreensão no âmbito da representação até à constatação dos modos como a sua pregnância funcional, em termos de adaptação e sobrevivência, foi debelada pela filosofia moderna, num processo de desencarnação da representação, permite-nos pensar além (ou aquém) do quadro de uma desconstrução da semelhança ou de uma filosofia da consciência³⁰. Apontando para um materialismo transcendental, a descrição da problemática da representação por Fernando Gil desemboca, em larga medida, na ideia de um isomorfismo entre representação e representado, segundo o qual a representação não é apenas um *estar em vez de*, mas antes *um estar com o* representado. É este isomorfismo que, por sua vez, se

²⁹ *Idem, ibidem*. Uma passagem que já foi citada no capítulo I, exactamente para caracterizar, em termos genéricos, a posição de Husserl relativamente à consciência de imagem.

³⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 45.

torna a condição da percepção de semelhanças: “Será permitido pretender-se que a percepção das semelhanças se baseia num fundo de mimetismo, numa entre-expressão do ‘sujeito’ e do ‘objecto’”³¹. As aspas que suspendem o “sujeito” e o “objecto” e os colocam numa entre-expressão são uma consequência inevitável deste fundo de mimetismo, irredutível ainda ao conceito empírico kantiano e a qualquer espécie de “memória de semelhanças”³².

Após uma análise da questão da representação no pensamento estoico — à qual são dedicadas algumas das mais férteis páginas do primeiro capítulo, mostrando-se o enraizamento profundo das questões da representação e as respostas, diversas e por vezes contraditórias, que a tradição filosófica nos legou —, Fernando Gil formula a aporia fundamental que torna esta questão tão problemática:

A aporia reside em que, para se justificar a relação entre o objecto representado e a imagem na base da representação, será mister recorrer a um realismo da semelhança: na imagem, o objecto está “impresso, marcado e reproduzido”. Mas a análise das condições desse realismo (o empirismo sensista não é suficiente) acaba por nos remeter para um idealismo da interpretação. Para além do estoicismo, tais dificuldades permanecerão no horizonte da teoria da representação.³³

Aporia fundamental da representação que encontra resposta num realismo da interpretação que terá eco no materialismo transcendental, o qual aparecerá como o pano de fundo da obra. Contudo, apesar de toda a dificuldade de resolução

³¹ *Idem, ibidem*, p. 83.

³² *Idem, ibidem*, p. 80.

³³ *Idem, ibidem*, p. 68.

dessas aporias, a semelhança pode ser pensada noutros termos, aquém da própria distinção entre representante e representado e também do conceito empírico. Trata-se, como vimos, de atender em níveis distintos à afinidade transcendental kantiana ou à entre-expressão leibniziana, noções que inevitavelmente parecem indicar (mais claramente no caso de Leibniz) um fundo mimético. Em vez de oposição entre sensível e inteligível, entre representação e representado, entre percepção e conceito, existiria sobretudo uma continuidade. Este isomorfismo entre representação e representado encontrase materializado de modo exemplar na fotografia. Por maiores que sejam as distorções, há uma pregnância material que preside à “representatividade” fotográfica³⁴.

Na impossibilidade de reconstituir, na sua totalidade, o denso percurso do primeiro capítulo de *Mimēsis e Negação*, aquele

³⁴ Fernando Gil aproxima, neste sentido, a auto-ostenção própria da representatividade da linguagem e do pensamento no *Tractatus* de Wittgenstein da teoria estóica da representação de ordem sensível: “Tanto num caso como no outro, quer por aí dizer-se que nada há ‘por detrás’ da representação: nisso consiste a sua primitividade — mas, também, que ela se sustenta a si própria: é por isso que, num primeiro grau, não é convencional. Se a representação tiver de ser justificada, sê-lo-á funcionalmente, não dialecticamente” (*idem, ibidem*, p. 51). É a assunção deste fundo representativo que permite inverter a proposição de Nelson Goodman, isto é, conceber as denotações e as notações em função de uma representatividade que seria a sua condição de possibilidade. São antecipadas críticas (nominalistas) possíveis a esta posição: por um lado, o nominalista apenas consideraria relevantes as comparações entre as gramáticas dos sistemas representativos, pelo que as “mostrações” não têm valor de prova e que o recuo aos seus elementos constituintes não passaria de especulação; por outro lado, o nominalista teria o direito de recusar “à partida, uma arqueologia buscando na vida as raízes da pregnância tenaz da ideia de semelhança — inaceitável, mal se examina o funcionamento dos sistemas representativos” (*idem, ibidem*). Sobre esta discussão, dois pontos são de assinalar: em primeiro lugar, e embora não seja possível desenvolver agora esta discussão, as possíveis críticas nominalistas não colhem; em segundo lugar, a vida, “enquanto raiz da pregnância tenaz da ideia de semelhança”, constitui um verdadeiro e necessário programa filosófico — de certa forma, é ele que alimenta o presente capítulo.

que mais directamente se debruça sobre as questões fundamentais da representação e da semelhança, ainda assim interessa verificar que termos como “impressão” aparecem já no pensamento estóico, nomeadamente em Crisipo, enquanto justificação da verdade ou da causa da representação. Como é óbvio, quando falamos em representação fotográfica, falamos de um contexto que não é propriamente o analisado por Fernando Gil, isto é, a representação em causa nas suas análises, bem como a utilização do termo *imagem*, dizem respeito ao âmbito do conhecimento humano e à noção de representação segundo a qual o ser humano representa em si mesmo algo do mundo exterior. Além disso, mais do que fechar a questão da representação numa análise específica, num estudo de caso, *Mimêsis e Negação* visa traçar um quadro de problemas que são fundamentais no âmbito do conhecimento e da epistemologia. No primeiro capítulo da obra, trata-se sobretudo de representações ao nível da percepção e, cartesianamente falando, das ideias que fazemos do mundo. Contudo, é inevitável que os termos com os quais nos referimos à fotografia assentem, também eles, no quadro conceptual indicado. Por outras palavras, o pensamento sobre fotografia entra no quadro da representação, muito embora, e como temos visto, o facto de romper com aspectos desse mesmo quadro, ou de abrir dimensões novas num antigo conjunto de problemas, constituam sintomas da sua “novidade filosófica”. Veremos adiante, no subcapítulo 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo, como esta questão nos faz recuar ao platonismo e à noção de imagem que ele engendra, recuo que é também da ordem da problematização do platonismo e da reinscrição do pensamento sobre fotografia num conjunto de questões que devem ser respondidas de modo singular — uma singularidade estabelecida pelas próprias fotografias de Bloßfeldt.

Parece de facto existir um conflito permanente (ou uma tensão, noção mais consonante com o tom do nosso percurso) relativo ao modo como a fotografia se deixa apreender do ponto de vista teórico. Por um lado, fenomenologicamente, somos levados a acentuar o aparecer daquilo que aparece, operação que supostamente anula questões representativas e de semelhança, subsumindo a nossa relação com as fotografias no presente da percepção, naquilo que *está aí*. Por outro lado, as questões “tradicionalis” da representação retornam sempre: paradoxalmente, qualquer fotografia conduz-nos à compreensão de que a sua percepção — o seu *estar aí* — é sempre tomada por elementos temporais e por algo que não se quer reduzir nem à imagem, nem à simples cópia, que não se quer reduzir ao *em vez de*.

Começa então a ficar mais clara a relação entre *mímesis* e fotografia: não se trata apenas de entender que a fotografia, como acto “desencarnado”, mimetiza a realidade no mesmo acto em que a reproduz, acção que, por si só, faria depender a *mímesis* fotográfica de uma mera questão técnica (cujo automatismo, segundo a perspectiva enunciada por Bazin em “Ontologia da Imagem Fotográfica”, parece dispensar o homem). Ora, as questões técnicas da fotografia são inseparáveis das questões perceptivas, políticas e ontológicas, questões que se encontram *in nuce* no próprio momento da exposição que constitui o acto fotográfico³⁵. Mais, a fotografia toma parte, sob a forma de uma entre-expressão, na nossa relação ao mundo e às coisas, com tudo o que isso implica de compreensão da evidência, das

³⁵ Cf. *supra*, subcapítulo I. 3. a. *De Evidence à evidência*, a propósito da entrada [Y 10, 2] de *As Passagens de Paris*, em que Benjamin se refere nos seguintes termos à constituição técnica da fotografia: “Pelas suas características técnicas, a fotografia pode e deve ser subordinada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição), diferentemente do que acontece na pintura. A sua importância política está já contida, *in nuce*, nessa capacidade de exactidão cronológica”.

forças do olhar, da aura, da magia, dos gestos vitais. Talvez a hipótese de que a fotografia (os gestos dos fotógrafos, a sua observação mais ou menos delicada, o seu exercício, aquilo que nos fazem ver) se faça num fundo mimético trabalhe por dentro os escritos de Benjamin sobre fotografia — e talvez esse fundo mimético trabalhe por dentro todo o seu pensamento. Desde logo, importa salientar dois aspectos que remetem para o capítulo anterior: quer a crítica de Benjamin à filosofia kantiana, com a sua denúncia da “mitologia sujeito-objecto” (veremos como a linguagem faz parte da reflexão de Benjamin sobre a faculdade mimética), quer a *zarte Empirie* de Goethe, podem ser expressões desse fundo mimético. Fernando Gil refere este último aspecto no seguimento de uma passagem — já transcrita — a propósito da entre-expressão, apontando exactamente para questões morfológicas e perceptivas: “Goethe observou que o olho reflecte o sol e as propriedades físicas da luz, independentemente de os olhos existirem para ver”³⁶. A este respeito, Ernst Jünger articula, embora noutras termos, a reciprocidade que aqui está em jogo, iluminando também a questão do tipo, do indiferenciado e do anónimo: “O poder tipificador do universo irrompe do indiferenciado, a palavra irrompe do inominado. O indiferenciado e o inominado são uma e a mesma coisa: fundo cósmico e fundo humano são o mesmo. Da mesma matéria são o fundo do olho e o fundo das imagens: o olho está ligado à terra e ao sol [*Das Auge ist erd- und sonnenhaft*]”³⁷.

Perante este quadro de pensamento, é possível concluir que um dos aspectos mais decisivos da *mímesis* fotográfica se situa,

³⁶ Fernando Gil, *Mímésis e Negação*, op. cit., p. 84.

³⁷ Ernst Jünger, *Typus, Name, Gestalt*, op. cit., § 11, p. 391. Sobre esta ideia de “olhos ligados ao sol” (ou de “olhos solares”), que remete para Goethe, cf. *infra* subcapítulo III. 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo.

não ao nível da imitação ou espelho do real, mas sobretudo ao nível da sua inscrição num processo vital, penetrando incisivamente num fundo representativo, num fundo mimético que envolve uma tensão entre aquilo que é determinado e as condições da sua determinação. E não significa isto que a fotografia imite a realidade ou que prove a existência de um estado de coisas; se a fotografia é também capaz de imitar e provar, e se o faz quotidianamente, entre fotografias de casamentos e utilizações médicas, isso acontece por uma segunda ordem de razões. Este ponto deve ser esclarecido: a imitação da realidade ou a reprodução de um estado de coisas são compreensões profundamente enraizadas na dimensão técnica da fotografia, com óbvias consequências sobre as práticas e os usos fotográficos. Contudo, do ponto de vista argumentativo que está a ser traçado, é imprescindível pensar a componente técnica quer como algo que se inscreve na vida humana e nos usos científicos, mnemónicos, afectivos ou artísticos, quer como algo que, ao mesmo tempo, engendra possibilidades nunca antes experimentadas — algo que, em termos gerais, partilha com qualquer invenção técnica, seja da ordem da mais alta tecnologia, seja da ordem das subtis alterações que fazem parte da história da pintura, como por exemplo a introdução da pintura a óleo. É neste espaço entre *inscrição* e *engendramento* de possibilidades, também ele um espaço indeterminado, que se joga a novidade da técnica fotográfica. Portanto, pode dizer-se que a fotografia, enquanto técnica, se inscreve nos usos mencionados e em muitos outros, mas, de modo ainda mais fundamental, está desde o seu aparecimento implicada nos domínios filosóficos das condições de possibilidade da experiência humana (que visam ir além do mero uso, tentando compreendê-lo), como é o caso da semelhança e da sua “pregnância tenaz”. Mais do que *usos fotográficos*, deve então falar-se de *experiências fotográficas*.

Isto não invalida, por exemplo, uma análise pragmática da fotografia, baseada na compreensão dos seus usos, compreensão de matriz sociológica, comunicacional e histórica que tem toda a pertinência, como a que Sérgio Mah desenvolve em *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Aí, Mah recupera as noções wittgensteinianas de *uso* e de *formas de vida*, provenientes do contexto dos jogos de linguagem, para pensar a diversidade e funcionalidade do dispositivo fotográfico³⁸. Contudo, embora uma consideração teórica da fotografia deva ter em conta “uma ‘rede de semelhanças que se interferem e cruzam’, uma família de linguagens aparentadas entre si que se corporiza nas ‘formas de vida’ constitutivas das várias dimensões da prática social, cuja articulação configura o fenômeno global da fotografia”, este aspecto não terá que conduzir necessariamente a um relativismo e a uma análise pragmática que “acentua a necessidade de enquadrar as suas mensagens, os seus enunciados, nas situações e nos contextos concretos e singulares nos quais são gerados”³⁹. As análises do capítulo I mostraram que o convencionalismo (na esteira de Nelson Goodman) e a “apropriação” como estratégia artística (como no caso de *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel) não eliminam a (questão da) evidência fotográfica. Do ponto de vista filosófico que está a ser circunscrito, há que ir além — ou aquém.

De facto, dir-se-ia voltarmos a um esquema de pensamento que já foi ensaiado a propósito da evidência fotográfica. E esta nova passagem pelo pensamento de Fernando Gil, desta

³⁸ Sérgio Mah, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Edições Colibri, Lisboa, 2003, pp. 26-35.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 29. Neste sentido, o próprio Sérgio Mah reconhece a necessidade de ratificação de uma pregnância do real nas fotografias, mas privilegia o índice e descarta a *mimesis*, aproximando-se das teses de Philippe Dubois.

feita por uma obra anterior ao *Tratado da Evidência*, permite também acompanhar o movimento interno do seu próprio pensamento. Recordemos que “O Amor da Evidência”, texto de 1992 prévio à publicação do *Tratado*, apresenta a teoria do sonho e da alucinação, momentos essenciais da energética da evidência, como pedras-de-toque de uma *mímesis* sem negação: “O modelo do sonho é uma MÍMESIS que exclui toda a espécie de NEGAÇÃO”⁴⁰. Neste sentido, pode dizer-se que a questão da evidência aprofunda e mergulha em questões que foram trabalhadas e esboçadas em *Mimésis e Negação*. A frase citada, que não por acaso aparece num contexto de análise do modelo do sonho como encadeamento, como fascinação, encerra uma das possíveis chaves de articulação entre semelhança e evidência. Como veremos em mais pormenor a partir do pensamento de Benjamin, há nas experiências miméticas qualquer coisa de encadeamento e de fascinação, aspectos que lhes concedem uma ambiguidade epistemológica — tal como acontecia com a evidência.

Seria incorrecto dizer que a teoria da fotografia — ligada quer a análises culturais e de maior pendor sociológico, quer a análises da fotografia contemporânea e sua inscrição histórico-filosófica — tem negligenciado estes domínios de uma *mímesis* que implica a dimensão do vivido. Dois breves exemplos mostram essa atenção.

O primeiro diz respeito à obra *Fotografia e Narcisismo*, de Margarida Medeiros, onde a autora procura exactamente encontrar os conceitos apropriados à compreensão do auto-retrato e das suas muitas explorações contemporâneas, explorações que incidem sobre a identidade, os seus desvios e dissimulações. Além de todo o aprofundamento do tópico do narcisismo, sobretudo a partir de leituras da psicanálise,

⁴⁰ Fernando Gil, *Modos da Evidência*, op. cit., p. 96.

Margarida Medeiros recupera um elemento do pensamento mimético aristotélico que lhe permite pensar não só a fotografia, mas também as possibilidades de imitação transfiguradora que nela existem: “numa análise do conceito de *mímesis* em Aristóteles, Derrida considera que o ‘mimema’ não é a própria coisa (porque é uma representação) nem completamente outra (porque se referencia a ela ostensivamente). Se seguirmos Derrida através desta sugestiva e paradoxal definição, encontramos uma componente *utópica* na imitação, ao mesmo tempo que uma necessidade incontornável de referenciação ao real. Imitar é, pois, referir, mas também compor e transformar”⁴¹. O plano em que Margarida Medeiros se coloca é sobretudo o de uma leitura do conceito de *mímesis* que visa fundamentar o auto-retrato do ponto de vista de uma relação ao real que, contudo, implica um intervalo, um espaço de transformação e de composição.

O segundo exemplo é a obra de Celia Lury intitulada *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Situando-se no âmbito das alterações que a cultura prostética das novas tecnologias, sobretudo visuais, provoca nos nossos modos de ver, mas também nos nossos modos de viver, a autora recupera e desenvolve a teoria mimética de Benjamin (embora não se debruce suficientemente sobre os próprios textos do autor, restringindo-se muitas vezes a leituras de comentadores e, em particular, à do antropólogo Michael Taussig⁴²). Segundo Celia Lury, a questão da identidade e do retrato em fotografia tem também profundas implicações ao nível estético e daquilo

⁴¹ Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000, p. 38.

⁴² Sobretudo em Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York / London, 1993, obra provocadora e pouco ortodoxa — pelo menos assim é vista nos meios antropológicos.

a que poderíamos chamar de “olhar fotográfico”, implicações que podem ser compreendidas em função da *mímesis*:

a mímesis envolvida no ver fotográfico é compreendida como provocando uma mediação corporal na imediação, uma mediação que é simultaneamente metamorfose e coincidência. É uma relação metonímica que opera dentro e fora da representação, dentro e fora do enquadramento [*frame*], e tem o potencial para permitir uma dissociação dos sentidos que perturba a coerência do indivíduo, pois interessa-se pela sensação que escapa ao sujeito da representação.⁴³

É interessante, e inteligente na sua auto-crítica, o final da introdução de Celia Lury, pois aponta como a *mímesis*, que é inevitavelmente um movimento de adaptação, afinidade e reciprocidade em relação ao mundo, põe em causa, desafiando-as, algumas das tendências da cultura prostética que a própria autora desenvolve ao longo do livro. Pelo que a “pregnância tenaz da semelhança”, na sua relação intrínseca à vida, curto-circuita a linearidade de muitas análises que apresentam ares de “pós-modernidade”.

Tudo isto significa que o próprio pensar da fotografia não pode esquecer quer a componente aporética que o corrói interiormente, quer as suas tensões e os seus enraizamentos vitais, que transparecem mesmo ao nível das imitações artísticas — traço que já era inerente à *mímesis* aristotélica, estando ela desde sempre ligada à aprendizagem, à formação humana, à dimensão lúdica e à arte.

⁴³ Celia Lury, *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, Routledge, London / New York, 1998, p. 5.

3. A semelhança no pensamento de Benjamin

a. Passagem

Nos textos de Walter Benjamin que incidem sobre fotografia, mas também em abordagens de autores que partam de outras linhagens de pensamento e que se empenhem na compreensão da profundidade, do alcance e dos limites da representação fotográfica, a semelhança aparece como um apeadeiro ineludível, senão mesmo como uma das principais estações — onde devem ser levantadas questões basilares quanto à articulação entre pensamento filosófico e fotografia. Trata-se de um conceito que contribui para a circunscrição de traços fundamentais e aporias da fotografia, funcionando também como conceito operativo, ligado a toda uma diversidade de teorias, práticas e usos fotográficos. Verificou-se esta pertinência, que não está isenta de dificuldades, no subcapítulo precedente.

Portanto, mostrar a preponderância da noção de semelhança no pensamento de Benjamin será também uma forma de mostrar que aquela não surge na fotografia apenas na contiguidade de questões de fundo da imagem e da representação. A partir das leituras prévias de Fernando Gil e do que ficou subentendido no materialismo transcendental de *Mimēsis e Negação* — o qual conhece na passagem ao *Tratado da Evidência* uma problematização por via da evidência — a questão da semelhança, sobretudo no que toca à fotografia, não pode ser reduzida ao tema *imagem e semelhança* e às suas aporias. Fazê-lo seria não atender a toda a amplitude do campo fotográfico. Por um lado, importa compreender a relevância de uma *mímesis sem negação*, expressão que, como vimos, permite fazer a ponte para a evidência

fotográfica⁴⁴; por outro lado, importa trazer à superfície a profunda relação entre fundo mimético e fotografia. O presente capítulo visa, deste modo, não apenas iluminar os capítulos precedentes, relativos às abordagens fenomenológicas e à evidência, mas também alargar a compreensão da dimensão morfológica do pensamento de Benjamin, aprofundando o conceito de exercício a partir de uma outra perspectiva, obrigando-nos a repetir e a enfrentar de novo, qual fértil assombração, a expressão “um atlas em exercício”.

São poucos os momentos na obra de Benjamin em que os temas fotográficos aparecem trabalhados explicitamente na sua relação com as expressões ou os textos referentes à semelhança, embora se possa asseverar que esses temas estejam desde a sua raiz impregnados pela ordem mimética. No que se segue serão mostrados alguns aspectos desta impregnação, a qual terá de passar pela assunção do carácter simultaneamente matricial e contingente da faculdade mimética, quer do ponto de vista do desenvolvimento filogenético e ontogenético, quer do ponto de vista histórico e colectivo, no sentido em que a fotografia, enquanto fruto da modernidade, participa na absorção e transformação dessa faculdade. Benjamin parte do pressuposto de que os poderes miméticos e os objectos miméticos mudam ao longo da história, e com eles o dom de produzir e reconhecer semelhanças. De um modo certeiro, Matthew Rampley formula da seguinte forma a compreensão das tensões inerentes à presença do mimético no pensamento de Benjamin: “Embora o mimético represente um estado primitivo da percepção, um fio central

⁴⁴ As questões retóricas que aqui devem ser colocadas são as seguintes: existirá uma relação entre a ordem do encadeamento onírico, uma das bases energéticas da evidência que compõe o quadro da alucinação, e a ordem do encadeamento mimético? Existirá entre elas um mesmo movimento de fascinação e, portanto, uma similar ambivaléncia quanto ao estatuto epistemológico (e quanto à relação à verdade) da *mimesis* fotográfica?

na escrita de Benjamin resalta a sua continuada presença como um vestígio na modernidade, e muita da sua empresa consiste em traçar as tensões entre os vestígios miméticos herdados e as circunstâncias materiais e culturais da modernidade”⁴⁵.

Noções como as de aura ou de inconsciente óptico, que ganharam a (des)fortuna do sucesso e da dispersão nos discursos teóricos sobre a fotografia ou a arte, a predilecção por fotógrafos como Sander, Blossfeldt ou Atget (que inevitavelmente apontam para questões de fisionomia, de analogia, de exercitação e renovação do olhar, de formas e forças perceptivas), a relevância da montagem, a importância do Dadaísmo e do Surrealismo na abertura de possibilidades da arte e da experiência humana, tudo isto, podemos dizer, acolhe no seu âmago questões miméticas — ou pelo menos manifestações das diversas potencialidades e transformações do poder mimético. É óbvio que não se podem reduzir todas as considerações de Benjamin sobre fotografia às categorias da *mimesis* e da semelhança. Contudo, um enfoque sobre estas categorias permitir-nos-á mostrar até que ponto essa matriz benjaminiana de compreensão da experiência humana contamina, como não poderia deixar de ser, as suas investigações mais particulares. E poderemos depois voltar à aura e ao inconsciente óptico com uma espessura interpretativa mais complexa, mas, sem dúvida, também mais fértil. Além disso, mediante a reflexão sobre a estrutura do poder mimético, outros caminhos podem também abrir-se, relacionados com os usos fotográficos do retrato e do auto-retrato, ou os elementos que estão em jogo na fotografia de elementos naturais, onde não se trata já da figura humana. Pode abrir-se também um pensamento sobre as correspondências (no sentido de Baudelaire que Benjamin também faz seu), sobre uma imaginação fotográfica que não assente

⁴⁵ Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000, p. 32.

necessariamente num devaneio absolutamente desligado da realidade e da materialidade das coisas, mas que, muito pelo contrário, se construa ao simultaneamente absorver e desviar essa realidade, essa materialidade, dela retendo as suas forças. E também isto faz parte de uma reflexão sobre a semelhança que não se esgote na pura imitação ou na crítica da semelhança (como extensão da crítica da representação) — crítica necessária, do ponto de vista da compreensão das genealogias do discurso, da verdade e do poder, da abertura do pensamento à diferença, mas que por vezes se tem tornado demasiado fácil, *prêt-à-porter*, talvez por ter assentado que nem uma luva nas derivas e nas angústias da filosofia e das ciências sociais ao longo do século XX e inícios do XXI. E também em relação a estas questões a fotografia continua a ser uma pedra no sapato, incomodando quem espera calçar conceitos com demasiado conforto. De facto, não é fácil arrumá-la, não é fácil apreendê-la senão de diversos pontos de vista. O que implica não tanto um relativismo, mas, sobretudo, um esforço contínuo para captar aquilo que nela resiste, enquanto objecto teórico ou campo de experiências. É também esta resistência, para a qual contribui a persistência da semelhança, que faz a singularidade filosófica da fotografia.

Começaremos pela análise de um texto em que a teoria da semelhança de Benjamin é desenvolvida de modo mais directo. Quer pela época em que terá sido escrito (inícios de 1933), quer pelo conteúdo e pelo tom, “Sobre ‘a lâmpada’” (“Zur «Lampe»”) pode ser considerado um dos esboços de *Infância Berlinense por volta de 1900* (*Berliner Kindheit um 1900*). De facto, muitos dos motivos que tecem esta obra encontram-se naquele texto de modo muito claro: uma rememoração de infância; um objecto — neste caso, uma lâmpada a óleo — de onde irradiam simultaneamente as forças de qualquer coisa que interpela o olhar, numa espécie de evidência de

intimidade que abre também os caminhos da memória; a articulação dessa experiência com a história do século XIX e do lastro que este deixa no presente; a descrição de experiências miméticas, as quais se imbricam no interior do texto, correspondendo ao próprio modelo estrutural de *Infância Berlinense por volta de 1900*. Contudo, e embora nunca tenha sido publicado enquanto entrada desta obra, nem sequer tenha feito parte de uma das cinco versões que se sabe terem sido delineadas pelo próprio Benjamin, é um texto onde se encontram motivos e mesmo passagens inteiras que vão reaparecer nos textos em que são elaboradas, de modo mais detalhado, as considerações sobre a semelhança e a *mímesis*. Embora com as reticências que se devem ter em relação a um texto que não deixa de ser um esboço, ele é pertinente pois constitui uma versão preliminar de “Doutrina das semelhanças” (“Lehre vom Ähnlichen”) ou de “Sobre a faculdade mimética” (“Über das Mimetische Vermögen”)⁴⁶. Além disso, o seu início tem também uma subtil relação com questões fisionómicas e situa desde logo a questão mimética no âmbito da infância. Um outro aspecto relevante diz respeito a uma série de passagens que, literalmente ou com pequenas alterações, vão aparecer em “Mummerehlen”, uma entrada de *Infância Berlinense por volta de 1900*. Saliente-se ainda que este é o primeiro texto onde aparece uma enigmática mas fértil correspondência mimética entre um retrato fotográfico da infância de Benjamin e um da infância de Kafka. Que esta “irmandade” apareça no contexto das reflexões sobre o poder mimético, que ela

⁴⁶ Esta distinção entre esboço e texto acabado dilui-se se atendermos ao facto de que os textos mais “teóricos” sobre a semelhança e o poder mimético foram publicados postumamente. A tradução de *Vermögen* por “faculdade” é sem dúvida ajustada, mas o universo mimético, tal como Benjamin o descreve, está povoado de forças e dimensões inconscientes, pelo que o termo “poder” (também associado ao verbo *vermögen*) é uma outra tradução possível.

implique a fotografia e os seus desvios quanto ao retrato e à identidade, tudo isto são motivos mais do que suficientes para encetar uma releitura deste *corpus* textual, procurando-se nele os movimentos de um fundo mimético onde se jogam questões essenciais do *poder-ser* da fotografia.

b. Escutar a história da terra num seixo arredondado

O texto “Sobre ‘a lâmpada”” começa com uma citação de Lichtenberg que Benjamin, sem contextualizar nem analisar directamente, tomará como mote:

“É assim que os cortes no fundo de um prato de estanho contam a história de todas as refeições que este acompanhou, e do mesmo modo que a forma de cada região, a configuração das suas dunas e rochas, contém em escrita natural a história da terra; cada seixo arredondado expelido pelo oceano poderia contar essa história a uma alma que estivesse tão acorrentada a ele quanto a nossa alma está acorrentada ao nosso cérebro.” Deve encontrar-se em Lichtenberg, *Schriften*, volume 1, p. 223.

O certo é que a infância nos acorrenta às coisas deste modo; talvez ela atravesse o mundo das coisas como estações de uma viagem cuja extensão não conseguimos pressentir. Não começará ela com o mais remoto? Em primeiro lugar, no momento do nascimento, o mais distante torna-se-lhe semelhante na mais profunda e inconsciente camada da sua existência, para mais tarde, camada sobre camada, as coisas do seu meio ambiente se lhe acrescerem, de tal modo que aquilo que a educação e a influência humana fazem é apenas uma força num campo de muitas forças efectivas, forças às quais a criança responde com o dom da mimese, o qual era próprio

da humanidade nos seus primórdios e hoje apenas actua de modo intacto nas crianças.⁴⁷

Interpretando a relação que Benjamin estabelece entre a citação e a continuação do texto, poderíamos dizer que a infância liga a nossa alma às coisas do mundo, formulação que, de alguma forma, permite introduzir a questão mimética sem referência a uma teoria da subjectividade ou sem a delimitar ao campo da consciência. Toda a passagem aponta para uma série de aspectos relativos ao modo como as crianças se relacionam mimeticamente com o mundo, os quais serão desenvolvidos ao longo do texto. Um primeiro aspecto refere-se ao acorrentar: para que qualquer coisa fale, é preciso que aquele que sobre ela se debruça se deixe acorrentar, cativar, e do modo mais íntimo possível, tal como “a nossa alma está acorrentada ao nosso cérebro”. Um segundo, decorrente do primeiro, está já de alguma

⁴⁷ Walter Benjamin, *GS*, VII. 2, p. 792. Lichtenberg, cientista, aforista e satirista alemão do século XVIII, foi um crítico das ideias fisionómicas que, na esteira de Lavater, procuraram de modo mais ingénuo estabelecer uma relação directa entre os traços do rosto e o carácter, ou personalidade, do ser humano, ao mesmo tempo que visavam fundar a fisionomia como uma ciência. Não deixando de ter um profundo interesse pelas questões fisionómicas, Lichtenberg foi sempre mais cauteloso, procurando as ambiguidades da fisionomia e uma aproximação ao vivido, aos aspectos culturais, sociais e até climatéricos, evitando a sua científicização. Neste sentido, as considerações fisionómicas de Lichtenberg estarão mais próximas das de August Sander, Alfred Döblin e Walter Benjamin, tal como foram abordadas no capítulo anterior. Contudo, não é muito claro o alcance da citação. No próprio texto de Lichtenberg, a passagem citada é seguida de uma parte, com o seu quê de satírico, relativa à adivinhação a partir das entradas dos animais; o texto debruça-se sobre fisionomia e o tom situa-se algures entre o gracejo e a constatação de uma dimensão problemática na legitimidade dos traços do mundo e do rosto, assim como na adivinhação. Talvez a presença e o alcance desta citação de Lichtenberg possa ser iluminada por uma máxima de Goethe: “Podemos servir-nos dos escritos de Lichtenberg como se da mais espantosa varinha de vedor se tratasse: sempre que encontrarmos um gracejo há um problema encoberto”. J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, op. cit., § 419 [713], p. 110.

forma presente na polissemia do verbo alemão *ketten*, que dá conta desse estar preso, cativo, e simultaneamente abre para uma corrente que une as coisas. Tentando traduzir para português o nó de pensamento que articula a citação com o resto do texto, trata-se de um cadeado que encadeia, de uma corrente que, além de prender, transmite — como a correia de um automóvel que distribui a força do motor pelos mecanismos que dele dependem. Uma *fixação em movimento*, um *encadeamento*. Há que acentuar o carácter de atenção quase encantatória inerente à fixação; e também a importância que esta pode tomar para as questões da memória, em particular as relativas às rememorações de infância (um dos temas de fundo deste texto), no sentido em que estas permitem manter as coisas numa proximidade que não é redutível a uma mera recuperação de um conteúdo vivencial anteriormente retido.

Sobre a questão da proximidade e da distância na sua relação com a memória, atentemos no seguinte fragmento de 1929: “A grande arte de deixar aproximar as coisas do mundo. Na realidade. Ou onde nos encontramos: na recordação. ‘Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!’ Este é o poder misterioso da recordação: gerar *proximidade*. Um quarto que habitamos e cujas paredes nos são mais *próximas* do que a um visitante. Isto é o que é familiar numa casa [...]”⁴⁸. Este fragmento, que inclui dois versos do poema *Le voyage*, de Baudelaire, relaciona-se profundamente com a citação de Lichtenberg e com a própria continuação do texto “Sobre ‘a lâmpada’”. Benjamin isola os versos de todo o poema e interpreta-os no sentido da recordação como proximidade.

Estes mesmos versos de Baudelaire são utilizados no texto “Sobre a imagem de Proust”⁴⁹ (“Zum bilde Prousts”), também

⁴⁸ *Idem*, GS, VI, 203.

⁴⁹ *Idem*, “Zum bilde Prousts”, GS, II, 1, pp. 310-324.

de 1929, a propósito da dimensão temporal que está em jogo na obra de Proust. À eternidade proustiana, uma eternidade que não é vazia, mas antes se encontra preenchida pela vida vivida, equivale um mundo onde o envelhecimento e a recordação se interpenetram; é um mundo num estado de semelhança, onde reinam as correspondências — caracterização com a qual Benjamin une Proust a Baudelaire e aos românticos. Nesse mundo, a memória involuntária, capaz de envelhecer a vida num instante, é também o instante do rejuvenescimento. Perante a consciência aguda de que não existe tempo para viver tudo aquilo que a vida guardou para nós, intuição fundamental que percorre a escrita de Proust, “*A la Recherche du Temps perdu* é a procura incessante de alimentar toda uma vida com a suprema presença de espírito”⁵⁰. Daí que Benjamin considere que, desde os exercícios espirituais de Loyola, dificilmente tenha existido na literatura ocidental uma tão radical tentativa de auto-imersão, capaz de absorver, num vórtice, todo o mundo.

A propósito do início do texto “Sobre ‘a lâmpada”, saliente-se também a importância do nascimento, não só em termos de compreensão do desenvolvimento ontogenético do ser humano, mas também porque o nascimento marca, de uma perspectiva cósmico-astrológica, uma espécie de momento matri-cial. Assim, em “Doutrina das semelhanças” é referida a ideia de que o recém-nascido se encontra na plena posse do dom da *mímesis*, o que releva da sua perfeita integração na forma cósmica (*kosmische Seinsgestalt*). Por outro lado, o momento do

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 320. Se compararmos esta presença de espírito proustiana com aquela que Benjamin enuncia no texto “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, referida no capítulo anterior (7. b. *Interrupção e presença de espírito*), verifica-se uma mesma acentuação do presente e do instante, motivada pelo receio de perder algo de essencial na vida, mas sob dois prismas diferentes: o de Proust é da ordem da actualização como reparação; o do texto “Madame Ariane...” é da ordem do mergulho no dia como receio de chegar tarde demais (o que, diga-se de passagem, tem muito pouco a ver com o *carpe diem*).

nascimento, que é da ordem do instante, constitui como que uma fonte, a camada mais antiga, a qual está sempre ligada a um relampear (*Aufblitzen*), oferecendo-se de um modo tão fugaz e passageiro como uma constelação.⁵¹

Regressemos a “Sobre ‘a lâmpada’”. Após referir, como exemplos, que o homem moderno apenas pode ter um pálido acesso às experiências miméticas e cosmológicas de tempos primordiais olhando através de uma máscara ou sentindo, no seu íntimo, as forças miméticas que a natureza liberta numa noite de lua cheia, Benjamin acaba por enunciar que também lhe é possível voltar “a esse campo de forças pela recordação da infância”⁵². Este mesmo princípio é posto em prática no texto, já que Benjamin estabelece uma passagem (mimética) da lâmpada que está à sua frente para a lâmpada da recordação, abrindo o seu próprio espaço de infância, num gesto que tem algo de proustiano. De novo, curiosamente, a articulação entre fixação e movimento: “Aqui está a lâmpada. Contudo, ela era portátil”⁵³. E o texto continua — com avanços e recuos que mos-

⁵¹ Cf. *idem*, “Doutrina das semelhanças”, in *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2015, p. 52 (GS, II. 1, p. 206). Também a própria imagem dialéctica se dá segundo este modelo mimético do relampear e do instante, tal como enunciado em II. 6. *Benjamin e o atlas em exercício* e II. 5. *Da síntese de Sander à morfologia de Goethe. Das Passagen-Werk* desenvolve várias formulações desta ideia. Cf., por exemplo, [N 9, 7]: “A imagem dialéctica é um relampear. É também assim, como uma imagem relampejante no Agora da cognoscibilidade, que o Outro deve ser preservado”. *Idem, As Passagens de Paris*, op. cit., p. 603 (GS, V. 1, pp. 591-592). Tradução alterada. Neste arco que une memória involuntária, percepção de semelhanças, correspondências e imagem dialéctica, reconhece-se alguma da influência proustiana e baudelairiana na concepção de história de Benjamin. Movimento temporal que as fotografias contêm no seu interior, em estado de tensão, e que nos faz perceber que elas não são uma mera recuperação do passado, mas antes a sua restituição sempre fragmentada.

⁵² *Idem*, “Zur «Lampe»”, GS, VII. 2, p. 792.

⁵³ *Idem, ibidem*.

tram tratar-se efectivamente de um texto inacabado — com a descrição de pequenas recordações, quase todas relacionadas com os sons associados à lâmpada, sons que, contudo, não têm a ver com nenhum grande facto histórico do século XIX, um século vazio, que jaz como uma grande, morta e fria concha⁵⁴. O que é ouvido através da lâmpada que se transforma em concha vazia são as recordações da infância, como o barulho das chamas de gás ou o tilintar das chaves da mãe, sons capazes de reactivar o campo mimético de forças. Como veremos, esta imagem do molúsculo / concha é também preponderante no texto “Mummerehlen”, de *Infância Berlinense por volta de 1900*. É curioso que, para Benjamin, os órgãos da rememoração mais privilegiados nestes textos sejam essencialmente o ouvido e a vista, ao passo que, no âmbito da multisensorialidade da rememoração em Proust, o sentido do olfacto tem também um papel importante.⁵⁵

⁵⁴ Cf. *idem, ibidem*.

⁵⁵ Existe uma profunda afinidade entre esta dimensão de uma memória orgânica e corporal, à falta de melhores definições, e um modo de conceber a relação entre alma e corpo herdado do pensamento grego. Em Aristóteles, encontramos, se bem que em termos necessariamente distintos, uma mesma afinidade entre reminiscência e afecção, no sentido de *pathos*, que mostra como a reminiscência, não sendo um processo puramente intelectual, põe em movimento a própria localização corporal da afecção. Aristóteles refere-se à reminiscência dos melancólicos, pois estes “deixam-se especialmente afectar pelas imagens”: “Que esta experiência [a reminiscência como uma espécie de inferência ou procura] seja uma afecção corporal e que seja a procura de uma imagem num órgão corporal, é demonstrado pela perturbação que alguns homens mostram quando, apesar de uma grande concentração, não conseguem rememorar, perturbação que persiste mesmo quando abandonaram a tentativa de rememorar. Isto acontece sobretudo aos melancólicos, pois estes deixam-se especialmente afectar pelas imagens. A razão pela qual o esforço de reminiscência escapa ao seu controlo é que, tal como quando alguém lança pedras já não lhe é possível detê-las, assim também aquele que rememora e que procura imprime um movimento no órgão corporal em que a afecção reside”. Aristóteles, “On Memory and Recollection”, in *Parva Naturalia*, Aristotle vol. VII, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge / London, 2000 [1936], 453a 15-23, pp. 310-311. Este tema

A expressão “escutar a história da terra num seixo arredondado” pode então ser vista como uma das pedras-de-toque a que Benjamin regressará recorrentemente — sem contudo regressar literalmente —, pressupondo ela a capacidade de ver e ouvir, naquilo que é pequeno, as ligações e as correspondências — incompreensíveis se tomadas do ponto de vista de uma percepção restrita ou pura, que não se preste a uma “liberdade de percepção no mundo material”⁵⁶ — que apontam para a relação complexa entre a história colectiva e a história individual⁵⁷. Esta relação e a sua condensação em imagens é abordada de forma cristalina no “Prólogo” de *Infância Berlinense por volta de 1900*, onde Benjamin confessa ter procurado conter o sentimento de nostalgia recorrendo ao ponto de vista que o aconselhava a “seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social”⁵⁸. De resto, muitas das entradas (citações e comentários) de *Das Passagen-Werk* mostram exactamente o significado histórico e social dos pormenores, das experiências que, aparentando reduzir-se a uma esfera individual e quotidiana, aparentemente casual, são na verdade uma parte necessária da fisionomia social e histórica.

foi desenvolvido, também na sua relação com a *procura* do gesto artístico, em Nélia Conceição, “Atirar pedras, olhar de frente a estranheza: sobre os gestos que não esquecem”, in *ArteFilosofia*, nº 22, Jan/Jul, 2017, pp. 77-86.

⁵⁶ Cf. a epígrafe de Ernst Jünger ao presente capítulo.

⁵⁷ Também Alfred Döblin, no texto introdutório às fotografias de August Sander, recorreu à imagem de um seixo — imagem que não é apenas uma metáfora, mas antes uma matéria simbólica que carrega consigo as forças dos movimentos naturais e do tempo — para dizer os diferentes efeitos das forças anónimas que agem sobre o mundo, inscrevendo-lhe os traços que, perante um observador ou leitor, podem tornar-se fisionómicos. Cf. subcapítulo II. 4. *Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história*.

⁵⁸ Walter Benjamin, *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens de Pensamento*, op. cit., p. 73 (GS, VII. 1, p. 385).

As experiências de intimidade e a rememoração do passado, tendo por base a fixação de um objecto, são também a matriz da “imagem dialéctica” e da sua legibilidade. A ideia de mó-nada está aqui presente de forma determinante, sob a forma da reflexão do todo no individual, bem como a dimensão de integração cósmica do ser humano. “Escutar a história da terra num seixo arredondado” é ainda, como veremos, a base literário-filosófica das próprias imagens de pensamento. O exemplo, que ecoa literalmente, é o da concha encostada ao ouvido, a expectativa de que o passado e o mundo falem.

Desde o início do texto, Benjamin acentua o poder da distância e das diversas forças que estimulam o dom da *mímesis*. Se bem que nunca chegue a referir-se à aura, podemos dizer que nesta acentuação de uma distância, por mais próxima que esteja, bem como na capacidade de retribuição do olhar que parece estar implícito na experiência com a lâmpada, inscrevem-se alguns dos poderes da distância — categoria que opera constantemente no seu pensamento, juntamente com a de proximidade. Aludindo ao papel que a imagem das estrelas tem no pensamento de Benjamin, e nomeadamente no texto “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, Stéphane Mosès propõe, de forma certeira, a seguinte descrição analógica: “A visão de uma estrela que atravessa num clarão milhares de anos-luz simboliza a iluminação na qual o actual se reúne repentinamente com o passado mais longínquo, ou melhor, inversamente, onde a esperança mais antiga se encarna subitamente no instante presente. Esse aparecimento do imemorial no seio do actual, essa epifania do mais longínquo sob a forma do mais próximo, descreve muito precisamente a experiência da *aura*”⁵⁹. Como veremos, as múltiplas reflexões sobre a aura e

⁵⁹ Stéphane Mosès, *L'Ange de L'Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op. cit., p. 113.

as experiências auráticas tecem-se com os termos da experiência mimética (proximidade e distância, retribuição do olhar, relampear).

Ao contrário das várias sentenças a que a fotografia é associada no que diz respeito à decadência da aura, e tal como vimos no capítulo anterior, Benjamin parece encetar uma recuperação da aura fotográfica, sobretudo pelas potencialidades da conjugação entre a sua dimensão temporal (presente, passado e futuro envolvido no “aqui e agora”; dialéctica presença e perda) e o carácter mágico do efeito *do* real — que não deve ser confundido com um efeito *de* real⁶⁰. Além do mais, há também algo de peculiar nas relações que a fotografia mantém com a memória e a retribuição do olhar nas imagens. É sobretudo em “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire” que estes dois últimos aspectos são desenvolvidos. Comentando a perspectiva negativa que Baudelaire tinha em relação ao carácter reproduutor e naturalista da fotografia e à sua intromissão na esfera

⁶⁰ O efeito *de* real parece apontar para uma ordem de artificialismo e de duplação estrita que não é aquela que está aqui em jogo. Que os exercícios fotográficos possam, por assim dizer, jogar com o real, potenciando ou pondo a nu os desvios fotográficos, isso não significa que estas questões possam ser reduzidas a um mero artificialismo, seja ele fundado nos elementos técnicos do aparelho fotográfico ou nos convencionalismos da interpretação. Exactamente porque em fotografia a relação ao real é anterior aos artifícios, as distinções ontológicas (ainda que problemáticas) em relação à pintura tornam-se tanto mais relevantes. Querer anular estas questões com as possibilidades técnicas, cada vez mais apuradas, de criar, através de computador, imagens que parecem fotografias (procedimento que, por exemplo, é utilizado por Joan Fontcuberta como provocação crítica das evidências fotográficas — na sua dimensão de prova), parece ser a troca de uma questão de fundo por uma questão que, embora pertinente, reduz o âmbito do que foi, é e certamente continuará a ser o efeito do real que a fotografia introduziu na nossa cultura e no nosso pensamento. Trata-se também de pensar menos segundo os termos de uma oposição entre percepção natural e percepção fotográfica (replicação da oposição husseriana entre acto intuitivo perceptivo e acto de consciência de imagem, a qual, como vimos no capítulo I, não é imune a complicações, avanços e recuos) e mais segundo os termos da contaminação, da propagação, da enxertia.

da imaginação, Benjamin diz que o poeta francês não atentou suficientemente no poder que a fotografia e outras técnicas de reprodução exercem sobre o domínio da memória involuntária. Esta intromissão da fotografia tem um estatuto ambíguo, pois se, por um lado, ela alargou o alcance da memória voluntária, teve, por outro lado, um papel decisivo no fenómeno do “declínio da aura” que se acumula em torno dos objectos da intuição⁶¹.

Como vimos, também Husserl, embora de um ponto de vista completamente diferente, refere esse estatuto ambíguo da fotografia face à memória: ainda que a fotografia tenha facilidade em suscitar memórias, a reprodução memorativa não funciona segundo o modelo da consciência de imagem. Mas as referências de Benjamin para pensar esta questão são fundamentalmente Bergson, Proust, Freud e Valéry. Esta aura que se acumula em torno dos objectos da intuição é explicitada por uma analogia com as marcas de uma prática num objecto de uso:

Se chamarmos aura às imagens [*Vorstellungen*] que, sediadas na *mémoire involontaire*, buscam agrupar-se em volta de um objecto da intuição, então essa aura em torno de um objecto da intuição corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática [*Übung*] num objecto de uso. Os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire volontaire*, a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem [*Bild*] e som. Esses dispositivos tornam-se, assim, conquistas essenciais de uma sociedade em que a actividade prática está em declínio.⁶²

⁶¹ Cf. Walter Benjamin, “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, pp. 140-142, GS, I. 2, pp. 644-646).

⁶² *Idem, ibidem*, p. 140 (*ibidem*, p. 644).

Esta prática remete-nos também para a citação de Lichtenberg, segundo a qual “os cortes no fundo de um prato de estanho contam a história de todas as refeições que este acompanhou”. Neste sentido, fotografar um objecto de uso, ou qualquer coisa que sofre a acção do homem ou a erosão do tempo, equivale quer a deixar aparecer a sua aura, mostrando-a “sob a claridade das lâmpadas” (prática comum a muitos fotógrafos que viajam à procura dos seus motivos), quer a petrificá-la, enfraquecendo-a. Algumas fotografias de Sophie Riestelhueber, como *La Ligne de l'Équateur* (1992), *Every One # 14* (1994) ou *Eleven Blowups # 1* (2006), lidando com as marcas da erosão, as cicatrizes ou os vestígios de guerra, podem ser um bom exemplo deste processo (as cenas representadas são muitas vezes manipuladas digitalmente — o que desde logo as afasta de um estatuto puramente documental ou do domínio da prova fotojornalística, ao mesmo tempo que indica que o essencial estará nos aspectos que mostram os seres humanos, o mundo, o modo como estes sofrem os efeitos do tempo e como, eles próprios, mudam a paisagem, a pele e as coisas. Nestas fotografias, vestígios de vestígios, o jogo entre proximidade e distância torna-se operativo a vários níveis, implicando a reciprocidade entre aura e vestígio⁶³, numa experiência que, circunstancialmente, terá também — é a força e a fraqueza da fotografia — os seus momentos de choque.

Benjamin dará ainda uma outra definição de aura no texto sobre Baudelaire, associada desta feita à retribuição do olhar: “ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da

⁶³ *Idem, As Passagens de Paris, op. cit., p. 576 ([M, 16a, 4], GS, V. 1, p. 560): “Vestígio e aura. O vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais distante que possa estar aquilo que a deixou. A aura é a manifestação de uma distância, por mais perto que possa estar aquilo que a sugere. No vestígio apropriamo-nos da coisa; na aura é ela que se apodera de nós”.*

capacidade de retribuir o olhar”⁶⁴. De facto, o processo fotográfico aniquila esta experiência sempre que a não retribuição do olhar for compreendida a partir do aparelho, o qual, efectivamente, não devolve o olhar ao fotografado. Todavia, a própria imagem, essa sim, pode ter esse poder, mas Benjamin nunca chega a dizê-lo explicitamente, pelo menos neste texto. Já em “Pequena História da Fotografia” refere, citando Dauthendey, que no início da daguerreotipia as pessoas “ficavam intimidadas pela nitidez das figuras e achavam que aqueles pequenos rostos na fotografia nos podiam ver a nós, de tal modo ficavam perplexas com a estranha perfeição e a incrível fidelidade à natureza dos primeiros daguerreótipos”⁶⁵. Se há aqui uma retribuição do olhar, ela dar-se-á sobretudo pela fidelidade da reprodução, pelo excesso de proximidade, pelo desconhecimento face aos mecanismos da fotografia, pelo espanto, diria Pedro Miguel Frade. Por outro lado, em “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, acrescenta que é no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio, “é na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez”⁶⁶.

Ainda assim, não haverá na imagem fotográfica uma potencialidade especular de retribuição de um visível que surge pelo

⁶⁴ *Idem*, “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire” in *A Modernidade*, *op. cit.*, p. 142 (GS, I. 2, pp. 646-647).

⁶⁵ *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 247 (GS, II. 1, p. 372).

⁶⁶ *Idem*, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” [3^a versão], *op. cit.*, p. 218 (GS, I. 2, p. 485). Roland Barthes reserva o capítulo 46 de *A Câmara Clara* para esta questão do olhar na fotografia (“Porque a fotografia tem este poder — que tem vindo a perder, ao considerar-se normalmente arcaica a pose frontal — de me olhar *directamente nos olhos*.”), referindo-se a ele como qualquer coisa que atravessa o tempo e está próximo da loucura. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 153-157.

nosso olhar, mas que vem de outro lugar? Se esta experiência é de fácil compreensão relativamente aos retratos nos primórdios da fotografia, nos retratos que envolvem a rememoração afectiva ou ainda naqueles em que o olhar do fotografado é frontal, já a sua transposição para os domínios da natureza ou das coisas inanimadas levanta outras questões⁶⁷. No fundo, trata-se de ver nas experiências com o mundo das plantas de Bloßfeldt, ou com as ruas vazias e as árvores de Atget — as quais podem ser articuladas com a noção de inconsciente óptico —, uma interpelação ao olhar humano que se joga numa reciprocidade. A questão, já não apenas benjaminiana, torna-se agora a seguinte: de onde vêm as forças dessa reciprocidade e que relações entre o ser humano, as imagens, os objectos, a matéria ou a natureza estão nelas implicadas? A resposta, parcialmente benjaminiana, passa também por uma compreensão mais ampla do campo da semelhança.

Tudo isto pode lançar alguma luz sobre a ideia de que somos olhados pelas coisas ou de que estas têm o poder de falar em nós, experiência profunda (na memória, na arte, na aura, na fotografia, nos estados do nosso quotidiano em que sentimos a percepção abrir-se) que parece reactivar algo que faz parte do nosso património ontogenético e dos seus estratos mais primitivos. Em

⁶⁷ Georges Didi-Huberman ensaia uma tentativa de pensar essa reciprocidade em determinados objectos artísticos, o que contribui, no seu entender, para uma melhor compreensão da arte minimalista. Um dos pontos fulcrais da sua análise é exactamente uma releitura da aura benjaminiana que propõe a sua secularização, isto é, que a aura deixe de ser pensada apenas na sua articulação com o valor de culto e se aproxime, por exemplo, da tematização da profundidade em Erwin Straus ou Maurice Merleau-Ponty. Cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., pp. 103-123. Para um outro exemplo de uma leitura de Didi-Huberman sobre a arte contemporânea em função da aura (também na sua reciprocidade com o vestígio), com particular ênfase para a obra de Barnett Newman, cf. *idem*, “The Supposition of the Aura: The Now, the Then and Modernity”, in *Walter Benjamin and History*, ed. Andrew Benjamin, Continuum, London / New York, 2005, pp. 3-18.

Benjamin, a compreensão destes fenómenos dá-se de forma paulatina, porque feita no repetido confronto com a singularidade das coisas, com as diversas ordens da experiência humana e com as camadas que a estruturam. A teoria mimética esboçada com mais exactidão na década de trinta vem responder a estas questões de fundo, fornecendo novos dados interpretativos, assentes essencialmente na relação que a mimese tem com a infância — e com a sua recuperação nas recordações da infância. Também a questão da linguagem é colocada em novos termos, que não se encontravam ainda trabalhados, por exemplo, em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, de 1916.

O texto “Sobre ‘a lâmpada” termina com o relato de uma ida ao fotógrafo, aquando da infância de Benjamin, sendo este obrigado pelos seus pais a tornar-se semelhante e a comportar-se de modo mimético. Essa obrigação torna-se tanto mais dolorosa e difícil quanto o retrato fotográfico exige que nos assemelhemos àquilo que somos. Perante essa tortura, Benjamin diz que mais facilmente se assemelhava a uma almofada do estúdio ou a uma bola que lhe punham nas mãos — experiência que, num certo sentido, está no coração da sua teoria do conhecimento⁶⁸. De um modo geral, a experiência do retrato fotográf-

⁶⁸ Um exemplo de *Rua de Sentido Único* (de entre tantos dispersos por *Imagens de Pensamento*, *Rua de Sentido Único* ou *Infância berlinese por volta de 1900*) dá conta dessa teoria de carácter *extático*, em que o conhecimento se faz no lugar onde estão as coisas, conhecimento que, por outro lado, não anda muito longe da reciprocidade do olhar (experiência amiúde relatada nesses mesmos escritos) segundo a qual as próprias coisas têm a capacidade de nos olhar. Que o conhecimento e o amor sejam pensados em simultâneo constitui, além de um gesto poético, uma profunda compreensão filosófica e vital: “Quem ama, sente-se atraído, não apenas pelos ‘defeitos’ da amada, não só pelos tiques e pelas fraquezas de uma mulher; as rugas no rosto, as manchas hepáticas, os vestidos usados e um andar torto prendem-no a ela de forma mais duradoura e inexorável do que toda a beleza. Há muito tempo que se sabe isto. E porquê? Se é verdadeira a teoria que diz que a sensação não se aloja na cabeça, que sentimos uma janela, uma nuvem, uma árvore, não no cérebro, mas antes no lugar onde

fico, tal como é aqui relatada, reactiva uma pulsão muito antiga, sendo o vestígio de uma certa violência mimética. É também desta pulsão que nasce a capacidade de perceber semelhanças, a qual está profundamente enraizada na vida vivida. A descrição da ida ao fotógrafo, que conhece modulações noutros textos, envolve uma enigmática — porque nunca é explicada — relação mimética e de afinidade (adiante, perceberemos melhor esta subtil distinção) com uma fotografia da infância de Kafka. Este gesto literário-filosófico é de grande relevância: ao referir-se à fotografia de Kafka (pouco importa se Benjamin estaria na realidade a olhar para ela ou a recordar-se dela), ao sofrer os efeitos do seu olhar penetrante, Benjamin torna-se outro e fala na primeira pessoa com a voz de Kafka.

Retornaremos a esta queimadura fotográfica mais adiante. Debrucemo-nos, por agora, sobre outros textos e outros aspectos da dimensão mimética do pensamento de Benjamin.

c. A caça e o demónio

Alguns exemplos de *Infância Berlinense por volta de 1900* e *Rua de Sentido Único* mostram experiências miméticas específicas ou que com elas são articuláveis.

A primeira dessas experiências tem a ver com a caça, a qual é ensejo para uma espécie de reflexão, ou pequeno tratado, sobre a arte venatória. Dado que já anteriormente foram estabelecidas várias articulações entre fotografia e caça, esta nova aproximação, no quadro explícito da teoria mimética de Benjamin, é tanto mais significativa. “Caça às borboletas” é o relato de experiências

as vemos, então também ao olhar para a amada estamos fora de nós”. Walter Benjamin, “Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas”, in *Rua de Sentido Único*, *op. cit.*, p. 16 (GS, IV. 1, p. 92).

passadas no jardim de Brauhausberg, onde Benjamin passava normalmente as férias de verão com a família:

Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me comia as papas na cabeça hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para me poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batimento ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana.⁶⁹

De facto, seria redutor ler passagens deste género apenas como relatos casuais e nostálgicos da infância. Mediada pela escrita precisa de Benjamin, a aprendizagem do caçador que nela é relatada, e que envolve um processo de interpenetração entre caçador e presa, é também uma auto-aprendizagem, um modo de conhecer as coisas do mundo e de entrar na sua intimidade. Também não é de negligenciar a importância do momento de captura da borboleta, momento que implica redenção e retorno à condição humana. O poder de se assemelhar à presa aproxima-se aqui da ordem da metamorfose, ou seja, terá menos a ver com a imitação do que com a própria indistinção entre caçador e presa, a qual implica uma saída para fora de si. Uma outra passagem deste texto refere uma espécie de

⁶⁹ *Idem*, “Caça às borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900*, *op. cit.* p. 81 (GS, VII. 1, p. 392).

comunidade natural que é também passível de ser aprendida: “Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis”⁷⁰. Portanto, se é verdade que os exercícios miméticos da infância podem preparar a caça, no sentido em que permitem uma exercitação da saída para “fora de si”, ainda assim a caça pressupõe algo que os transcende, e que se aproxima de um movimento de metamorfose que é também uma zona de perigo — tal como a caça é, sobretudo na sua raiz, uma questão de sobrevivência, de vida e de morte. Por outro lado, nela pode dar-se a descoberta de um “poder de atracção” que, não sendo inacessível ao ser humano, é contudo regido por leis de difícil apreensão.

A propósito de “Caça às Borboletas”, há também um outro aspecto a salientar, aspecto que conhece várias ocorrências ao longo de *Infância Berlinense por volta de 1900*. Diz respeito às corruptelas, isto é, às palavras que, por deformação de aprendizagem ou compreensão sonora, adquirem sentidos que, por assim dizer, pertencem ao mundo singular da criança. Neste caso, a corruptela tem a ver com o próprio lugar onde Benjamin passava férias com os pais, Brauhausberg. Ora, o jovem destes textos levava à letra esse nome (“Monte da fábrica de cerveja”), e assim o ar em que as borboletas voavam ficara para sempre impregnado por esse sentido da palavra. A recorrência das corruptelas nos textos de maior pendor autobiográfico mostra como a aprendizagem de uma língua depende, não tanto da junção entre significante e significado, mas sobretudo do vivido, do — em termos wittgensteinianos — uso das palavras e das semelhanças de família entre os jogos⁷¹. O mundo

⁷⁰ *Idem, ibidem (ibidem, p. 393).*

⁷¹ No quadro da psicologia do desenvolvimento e da linguagem, Vigostki terá sido dos primeiros investigadores a verificar e acentuar a importância destes

da infância tinge as palavras de sentidos, e isso é também a linguagem na sua exuberância, a aprendizagem dos nomes no seu movimento complexo. Algo que acontece no mundo dos adultos com menor intensidade, dir-se-ia, embora processos e movimentos deste género sejam essenciais na escrita literária, sobretudo na poética. O que nada tem a ver com um “regresso à infância”, mas sim com uma utilização, com um “deixar aparecer” elementos da nossa relação às palavras (à linguagem) que, segundo as hipóteses levantadas, estariam presentes na infância de um modo mais livre. Daí que os nomes da infância possuam sempre algo de insondável para um adulto.

No texto “Criança escondida”, de *Rua de Sentido Único*, encontramos condensadas inúmeras características dos elementos miméticos da infância, tal como Benjamin os concebe. O texto descreve as brincadeiras relacionadas com os esconderijos da

desvios, muito característicos da infância, para a própria compreensão dos processos de aprendizagem da linguagem e do pensamento. Curiosamente, na explicitação do seu modelo complexo de aprendizagem, Vigostki recorre aos retratos compósitos de Galton para deles se demarcar, isto é, a aprendizagem de conceitos não se faz segundo um paradigma galtoniano de sobreposição e soma dos traços gerais. Faz-se por um *movimento* de pensamento dentro da pirâmide de conceitos, constantemente oscilando entre duas direcções, do particular para o geral e do geral para o particular. A ligação de semelhança entre as palavras pressupõe uma corrente sem centro. Cf. sobretudo o cap. “Um estudo experimental da formação de conceitos”, in Lev Sémanovitch Vigotski, *Pensamento e Linguagem*, Martins Fontes, São Paulo, 2003 [1934], pp. 65-101. Já vários autores detectaram uma proximidade entre a proposta de Vigostki e a concepção de linguagem inerente aos jogos de linguagem e às semelhanças de família de Wittgenstein, nomeadamente o antropólogo Rodney Needham, em “Polythetic Classification”, in *Against the Tranquility of Axioms*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1983, pp. 36-65, onde esse modo de conceber a semelhança — uma corrente sem centro, um encadeamento — é também assinalado em outras disciplinas. No contexto destas coincidências teóricas, não será extemporâneo acentuar quer a presença da noção de encadeamento, quer a ausência de um núcleo identitário que seja, à imagem do *cogito* cartesiano (pensável sem uma interpenetração com o mundo), o substrato da compreensão dos movimentos de semelhança — presença e ausência inerentes ao texto “Sobre ‘a lâmpada’” e aos seus princípios miméticos.

casa e com a capacidade da criança em encerrar-se no mundo da matéria, neste caso, de encerrar-se no mundo das coisas que fazem parte da casa. Porém, o que aqui está em causa é mais do que um jogo de ocultação, é algo irredutível às noções de visibilidade e invisibilidade.

O coração palpita, sustém a respiração. Aqui, está encerrada no mundo da matéria. Este torna-se-lhe extremamente nítido, aproxima-se sem uma palavra. Como um enforcado, que só então toma plena consciência do que são a corda e a madeira. A criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma.⁷²

O acto de se esconder por baixo de uma mesa, por trás das cortinas ou de uma porta envolve a própria transformação daquele que se esconde. Daí que a casa possa ser vista como um “arsenal de máscaras”. E, tal como no texto “Caça às Borboletas”, também neste há um movimento que marca a restituição da condição humana: o grito no momento em que a criança é encontrada impede a sua petrificação (o seu tornar-se para sempre porta ou cortina), o maior perigo de toda esta brincadeira. Trata-se de uma “luta contra o demónio”, embora este demónio (Benjamin utiliza o termo *Dämon*), condição da própria imersão nas coisas, deva ser visto como um intermediário, ser capaz de transformar os mortais, ser mágico por excelência, não como um diabo (*Teufel*). Portanto, este jogo de passagens nada tem a ver com uma luta entre o bem e o mal, estará sem dúvida mais próximo do movimento desempenhado pelo *daimon* grego, essa presença ou entidade sobrenatural que acompanha os homens — um dos sentidos que este termo teria para os gregos,

⁷² Walter Benjamin, “Criança escondida”, in “Ampliações”, in *Rua de Sentido Único*, *op. cit.*, p. 38 (GS, IV. 1, p. 116).

e, alçando-se sobre eles, apesar do crescente racionalismo platonico, o demoníaco Sócrates⁷³.

Na língua grega, o termo *daimon* está também na raiz de *eudaimonia*, felicidade; ter um bom *daimon* é estar encaminhado para a felicidade. A noção de *daimon* enquanto intermediário entre homens e deuses aparece de forma paradigmática (filosófica e culturalmente) no *Banquete*, no diálogo entre Diotima e Sócrates, caracterizando o amor. Transcreve-se uma parte desse diálogo, relatado por Sócrates:

Ela concluiu: “Estás a ver? Também tu não consideras o Amor um deus...”

“Dado isso”, perguntei, “o que será o amor? Um mortal?”

“Que ideia!”

“O quê, então?”

“Exactamente o que disse antes: um intermediário entre mortal e imortal.”

“Mas ao certo o quê, Diotima?”

“Um génio poderoso, Sócrates! Pois todo o ser genial é um intermediário entre o humano e o divino.”

Perguntei: “E quais são as suas atribuições?”

“As de um intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens: àqueles, transmite as preces e os sacrifícios; a estes, as ordens e as recompensas em

⁷³ Sobre o *daimon* de Sócrates, cf. Platão, *Apologia de Sócrates*, intro., trad. e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1997, 31d, p. 37: “A explicação deste facto [a ausência na assembleia da cidade], como muitas vezes e em muitos lugares me tendes ouvido dizer, está na manifestação em mim de algum deus ou espírito divino [*daimonion ti*] que Meleto toma por alvo da sua troça no acto de acusação. E, no entanto, o que quer que é começou na minha infância, sob a forma de uma certa voz, que, quando se faz ouvir, sempre me desvia de algo que tenciono fazer, sem me incitar nunca à acção. É isto que me impede de me consagrar à política”.

paga dos sacrifícios. No seu papel de intermediário, preenche por inteiro o espaço entre uns e outros, permitindo que o Todo se encontre unido consigo mesmo. É efectivamente com o seu concurso que se realizam as várias formas de adivinhação e as práticas dos sacerdotes, tanto os que se ocupam dos sacrifícios e das iniciações como os que se ocupam dos encantamentos e de toda a espécie de vaticínios e de ritos mágicos.”⁷⁴

Em nota, Maria Teresa Schiappa de Azevedo lembra que “estar em contacto com ambos” (mortais e imortais) e “unir o todo consigo mesmo” são funções que no *Timeu* serão atribuídas à Alma do Mundo. Neste sentido, o *daimon* faz parte de um princípio imanente de movimento, capaz de colmatar a separação, os dualismos, dando inteligibilidade à matéria cósmica e aos corpos que dela fazem parte. Esta incursão pelo pensamento grego permite observar como a teoria mimética de Benjamin partilha questões de fundo relacionadas com as ligações, a articulação entre o indivíduo e o Todo (nos seus textos sobre o poder mimético, são recorrentes os exemplos da astrologia e das diversas ordens de pensamento mágico e cosmológico), as passagens, os movimentos de felicidade e do Eros⁷⁵. Mas, mais fundamentalmente, a sua reflexão consegue aproximar-se de problemas, sem dúvida mais modernos, menos “primitivos” (ou talvez mostrando as ligações entre os modernos e os antigos), relativos à linguagem, à infância, à aprendizagem, ao jogo, à história, à arte, à complexidade da experiência humana. A partir de um poder mimético entendido

⁷⁴ *Idem, O Banquete*, trad., intro. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1991, 202d-203a, pp. 70-71.

⁷⁵ Privilegia-se aqui o diálogo com o pensamento grego, embora estas questões também apontem para o fundo hebraico do pensamento de Benjamin, o qual, contudo, não será desenvolvido.

como *daimon*, como entidade intermediária, podemos então pensar um duplo movimento de integração mimética (de imitação) e de transformação (apropriação, metamorfose, êxtase). Na verdade, como se procurará mostrar mais adiante, perceber o poder mimético é perceber as forças que lhe são inerentes, o seu movimento intrínseco, a sua relação à vida. O mesmo se pode dizer das fotografias enquanto intermediários miméticos.

Regressemos à criança escondida. O jogo com o demónio toma parte no movimento do ser-próprio e ser-outro como um elemento de perigo, anunciando ao mesmo tempo a condição e o limite da imersão mágica e da fascinação, marcas da ambivalência do próprio poder mimético. O demónio — ou o poder mimético — é capaz de unir, mas deve também ser esconjurado na altura certa. Embora momentaneamente terminada, esta luta é interminável, fazendo parte da ambiguidade de práticas que se desenvolvem entre o prazer e o risco. Institui-se como uma verdadeira aprendizagem do conhecimento ou, mais precisamente, uma erótica do conhecimento. Há algo nesta perda de si próprio, nesta imersão e exercitação em que se jogam os verdadeiros combates miméticos, neste movimento de um poder todo ele virado para fora, que aproxima a teoria da semelhança de Benjamin da “intimidade com o objecto” que, como vimos no capítulo anterior, está implicada na delicada empiria de Goethe e na felicidade cognoscitiva que lhe subjaz. Ainda em relação a Goethe — se bem que em termos que têm menos a ver com o poder mimético e mais com a detecção de uma ambiguidade na natureza entre os fenómenos sensíveis e os arquétipos ou fenómenos originários —, importa lembrar que o tema do “daimónico” entra como elemento determinante na interpretação que Benjamin faz das *Afinidades Electivas*, relacionando-o com as forças (o caos, o destino e o mito) que actuam não só nessa obra, mas em todas as outras, tocando

naquilo que Benjamin classifica como o “teor de verdade” de uma obra⁷⁶.

A passagem da experiência mimética para a descoberta, tema da última parte do texto “Criança escondida”, representada pela transformação dos esconderijos em locais onde podem ser descobertos ovos de Páscoa, faz-se por uma continuidade e não por um salto descontínuo ou por uma ruptura. O jogo de esconder constitui assim um exercício que prepara a criança para experiências futuras. Isto vai ao encontro da importância da faculdade mimética para todas as faculdades humanas, ideia várias vezes referida por Benjamin. “Mas uma vez ao ano, em lugares secretos, nas suas órbitas vazias, na sua boca aberta, há presentes. A experiência mágica torna-se uma ciência. E a criança, seu engenheiro, desenfeitiça a sombria casa dos pais e procura os ovos de Páscoa.”⁷⁷ A transformação da experiência mágica em ciência, em conhecimento, parece assim ser o contraponto dialéctico do movimento de perda, de entrada na obscuridade da matéria.

Com elementos mágicos distintos, desde logo mais reflexivos (implicados pelo triplo sentido da palavra: reflexão do mundo, reflexão do espelho e reflexão sobre si mesmo), também a fotografia tem esta capacidade de funcionar como entidade

⁷⁶ Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, GS, I. 1, pp. 145-154. Benjamin salienta a interpenetração entre *Teoria das Cores* e *Afinidades Electivas*, entre os estudos naturais de Goethe e a sua criação artística. Com alguma ousadia, é possível trazer esta interpenetração, plena de tensões, para o campo fotográfico, para a sua eterna interpenetração entre conhecimento e arte (o que, aliás, já foi desenvolvido no capítulo II).

⁷⁷ Walter Benjamin, “Criança escondida”, in “Ampliações”, in *Rua de Sentido Único*, *op. cit.*, p. 39 (GS, IV. 1, p. 116). Para uma interpretação do final do texto de acordo com a passagem entre experiência mágica e ciência, relativa à descoberta dos ovos de Páscoa (e ainda sobre a figura do demónio), cf. Jeanne Marie Gagnebin, “Similitude et Mimesis dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, in *Cadernos de Filosofia*, nº 16, IFL / Edições Colibri, Lisboa, 2004, pp. 97-100.

intermediária, puxando-nos para uma imersão que não pode deixar de ser ambivalente: por um lado, é íntima, brilhando com a luz da evidência, aproveitando o seu contacto privilegiado com o real; por outro lado, e também devido a esse brilho e a esse contacto, é possível de conduzir à petrificação e à mudez, antecâmaras da morte. Esta petrificação e mudez são a norma da nossa relação com as fotografias. Isto é incontornável, jamais deixará de o ser: por razões técnicas relativas à possibilidade de fotografarmos cada vez mais, por razões sociológicas ou de aceleração das nossas vidas; por uma série de razões que estão desde logo inscritas na matriz ambivalente que faz a força e a fraqueza da fotografia. Talvez resultem do facto de vivermos rodeados de fotografias e de elas se nos terem tornado habituais, indiferentes, por vezes quase repulsivas. Contudo, mesmo nesses estados de petrificação, indiferença ou repulsa, nos quais as fotografias nada nos dizem, é possível pensar que o seu lado “daimónico” está em acção, habitando a nossa percepção, as nossas afecções, a nossa imaginação, os nossos modos de experienciarmos o tempo — ou pura e simplesmente criando clichés, saturações do imaginário (faceta da fotografia que está bastante ligada ao turismo, quer do lado da promoção, quer do lado do turista-fotógrafo). Trata-se do — dificilmente definível — carácter pairante da fotografia, do seu *spectrum*, extrapolando-se a definição barthesiana que acentua a ordem do “regresso do morto” na fotografia, em qualquer fotografia⁷⁸.

⁷⁸ Sobre o *Spectrum*, que Barthes distingue do *Operator* e do *Spectator*, cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 23-25. Sobre a dimensão inquieta e fantasmagórica das imagens em geral (e mais especificamente da fotografia), relativa à sua inscrição em atlas que levam ao limite as questões da evidência e da memória, cf. *infra* Excurso 3: *o Atlas de Gerhard Richter*. Por sua vez, Craigie Horsfield (que também não é um fotógrafo purista, antes trabalha *com* a fotografia) desvaloriza esta dimensão da fotografia como “regresso do morto”, valorizando sim o “isto” do “isto foi”, o que pressupõe também a assunção do papel da fotografia enquanto arte (e conhecimento) que deve ser atenção ao

Tal como um *daimon*, a fotografia não é necessariamente boa nem má, não nos conduz ao céu nem ao inferno, não nos dá o verdadeiro nem o falso enquanto absolutos. A semelhança fotográfica é também, ou é sobretudo, um espaço intermédio, um espaço de passagem. Que esta possa ser uma das compreensões mais fundamentais da fotografia, comprova-o quer os reparos que Benjamin faz a Baudelaire a propósito das críticas violentas que este tece no texto “Le Public Moderne et la Photographie”, onde parece querer impedir a entrada da fotografia no âmbito da imaginação⁷⁹, reparos que visam restabelecer um ponto de equilíbrio na compreensão daquilo que, na experiência humana, histórica e individualmente, se ganha e perde com a fotografia, quer o constante jogo de ambivalências, os duplos sentidos, por vezes as assombrações inquietas, que habitam tantas experiências fotográficas, não só ao nível da arte, sendo por vezes até mais intensas ao nível das experiências pessoais, afectivas e rememorativas, mas que encontram naquela, se assim quisermos, um trabalho mais negociado — porque investido de gestos expressivos — com o “daimónico”.

mundo, ao presente e às relações que nele se fazem. De qualquer forma, mesmo a nossa atenção, o presente e as suas relações são habitadas pelas entidades intermediárias que ligam as coisas.

⁷⁹ Para Baudelaire, a imaginação, rainha das faculdades, tem como característica fundamental ligar, estabelecer correspondências: “A Imaginação não é a fantasia; também não é a sensibilidade, se bem que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A Imaginação é uma faculdade quase divina que antes de mais apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que atribuiu a esta faculdade conferem-lhe um valor tal [...] que um sábio sem imaginação já surge apenas como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto.” Charles Baudelaire, “Novas notas sobre Edgar Poe” [“Notes nouvelles sur Edgar Poe”, 1857], in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, antologia, intro. e notas Jorge Fazenda Lourenço, trad. Pedro Tamen, Relógio D’Água, Lisboa, 2006, p. 104.

Porque colocam a fotografia no coração das questões da reflexão e da semelhança, atendamos, por exemplo, aos retratos e auto-retratos de Michelangelo Pistoletto. Ao longo da obra de Pistoletto, a fotografia foi introduzindo uma dimensão de duplicação suplementar nos auto-retratos, que por sua vez já estabeleciam um jogo entre figuras, formas e fundo (jogo que remete, em algumas das suas obras, para a figura humana que se destaca de um fundo negro mas com propriedades reflectoras, apontando para uma outra ordem espaço-temporal). Com a fotografia, esse jogo mantém-se, mas é complexificado. E os espelhos, por sua vez, desdobram a dimensão temporal da fotografia. O espectador, aquele que contempla, vê oporem-se na imagem a estabilidade e a fixação das fotografias, bem como o movimento dos reflexos. Isto explora a relação profunda que a fotografia tem com os espelhos e os reflexos, ao mesmo tempo que diferencia a imagem fotográfica de outros tipos de imagem (da pintura, por exemplo, cuja dimensão temporal é distinta da da fotografia). Sobre estes retratos, e interpretando a obra de Pistoletto, diz-nos Jorge Molder muito incisivamente que o que interessa ao artista italiano “é a verosimilhança e não o compêndio artístico da fotografia”⁸⁰. A verosimilhança como problema inesgotável, as suas variações e ligações, os seus espaços intermediários, as suas diferentes temporalidades.

Mas nem sempre o trabalho com o “daimónio” é tão reflexivo, abrindo espaço para a reflexão distanciada ou até para o sorriso. Por vezes é imersão na matéria e inquietação, como no caso das fotografias de Francesca Woodman, que muitas vezes supomos auto-retratos, que muitas vezes mostram uma “criança escondida” que se funde nos espaços da casa. Embora não se trate de uma imersão na brincadeira, mas de algo mais sério,

⁸⁰ Jorge Molder, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Fundação de Serralves / Witte de With, Porto / Roterdão, 1993, p. 27.

talvez o teatro de uma intimidade com espaços e objectos que são quase sempre desconfortáveis, que estão quase sempre gastos, sujos ou que se encontram numa disposição perturbante. Uma intimidade tremida e fugaz. E não é necessário recorrer à ideia de que essas fotografias, no seu desaparecimento intrínseco, antecipam o suicídio de Francesca Woodman, para percebermos como o exercício de auto-imersão e de imersão nas coisas que nelas se desenrola é um jogo perigoso, assombrado, com algo de letal (ver imagem 20).

d. Historicidade, condição de possibilidade, linguagem

São vários os textos de Benjamin que gravitam em torno da semelhança. A ideia de gravitação é apropriada porque em muitos deles não é desenvolvida, de forma sistemática, uma teoria da semelhança. Já os textos de cariz filosófico que mais aprofundam esta questão (“Sobre a faculdade mimética” e “Doutrina das semelhanças”) constroem-se simultaneamente como uma enunciação de princípios gerais e uma descrição dos processos que geram tais similitudes. É desde logo esse o papel dos exemplos a que Benjamin recorre amiúde: a astrologia, as brincadeiras das crianças, o jogo, a linguagem. Mais do que funcionarem como uma demonstração de similitudes encontradas, procuram descrever processos⁸¹. É também neste sentido que podemos dizer que o tema da semelhança está presente em muitos textos, mesmo quando não é endereçado explicitamente. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “numerosos textos de Benjamin podem ser lidos como pequenos tratados que, disfarçados, tratam a dimensão mimética do pensamento,

⁸¹ Cf. Walter Benjamin, “Doutrina das semelhanças”, *op. cit.*, p. 50 (GS, II. 1, p. 204).

tanto pelo seu ritmo como pela sua temática. Em particular, os textos consagrados aos jogos infantis, exercícios lúdicos da aprendizagem especulativa e prática da vida adulta”⁸².

Na equação entre exercício mimético e conhecimento, no reconhecimento do modo como a *mímesis* perpassa a experiência humana desde a infância, a concepção de Benjamin aproxima-se da descrição que Aristóteles faz da actividade mimética na *Poética*.⁸³ Contudo, ao introduzir o elemento da historicidade, ou seja, ao pensar a capacidade de reconhecer e produzir semelhanças de acordo com as suas alterações temporais, Benjamin introduz uma originalidade nesta questão — a qual, naturalmente, não pertence ao âmbito dos problemas de Aristóteles.

É preciso, no entanto, não esquecer que nem as forças miméticas nem os objectos miméticos a que elas se aplicam permaneceram imutáveis ao longo dos tempos; que no decorrer dos séculos a força mimética, e com ela, mais tarde, a capacidade de apreensão mimética desapareceram igualmente de alguns domínios, talvez para ocuparem outros.⁸⁴

Daí a tensão irresolúvel, já referida anteriormente, entre aquilo que é herdado e aquilo que a modernidade trouxe de novo. Daí a necessidade de encararmos os fenómenos auráticos na sua

⁸² Jeanne Marie Gagnebin, “Similitude et *Mimesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, *art. cit.*, p. 97.

⁸³ Seguindo-se a famosa passagem: “O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”. Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994, 1448 b 5-8, pp. 106-107.

⁸⁴ Walter Benjamin, “Doutrina das semelhanças”, *op. cit.*, p. 51 (GS, II. 1, p. 205).

mutabilidade intrínseca. É sua condição manterem e pesarem as tensões do tempo.

Sem nunca se colocar do ponto de vista de uma teoria da subjectividade, onde se trataria, antes de mais, de evidenciar as faculdades inerentes ao sujeito e o modo como, abstractamente, os objectos se dão à experiência, Benjamin diz, no texto “Sobre ‘a lâmpada’”, que na mais profunda camada da consciência as coisas exercem já a sua força em nós, o que aponta para uma resposta mimética. O dom da *mimesis* não será então uma faculdade no sentido transcendental kantiano. A primazia da força que as coisas exercem em nós, a sua historicidade e toda a dimensão ontogenética e filogenética impossibilitam uma aproximação entre as considerações de Benjamin e o projecto kantiano. Quanto muito, talvez se possa falar da faculdade mimética enquanto condição de possibilidade da experiência, enquanto *organon* da experiência⁸⁵. A sua persistência é da ordem de um invariante histórico, não de um *a priori*.

De qualquer forma, poderemos recorrer à análise que Fernando Gil faz a propósito da afinidade na *Critica da Razão Pura*, sobretudo a da primeira edição, que se rege pela seguinte questão: “*qual é o fundamento da percepção de semelhanças, é ela puramente contingente e um simples dado empírico?*”⁸⁶ Neste sentido, tal como a resposta kantiana, fundada na afinidade, a resposta benjaminiana seria *não*. A percepção das semelhanças fundar-se-ia de acordo com uma faculdade (Kant utiliza a analogia de uma força fundamental de comparação) segundo a qual o homem e o mundo se encontrariam desde sempre numa solicitação recíproca e simultânea⁸⁷. A existir encontro entre Kant e Benjamin, ele estabelecer-se-ia apenas ao nível desta

⁸⁵ *Idem, As Passagens de Paris, op. cit., p. 89 ([Qº, 24], GS, V. 2, p. 1038).*

⁸⁶ Fernando Gil, *Mimésis e Negação, op. cit., p. 495.*

⁸⁷ *Idem, ibidem, p. 496.*

solicitação recíproca, e nunca na necessidade de estabelecer a faculdade mimética numa teoria da subjectividade nem num *a priori*.

Um dos principais tópicos focados por Benjamin a propósito da teoria mimética prende-se com a linguagem. A noção de “semelhança não sensível”, isto é, uma semelhança que não assenta numa relação analógica, fundamenta assim a compreensão da linguagem em termos que acrescentam novos elementos à teoria da linguagem esboçada em textos anteriores. Uma possibilidade arcaica de compreensão das semelhanças não sensíveis encontra-se na astrologia, modelo que pressupõe o momento do nascimento e do seu relampejar. Ora, esse momento implica uma semelhança entre o recém-nascido e uma dada disposição astrológica, que não assenta em qualquer analogia sensível, nem remete para um núcleo empírico que constitua a referência analógica. Portanto, neste sentido, a linguagem seria a sobrevivência dessa ordem da semelhança, erigindo-se como um arquivo mágico de semelhanças não sensíveis. A importância da faculdade mimética para a nova compreensão benjaminiana da linguagem é expressa várias vezes na correspondência trocada com Gershom Scholem ao longo do ano de 1933, desde logo numa carta de 28 de Fevereiro: “Se ainda te informar que, sob circunstâncias desta ordem [dificuldades económicas e editoriais], nasceu contudo uma nova — quatro pequenas páginas manuscritas — teoria da linguagem, não me poderás recusar uma continência. [...] Quero apenas assinalar que elas foram fixadas durante o estudo para o primeiro trecho da *Infância Berlinense*”⁸⁸.

⁸⁸ Walter Benjamin, *Briefe 2, op. cit.*, pp. 562-565.

4. "Sugar toda a doçura destes cálices": o inconsciente óptico, o pormenor e o todo

Nos textos em que Walter Benjamin trata mais directamente a questão da *mímesis*, existe um arco que vai da percepção de semelhanças pelo astrólogo às semelhanças mágicas alojadas na linguagem. Parece então que apenas indirectamente é possível destacar aquilo que a fotografia faz e dá a ver neste âmbito, muito embora algumas passagens dedicadas à fotografia encerrem, sob a sua superfície, o pulsar de questões miméticas. Já o vimos em relação à aura, vê-lo-emos agora em relação ao inconsciente óptico e às possibilidades abertas pela técnica fotográfica. Estas referem-se a aspectos mágicos, relacionados com o mostrar de correspondências ocultas, mas também a aspectos que tocam nas formas e nas forças inerentes ao fundo mimético.

O poder mimético, a capacidade de ver e produzir semelhanças, encontra-se no ser humano no seu estado mais elevado, embora a natureza também seja produtora de semelhanças. Esta característica aparece no texto “Caça às Borboletas”, onde, além da imitação e indistinção em relação à presa, o pequeno caçador mostrava ainda ter aprendido algumas leis da “língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos”⁸⁹. E os textos de cariz mais teórico sobre este tema também fazem referência à *mímesis* na natureza, a qual implica inevitavelmente a reciprocidade humana, por mais que, na época moderna, seja difícil aceder à esfera das antigas correspondências. Quer em “Sobre ‘a lâmpada”, quer num fragmento sobre astrologia já referido no capítulo

⁸⁹ Walter Benjamin, “Caça às borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900, op. cit.*, p. 81. (GS, VII, p. 393).

anterior, Benjamin alude às forças miméticas da natureza que são libertadas numa noite de lua cheia, forças capazes de provocar uma resposta por parte do homem moderno, que assim se vê reconduzido a uma esfera de experiência que no quotidiano lhe está vedada⁹⁰.

As considerações mais elucidativas, e que sustentarão a transposição para as questões fotográficas, encontram-se nos textos “Doutrina das Semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética” — ambos escritos em 1933, desenvolvendo argumentos idênticos, apenas com pequenas variações entre si, sendo que o segundo parece ser uma depuração do primeiro. Neles, Benjamin refere-se à produção de semelhanças ao nível da natureza por intermédio do mimetismo, isto é, da capacidade adaptativa de certos seres vivos para se tornarem semelhantes ao meio que habitam ou a outros seres vivos. Contudo, o fundamental neste contexto é atender à produção e percepção de semelhanças por parte do ser humano, ainda que, histórica e filogeneticamente, deva ser considerada a importância da resposta mimética face à natureza e aos diversos objectos miméticos, resposta que, desde os primórdios da humanidade até aos nossos dias, sofreu necessariamente alterações. Neste âmbito, aparece como determinante a relação entre micro e macrocosmos, relação que mostra como,

⁹⁰ Saliente-se, no fragmento intitulado “Sobre astrologia”, uma passagem que, visando exactamente lançar as pedras de uma racionalização da astrologia, acaba por elencar também os elementos sobre os quais se erige uma possível articulação (cujas implicações vão muito além da astrologia) entre um cosmos de semelhanças, o acaso, a força mimética e o movimento: neste sentido, as semelhanças detectadas nos rostos, na arquitectura, nas formas das plantas, nas nuvens ou nas doenças de pele não passam de minúsculos pontos de vista parciais no cosmos de semelhança. Indo além desta constatação, verifica-se não só que essas semelhanças dependem do acaso de um centro, nós próprios, bem como elas são o resultado de uma força mimética (como a semelhança entre pais e filhos) actuando no interior das coisas. Quer os objectos miméticos, quer os centros miméticos, encontram-se em constante movimento e alteram-se ao longo do tempo. Cf. *idem*, “Zur Astrologie”, GS, VI, pp. 192-193.

primitivamente, o círculo da vida estaria mais dominado pela lei da semelhança. Um dos exemplos predilectos de Benjamin é o da astrologia, um caso de semelhança não sensível (*unsinnlich Ähnlichkeit*). Entenda-se por semelhança não sensível, no caso da astrologia, “um conceito relativo, que nos mostra como, na nossa percepção, já não dispomos daquela faculdade que outrora tornou possível falar da semelhança entre uma constelação e um ser humano”⁹¹. Este pesar das transformações do campo da percepção mimética recorre à famosa imagem do *iceberg* freudiano, embora aplicada num contexto distinto:

Ainda hoje se pode afirmar que as situações quotidianas em que tomamos consciência das semelhanças são uma ínfima parcela dos inúmeros casos em que somos inconscientemente determinados pela semelhança. As semelhanças conscientemente apercebidas — por exemplo nos rostos —, comparadas com as muitas semelhanças inconscientes ou não apreendidas, são como a pequena ponta do *iceberg*, visível acima da água, quando comparada com a imensa massa submersa.

Mas estas correspondências naturais só assumem um significado decisivo à luz da ideia de que todas elas são essencialmente estímulos e incentivos daquela faculdade mimética que lhes corresponde no ser humano.⁹²

Os aspectos de escala, de ocultações e revelações — que não são apenas espaciais, redutíveis a uma medida ou extensão, nem sensíveis (segundo a caracterização das semelhanças não sensíveis), que não são redutíveis a um paradigma de pura visibilidade, mas envolvem também pulsões miméticas e forças mágicas, repercutindo-se na própria complexidade da vivência

⁹¹ *Idem*, “Doutrina das semelhanças”, *op. cit.*, p. 52 (GS, II. 1, p. 207).

⁹² *Idem, ibidem*, pp. 50-51 (*ibidem*, p. 205).

humana —, são aspectos de limiar entre consciente e inconsciente, entre percepção, intuição, adivinhação, recordação ou identificação, trabalhando por dentro a percepção e a produção de semelhanças. Neste contexto, são também de uma extrema importância para a arte e para a fotografia.

O trecho citado coloca-nos de novo perante a questão da fisionomia e das transformações que a percepção fisionómica sofreu ao longo dos tempos. Coloca-nos, portanto, no território fotográfico de August Sander e dos desafios históricos que ele levantou e levanta⁹³. De acordo com a perspectiva desenvolvida em “Pequena História da Fotografia”, esses desafios pressupõem uma reflexão sobre o rosto e a importância que este teve e tem para o cinema e a fotografia. Mas nem só de rostos se alimentam as preocupações fisionómicas e miméticas presentes nesse texto, a ordem das correspondências é bastante mais ampla e atinge outros fenómenos fotográficos. Aquilo que vimos até agora a propósito da faculdade mimética pode lançar alguma luz sobre o inconsciente óptico — já tantas vezes assinalado, embora nem sempre acompanhado pelo devido resgate dos traços fortes do pensamento de Benjamin. Mencionando exactamente um espaço habitado por uma ordem inconsciente, que se encontra na mais íntima relação com as questões técnicas da fotografia, é-nos dito que:

Só conhecemos este inconsciente através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. As particularidades estruturais, os tecidos das células, com os quais a técnica e a medicina costumam contar — tudo isto tem, originalmente, mais afinidades com a câmara fotográfica do que a paisagem expressiva ou o retrato que reflecte a alma do

⁹³ Sobre esta questão, conferir *supra* II. 4. *Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história.*

retratado. Ao mesmo tempo, porém, a fotografia revela com este material os aspectos fisionómicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica.⁹⁴

O inconsciente para que Benjamin parece apontar, mais do que freudiano, parece ser o das pulsões miméticas, aquelas que, desde a infância, foram exercitadas pela criança, sobretudo através do jogo e da brincadeira, e que agora podem encontrar o seu contraponto visível. Contudo, a analogia entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional não deixa de ser fundamental, constituindo uma das grandes inovações teóricas na compreensão das novas técnicas ópticas e das suas consequências ao nível da experiência humana e da arte. Neste sentido, a estreita relação entre fotografia e surrealismo foi desde logo apontada por Benjamin, que, como vimos no capítulo anterior, reconhecia nas fotografias de Atget uma limpeza do espaço e um realce dos pormenores que preparavam o terreno para a fotografia surrealista. No início da década de 1980, Rosalind Krauss recupera e desenvolve algumas destas ideias numa série de textos, nomeadamente “Photographic Conditions of Surrealism”, acentuando, entre outros aspectos, as estratégias surrealistas do *espaçamento* e do *duplo*, estratégias que conviviam paradoxalmente com o carácter indexical da fotografia e assim criavam um signo específico, a “natureza-como-representação, a natureza-como-signo”⁹⁵.

⁹⁴ *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, pp. 246-247 (*GS*, II. 1, pp. 371-372).

⁹⁵ Cf. Rosalind E. Krauss, “Photographic Conditions of Surrealism”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, pp. 87-118. Avaliar se esta e outras aproximações de Krauss às intuições benjaminianas fazem ou não justiça ao contexto inicial onde estas foram proferidas (e o que se ganha e perde com os desvios), avaliar da pertinência filosófica e artística de

Esta leitura é simultaneamente um aprofundamento e uma restrição do inconsciente óptico no campo artístico, sendo acompanhada, de modo paradigmático, pelas questões do índice e do signo, questões que, como vimos no início do presente capítulo, correspondem também a uma restrição dos traços ontológicos da fotografia, da sua relação com a semelhança e com o vivido.

A analogia entre inconsciente óptico e psicanálise é ainda mais desenvolvida em “A Obra de Arte na Época da sua Reproduibilidade Técnica”, texto onde a noção de inconsciente óptico visa dar conta de inovações que, embora baseadas em diferentes técnicas, são comuns à fotografia e ao cinema⁹⁶. Ao pensar conjuntamente a fotografia e o cinema, Benjamin

futuros périplos kraussianos pelo “inconsciente óptico” (e o que está por detrás dos seus desvios), seria o tema de outro debate, interessante e que talvez nos ajudasse a perceber melhor por que razões o inconsciente óptico pôde tornar-se um lugar-comum.

⁹⁶ Cf. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, *op. cit.*, pp. 232-233 (GS, I. 2, pp. 498-500). Uma outra analogia neste texto ilustra um elemento que importa destacar, pois ele atravessa as considerações de Benjamin sobre fotografia: a analogia entre o aparecimento da fotografia e do cinema e a pintura no Renascimento. O núcleo desta analogia é a interpenetração entre arte e ciência, ou seja, a integração na arte de elementos provindos de áreas científicas (no caso da pintura do Renascimento) e uma crescente indistinção entre arte e ciência (no caso da fotografia e, mais particularmente, do cinema), sendo que este último aspecto é enaltecido enquanto tarefa revolucionária do cinema. A disseminação e diversificação da fotografia e do cinema ao longo do século XX vaporizam este prognóstico, contudo, a ambiguidade do cinema como “arte industrial”, nem arte nem ciência no sentido tradicional, detectada desde logo nos seus primórdios, não deixa de valer como um traço forte que ainda hoje nos deve levar a reflectir. Gilles Deleuze também trabalha sobre esta ambiguidade, assinalando, por outro lado, a passagem para a compreensão da forma moderna de movimento, de matriz bergsoniana, que o cinema granjeou. Entre arte e ciência, superando-as, construindo algo novo, o cinema, enquanto pensamento do movimento e do tempo, mostra ser o órgão de uma nova realidade, fundada no “instante qualquer” e sua relação ao todo e à duração. Cf. Gilles Deleuze, “Chapitre 1: Thèses sur le mouvement. Premier commentaire de Bergson”, in *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, *op. cit.*, pp. 9-22.

mostra que está menos interessado nas questões técnicas em si mesmas, do que nos processos que elas envolvem. Que processos fundamentais são esses, que ordens de pensamento e de experiência estão neles implicados, que subtis distinções podem ser encontradas na diversidade que compõe o campo fotográfico, todas estas questões compõem o quadro de uma abordagem que, englobando as questões técnicas, não se deixa nelas esgotar.

São dois os exemplos fotográficos que, na sequência da citação acima transcrita, ilustram o inconsciente óptico, exemplos que manifestam também duas formas de relação entre técnica e magia: as ampliações de plantas elaboradas por Karl Bloßfeldt e os retratos de David Octavius Hill (ver imagem 21). Mais adiante, no subcapítulo III. 5. d. *O nome e o jogo no Teatro do Mundo*, será desenvolvida a referência à fotografia da peixeira de Hill como possuindo “qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a ‘arte’”⁹⁷. Serão desenvolvidas, portanto, as articulações entre técnica, magia e nome, pois elas remetem também para o âmago do pensamento benjaminiano. Para já, debrucemo-nos sobre as fotografias de Bloßfeldt e sobre alguns aspectos focados quer em “Pequena História da Fotografia”, quer numa recensão que Benjamin dedicou ao livro onde elas foram publicadas.

As fotografias de *Formas Originárias da Arte. Imagens Fotográficas de Plantas (Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder)*, de 1928, respondem às possibilidades técnicas de ampliação (ver imagens 22 e 23). Neste sentido, embora de uma forma indireta, pois não se trata exactamente do aspecto mencionado nos textos sobre semelhança, podemos dizer que

⁹⁷ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 370).

também elas fazem ver as correspondências entre um micro e um macrocosmos, mais especificamente, dão acesso a um microcosmos por intermédio da ampliação óptica. De qualquer forma, situamo-nos num território habitado por questões de escala, de correspondência entre diversas ordens perceptivas. Situamo-nos num espaço onde a fotografia joga com questões de semelhança, revelando analogias, formas e forças miméticas. Além do mais, na “ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que ‘assim como assim’ não se vê com nitidez, mas antes se põe a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas”⁹⁸. Sintomaticamente, este conjunto de fotografias situa-se algures entre arte e ciência.

A entrada na matéria, à qual o cinema apôs o movimento, pode perfeitamente ser articulada com o “olho-matéria” de Dziga Vertov, que tão importante é para o desenvolvimento das questões do movimento e da montagem no cinema, importância que se torna manifesta na compreensão deleuziana da imagem-movimento. Sem ser necessário forçar uma relação entre pontos de vista tão distintos como os de Deleuze e Benjamin, ainda assim é possível assinalar que o inconsciente óptico do último — seja ao nível da fotografia ou do cinema — não está assim tão afastado dessa nova ordem de pensamento do movimento e do tempo que o primeiro descortina no cinema, sustentada numa leitura bergsoniana do movimento, articulando os instantes quaisquer com o todo: “E é a terceira tese de Bergson, ainda em *L'Évolution Créatrice*. Se tentássemos dar-lhe uma fórmula brutal, diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo de mais profundo, que

⁹⁸ *Idem*, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, *op. cit.*, p. 233 (GS, I. 2, p. 500).

é a mudança na duração ou o todo”⁹⁹. Quer para Benjamin, quer para Deleuze, trata-se de uma inaudita entrada na matéria. Contudo, para este último, sendo a fotografia um *molde* e não uma *modulação*, ela fica a meio caminho, quer ao nível do movimento, quer ao nível do tempo¹⁰⁰. O ponto fulcral de uma possível relação entre as indicações de Benjamin e as teses de Deleuze estará menos no movimento — e sua imanência — e mais na própria matéria — na sua relação com movimentos e tempos específicos, também capazes de estabelecer articulações entre o singular e o todo. As questões fisionómicas e morfológicas levantadas pelo trabalho de August Sander são disso um exemplo. As fotografias de Bloßfeldt, que analisaremos já de seguida, reforçam também esta ideia. Que a fotografia possa dar conta de um outro tipo de movimentos (mais próximos da relação entre fixação e metamorfose), de um outro modo de experienciar o tempo (ao nível da duração nas montagens e nas séries, do espoletar de vivências afectivas e sentimentais da duração ou da relação — de cariz benjaminiano — entre um Agora e um Outrora, com todas as consequências históricas que lhe se são inerentes), essas questões permanecem em aberto e não são eliminadas pelo aparecimento do cinema, qualquer que seja a base teórica de que partamos.

Existem aspectos “anti-fotográficos” no pensamento deleuziano¹⁰¹. Esta afirmação pode parecer exagerada (sobretudo em

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁰ Para a questão do *molde* e da *modulação*, que Deleuze reconstitui a partir de noções de Gilbert Simondon e de André Bazin, cf. *idem, ibidem*, p. 39. Para a questão do tempo e do opsigno — que começa a aparecer de forma mais apurada nos filmes de Ozu — e de uma distinção radical entre cinema e fotografia, cf. *idem, Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., pp. 22-29.

¹⁰¹ Embora o pensamento de Deleuze possa ser fértil no enriquecimento de aspectos da fotografia e das suas explorações artísticas. Por outro lado, são já vários os ensaios de aplicação do “modelo deleuziano” à fotografia, uns melhor

relação a um pensador que consegue ser tão generoso), mas é importante manter o que nela existe de provocatório — e que vale também como uma provação ao pensamento deleuziano. A fotografia levanta questões de representação, de semelhança, de evidência, de clichés, de irradiações da realidade, etc., que não são facilmente enquadráveis no empirismo transcendental de Deleuze, por mais que alguns dos seus aspectos possam ser uma abertura de possibilidades de reflexão sobre o fotográfico. Para lá da contraposição entre fotografia e cinema, essas resistências à fotografia tornam-se manifestas na passagem da figura à figuração — ou a uma outra ordem de Figura — que se encontra presente na leitura deleuziana da pintura de Francis Bacon, passagem que se faz essencialmente pela anulação do carácter de semelhança da fotografia, pela desfiguração dos clichés com os quais esta enche as telas. Só assim, pela desfiguração, se tornam visíveis as Figuras de segunda ordem, que fazem “o semelhante, mas por meios acidentais e não de semelhança”¹⁰². Trata-se tam-

conseguidos de que outros. André Rouillé, sob este aspecto, não é convincente. O trabalho mais ambicioso, e porventura o que mereceria uma maior atenção, é o de Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, *op. cit.*, ainda que em alguns momentos pareça demasiado fiel aos livros de Deleuze sobre o cinema, efectuando transposições que não têm em conta a primazia das diferenças fotográficas.

¹⁰² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2002 [1981], p. 92. Podemos articular esta primeira crítica dos clichés com aquela que, em 1985, será retomada no segundo volume que Deleuze dedica ao cinema. Também aí estará em jogo a capacidade de “arrancar aos clichés uma verdadeira imagem” e, sobretudo, a tarefa mais difícil: “saber no que é que [*en quoi*] uma imagem óptica e sonora não é ela própria um cliché, ou melhor, uma foto” (*idem, Cinéma 2. L'Image-temps, op. cit.*, pp. 32-33). Começando a enunciar uma espécie de resposta, sustentada pela ideia de que não é suficiente parodiar o cliché ou criar espaços para esvaziá-lo, Deleuze diz: “Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. Há que juntar [*joindre*] à imagem óptico-sonora forças imensas que não são as de uma consciência intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” (*idem, ibidem*, pp. 33-34). Já Benjamin, mais do que contrapor fotografia e cinema, pensa

bém aqui de pensar o papel da fotografia e dos clichés na pintura ou, mais precisamente, o necessário mergulho nos clichés para deles arrancar, por transfiguração, a pintura e as suas forças.

Para Deleuze, o âmago da contraposição entre o cinema e a fotografia, fundada no carácter estático do *molde* da fotografia, decorre de uma leitura que aprofunda e extrapola o pensamento de Bergson; e a contraposição entre a fotografia e a pintura de Francis Bacon surge a partir da análise minuciosa das próprias obras do pintor. Mas, não sendo vista “em contraposição”, a fotografia abre-se a toda uma complexidade e variedade de modos de experienciar o movimento e o tempo, seja ao nível da exploração de técnicas básicas, seja ao nível dos seus processos, dos desenvolvimentos “espirituais”, criativos ou artísticos, seja ao nível das mais prosaicas vivências subjectivas — relativas ao afecto, à memória ou à rememoração.

Mas voltemos às ampliações de Bloßfeldt, pois elas podem iluminar aquilo que se acabou de enunciar. Em traços gerais, e de uma perspectiva empírica relativa aos aspectos técnicos que ainda hoje seguem os princípios ópticos dos primórdios da fotografia, existem as objectivas macro, cuja principal função é ampliar os objectos que estão próximos, e existem as teleobjectivas, que também podem ter função macro, mas que visam sobretudo aproximar os objectos longínquos. Dando um passo além das questões técnicas e das suas determinações cegas, se é verdade que até certo ponto a ampliação e a aproximação se confundem, inscrevendo-se numa mesma manipulação das proximidades e distâncias, já aquilo que dão a ver, e os efeitos sobre o observador, são distintos. Com a ampliação, entramos

a conjugação das forças intelectuais e sociais da fotografia na sua — sempre já — inscrição vital, gesto que impossibilita a sua compreensão genérica e sistemática. Aquilo que ficou patente no capítulo II a propósito das noções de *exercício* e *presença de espírito* vai ao encontro desta ideia.

mais directamente num espaço de intimidade estrutural. Ora, é exactamente este espaço de intimidade que, no mundo das plantas fotografadas por Bloßfeldt, permite, do ponto de vista analógico, não só o reconhecimento de formas, mas também o reconhecimento de motivos de formas artísticas nas formas das plantas ampliadas. Este aspecto é assinalado em “Pequena História da Fotografia”: “as mais antigas formas de colunas nas folhas da cavalinha, o báculo episcopal num feto arborescente, árvores totémicas em rebentos de castanheiro e de ácer dez vezes ampliados e no cardo penteador ornamentos góticos”¹⁰³.

Mas aquilo que pode ser visto nas fotografias de Bloßfeldt vai além destes aspectos analógicos. Na recensão intitulada “Novidades sobre Flores” (“Neues von Blumen”), publicada em Novembro de 1928, em *Die Literarische Welt*, Benjamin não poupa elogios ao trabalho de Bloßfeldt, dizendo que ele fez algo de extraordinário relativamente ao inventário da percepção humana, algo capaz de alterar a nossa imagem do mundo. Neste sentido, segue a intuição de Moholy-Nagy — insuflada de confiança face aos feitos e às virtudes da fotografia — relativamente à ideia de que até a investigação e a pesquisa em fotografia, explorando os avanços tecnológicos, podem ter resultados originais e criativos.¹⁰⁴ Só a fotografia é capaz de

¹⁰³ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 247 (GS, II. 1, p. 372).

¹⁰⁴ Cf. *idem*, “Neues von Blumen”, GS, III, p. 151. Neste contexto, Benjamin cita ainda uma frase de Moholy-Nagy (que aparece também em “Pequena História da Fotografia”): “O analfabeto do futuro não será o iletrado, mas aquele que não tiver conhecimentos de fotografia”. Não sendo esta a ocasião para explorar a fundo o modo como Benjamin dialoga com o pensamento de Moholy-Nagy, nem as anotações que este desenvolve sobre a arte e a fotografia, assinale-se, contudo, alguns aspectos: na constante pesagem das potencialidades e das fragilidades da fotografia, as referências benjaminianas a Moholy-Nagy marcam quase sempre uma ideia de abertura perceptiva, de emancipação da fotografia face às outras artes e, inclusivamente, de dimensão utópica (no sentido em

revelar todo este conjunto de analogias e formas que a nossa indolência foi cobrindo, as quais, contudo, não deixaram de exercer inconscientemente os seus efeitos e de ser reconhecidas por alguns espíritos de olhar mais penetrante.

O livro de Bloßfeldt insere-se assim no velho debate sobre a relação entre natureza e arte, sobre a arte como imitação da natureza, embora, como veremos, esta imitação tenha de ser enquadrada numa dimensão mimética alargada, capaz de absorver algo da natureza e de, simultaneamente, restituí-lo na sua diferença, no seu movimento de metamorfose. É esse, pelo menos, o entendimento de Benjamin quando diz, na recensão, que as formas originárias (*Urförmen*) não funcionam apenas como modelos para a arte, mas sempre estiveram em jogo em tudo o que foi criado. “Formas originárias da arte” equivale assim a “formas originárias da natureza”¹⁰⁵. Contudo, *Formas Originárias da Arte* praticamente não tem palavras, não argumenta acerca do debate mencionado, limitando-se a *mostrar* os resultados fotográficos. Este silêncio, que não deve ser confundido com negligência, é também uma valorização das virtudes

que a abertura de percepção possibilitada pelas novas técnicas faz parte de um conjunto de progressos que envolvem, ou devem envolver, o ser humano como todo, a relação à vida). Proponente de uma “Nova Visão” e crítico do pictorialismo fotográfico (crítica que Benjamin certamente terá em mente quando critica os trejeitos artísticos da fotografia), Moholy-Nagy não foi apenas um artista, mas também um profundo experimentador, um pedagogo e um teórico que, partilhando muitas ideias com o construtivismo russo e seguindo algumas tendências da Bauhaus, construiu uma obra singular e bastante influente. A complexidade e a riqueza criativa do pensamento de Moholy-Nagy estão bem patentes no conhecido texto de 1925, *Malerei, Fotografie, Film*, reeditado em 1927 numa versão ampliada. Remete-se para a tradução francesa desse texto, bem como de outros que demonstram os aspectos referidos, na coleção László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, trad. Catherine Wermester, Jean Kempf e Gérard Dallez, pref. Dominique Baqué, Gallimard, Paris, 2008.

¹⁰⁵ Walter Benjamin, “Neues von Blumen”, GS, III, p. 152.

do talento técnico e da observação, pois “aqui o talento é mais importante do que o saber”¹⁰⁶. As fotografias de Bloßfeldt estarão assim mais próximas dos procedimentos relativos à série e à montagem, estarão mais próximas dos problemas perceptivos da morfologia, do que propriamente dos debates académicos sobre as relações entre a natureza e a arte.

Nesse mostrar de procedimentos e relações, não é insignificante o facto de Bloßfeldt fazer ampliações, as quais, não revelando propriamente o mundo microscópico, são contudo capazes de mostrar *formas de estilo*¹⁰⁷. Klee e Kandinsky são referidos a propósito da sua capacidade para trabalhar nas regiões microscópicas, pondo-nos em contacto, através da sua pintura, com essas regiões, absorvendo e revelando algo que é inacessível a um microscópio. Benjamin referir-se-á, porventura, à depuração de elementos pictóricos e à atenção que ambos dedicaram aos elementos primordiais (linha, ponto, cor, movimento, etc.), os quais, por sua vez, abrem para regiões e visões espirituais e cósmicas. Num mesmo sentido, embora seguindo os processos técnicos da ampliação, e não os da utilização do microscópio, também as fotografias de Bloßfeldt absorvem e revelam imperativos de imagem que não se limitam a uma mera reprodução de formas.

De cada cálice e de cada folha saltam, na nossa direcção, imperativos de imagem interiores [*Bildnotwendigkeiten*] que têm a última palavra em todas as fases e estádios do que se está a engendrar como metamorfose. Isto toca numa das mais profundas, mais insondáveis formas do criativo, na variante que sempre foi, acima de outras, a forma do génio, da colectividade

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 151.

¹⁰⁷ Benjamin refere-se, sem desenvolver a referência, ao livro *Stilfragen*, de Alois Riegl, onde este estuda a influência das formas naturais nos períodos estilísticos artísticos do mundo antigo.

criativa e da natureza. Ela é o oposto fecundo, dialéctico, da invenção: o *Natura non facit saltus* dos Antigos. Poder-se-ia, numa suposição ousada, nomeá-la como o princípio vital feminino e vegetal. A variante é a cedência e a concordância, a flexibilidade e aquilo que não tem fim, a astúcia e o omnipresente.¹⁰⁸

Um dos aspectos aflorados nesta passagem excede quer a relação analógica entre formas naturais e formas artísticas, quer a relação analógica entre cada uma das fotografias que fazem parte da série *Formas Originárias da Arte*. Esse aspecto tem a ver com o acesso — uma espécie de chave — fornecido pelas fotografias de Bloßfeldt em relação ao reconhecimento dos movimentos de metamorfose. Ora, este aspecto pode ser relacionado — embora Benjamin não o faça — com uma noção de que Paul Klee tanto fala nos seus textos, a de configuração dinâmica das formas artísticas (*Gestaltung*), a dimensão de engendramento das formas¹⁰⁹. Esta configuração dinâmica, assim como a simultaneidade pluridimensional que lhe é inerente, são processos fundamentais na explicitação do processo criativo segundo Klee. São também elementos que devem entrar em consideração numa reflexão sobre o alcance e os limites da linguagem em relação ao que se passa nesse processo criativo, pois nele se joga um acesso às formas que se abre ao todo, na procura de uma imagem-matriz¹¹⁰. Uma frase proferida na

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 153.

¹⁰⁹ Cf. Paul Klee, “Filosofia da criação artística”, in *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. João Barrento, Cotovia, Lisboa, 2001, pp. 54-61.

¹¹⁰ *Idem*, “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, in *Escritos sobre Arte, op. cit.*, pp. 18-37. É no final desta conferência (p. 37) que Klee profere as — cristalinas e enigmáticas, entretanto tornadas célebres — frases relativas ao “povo que falta”:

“Devemos continuar a busca.

conferência “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, que Klee recupera de Goethe, dá conta dessa tensão com a linguagem: “Cria, artista, não fales”. Mais do que uma proibição, esta frase é, como Klee tão bem percebeu, uma maldição que paira inevitavelmente sobre as palavras que visam acercar-se dos segredos do processo criativo e do engendramento das formas, maldição que paira, de diferentes modos, sobre os escritos de Klee, sobre o silêncio de Bloßfeldt (cujas fotografias serviam inicialmente como manual de ensino para os seus alunos de artes em Berlim), sobre a tarefa crítica de Benjamin.

Mas as “visões secretas” reveladas pelas fotografias de Bloßfeldt não concernem apenas as artes pictóricas e a escultura. Na introdução escrita para a primeira edição do livro, o principal impulsor da publicação, o galerista e colecionador de arte Karl Nierendorf, refere-se também à dança, indicando a fotografia intitulada *Aconitum. Eisenhut* como um exemplo privilegiado (ver imagem 23). Entendida como transformação do corpo humano em expressão, a dança pode encontrar o seu símbolo (*Gleichnis*) num rebento de uma planta, espaço onde surgem os sonhos, as tensões psíquicas e os gestos infantis. Desenvolvendo-se através de movimentos e ritmos do corpo, numa renovação constante, a dança deve arrancar ao fluxo da sua evolução o gesto intensivo que, contudo, não pode manter permanentemente, não pode fixar. Entre as fotografias de Bloßfeldt e a dança, trata-se de uma analogia invertida (pensemos na imagem de dois cones cujas pontas se tocam, como se se expandissem de um mesmo lugar que é já sempre diferente, o lugar onde se tocam sem se unirem — o movimento de

Já encontrámos as partes, mas ainda não o todo.

Ainda não temos esta última força, porque nos falta o suporte de um povo.

Mas procuramos um povo; já iniciámos essa busca na Bauhaus. Começámos com uma comunidade à qual damos tudo o que temos.

E mais não podemos fazer.”

metamorfose). Simétrica, com um mesmo núcleo, um *symbolon* unindo-se por contraste: ao passo que a planta não cessa de tomar sempre de novo a forma eterna, que antes de se desenvolver se torna para nós o símbolo de um corpo animado, a dança tem de repetir constantemente os movimentos de forma a fixar a expressão da alma, tocando assim na atmosfera temporal da arte¹¹¹. Ora, as fotografias de Bloßfeldt colocam-se, a seu modo, no coração desse símbolo material e diferencial, fixando as formas, mas dando a ver os movimentos de metamorfose e de temporalidade que as constituem¹¹².

Ainda a propósito da dança, da *mimesis* e da sua complexa relação com a linguagem, assinala-se que, no texto “Problemas da Sociologia da Linguagem”, Benjamin opõe à teoria da linguagem onomatopeica (mimese em sentido restrito) uma teoria da linguagem expressiva que assenta nos movimentos do corpo (mimese em sentido lato), apoiando-se nas investigações de Richard Paget e Marcel Jousse¹¹³. Embora tratando-

¹¹¹ Cf. Karl Nierendorf, “Einleitung”, in Karl Bloßfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1935 [1928], pp. IX-X.

¹¹² Esta leitura da introdução de Karl Nierendorf ecoa alguns dos temas discutidos no seminário “Arte e Corpo — sobre o processo criativo”, orientado pelo Professor José Gil no ano lectivo 2011-2012, no IFL — Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, seminário onde também se abordaram os problemas do momento privilegiado, da expressão, da intensidade. Que a fotografia seja utilizada quer no aperfeiçoamento da dança japonesa Butoh, quer nos exercícios multidisciplinares orientados pela bailarina e coreógrafa Vera Mantero, são pormenores cheios de significado, que revelam a capacidade que a fotografia tem de se aproximar de aspectos determinantes relativos à expressão. Ou, melhor dizendo, e seguindo mais de perto as questões da evidência e da semelhança: uma reprodução fotográfica de formas ou estados de coisas possui uma virtualidade expressiva que, contudo, necessita de uma grande “liberdade de percepção”, que não se esgota nem na condenação da representação (e da semelhança), nem na consideração estética das formas. A grande dificuldade é pensar a fotografia numa tensão entre estas duas exigências.

¹¹³ Cf. Walter Benjamin, “Probleme der Sprachsoziologie”, GS, III, pp. 452-480. Estando relacionada com este desvio pela dança, atente-se na passagem de

-se de um estudo mais prospectivo do que propriamente argumentativo — é um trabalho de cariz académico, feito por encomenda —, esta presença das questões miméticas ao nível da linguagem aproxima-se da teoria elaborada em “Doutrina das Semelhanças”, assente na faculdade mimética e na noção de “semelhanças não sensíveis”. Do ponto de vista dos estudos linguísticos, estas questões permitem-nos pensar conjuntamente a função semântica e o valor expressivo da linguagem.

Segundo Ernst Jünger, a unidade implícita na entre-expresão, isto é, as relações profundas entre coisas que escapam ao âmbito da anatomia (por exemplo, os nossos olhos e o olho que adorna a asa de uma borboleta), são a representação de uma unidade da *mímesis* no sentido mais abrangente do termo: “todos nós representamos uma só e a mesma coisa. Isto vale também para as danças e os jogos primitivos, para os universos do conto e do totém, para as máscaras e as procissões cultuais. A dança toca mais fundo do que a palavra”¹¹⁴. Restabelece-se assim, em novos termos, uma relação profunda entre os movimentos expressivos de um corpo e as fotografias de Bloßfeldt. A proximidade ao todo, tarefa de *daimon*, constitui um limite indemonstrável de tudo o que foi exposto, limite que não é apontado explicitamente por Benjamin, mas que se intui a partir das citações e da discussão que ele introduz, enquanto crítico, a propósito de *Formas Originárias da Arte*: quer a comparação que faz com os desenhos de Grandville, que fazem todo o cosmos emanar do mundo das plantas (caricatura cujas feridas são de alguma forma curadas, redimidas pelas fotografias de

Mallarmé citada por Benjamin nesse texto (p. 478), e apontada como possível motivo de *A Alma e a Dança* de Valéry: “A bailarina”, diz Mallarmé, ‘não é uma mulher, mas sim uma metáfora capaz de trazer à expressão um aspecto das formas elementares da nossa existência: espada, cálice [Becher], flor, ou outra”.

¹¹⁴ Ernst Jünger, *Typus, Name, Gestalt, op. cit.*, § 21, p. 398.

Bloßfeldt)¹¹⁵, quer os conceitos trazidos a debate, relativos às relações milenares entre a arte e a natureza e próximos da morfologia goethiana, apontam no sentido de uma relação entre o inconsciente óptico e a aproximação ao todo. A iluminação do pormenor é assim investida de uma “escala” que vai além da medida e de um puro jogo entre visibilidade e invisibilidade, entrando em domínios cósmicos. Também o ponto cinzento de Klee, embora com outros meios e outras consequências, tem a capacidade de fazer essa passagem:

O símbolo formal deste “não-conceito” [o caos] é o ponto que, na verdade, não é ponto nenhum, é o ponto matemático. O algo que-é-nada ou o nada que-é-algo é um conceito não conceptual da ausência de síntese. Se deixarmos que esse conceito se torne fisicamente perceptível (como se fizéssemos um balanço no interior do caos), alcançamos o conceito de cinzento, o ponto em que se decide o devir e o perecer: o ponto cinzento. Este ponto é cinzento, porque não é branco nem preto, ou porque é tanto branco como preto. [...]

A elevação de um ponto a valor central constitui o momento cosmogenético. A este processo corresponde a ideia de todo o princípio (por exemplo, a criação), ou melhor, o conceito de ovo.¹¹⁶

Não é este o lugar para aprofundar esta teia de relações, nem para explorar as complexas intersecções entre formas, metamorfoses e linguagem. De qualquer modo, é de assinalar que Benjamin veja no trabalho de Bloßfeldt, não apenas o resultado de um fotógrafo artesanal ou de alguém que sabe usar

¹¹⁵ Walter Benjamin, “Neues von Blumen”, *Gesammelte Schriften*, III, p. 152.

¹¹⁶ Paul Klee, “As Coisas na Natureza: Essência e Aparência”, in *Escritos sobre arte, op. cit.*, p. 65.

perfeitamente as técnicas de ampliação, mas uma profunda intersecção entre arte e conhecimento. Neste sentido, as suas fotografias pertencem simultaneamente a uma nova tecnologia, ao desenvolvimento dos seus processos e a um problema fundamental relativo às formas e às configurações dinâmicas do acto criativo, seja ao nível da natureza, seja ao nível da arte.¹¹⁷

Portanto, um fotógrafo é também, ou pode ser também, aquele que consegue aceder a um domínio perceptivo, a um inconsciente óptico onde, além da revelação de mundos capazes de se dirigirem ao todo, se trata também, e mais singelamente, de levantar o véu que a nossa indolência deposita incessantemente sobre as coisas. Este véu pode ser, afinal, a aura que se acumula em torno de um objecto da intuição, pode estar numa relação intrínseca com o invólucro que todo o objecto tem em torno de si¹¹⁸. Não existe aqui uma contradição relativamente à com-

¹¹⁷ Compreender as palavras que Benjamin dedica ao trabalho de Bloßfeldt implica também aceitar — contra certas interpretações que visam detectar uma confusão, nas teses benjaminianas, entre procedimentos fotográficos (ampliação, por exemplo) e cinematográficos (aceleração ou ralenti, por exemplo) — a seguinte constatação de Georges Didi-Huberman: “os processos que [Benjamin] considerava interessantes seriam transversais a todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais (fotografia, cinema, pintura, arquitectura, filosofia)”. Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, op. cit., pp. 143-144. Esta subtil distinção entre *procedimentos técnicos* e *processos transversais* que são já sempre técnicos, estéticos e intelectuais, mostra como a relação entre fotografia e filosofia se materializa no pensamento de Benjamin sob diferentes prismas que se interpenetram. A abordagem que Didi-Huberman desenvolve neste capítulo de *Devant le Temps* (“L’image-malice. Histoire de l’art et casse-tête du temps”, pp. 85-155) visa sobretudo uma compreensão do trabalho de Bloßfeldt no contexto da análise sobre a temporalidade do jogo e a imagem-malícia, pelo que as suas referências à infância nunca são enquadradas nas questões miméticas, nem nos textos que Benjamin lhes dedica. Valoriza, no entanto, a estrutura caleidoscópica do livro de Blossfeldt, a sua estrutura de montagem de singularidades, também a sua dimensão morfológica (entre agregado e síntese) e morfogenética.

¹¹⁸ Importa remeter para duas caracterizações da aura. A primeira, já vista anteriormente em III. 3. b. *Escutar a história da terra num seixo arredondado*, tem a

preensão da aura: mais do que defender um movimento único de decadência ou ressurgimento da aura, o que está em causa é perceber aquilo que, em relação a cada objecto, constitui um ganho e uma perda de experiência. À semelhança do que acontece nas fotografias de Atget — que aspiram “a aura da realidade” associada à atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha imposto, abrindo o espaço à exploração de um novo olhar e à perscrutação do pormenor —, também as fotografias de Bloßfeldt permitem aceder a uma outra camada de formas, ao engendramento das coisas, à relação entre a singularidade e o Todo, à dimensão cósmica. Uma abertura a correspondências e configurações dinâmicas que porventura estariam veladas. Mas para isso é necessário, antes de mais, o levantamento dos véus: a aura (embora o seu levantamento não se dê de forma absoluta, pois em última instância não se pode fazer o elenco daquilo que tem e daquilo que não tem aura), o hábito, o corpo indolente. Talvez se trate, no fundo, de uma tarefa infinita, de um incessante exercício de atenção e de afinação.

A segunda caracterização da aura e, porventura, aquela que é, simultaneamente, a mais abrangente e a mais precisa, encontra-se num dos “Protocolos sobre experiências com drogas”: “o ornamento, um invólucro ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo”. Esta caracterização deve ser lida em função dos três aspectos que são constitutivos da autêntica aura em oposição à representação banal e convencional dos teósofos: “Em primeiro lugar, a verdadeira aura transparece em todas as coisas. Não apenas em certas coisas, como as pessoas imaginam. Em segundo lugar, a aura altera-se completamente a partir do movimento que a coisa, de que ela é aura, faz. Em terceiro lugar, a aura autêntica não pode de modo algum ser pensada como a magia do brilho ostentatório espiritualista tal como a representam e descrevem os livros místicos vulgares”. Walter Benjamin, “Protokolle zu Drogenversuchen”, GS, VI, p. 588. A tradução dos três aspectos é retirada de Maria Filomena Molder, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio D’Água, Lisboa, 2011, p. 81. Nesta e na página anterior deste ensaio, Maria Filomena Molder relê, em novos termos (mudez e hora natal), algumas ideias relativas às interpretações restritivas da aura, ideias que já haviam conhecido uma primeira formulação em “Aura e Vestígio”, in *Semear na Neve, op. cit.*, pp. 55-59, sempre, como é inevitável, numa estreita relação com a fotografia.

Um exercício desse género, de procura dos imperativos internos das formas e das suas metamorfoses, foi realizado por Goethe no texto *A Metamorfose das Plantas*, descrevendo o movimento de crescimento das plantas a partir de princípios unificadores dinâmicos. Podemos ainda aproximar os imperativos de imagem da noção de Figura (*Gestalt*), tal como Jünger a propõe em *Tipo, Nome, Figura*. Este ensaio de Jünger já foi referido no capítulo anterior, a propósito da relação próxima que o tipo mantém com o anónimo e o indiferenciado. Ora, ao dizer-nos que a ciência pode ter acesso aos tipos, mas que as figuras lhe são inacessíveis — afirmação que, numa primeira instância, tem implícita a aproximação entre a noção de Figura e a Planta Original (*Urpflanze*) de Goethe — Jünger está a colocar a Figura no âmbito do indiferenciado e, portanto, daquilo que é difícil de nomear — o que, no limite, excede a própria aproximação entre Figura e Planta Original¹¹⁹. Este texto de Jünger também dá conta de um certo tom de exclusividade no acesso aos imperativos de imagem e às figuras, exclusividade que a fotografia, enquanto meio de massas, vem de alguma forma contrariar. De facto, e como veremos já de seguida, Benjamin parece dizer que a poucos homens é concedido o direito de chegar perto dos imperativos, das matrizes. Um mesmo género de “aristocracia perceptiva” é exposto por Jünger em diversos momentos do seu ensaio, característica que implica, não só questões perceptivas, mas também de nomeação. Perante isto, a fotografia, embora mais democrática, na sua mudez intrínseca pode não chegar muito longe. As palavras escasseiam, tornam-se titubeantes, quando se trata de nomear as figuras. Em última instância, talvez o mais importante não seja nomear, mas sim ter consciência de que se está perante o inominável, seja ele o fundo mimético, o indiferenciado ou

¹¹⁹ Ernst Jünger, *Typus, Name, Gestalt, op. cit.*, §§ 103-109, pp. 453-457.

o anónimo enquanto campo de forças, quadro de pensamento que, contudo, nos afasta de Benjamin, para o qual há uma estreita relação entre existência e nomeação¹²⁰ (de qualquer modo, a ausência de nome ou a procura de nome produzem os seus efeitos, como transparece da referência à fotografia de David Octavius Hill que já foi analisada, cuja magia “reclama insistente o nome daquela mulher que viveu um dia”). Já não é pouco que certos trabalhos fotográficos tenham a capacidade de proporcionar esta experiência. Os seus autores terão feito a sua parte na ampliação da nossa percepção e da nossa imagem do mundo, e poderão sem dúvida, como Benjamin diz a propósito de Bloßfeldt, “comer mais do que pão”¹²¹.

A recensão do livro de Bloßfeldt termina com as seguintes frases: “Nós, observadores, caminhamos por entre estas plantas gigantes como Liliputianos. Aos gigantes espíritos fraternos, aos olhos solares [*sonnenhaften Augen*] como aqueles que Goethe e Herder possuíam, está ainda reservado o direito de sugar toda a doçura destes cálices”¹²². “Olhos solares” é uma expressão difícil de traduzir, pois algo se perde na tradução de *sonnenhaft* por solares, sobretudo a dimensão do estar imerso, ligado ou encadeado, que é inerente ao verbo *haft*. Esta expressão é utilizada por Goethe na “Introdução” à obra *Teoria das Cores*, onde, contra as explicações científicas e causais da relação entre o olho e a luz, propõe uma posição que se aproxima de uma teoria antiga e afinitária da visão, segundo a

¹²⁰ Sobre as questões do nome e do anónimo, que marcam uma diferença entre Benjamin e Goethe, já que para este último o coração da vida não tem nome, cf. Maria Filomena Molder, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, *op. cit.*, pp. 256-257.

¹²¹ “Neues von Blumen”, GS, III, p. 151.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 153.

qual “só o semelhante é conhecido pelo semelhante”¹²³. Esta teoria pressupõe que os olhos estão ligados ao sol, e diz respeito a um pensamento que foi primeiramente formulado por Empédocles. Implica também a ideia de que a visão resulta de um fogo que é emanado quer pelos objectos, quer pelos olhos (fogo intra-ocular). David C. Lindberg, embora analisando sobretudo as passagens relativas a uma suposta teoria da visão em Empédocles, insere a sua análise num debate, de impossível conclusão, relativo aos princípios metafísicos que dizem respeito a “só o semelhante é conhecido pelo semelhante”¹²⁴. De qualquer forma, apesar destes problemas interpretativos e de algumas críticas que Aristóteles terá tecido a propósito das questões biológicas levantadas por Empédocles, este foi “o primeiro pensador a dar-se conta de que a biologia necessita não apenas de causalidade, senão também de princípios de organização no conjunto de dados que a explicam”¹²⁵. Portanto, apesar de toda a Discórdia, um Amor capaz de sugar toda a doçura da natureza une Empédocles a Bloßfeldt.

Platão deu uma versão mais depurada desta teoria da luz intra-ocular, que pressupõe a existência de uma semelhança, de um contacto entre os nossos olhos e o Sol, astro que, na decorrência destes princípios, é considerado a origem do poder

¹²³ J. W. Goethe, “Einleitung”, in *Zur Farbenlehre, HA*, vol. 13, *op. cit.*, pp. 323-324.

¹²⁴ David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976, pp. 4-5.

¹²⁵ G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994 [1983], p. 321. Porque dialoga com as questões exploradas neste contexto, porque aproxima a teoria da percepção de Merleau-Ponty — assente na ideia de que “ver é ser visto” — de teorias antigas da visão, refira-se a pertinência da dissertação de mestrado de Maria Luísa Ratinho Carlos, *Sentidos da Visão. Diálogos com Merleau-Ponty*, Dissertação de Mestrado em Filosofia — Estética, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007.

(*dynamis*) da visão. Na passagem da teoria da visão para a teoria metafísica de Platão, é sintomático que, na *República*, esta teoria da luz intra-ocular tenha sido utilizada como analogia para explicitar a relação entre a ideia de Bem e a inteligência e a verdade: tal como a vista e a luz, embora semelhantes ao Sol, não são o Sol, também a ciência e a verdade, embora semelhantes ao Bem, não são o Bem. É o traçar desta linha divisória — entre a semelhança tecida pela luz e a transcendência do Sol — que permite também a introdução da concepção platônica de imagem (que começa pelas sombras e pelos reflexos e que conduzirá à famosa crítica da *mímesis*, à crítica da imitação artística como desvio da verdade — que, em rigor, e relativamente às Ideias, é uma *mímesis* de segundo grau), linha de fundamental importância, não só para a metafísica ocidental, mas também para a compreensão que fazemos ou podemos fazer das imagens fotográficas.¹²⁶ As duas questões, metafísica e fotográfica, pese embora a sua aparente distância, interpenetram-se. Dizem respeito, antes de mais, aos problemas da representação, como vimos a partir de *Mimēsis e Negação* (embora o próprio Fernando Gil exclua as imagens da instância da representação, exclusão que é discutível, pois embora as imagens não remetam para um primado da percepção, o modelo de pensamento que lhes subjaz, a linha enquanto divisão entre mundo e imagem, dirige-se inevitavelmente a questões representativas¹²⁷). Dizem ainda respeito ao acesso fornecido pelas fotografias (filhas da luz) relativamente ao poder (*dynamis*) de engendramento das coisas e da sua *manifestação, mostração* ou *apresentação*. No contexto da filosofia aristotélica, esse poder será compreendido sobretudo em função da enteléquia, de um princípio imanente às formas que modula as matérias, o qual

¹²⁶ Cf. Platão, *A República*, *op. cit.*, Livro VI, sobretudo 507b-511e, pp. 305-313.

¹²⁷ Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, *op. cit.*, p. 53.

se aproxima da morfologia de Goethe e das relações entre arte e natureza expostas por Bloßfeldt. Na discussão relativa aos arquétipos pode definir-se, pela relação intrínseca entre singularidade e imanência, um princípio cujo acesso não pode senão passar pela singularidade de cada coisa, definição que é de extrema importância para a Planta Original de Goethe, para as Ideias do “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão*, de Benjamin (e para as suas imagens dialécticas), mas também para os tipos sociais de Sander, as flores de Bloßfeldt, as tipologias dos Becher ou, mais remotamente (porque apontam para uma outra ordem de infinitude da relação entre pormenor e ideia), as costas de Coplans. A respiração da contemplação.

Mas Platão não se elimina assim tão facilmente, nem este é o lugar para aprofundar seriamente todas as questões relativas às ideias e aos arquétipos. De qualquer forma, as possibilidades abertas pelas fotografias de Bloßfeldt, quer pela montagem em séries, quer pelo ritmo de metamorfose que nelas é mostrado, vão ao coração de todas estas questões, discutindo-as com imagens. No fundo, e simplificando, o modo como definimos a linha acima mencionada marca a relação entre a singularidade de cada coisa e o princípio que faz com que ela seja aquilo que é. E isto é de extrema importância para a compreensão dos passos que conduzem da representação à apresentação, isto é, de uma representação cujo representado existe necessariamente naquilo que é apresentado¹²⁸. As fotografias — em geral, e não apenas as de Bloßfeldt — problematizam o dualismo platónico e os seus desdobramentos miméticos, sobretudo quando estes são vistos segundo linhas de separação rígidas, meras duplicações. Elas não só transportam na imagem aquilo que não

¹²⁸ Ver, no capítulo II, a importância do conceito de apresentação (*Darstellung*) em Benjamin e a apropriação que dele foi feita para pensar a especificidade da apresentação fotográfica, que traz sempre consigo, de forma imanente, aquilo que representa.

é dela, aquilo que “queima o seu carácter”, como transportam também o poder do Sol e da luz, o poder de engendramento daquilo que existe enquanto existe no mundo visível.

Uma passagem de Crisipo mostra como o pensamento estoico relativo à representação e à percepção (embora aquilo que entendemos hoje por estes termos não possa equivaler de modo absoluto ao que está em causa em Crisipo), entendida como *phantasia*, toca nestas questões, respondendo-lhes de uma forma mais refinada do que Platão, a qual, manifestamente, se aproxima da representatividade fotográfica:

A representação [*phantasia*] é uma afecção [*páthos*] produzida no interior da alma e que, ao mesmo tempo, se manifesta a si mesma e manifesta o objecto que a provocou. Por exemplo, quando percebemos o branco através da vista, a afecção é o que se produz no interior da alma consecutivamente à visão. E, a partir dessa afecção, podemos dizer que ela tem por fundamento o branco, donde partiu o movimento. O mesmo acontece quando a afecção se produz por via do tacto ou do odor.
— A representação tira o seu nome da luz [*phōs*], pois assim como a luz, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver os objectos que envolve, também a representação, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver o objecto que a produziu.¹²⁹

Sobre esta passagem, diz-nos Fernando Gil que, como em Aristóteles, a *phantasia* (que, em termos modernos, estaria mais próxima daquilo que entendemos por *imaginação*) é também

¹²⁹ Crisipo, *S. V. F.*, II, 54, pp. 21-22, a partir da trad. de V. Goldschmidt, 1979, p. 113, n. 1, *apud*, Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, *op. cit.*, p. 55. É interessante perceber como os três actos de consciência de imagem, de Husserl, mantêm grandes afinidades com três dos quatro elementos que constituem o quadro terminológico de representação na doutrina de Crisipo: *phantasia* (representação), *phantaston* (o objecto representado), *phantastikon* (a faculdade imaginativa) e *phantasma* (o objecto imaginado).

uma afecção da alma. Mas, segundo Crisipo, estabelece-se e dá-se a ver a si própria, ao mesmo tempo que estabelece e dá a ver o que a produz: mostra-se a si mesma, a representatividade lê-se na própria representação. A *phantasia* (cujo objecto imaginado é o *phantasma*) surge, no excerto de Crisipo, numa comparação com a luz. O seu mostrar-se remete para os verbos *deiknymi* (indicar, mostrar) e *endeiknymi* (indicar, mostrar que sugere a indicação de qualquer coisa *dentro* da representação). “Seja como for, conhece-se o grande número de significações, decisivas no pensamento grego, ligadas a *deiknymi*: ostensão, mostração, demonstração, tornar manifesto, ensinar, indicar (cf. *deiktikos*; *to deikelon* designa o simulacro, a imagem).”¹³⁰ Que a ostensão dos fantasmas fotográficos ou da imaginação fotográfica possa ser retomada conceptualmente a partir do pensamento grego, pesando-se, como é natural, todas as alterações histórico-filosóficas, não é o cumprimento de um desejo de anacronismo, nem de rejeição da contemporaneidade. É apenas o cumprimento de uma tarefa de inscrição — diferencial — da experiência humana nas suas mais remotas influências e determinações.

Em fotografia, o poder de engendramento daquilo que existe não é apenas uma metáfora, pois — arriscando-se aqui o ridículo do óbvio — não há fotografia sem luz. As metáforas são já um engendramento da luz, de uma materialidade. Talvez seja pertinente voltar à intuição de Hubert Damisch a propósito de “Point de Vue du Gras”, a heliografia de Nicéphore Niépce que pode ser considerada a primeira fotografia do mundo, a qual nos põe a sonhar “com uma arte onde a luz engendraria a

¹³⁰ *Idem, ibidem*. São riquíssimas estas derivações do pensamento estoico, nomeadamente a compreensão da relação entre luz, *phantasma*, mostração e ostensão. Não será demais relembrar os termos com os quais se procurou descrever a evidência fotográfica, nomeadamente o “isto” do “isto foi”, o carácter deíctico (a partir de Wittgenstein e do *Tratado da Evidência*), “a ínfima centelha do acaso”.

sua própria metáfora”¹³¹. Neste sentido, poder-se-á dizer que a fotografia faz algo de equivalente à *phantasia* dos estóicos. Os fotogramas de Moholy-Nagy ou algumas fotografias de Man Ray obtidas com recurso à técnica de solarização (que consiste em expor o negativo, no processo de revelação, aos efeitos da luz, invertendo assim os valores tonais) parecem inserir-se exactamente no coração destas questões, pelo que as formas nascem de um contacto íntimo com a luz, mesmo que surjam deformadas ou com contornos alterados¹³². Dá-se, a seu modo, uma interpenetração entre matéria e forma. A fotografia acrescenta novos elementos a estas questões milenares, embora também possa — e deva — ser pensada com elas.

Regressando aos “olhos solares”, podemos então dizer que também eles, no limite, não devem ser vistos apenas como uma metáfora, antes exprimem um encontro que está aquém de uma passividade ou de uma actividade puras por parte do ser humano, um encontro que pressupõe exactamente a existência de uma entre-expressão entre o mundo e o ser humano¹³³.

¹³¹ Cf. Hubert Damisch, *La Dénivelée*, *op. cit.*, p. 11.

¹³² Embora alguns trabalhos de Thomas Ruff (que fotografa de noite com o auxílio de uma câmara de infravermelhos utilizada pelos militares), de Gilbert Fastenaekens (que fotografa na lentidão da luz nocturna) ou de Kohei Yoshiyuki (que se infiltra na privacidade dos corpos nocturnos nos parques de Tóquio) pareçam contrariar a matriz solar, na verdade, eles são variações, levadas ao limite, dessa matriz, explorando exactamente aquilo que se esconde do sol e da sua — por vezes terrível — *exposição*, paradoxalmente *expondo*, entre muitas outras coisas, o medo de ser vigiado, os sonhos de infância ou o voyeurismo. De qualquer forma, muito haveria a pensar a partir do lado obscuro da fotografia, o qual, sendo talvez menos óbvio, não deixa de se relacionar com pelo menos dois aspectos referidos desde logo na introdução deste livro: o primeiro é a câmara obscura; o segundo é a dimensão cosmológica e circular da luz, pois os momentos de passagem que são o crepúsculo e o nascer do dia não deixam de manter e ligar, exactamente porque são *de passagem*, a noite e o dia, as trevas e o meio-dia.

¹³³ Em *Mimêsis e Negação*, uma das referências a Goethe prende-se com este fundo de mimese e com esta entre-expressão, enraizada na monadologia de Leibniz.

Portanto, em consonância com o que atrás foi enunciado, as referências de Benjamin à fotografia recebem, do subsolo, o pulsar das questões miméticas.

Um outro texto de Goethe, intitulado “Simples imitação, maneira, estilo”, debruça-se sobre as relações entre a arte e a natureza, e nesse quadro concebe a simples imitação como um primeiro acesso ao estilo e à maneira. Estes três aspectos, todos eles com as suas virtudes, devem coexistir numa obra de arte equilibrada, a qual, contudo, encontrará o seu ápice no estilo.

Se a arte conseguir, através da imitação da natureza, através do esforço de constituição de uma linguagem universal, através do estudo exacto e aprofundado dos objectos, chegar finalmente mesmo a conhecer com exactidão e cada vez com maior exactidão as propriedades das coisas e o seu modo de existir, se conseguir uma visão sinóptica da série das figuras e uma

Também em Goethe encontramos a ideia de que a luz existe antes dos olhos e que estes existem pela luz e para a luz. Atentemos num longo trecho, que aponta ainda para os problemas da identificação, do amor, da aprendizagem, do acesso à ordem humana: “Goethe observou que o olho reflecte o sol e as propriedades físicas da luz, independentemente de os olhos existirem para ver. E K. Lorenz, que o relembra, evoca por seu turno ‘a forma das barbatanas e a silhueta dos peixes que não são senão o reflexo das propriedades dinâmicas da água, propriedades que esta possui, de qualquer modo, seja ou não sulcada por barbatanas’ (Lorenz [*Die Rückseite des Spiegels*, trad. fr. *L'envers du miroir*], 1975, p. 12). Estas indicações seriam susceptíveis de prolongamentos em outros planos, até aos mecanismos de identificação, raízes do amor e da aprendizagem, do ensino, do acesso à ordem humana: é o sujeito que aí faz de si próprio uma representação, de um modo que pode corresponder de bastante perto à produção interna da *species* segundo Guilherme d'Auvergne”. Fernando Gil, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 84. Embora esta passagem se aproxime de muitas das ideias que vimos a propósito da teoria mimética de Benjamin e das suas inscrições vitais, este não concluiria que “é o sujeito que aí faz de si próprio uma representação”. Uma das consequências da existência de uma ordem de semelhança e de afinidade entre o mundo e o ser humano prende-se exactamente com a impossibilidade de uma representação do sujeito que se faça a partir de si próprio. Na verdade, a questão do sujeito é ainda um núcleo forte de *Mimēsis e Negação*.

justaposição e imitação das suas diferentes formas características, então gera-se o Estilo, o grau supremo a que ela pode chegar; o grau em que se pode equiparar às tarefas humanas mais elevadas.¹³⁴

Esta posição é reveladora de uma concepção mimética dinâmica, que vai além da mera imitação dos objectos, procurando intuir e revelar o seu “elemento característico”¹³⁵.

Stephen Halliwell começa a sua leitura da questão da *mimesis* (uma leitura ambiciosa e desde logo enformada pelos problemas levantados na Antiguidade, sobretudo por Platão e Aristóteles) a partir de alguns textos de Goethe, entre eles “Simples imitação da natureza, maneira, estilo”. Segundo Halliwell, a posição goethiana acaba por desenvolver, a seu

¹³⁴ J. W. Goethe, “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, HA 12, p. 32, trad. in *idem*, “Simples imitação da natureza, maneira, estilo”, in *A Metamorfose das Plantas*, trad., posf., notas e apêndices Maria Filomena Molder, Edições do Saguão, Lisboa, 2002 [1993], p. 69.

¹³⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 72. Recuperemos a interpretação deste texto por Maria Filomena Molder em *O Pensamento Morfológico de Goethe*, *op. cit.*, p. 445: “O grau da *imitação simples* é aquele em que a atenção se aplica disciplinadamente, num exercício constante de fidelidade; ensaiá-se a restituição minuciosa de todos os objectos da natureza, mas não da linguagem da natureza. Na *maneira*, experienciava-se as insuficiências da imitação e tenta-se ultrapassar o sacrifício do todo ao pormenor, pela projeção de uma linguagem própria do artista, que exprime os movimentos imediatos da sua alma, expondo-os directamente; na *maneira* pretende-se alcançar uma certa unidade. Para se chegar ao *estilo*, é necessário que os procedimentos artísticos repousem sobre os fundamentos mais profundos do conhecimento, sobre a essência das coisas na medida em que é possível chegar a ela pela atenção às formas tangíveis e sensíveis, movimento simbólico por excelência”. Depois de tudo o que vimos a propósito das fotografias de Bloßfeldt, não parecerá forçada a sua compreensão, dentro de certos limites, em função dos elementos conceptuais extraídos desta interpretação de “Simples Imitação da Natureza, Maneira, Estilo”: não só aquelas fotografias são um “exercício constante de fidelidade”, como visam “ultrapassar o sacrifício do todo ao pormenor” e, finalmente, constituem um “movimento simbólico por excelência”.

modo, um aspecto dual da mimética aristotélica, embora se trate de uma dualidade sempre em tensão¹³⁶. Esta leitura, extrapolando a mimese aristotélica, abre para questões que fogem ao quadro estrito do pensamento grego, permitindo-nos compreender com uma outra amplitude, não só a teoria mimética de Benjamin e o seu enraizamento filosófico, mas também o “paralelo” que Jeanne Marie Gagnebin estabelece entre Platão — Adorno (sobretudo numa primeira fase do seu pensamento, mais crítica da *mímesis*) e Aristóteles — Benjamin. Este “paralelo” implica um debate que é inerente à questão mimética, relativo a aspectos epistemológicos, morais e políticos¹³⁷. De facto, se numa primeira fase da sua obra Adorno criticou (juntamente com Horkheimer) todos os elementos de imersão, de magia e de fascínio da *mímesis*, retomando e transformando a seu modo as críticas platónicas que a colocam no âmbito da ilusão, da regressão, do afastamento da verdade, já numa segunda fase, sobretudo com *Teoria Estética, a mímesis*

¹³⁶ Stephen Halliwell, em *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2002. Uma passagem do capítulo 5 da obra de Halliwell, “Inside and Outside the Work of Art: Aristotelian Mimesis Reevaluated” (p. 172), é bem exemplificativa desta posição (que não por acaso pode também ser aplicada a Benjamin e à sua teoria mimética), concernente a um aspecto dual que nos afasta de uma noção básica de imitação: “A *Poética* permite-nos dizer com confiança que a concepção de *mímesis* de Aristóteles, mesmo onde requer uma espécie de iconicidade, envolve uma consideração combinada e equilibrada quer dos meios, quer dos “objectos” da *mímesis*. Em vez da “transparência” com a qual Platão por vezes identificou a *mímesis* (ou, melhor dizendo, que criticou enquanto justificação putativa da *mímesis*), defendo que Aristóteles desenvolveu uma abordagem teórica que reconhece dois aspectos complementares da representação mimética: o seu estatuto de artefacto, de produto de uma formação artística de materiais artísticos, bem como a sua capacidade de dar significado e “fazer actuar” os modelos de realidades pressupostas. [...] A posição que daqui resulta pode adequadamente ser chamada de mimeticismo de aspecto-dual”.

¹³⁷ Jeanne Marie Gagnebin, “Similitude et *Mímesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, *art. cit.*, pp. 77-105.

adquire um carácter positivo, aproximando-se assim de um elemento fundamental do pensamento benjaminiano. O espírito iluminista e dialéctico de Adorno, bem como uma certa forma de medo ideológico, podem ajudar a explicar os traços da crítica da primeira fase, que de maneira nenhuma deixaram de actuar no pensamento filosófico e na nossa cultura.

A *mimesis* não é garantia da verdade, do bem e da justiça. Ela é habitada por entidades “daimónicas”, por pulsões que nos ligam ou nos fundem às coisas, por imperativos de imagem, pela imaginação. A sua ambiguidade, plena de energia, está na mais íntima relação com a vida humana. A fotografia alimenta-se também, ou pode alimentar-se, desta energia ambígua. A sua própria constituição técnica contém, *in nuce*, a capacidade de a pôr em movimento.

5. Os fantasmas fotográficos da escrita: entre “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia”

Embora tudo fosse, como se imagina, feito de dia e de noite, e se experimentasse o poder do desespero, do medo e da desolação — estava-se na alegria como parte do nosso território de direito: respirava-se, que a vida era assim: um contrato branco com os poderes demoníacos.

HERBERTO HELDER, (movimentação errática),
in *Photomaton & Vox*, p. 124.

a. “O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira

neve"

O interesse de Benjamin pela questão mimética, enquanto *organon* da experiência, encontra-se disseminado pelo seu pensamento e pela sua escrita, e concretiza-se de forma muito clara em pelo menos dois sentidos diferentes, ainda que confluentes. Por um lado, concretiza-se em textos e notas de cariz mais teórico, de pendor filosófico-antropológico. Por outro lado, concretiza-se em textos filosófico-literários (sobretudo *Infância Berlinense por volta de 1900* e *Rua de Sentido Único*), onde são explorados os próprios processos miméticos na rememoração da infância, da juventude, da vida doméstica e citadina, percorridos por um olhar simultaneamente íntimo e distante, que impede a queda na pura nostalgia. Trata-se de um gesto característico de um historiador singular, que procura neste contexto, não tanto a construção de um edifício teórico, mas sim mostrar as ocorrências e os processos geradores de experiências miméticas.

Haverá porventura algo de redutor em dizer que as imagens de pensamento, ou as imagens surgidas pela intimidade da memória e reconstruídas pela escrita, seguem um modelo fotográfico. Contudo, existe um paralelo entre aquilo que Benjamin diz no “Prólogo” de *Infância Berlinense por volta de 1900* (situando as “*imagens* nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa” numa espécie de dialéctica entre a “irreversibilidade do tempo passado” e a antecipação de “experiências históricas posteriores”¹³⁸)

¹³⁸ Walter Benjamin, *Infância Berlinense: 1900*, *op. cit.*, pp. 73-74 (GS, VII. 1, p. 385). João Barrento, comentando o facto de este prólogo só surgir na “versão de última mão” (adiante, a propósito do texto “Mummerehlen”, explicitaremos o caso da “versão de última mão”), considera-o uma marca da acentuação da intencionalidade documental desta obra, bem como da abertura do espaço que vai do conceito de “vivência” (*Erlebnis*) ao conceito de “experiência”

e o movimento temporal descrito a partir da fotografia de Karl Dauthendey em “Pequena História da Fotografia”. Este movimento, que aponta para uma especificidade ontológica da fotografia, dá conta do impulso irresistível para procurar numa fotografia “a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo como um olhar para trás”¹³⁹. Transparecem das imagens de *Infância Berlinense por volta de 1900*, bem como das de *Rua de Sentido Único*, um amor pelo concreto, pelo detalhe, a vontade de se colocar perante as coisas, não ao modo da recuperação nostálgica *per se*, mas para permitir exactamente que essas coisas, essas experiências, perdurem e continuem, no presente, a exercer os seus efeitos. Trata-se, como temos visto, de explorar as possibilidades de “escutar a história da terra num seixo arredondado”, de aceder ao campo de forças mimético espoletado pelas recordações de infância. E, no sentido em que esse amor pelo concreto aparece conciliado com uma transformação das recordações por intermédio de uma forma de montagem ou de série em que os elementos ressoam entre si, podemos também falar de uma afinidade com processos fotográficos. Obviamente, a

(*Erfahrung*). Cf. João Barrento, “Comentário”, in Walter Benjamin, *Infância Berlinense: 1900*, *op. cit.*, pp. 271-272. A ressalva de João Barrento é muito certeira e pode acrescentar-se-lhe que o movimento de pensamento inerente a *Infância Berlinense por volta de 1900* toma parte na reflexão sobre a história e sobre a ideia de que a legibilidade das imagens surge sempre em função de um presente, tornando-se tanto mais rica quanto esse momento presente for o do momento oportuno, do “aqui e agora”, do *kairós* — presente que polariza o tempo histórico em passado e presente. Estas questões relacionam-se necessariamente com a *presença de espírito*, pelo que devem ser complementadas com as análises do capítulo II.

¹³⁹ *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 371).

analogia entre fotografia e imagens de pensamento conhece o limite de uma distinta materialidade, colocando-se a escrita num campo inacessível à fotografia, e vice-versa. Contudo, há nessas imagens algo de fotográfico, ideia que ganha forma se atentarmos na especificidade de alguns elementos do pensamento e da escrita de Benjamin¹⁴⁰. Mas qualquer que seja o alcance da analogia, é indesmentível que quer as imagens de *Infância Berlinense por volta de 1900*, quer as imagens da fotografia, colocam questões de fundo relativamente à semelhança, ao contacto com aquilo que nos é apresentado numa imagem (termo que é aqui tomado em toda a sua extensão), à especificidade das experiências temporais eminentemente modernas.

Como já foi referido anteriormente, além de constituir um esboço preliminar para muitas das ideias que serão desenvolvidas por Benjamin no ano de 1933, sobretudo em “Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”, além de desenvolver aspectos que já se encontravam em “Sobre Astrologia” (esse prolegómeno “a qualquer astrologia racional”), o texto “Sobre ‘a lâmpada” tem profundas afinidades com “Mummerehlen”, uma entrada de *Infância Berlinense por volta de 1900*, e com “Pequena História da Fotografia”, sobretudo no que concerne à presença, também nestes dois últimos, do relato da ida ao fotógrafo¹⁴¹, o qual se mostra também um campo de exercícios para a (teoria da) semelhança. Este relato merece a nossa

¹⁴⁰ Interrupção, exercício e apresentação, relação entre Agora e Outrora serão talvez os mais óbvios. Para um desenvolvimento mais detalhado desta analogia (ou talvez seja melhor interpretá-la como uma contaminação de sentidos), cf. o prefácio de Eduardo Cadava, “Phōtagōgós”, in *Words of Light, op. cit.*, pp. xvii-xxx. Ainda sobre esta questão, cf. *infra* III. 5. b. *Uma história de olhares pairantes*.

¹⁴¹ Já mencionado acima, no subcapítulo III. 3. b. *Escutar a história da terra num seixo arredondado*.

atenção. Comecemos pela versão de “Mummerehlen” publicada em 1972¹⁴².

Este, como outros textos de *Infância Berlinense*, baseia-se numa rememoração de experiências de infância que abre um mundo que faz parte do passado, mas que continua a assombrar e a penetrar o presente e os seus sucessivos leitores. Essas experiências dão conta, não de uma intimidade incomunicável, mas de uma compreensão profunda e microscópica do homem.

Numa velha rima para crianças aparece a Muhme Rehlen¹⁴³. Ora, como a palavra “Muhme” nada me dizia, essa criatura transformou-se para mim num espírito: a Mummerehlen. Tal mal-entendido deslocou-me o mundo. De um modo positivo, contudo, pois apontava-me os caminhos para o seu interior. Qualquer estímulo lhe servia.

Quis assim o destino que um dia se falasse na minha presença de gravuras de cobre [*Kupferstichen*]. No dia seguinte, acocorado debaixo de uma cadeira, estiquei a cabeça para fora e isso passou a ser para mim uma “gravura de cobre”

¹⁴² Walter Benjamin, GS, IV. 1, pp. 235-304. De *Infância Berlinense* conhecem-se pelo menos cinco versões esboçadas por Benjamin, daí a necessidade de precisar aquela que aqui é utilizada. A opção pela versão publicada em 1972 é significativa, pois na “versão de última mão”, encontrada por Giorgio Agamben na Biblioteca Nacional de Paris em 1981 e incluída num volume de “Suplementos” das *Obras Completas* em alemão (GS, VII. 1, pp. 385-433), vemos que, além de uma profunda revisão, que visa sem dúvida a concisão, há também, a propósito de “Mummerehlen”, o desaparecimento do retrato fotográfico e da lenda chinesa. Portanto, neste contexto não será seguida a tradução de João Barrento, que partiu da “versão de última mão”. Sobre estas questões editoriais e filológicas de *Infância Berlinense*, provavelmente o caso mais complexo de todos os textos de Benjamin, cf. João Barrento, “Comentário”, in *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, pp. 271-288.

¹⁴³ *Muhme* é uma palavra alemã antiga que significa tia, enquanto *Rehlen* é um nome próprio.

[“*Kopf-verstich*”]¹⁴⁴. Quando, desta maneira, operava deformações em mim e na palavra, fazia apenas o que devia ser feito para me estabelecer na vida. Em boa hora aprendi a disfarçar-me [*mich zu mummen*] nas palavras que, na verdade, eram nuvens. Afinal, o dom de reconhecer semelhanças não é mais do que um ténue resíduo da antiga necessidade [*Zwang*] de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exerciam esse poder sobre mim. Não aquelas que me faziam imitar modelos de civilidade, mas sim casas, móveis, peças de roupa.

Só a minha própria imagem é que nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão desnorteado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado de biombos de linho, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as sombras do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas grosseiras e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho de camurça, lançava a sua sombra sobre as nuvens e as neves do revestimento de parede.¹⁴⁵

Portanto, a palavra “Mummerehlen” é uma corruptela que leva o Benjamin-narrador de *Infância Berlinense* a criar um mundo de similitudes, que são também aberturas de outras correspondências com o mundo da cidade, da casa, das coisas da casa. O que desde logo revela o poder de disfarce criativo da faculdade mimética, capaz de apontar caminhos para o interior do mundo, bem como um encadeamento que não está dependente de um centro, seja este entendido como um sujeito que conhece os seus objectos, uma consciência pura ou uma

¹⁴⁴ Não é possível manter aqui o jogo de palavras que ocorre entre *Kupferstich* (gravura de cobre) e *Kopf-verstich* (acto de esticar a cabeça para fora).

¹⁴⁵ Walter Benjamin, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, pp. 260-261.

identidade fixa. A constante acentuação das deformações, que são fundamentais no domínio da *mímesis*, deixam-nos também pensar a imaginação, pelo menos tal como ela é definida por Benjamin em “Phantasie”, um pequeno texto dos anos 20 onde a noção de *deformação* é fundamental¹⁴⁶. Perante uma dissonância ou deformação de linguagem — as quais, contudo, não são vistas desta forma pela criança —, as palavras encontram os seus próprios objectos, “casas, móveis, peças de roupa”, percorrendo-os num encandeamento.

Pode dizer-se que este texto — do qual se transcreveu o início — é tecido por cinco fios principais: o primeiro é o que é desfiado a partir da palavra Mummerehlen, uma corruptela de *Muhme Rehlen*, deformação que adquiriu um carácter fantasmagórico, transformando-se num espírito que de alguma forma permitia a Benjamin adentrar-se no mundo e “estabelecer-se na vida”; o segundo refere-se a considerações de ordem geral acerca do poder mimético; o terceiro é o relato da experiência no fotógrafo; o quarto remete-nos para uma reflexão sobre o século XIX, sobre a história e o modo como as experiências e as imagens (sobretudo os ruídos e a própria história da Mummerehlen) ficam a retinir no íntimo daquele que por elas passou; o quinto é a história do pintor — que entra no quadro que acabara de pintar — e da porcelana chinesa — para dentro da qual, através das aguarelas, também o jovem Benjamin era puxado. Estes cinco fios fazem uma das infinitas tramas do poder mimético, mostrando alguns dos seus traços e dos processos que o compõem, mostrando, no modo desviante que é próprio de Benjamin (pela procura de uma imagem ou formulação que seja ao mesmo tempo precisa e enigmática, certeira e problemática), como as questões relacionadas com a semelhança estão entranhadas na nossa experiência com o mundo e connosco

¹⁴⁶ Cf. *idem*, “Phantasie”, *GS*, VI, pp. 114-117.

mesmos: as corruptelas da linguagem, a violência mimética da fotografia, o deslizar pelas coisas (por dentro das coisas), a micro-história, os fantasmas — que habitam a linguagem, a rememoração, a memória, a fotografia, a história.

Antes da análise da “ida ao fotógrafo”, deve ser feito um apontamento em relação ao quarto ponto acima enunciado, a história e os seus fantasmas. A “versão de última mão”, bastante mais sucinta, termina com uma alusão a Mummerehlen, sobre tudo ao seu carácter fantasmagórico, relacionado com o facto de ela não poder ser encontrada, de não comunicar, de sobre ela nada se saber. Benjamin conserva formulações da versão que viria a ser publicada em 1972, mas acrescenta algumas frases finais que, por sua vez, dão toda uma outra amplitude à passagem: “Durante muito tempo ela estava para mim no padrão de losangos do prato fumegante de papas de cevadinha ou de tapioca. Eu ia comendo lentamente, para no fim a encontrar no fundo do prato. Não sei o que contaram dela — ou o que me quiseram contar. *Ela própria nunca me confiou nada. Talvez quase nem tivesse voz. O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira neve. Se me tivesse atingido uma única vez, ficaria tranquilo para toda a vida*”¹⁴⁷. Já na versão de 1972, havia uma referência, outros termos, ao carácter silencioso e turvo da neve: “Ela era a mudez, a leveza e o etéreo que, tal como a nevasca nas pequenas bolas de vidro, turva o âmago das coisas”¹⁴⁸. A neve, esse leve manto que cai sobre as coisas e lhes turva os contornos e o coração, é a imagem certeira para dizer o carácter fantasmagórico, por vezes onírico, como o passado habita o presente. É fundamental perceber o quanto pouco importante é para

¹⁴⁷ *Idem*, “Mummerehlen”, *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, p. 107 (GS, VII. 1, p. 418). Os itálicos são meus para assinalar as frases introduzidas por Benjamin. Tradução alterada.

¹⁴⁸ *Idem*, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, p. 262.

Benjamin a distinção entre a Mummerehlen (que resulta de uma corruptela) e a verdade dos ruídos que lhe vinham do século XIX, da sua infância no século XIX, ruídos que se lhe tornavam mais audíveis do que aqueles produzidos pelos grandes acontecimentos e pelos grandes homens.

Na verdade, a importância do interior doméstico, dos espíritos das palavras, das coisas e da matéria, a relação entre o histórico e o fantasmagórico, a capacidade de mergulhar na história a partir das análises íntimas, são um dos panos de fundo do trabalho inacabado de *As Passagens de Paris*¹⁴⁹. Isso é desde logo visível nos dois “Exposés” (um de 1935, outro de 1939, o primeiro escrito em alemão, o segundo em francês) que tentam dar conta das grandes linhas do trabalho. Além do mais, a acumulação de citações e de pequenos comentários, a sua montagem e organização, não só mantêm o carácter infinito da tarefa, como dão também a possibilidade de acesso a um mundo de constelações, de semelhanças sensíveis e não-sensíveis, de atracções e negações dialécticas. Encontramo-nos assim perante uma experiência de “auratização” da história, a

¹⁴⁹ Maria João Cantinho, em *O Anjo Melancólico. Ensaio Sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, Coimbra, 2002, n.º 473, p. 169, faz uma aproximação entre este universo do interior doméstico de *Infância Berlinense* e o universo da imaginação material nas experiências de intimidade analisadas por Bachelard em *Poética do Espaço*: “Gaston Bachelard aborda as funções simbólicas que se encontram representadas nesses objectos que nos remetem para o espaço de intimidade, como são o caso das gavetas, os cofres e os armários, objectos que encontram igualmente a sua ressonância na obra benjaminiana *Infância Berlinense*. Expressão dessa função simbólica que é o habitar um *espaço poético*, o devaneio benjaminiano é igualmente a representação dessa dialéctica entre exterior e interior, que tanto marcou o século XIX, caracterizado pelo espaço onírico das galerias”. Embora não seja possível desenvolvê-la no presente contexto, esta aproximação é bastante fértil. Mantendo-se a estreita relação entre intimidade, infância e matéria, ela abre para uma análise, do ponto de vista da fotografia, sobre a compreensão da *imaginação material* e das suas *correspondências, formas, forças, deformações, regularidades e exortas*.

qual equivale, no pensamento de Benjamin, às correspondências entre passado e presente¹⁵⁰.

Nesse acrescento da “versão de última mão”, importa também atentar na relação entre a retribuição do olhar e a consolação, a tranquilidade que esta traria, como se se tratasse de uma redenção, de uma vitória sobre o espírito de Mummerehlen, que assombra por não poder nem morrer nem viver de forma plena. Bastaria a retribuição do olhar para que algo se apaziguasse. Ora, este aspecto de redenção é também fulcral ao pensamento histórico de Benjamin. Que ele apareça na mais estreita proximidade com questões miméticas e com as suas derivações linguísticas ou fotográficas, nada disto é negligenciável. *Infância Berlinense* está povoada de olhares, os do próprio Benjamin, os das coisas e dos seres humanos que lhe retribuem (ou não) o olhar. Daí todo esse jogo de esconderijos e dissimulações, próprios da infância, e que preparam a — ou fazem já parte da — vida adulta. Num contexto diferente, onde também se trata de compreender os efeitos da fotografia e a sua incapacidade (se considerada do ponto de vista do aparelho) em retribuir o olhar daquele que se lhe entrega, lê-se:

Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involontaire* o elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura”. Aquilo que se sentia como o lado inumano, e mesmo mortal, da daguerreotipia era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. Mas no olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele a quem ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (e, no

¹⁵⁰ Cf. Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, op. cit, pp. 73-100.

pensamento, ela tanto pode aplicar-se a um olhar intencional da atenção como ao olhar puro e simples), o olhar vive plenamente a experiência da aura.¹⁵¹

Como vimos anteriormente, a fotografia coloca-se de forma ambígua em relação à expectativa de retribuição do olhar. Se, por um lado, o aparelho não devolve o olhar, já as fotografias (e os gestos de observação quer dos fotógrafos, quer dos fotografados, assim como os rostos dos seres humanos e os “rostos” das coisas fotografadas¹⁵²) habitam inevitavelmente, como espíritos, as nossas experiências pessoais ou colectivas, onde a verdade e a dúvida se sobrepõem, instituindo uma lógica própria, que talvez encontre correspondências com a lógica da assombração aflorada no capítulo I, a propósito da leitura que Jacques Derrida fez de *A Câmara Clara*.

Mas esta questão aponta também noutro sentido, que podemos relacionar com uma passagem das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein: “se uma pessoa tem dores na mão, então não é a mão que o diz (a não ser que o escreva); e, além disso, não se consola a mão, mas sim a pessoa que sofre; olha-se a pessoa nos olhos”¹⁵³. Ora, a impossibilidade da consolação, de prosse-

¹⁵¹ Walter Benjamin, “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, p. 142.

¹⁵² Sobre a sobreposição no domínio da semelhança (sob o efeito do haxixe), onde todas as coisas se tornam rostos, cujos traços, mesmo os de uma proposição, ganham uma presença física que fazem com que a verdade, reenviando de forma evidente e contínua ao seu contrário, se torne algo de vivo, seguindo o ritmo da sobreposição, cf. Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, *op. cit.*, p. 546 ([M 1a, 1], GS, V. 1, p. 526).

¹⁵³ Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, *op. cit.*, I, § 286, p. 354. Os seguintes desenvolvimentos ligam-se com o Excurso 2: o uso da fotografia por parte de Gerhard Richter (sobretudo as fotografias dos campos de concentração), os limites da fotografia, a sua proximidade com a morte e o anonimato. Isto também deve ser lido em função da “Introdução” de Alfred Döblin em *O*

uir o diálogo do olhar, é a última estocada da fotografia, um dos seus limites mais fortes: mesmo que soframos o efeito de alguém ou de algo que nos olha de uma fotografia (e este efeito não tem que ser sentimental, como na fotografia do Jardim de Inverno de Roland Barthes, pode também dar-se ao nível das experiências estéticas ou de pensamento, na sua interpenetração com outras ordens de afecto), jamais conseguiremos olhar verdadeiramente nos seus olhos. Sermos incapazes de olhar nos olhos daquele que foi fotografado é mais uma das consequências da descoincidência fatal que anuncia ao mesmo tempo a força e a fraqueza da fotografia, o seu poder de disfarce e dissimulação, mas também o seu lado “inumano”, atrair-nos para as forças ambíguas do anónimo, onde a evidência da realidade, a vida e a morte convivem como amantes infieis.

b. Uma história de olhares pairantes

Tal como *Infância Berlinense por volta de 1900*, também o texto “Pequena História da Fotografia” está povoado de olhares: o olhar da peixeira de New Haven; o olhar de mulher de Dauthendey; o aqui e agora que se descobre como um olhar para trás; o “inconsciente óptico”; os olhares aterradores das primeiras fotografias — que faziam com que as pessoas acreditassesem que eram vistas pelos fotografados; o olhar triste, como que esvaziado, desprotegido, de Kafka; a aura da fotografia nos seus começos, “um elemento mediador que dá ao seu olhar [dos fotografados], que o trespassa, plenitude e confiança”; e de novo a aura: “seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador

Rosto do Tempo (as forças do anonimato que se revelam na morte e nos traços do rosto).

a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento — isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo”; Atget e a libertação do espaço “para o olhar politicamente formado”; a observação directa de Sander e sua relação com a *zarte Empirie*; a fisionomia como um exercício para olharmos para os outros e nos habituarmos a sermos olhados.

É de salientar que essa limpeza do olhar proporcionada pela fotografia, cujo grande paradigma é Atget (que esvazia a casa para a entrada de um novo inquilino), pressupõe um frente-a-frente que pode redundar num limbo impreciso e que por isso mesmo exige uma aprendizagem. Daí todas as referências à legenda, as quais, mais do que exigências, parecem ser dúvidas em relação ao caminho que a fotografia pode tomar. Mas quando parece estar a falar apenas das incertezas do futuro, enunciando algumas das questões com as quais a fotografia pode libertar-se das suas tensões históricas, Benjamin volta ao início, a última frase do texto volta aos primórdios da história da fotografia: “É no revérbero desta centelha que se destacam do fundo escuro da época dos nossos avós, belas e inacessíveis, as primeiras fotografias”¹⁵⁴.

A palavra centelha (*Funken*) só aparece mais uma vez neste texto, na sua forma diminutiva *Fünkchen*, exactamente quando se trata de assinalar o valor mágico da fotografia — passagem que, à revelia de Benjamin, é aqui tomada como uma caracterização ontológica da fotografia e do seu carácter combustor, irradiante. A passagem é célebre e já foi citada no início da secção anterior, a propósito de um paralelismo com *Infância Berlinense*, paralelismo que assenta na tomada de consciência de que o tempo presente, aqui e agora, bem como as tensões que podem libertar o futuro, são descobertos com um “olhar

¹⁵⁴ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 261 (GS, II. 1, p. 385).

para trás". Portanto, mais do que a descrição de um progresso, o que está em causa em "Pequena História da Fotografia" é a compreensão dos diversos modos através dos quais as fotografias habitam as nossas experiências do mundo. A "decadência da fotografia" é sobretudo uma transformação, com ganhos e perdas, não um processo linear. Benjamin diz algo de semelhante em relação à faculdade mimética, quando refere que, mais do que da sua decadência, deve falar-se da sua transformação. Da mesma forma, também a aura não desaparece, as experiências mágicas não se esfumam. Talvez sejam enfraquecidas em certos contextos histórico-culturais, talvez sejam irrecuperáveis do mesmo modo que existiam nos primórdios da fotografia (afinal, entendido como algo de estático, todo o passado é irrecuperável), mas as reverberações da autenticidade e da centelha são sempre uma potência que, de um momento para o outro, pode explodir. Os olhares deste texto não são apenas uma curiosidade histórica, são também forças que, na sua transformação, exercem um poder possível. São virtualidades da experiência fotográfica, uma outra forma de dizer os espíritos ou fantasmas que ainda hoje, mais ou menos adormecidos, circulam entre nós.

Neste sentido, aquilo que Atget, Sander e Bloßfelt fazem, cada um à sua maneira, é absorver, produzir, reconhecer, transformar experiências miméticas. E se a perda de aura originada pela inumanidade do aparelho fotográfico é incontornável, por outro lado a experiência da mediação de uma realidade singular que se nos manifesta na sua lonjura, por mais próxima que esteja, esse mesmo movimento abre um espaço novo no interior de uma velha faculdade: a antecipação do surrealismo em Atget, a delicada empiria e a fisionomia morfológica em Sander, as analogias e os imperativos de imagem em Bloßfeldt, as tipologias de Bernd e Hilla Becher, os exercícios miméticos

de John Coplans, a atenção ao presente como relação ao mundo em Craigie Horsfield, etc.

“Pequena História da Fotografia” pode também ser lida como uma história de olhares pairantes, como uma visão sinóptica — em acto, a fazer-se e refazer-se — dos olhares que a fotografia, e certas fotografias, nos lançam. Não se trata tanto de uma história da evolução da fotografia e das suas técnicas quanto de uma compreensão dos efeitos da fotografia sobre à história, não apenas enquanto possibilidade de documentação histórica, enquanto arquivo que luta contra o esquecimento (o lugar que Baudelaire lhe reservava), mas também enquanto modelo de pensamento histórico-temporal: a própria elaboração conceptual do texto dá conta dos efeitos da centelha sobre a possibilidade de constituição de uma história da fotografia.

Num certo sentido, os aspectos fundamentais desta história dos olhares pairantes sustentam uma afirmação de Hubert Damisch num texto escrito por altura do quinquagésimo aniversário de “Pequena História da Fotografia”: “se deve existir qualquer coisa como uma ‘história da fotografia’, ela tirará o seu início menos de uma narrativa de origem que da compulsão de repetição, a *Wiederholungszwang*, que constitui o impulso mais constante do acto fotográfico. O inconsciente, como se sabe, ou se crê saber, não tem história: ele nem sequer funciona na história, e trabalha-a, agita-a, como a fotografia faz com a memória”¹⁵⁵. Se bem que os termos utilizados por Damisch

¹⁵⁵ Hubert Damisch, “Agitphot”, in *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, *op. cit.*, p. 29. Este excerto do texto de Damisch deve ser lido em conjunto com pelo menos duas passagens de outros textos do autor, também recolhidos em *La Dénivelée*. A primeira é relativa à capacidade da fotografia para nos fazer sonhar “com uma arte onde a luz engendraria a sua própria metáfora”, passagem que remete para a fotografia de Niépce que pode ser considerada a primeira da história — já referida por duas vezes, no capítulo I e no presente (cf. *idem*, “Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique”, *op. cit.*, p. 11). A segunda encontra-se num texto dedicado a Roland Barthes e

tenham mais a ver com a psicanálise do que propriamente com o pensamento de Benjamin, se bem que para este último a origem (que se distingue da génesis) tenha um valor histórico determinante, há algo nesse impulso da repetição que, se assim o podemos dizer, é uma marca da fotografia e do pensamento histórico que lhe é inherente, algo que não está acabado e cujos termos têm de ser constantemente revistos, revisitados. É também uma marca da relação profunda entre o acto fotográfico e o jogo, tal como a podemos interpretar a partir de algumas ideias de uma recensão que Benjamin fez de um livro de Karl Gröber intitulado *O Brinquedo e o Jogo*, pois a lei fundamental do jogo é a da *repetição*. Aliás, a repetição dá-se em conjunto com o anseio de *retorno*, com o impulso de reconstituição das experiências primordiais mais profundas¹⁵⁶.

É difícil compreender, portanto, que um leitor atento como Roland Barthes não tenha pressentido uma primeira formulação, já desde os anos 30 do século XX, de algo que ele julgava nunca ter sido pensado ou realizado¹⁵⁷: “um retrato pintado, por muito semelhante que seja (é o que falta provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado na *perturbação* (de civilização) que este acto novo traz. Gostaria que existisse uma História dos Olhares. Porque a fotografia é o aparecimento do

introduz a noção de origem num sentido positivo, que se demarca da “narrativa de origem...” (noção que, acrescentemo-lo, pode ser pensada em função do conceito de origem proposto por Benjamin): “É verdade que ela [fotografia] constitui um objecto antropológico original, e que como tal deveria escapar às palavras comuns sobre a imagem (diria o mesmo da pintura, mas por razões inversas): uma forma de *origem*, em relação à qual Barthes não hesita em escrever que ‘divide a história em dois’”. (*Idem*, “L’Intraitable”, *op. cit.*, p. 21).

¹⁵⁶ Cf. Walter Benjamin, “Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk”, GS, III, p. 131. Retornaremos a este texto.

¹⁵⁷ Contudo, vários passos de *A Câmara Clara* ecoam aspectos que já haviam sido enunciados por Benjamin. Se o silêncio de Barthes se deve a desconhecimento, a desatenção ou a uma dívida não paga, quanto a isso pouco podemos saber.

eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade”¹⁵⁸. Na verdade, esta História dos Olhares já está em movimento na “Pequena História da Fotografia”, se bem que o “eu próprio como outro” não seja um modelo de pensamento utilizado neste texto. De qualquer forma, e como veremos, a afinidade entre Benjamin e Kafka pode conduzir-nos a esta questão da identidade sob um outro prisma.

Por tudo isto se poderá dizer que, como poucos, Benjamin escreveu *com* a fotografia. E esta é uma questão decisiva para uma articulação entre fotografia e pensamento filosófico, pois pressupõe exactamente a interpenetração entre aquilo sobre o qual se escreve e os modos da sua apresentação (*Darstellung*). Cumpre-se assim o que, em 1934, de uma forma um tanto ou quanto oblíqua, metodologicamente desviante (lembremo-nos da divisa que preside ao pensamento benjaminiano: “método é desvio”), sob o peso de uma instituição marxista e sob as urgências do tempo presente — assumindo o risco que toda a presença de espírito comporta —, Benjamin solicitava aos “produtores intelectuais”. Após criticar a Nova Objectividade pelo seu embelezamento dos factos e pelas suas cedências à moda, diz:

Temos aqui um exemplo flagrante do que significa fornecer o aparelho de produção sem o transformar. Transformá-lo significaria derrubar mais uma vez uma das barreiras, superar mais uma vez uma das contradições que põem entraves à produção dos intelectuais. Neste caso, a barreira entre o texto e a imagem. O que devemos exigir ao fotógrafo é a capacidade de dar à sua fotografia uma legenda que a subtraia ao desgaste pela moda e lhe confira o seu valor de uso revolucionário. Mas esta exigência seráposta de um modo mais insistente se nós — os escritores — nos pusermos a fazer fotografia. Assim, também aqui o

¹⁵⁸ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, op. cit., p. 28.

progresso técnico é, para o autor como produtor, a base do seu progresso político. Por outras palavras: só a superação das competências que, no processo de produção intelectual e de acordo com a concepção burguesa, constituem a sua ordem, torna essa produção politicamente útil; e são, mais precisamente, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas, exigidas para as separar, que têm de ser destruídas conjuntamente.¹⁵⁹

Que esta legenda possa ser o silêncio de Bloßfeldt ou a fisionomia dos rostos de Sander, que o valor de uso revolucionário possa implicar quer por uma valorização das vanguardas, quer um enraizamento da escrita e da fotografia em questões que as resgatam do desgaste pela moda e das exigências da actualidade, tudo isso é revelador da compreensão ampla e complexa que Benjamin tem das possibilidades políticas da arte. Neste sentido, é de evitar uma interpretação deste excerto — e da função política da fotografia — segundo uma lógica restritiva de politização ideológica. Embora as propostas de “O Autor como Produtor” comecem por ser enquadradas pela tradição literária socialista, o modo como elas subvertem noções e fórmulas (*tendência* ou relação entre *forma* e *conteúdo*, por exemplo) torna discutível qualquer redução do próprio ensaio a um debate ideológico. Por um lado, porque o foco dirige-se para a técnica: um autor cuja ideologia de esquerda não é acompanhada de — ou até mesmo precedida por — uma técnica adequada à realidade social pode ter um papel contra-revolucionário. Por outro lado, porque as questões da legenda e da escrita *com* a fotografia, que se ligam de modo dialéctico a outros textos e a outras formulações, mostram que a função política da fotografia inclui muitos aspectos. Tudo isto amplia a compreensão do comentário de *As Passagens de Paris* já referido no capítulo I:

¹⁵⁹ Walter Benjamin, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, p. 284 (GS, II. 2, p. 693).

“Pelas suas características técnicas, a fotografia pode e deve ser subordinada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição), diferentemente do que acontece na pintura. A sua importância política está já contida, *in nuce*, nessa capacidade de exactidão cronológica”¹⁶⁰. A história dos olhares pairantes é também a história do modo como os vários aspectos políticos se desdobram a partir dessa semente técnica.

c. Benjamin — Kafka: do sacrifício ao gesto

Retomemos o início da passagem da ida ao fotógrafo:

Só a minha própria imagem é que nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão desnorteado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado [*umstellt*] de biombos de linho, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as sombras do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas grosseiras e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho de camurça, lançava a sua sombra sobre as nuvens e as neves do revestimento de parede.¹⁶¹

Esta passagem, tal como todo o texto de onde é retirada, mostra o quanto difícil é “assemelhar-se a si próprio”. A especificidade do retrato fotográfico é a de poder levar ao extremo esta fractura, apontando para uma “descoincidência fatal” que coexiste numa

¹⁶⁰ *Idem, As Passagens de Paris, op. cit.*, p. 826 ([Y 10, 2], GS, V. 2, p. 844). Tradução alterada.

¹⁶¹ *Idem, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, p. 261.*

tensão, não isenta de forças, em relação à evidência, à queimadura do real. Trata-se de um resquício, de um prolongamento da violência mimética que nos obriga a ser e a comportarmo-nos de modo semelhante. No retrato, onde aparentemente a imitação se faria de modo mais natural, ela conhece um momento decisivo de desvio, que faz com que os adereços envolventes pareçam ansiar pelo “sangue do animal sacrificado”. Portanto, os aspectos miméticos fotográficos dão uma outra amplitude ao carácter fantasmagórico de “Mummerehlen”¹⁶². Esta tensão da não-coincidência deve também ser pensada em função do “mimeticismo” de carácter dual, expressão forjada por Stephen Halliwell no âmbito da sua interpretação de Aristóteles, e cujos traços se estendem ao pensamento de Goethe e de Benjamin. Portanto, não só a fotografia imita, como esse imitar é uma transformação que coloca aquilo ou aquele que é fotografado num limbo impreciso, sendo o mesmo, mas outro.

É um sintoma do espaço vital aberto por esta ambiguidade que a tensão entre *apresentação* e *desvio* não invalide, contudo, que a fotografia possa mergulhar na relação entre o pormenor e o Todo, nas relações afectivo-sentimentais, no caos da vida, no “daimónico”, afectando a rememoração e a memória, transformando-se no acesso a um mundo de forças, de tipos, de arquétipos, de imagens que exigem atenção ao presente e apuramento perceptivo, de reflexões, de expressões características,

¹⁶² Como aponta Gerhard Richter, é curioso que, tratando-se de um texto em que o elemento fantasmagórico desempenha um papel fundamental, exista um auto-retrato que é apagado na “versão de última mão”, mas que, inevitavelmente, não deixa de assombrar as versões anteriores. Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, *op. cit.*, p. 277. Com efeito, não apenas a “versão de última mão”, mas a própria leitura do papel da semelhança no texto, da sua relação com a fotografia e o auto-retrato, tudo isto terá necessariamente de ser assombrado por esse vestígio de uma experiência. Literalmente, um vestígio fotográfico de singular importância, que diz respeito à violência mimética exercida pela fotografia.

de imperativos de imagem internos, de sonhos tornados visíveis, de gestos de redenção (*Antígona* sabe que é preciso enterrar o irmão: talvez não seja muito comum enterrar fotografias, mas há rituais que nos reconciliam com a vida ou com a morte: queimar uma fotografia; esconder uma fotografia; rasgar uma fotografia e assim separar dois ex-amantes; colocar uma fotografia, anteriormente significativa, num álbum, visando dissolver a sua importância; tirar mais fotografias para anular a prevalência idolátrica; folhear um álbum: no filme *L'Amour* (2012), de Michael Haneke, a mulher, idosa e doente, que sabe que vai morrer em breve (tal como nós também o sabemos desde o início do filme), pede resolutamente ao marido, durante uma refeição, que lhe vá buscar os álbuns de fotografias. Ao folheá-los diz: “É bela... [...] É bela a vida. E tão comprida...”).

Vimos que a passagem da ida ao fotógrafo conhece uma primeira formulação em “Sobre ‘a lâmpada’”, muito próxima no teor e nos termos utilizados. Aquilo que nela é relatado pode ser enquadrado num contexto histórico-sociológico preciso, explicitado em “Pequena História da Fotografia”. Corresponde a um momento fundamental da absorção cultural da fotografia, no qual os retratos em miniatura, até então encargo da pintura, passam a ser realizados pelos fotógrafos. “Foi a época em que os álbuns fotográficos começaram a ficar cheios”, foi a época que viu florescer os estúdios fotográficos e toda a parafernália de adereços que, com intenções pseudo-artísticas ou pseudo-exóticas, pareciam querer absorver e realçar o estatuto dos representados¹⁶³.

Na explicitação histórica de “Pequena História da Fotografia” encontram-se ainda dois aspectos de relevo para o assunto que nos tem ocupado. O primeiro diz respeito ao facto de Benjamin

¹⁶³ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 250 (GS, II. 1, pp. 374-375).

fazer um relato em tudo semelhante ao da ida ao fotógrafo em “Mummerehlen”, mas desta vez de uma perspectiva mais exterior, mais panorâmica, como se, no preciso momento em que escreve, se observasse nos álbuns de família, junto dos seus familiares: “o tio Alex e a tia Riecken, a Trudchen ainda menina, o papá no primeiro semestre da faculdade, e finalmente, para completar a vergonha, nós próprios: em figura de tirolês de salão, cantando, agitando o chapéu contra as neves eternas pintadas, ou então de fato à maruja, uma perna direita, a outra solta, como convém, encostados a um poste polido”¹⁶⁴.

O segundo aspecto surge após uma série de considerações anedóticas sobre os cenários fotográficos, dizendo respeito a uma fotografia de uma figura sombra, a de Kafka, também ele retratado em criança, num cenário que poderia corresponder a qualquer um dos que Benjamin descreve, algures entre câmara de tortura e sala de trono (ver imagem 24).¹⁶⁵ Contudo, da fotografia de Kafka não parece resultar qualquer reflexão sobre a faculdade mimética, embora a violência do retrato seja um implícito da descrição. O que parece resultar é o testemunho aterrador de um rapazito que quase desaparece no cenário. O que o salva são os seus olhos. “A criança desapareceria certamente no meio deste cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada.”¹⁶⁶ Há uma espécie de ironia naquela imagem e no comentário de Benjamin: perante a possibilidade do desaparecimento, os

¹⁶⁴ *Idem, ibidem (ibidem, p. 375).*

¹⁶⁵ Os temas que a seguir se desenvolvem encontram-se expostos de forma mais detalhada em Nélia Conceição, “The childhood photographs of Benjamin and Kafka: from sacrifice to gesture in the World Theatre”, in *Itinera*, nº 6, 2013, pp. 82-95.

¹⁶⁶ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 251 (GS, II. 1, p. 375).

olhos-âncora de Kafka impedem-no de desaparecer, de se deixar submergir em todas as coisas que o rodeiam. É na medida da sua tristeza, da força do seu olhar, que se pode falar de salvação.

A descrição desta fotografia aparece em pelo menos quatro textos de Benjamin, não apenas em “Sobre ‘a lâmpada’”, “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia”, mas também em “Franz Kafka — no décimo aniversário da sua morte”, escrito em 1934. Contudo, apenas nos dois primeiros se dá a passagem mimética já referida, relativa ao facto de, a dado momento, o Benjamin-narrador falar na primeira pessoa como se fosse Kafka em criança, como se tivesse estado lá (“Lá estou eu...”). Isto torna-se claro pois a fotografia já fora descrita em “Pequena História da Fotografia” como sendo de Kafka. Portanto, se em “Pequena História da Fotografia” Benjamin e Kafka se encontram apenas lado-a-lado, fazendo ver as semelhanças dos espaços e dos adereços dos fotógrafos comerciais e, sobretudo, reforçando desde logo a dimensão da fotografia como espaço de sacrifício, já em “Sobre ‘a lâmpada’” e “Mummerehlen” há uma passagem, um movimento em que Benjamin se torna Kafka. Não por intermédio de uma identificação ou de um “Eu sou como Ele”, pois nada o indica ou justifica, mas sim pela criação de um espaço de indefinição, um espaço de jogo, um espaço de passagem¹⁶⁷. A continuação da descrição da ida ao fotógrafo diz o seguinte:

Porém, o sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha. Provém de um daqueles estúdios que, com os seus bancos e tripés, gobelins e cavaletes,

¹⁶⁷ Sobre esta passagem, cf. Eduardo Cadava, *Words of Light*, *op. cit.*, p. 106. Também Maria Filomena Molder, em “Notas sobre a Treva Visível”, in *Lisboa Photo 2003 — “Passagens”*, Edições Asa, 2003, pp. 26-41, se refere a esta relação afinitária entre Benjamin e Kafka.

têm algo de semelhante a uma alcova ou câmara de tortura. Lá estou eu [Kafka-Benjamin] de cabeça destapada, segurando na mão esquerda um enorme sombrero que deixo pender com uma graça estudada. A mão direita agarra uma bengala cujo castão se vê em primeiro plano, enquanto que a sua ponta se esconde numa ramagem de penas de avestruz que se derramam de uma mesinha de plantas. Bastante à parte, ao lado do reposteiro e com um vestido cintado, estava imóvel a minha mãe. Como um figurino de alfaiate, olhava para o meu fato de veludo que, por seu lado, estava sobrecarregado de fitas e galões, parecendo tirado de uma revista de modas. Eu, no entanto, fico desfigurado pela semelhança com tudo o que me rodeia. Tal como um molusco mora na sua concha, eu morava no século XIX, agora oco como uma concha vazia à minha frente. Encosto-a ao ouvido.

O que ouço? Não ouço o barulho da artilharia de guerra [...].¹⁶⁸

Tal como as distorções e invenções da linguagem que conduzem a criança ao interior da linguagem e do mundo, movimento que parece prescindir de um centro, de uma subjectividade, assim também este constante jogo de “tornar-se coisa ou outro”, este jogo mimético de distorções, de transições e de duplos, permite a criação de um elemento fantasmagórico. Também por isso qualquer fotografia é a fotografia de um morto¹⁶⁹. Para caracterizar o elemento mimético que aqui está em

¹⁶⁸ Walter Benjamin, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, pp. 261-262.

¹⁶⁹ A entrada na fotografia, tal como Barthes viria a mostrar de forma clara, é o advento do eu como outro, o que levanta desde logo a questão da morte. Contudo, este ponto de vista não é propriamente aquele que é levantado por Benjamin. Em Barthes terá mais a ver com a lógica da cisão, do “eu como outro”, ao passo que os textos de Benjamin permitem-nos pensar o retrato noutras termos, mais próximos da semelhança, dos seus desvios, correspondências e experiências de afinidade.

jogo, Eduardo Cadava recupera uma expressão que Benjamin utiliza a propósito de Baudelaire, a “mímesis mortífera”¹⁷⁰. Esta expressão surge no contexto de uma distinção entre Baudelaire e Victor Hugo, segundo a qual o último desconheceu a capacidade de petrificação que se manifesta centenas de vezes na poesia do primeiro. Ora, é a petrificação inherente à fotografia — distinta da de Baudelaire, mais alegórica — que transforma Benjamin e Kafka em fantasmas miméticos, impedindo-os de serem identidades isoladas e estanques (como o pretendiam, se assim o podemos dizer, a mãe de Benjamin e o fotógrafo). Aparentemente, esta é uma questão que apenas se encontra no coração dos aspectos mais individuais e sentimentais, aqueles que parecem não sair do domínio da experiência pessoal que cada um de nós tem com a fotografia, mas, na verdade, ela irradia até aos aspectos colectivos (que serão aflorados de forma mais incisiva no Excurso 2), passando pelos problemas da expressão e da arte. A fotografia põe constantemente à prova os muitos de que somos feitos, e fá-lo de um modo penetrante, cáustico, povoando o mundo de olhares, de auras que nos desviam, de fantasmas que são difíceis de redimir.

O texto “Franz Kafka” (o último, cronologicamente, onde é descrito o retrato de Kafka — e a tristeza que dele transparece) é de uma grande fertilidade para as questões que nos têm ocupado, pois nele é desenvolvida uma análise da obra de Kafka enquanto reveladora de acontecimentos, *gestos* no Teatro do Mundo. A frase que liga a descrição da fotografia à análise da obra dá conta do desejo de tornar-se outro: “O fervoroso ‘desejo de ser um índio’ talvez tenha, um dia, absorvido esta enorme tristeza”¹⁷¹. Este desejo contém muita coisa, mas, segundo

¹⁷⁰ Cf. Eduardo Cadava, *Words of Light, op. cit.*, pp. 106-115.

¹⁷¹ Walter Benjamin, “Franz Kafka. No décimo aniversário da sua morte”, in *Ensaios sobre Literatura*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa,

Benjamin, a revelação do seu segredo encontra-se em *América* (também traduzido em Portugal como *O Desaparecido*), no enigma de, pela primeira vez, um protagonista dos romances de Kafka ter nome, Karl Rossmann, que vive uma espécie de renascimento no teatro natural de Oklahoma. Neste teatro natural, verdadeiro Teatro do Mundo, apenas é pedido aos actores que se representem a si próprios.

Para Benjamin, toda a obra de Kafka pode ser iluminada pela ideia de um código de gestos que *a priori* não possuem um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações que se expressam através de relações e ensaios sempre novos. “O teatro é o lugar certo para tais ordenações experimentais [*Versuchsanordnungen*]”.¹⁷² A obra de Kafka seria assim um ensaio sobre os gestos, a procura de um gesto perdido, uma procura alimentada pelo desejo de tornar-se um índio: tarefa de toda uma vida.

Salientam-se ainda dois aspectos desta interpretação benjamiana.

O primeiro diz respeito a uma concepção do corpo — do nosso próprio corpo — como a maior fonte de estranheza, a qual tem uma relação profunda com os animais: os animais como depositários daquilo que se esqueceu, aqueles que, na obra de Kafka, conservam a angústia e, ainda assim, mais se dedicam à reflexão. Esta ideia surge no contexto de uma análise do esquecimento, da luta contra o esquecimento. Mas aquilo que foi esquecido nunca é puramente individual, há algo de cósmico (e não necessariamente religioso, como Benjamin, contra as interpretações teológicas da obra de Kafka que há data prevaleciam,

2016, p. 262 (GS, II. 2, p. 416).

¹⁷² *Idem, ibidem*, p. 264 (*ibidem*, p. 418). Optou-se por traduzir *Versuchsanordnungen* por “ordenações experimentais”, que é de alguma forma uma tradução mais literal do que “experiências”, como sugere João Barreto.

faz questão de sublinhar) nos gestos incompreensíveis, daí que eles tenham algo de estranho e de pré-histórico — são a fonte de onde emanam os escritos de Kafka.¹⁷³

O segundo aspecto diz ainda respeito ao esquecimento e à estranheza, pois embora todos os actores do teatro natural de Oklahoma pareçam capazes de representar o seu papel, que no fundo é a sua vida, a sua vida redimida, existe uma personagem que ainda não o conseguiu. É o estudante de gestos insondáveis. Este encarna a necessidade do estudo como tentativa de encontrar o seu papel, de encontrar a redenção, o gesto perdido. Para explicitar esta ideia, Benjamin estabelece uma analogia entre quem se procura encontrar por intermédio das técnicas de reprodução (cinema e gramofone, no caso) e a situação de Kafka. O cinema e o gramofone foram inventados numa época de grande alienação entre os homens, de relações incomensuravelmente mediadas.

No cinema, o indivíduo não reconhece o seu próprio modo de andar, no gramofone não reconhece a sua voz. Há experiências que o confirmam. A situação das pessoas que se submetem a essas experiências é a de Kafka. E é ela que o encaminha para o estudo. Talvez ele depare nesse caminho com fragmentos da sua própria existência que ainda se relacionam com um papel a desempenhar.¹⁷⁴

Trata-se de procurar o gesto perdido, o papel teatral tocado pela verdade de uma vida, tocado pelo nome, pois é ele que tem uma “conexão com o papel”. O desejo ardente de se transformar

¹⁷³ *Idem, ibidem*, pp. 279-280 (*ibidem*, pp. 430-431). Alguns passos atrás, Benjamin diz: “Tal como K. na aldeia do castelo, o homem de hoje vive no seu corpo, que lhe escapa e lhe é hostil”. *Idem, ibidem*, p. 272 (*ibidem*, p. 424).

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 287 (*ibidem*, p. 436).

num índio não é apenas um jogo inconsequente, é uma luta contra a tristeza, uma cavalgada contra o esquecimento.

Aprofundemos, no campo da fotografia, alguns aspectos levantados por esta leitura de Kafka. Procurar um nome no Teatro do Mundo, renascer como outro: é também isto que está contido na morte fotográfica, na sua *mímesis* mortífera. Esta é, ainda antes do cinema e do gramofone, uma grande fonte de estranheza que torna difícil a tarefa do auto-reconhecimento e que obriga a um estudo muito particular, bem como à necessidade de seguir vestígios e de prestar atenção¹⁷⁵. Portanto, antes de mais, compreender a relação profunda que a fotografia tem com as tarefas da atenção, do seguir vestígios ou da caça, é também compreender todo o potencial expressivo que lhe subjaz, e que brota da sua relação singular com as imagens que fazemos de nós próprios.

Esta transposição dos gestos no Teatro do Mundo para o campo fotográfico deve ser enriquecida com mais dois comentários de Benjamin sobre as potencialidades fotográficas, os quais já foram referidos anteriormente.

O primeiro diz respeito às possibilidades, àquilo que se encontra *in nuce* no tempo de exposição, na precisão cronológica da fotografia enquanto traço fundamental da sua constituição técnica. Se é verdade que esta precisão é a causa de uma grande estranheza, de um verdadeiro sacrifício, não é menos verdade que ela contém em si mesma as suas possibilidades redentoras.

¹⁷⁵ A este propósito, atente-se numa passagem que tanto terá a ver com a obra de Kafka como com o próprio pensamento de Benjamin: “Se Kafka não rezou — coisa que não sabemos —, era-lhe muito familiar aquilo a que Malebranche chamou ‘a oração natural da alma’ — a atenção. E nessa atenção incluía ele, como os santos nas suas orações, todas as criaturas”. *Idem, ibidem*, pp. 282-283 (*ibidem*, p. 432).

Sobre a relação entre o estudo, a atenção, o seguir vestígios, a caça, o jogo, o *flâneur*, cf. as entradas relativas à “Ociosidade” (letra *m*) em *Idem, As Passagens de Paris, op. cit.*, pp. 933-940 (GS, V. 2, pp. 961-970).

O segundo diz respeito a uma passagem de “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, na qual Benjamin — sempre um fiel de balança — se refere à fotografia e outras aparelhagens em termos de um alargamento da *mémoire volontaire* que implica, por sua vez, uma alteração da experiência humana, uma “decadência da aura” ao nível dos objectos que revelam marcas de uso e ao nível da aura que se acumula em torno das próprias imagens da *mémoire involontaire*. De qualquer forma, “Os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire volontaire*, a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem [Bild] e som”¹⁷⁶. Portanto, para lá de todas as perdas inerentes à aura, a memória voluntária potenciada pela fotografia tem múltiplas consequências e potencialidades, entre elas, as de ampliar o contacto com camadas gestuais e expressivas, criando acessos ao nosso inconsciente óptico. Neste mesmo texto, Benjamin refere-se à fotografia e a outras invenções que a modernidade nos trouxe. Partindo do exemplo da invenção do fósforo, diz-nos: “desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos”¹⁷⁷. Entre as outras invenções conta-se, naturalmente, a da fotografia, com o gesto fundamental do “click” do fotógrafo, através do qual o “aparelho, por assim dizer, aplicava ao instante um choque póstumo”¹⁷⁸. É neste cenário de novos gestos introduzidos pelos aparelhos, os quais se desdobram em experiências tácteis e ópticas, experiências de choque, que Benjamin mais uma vez se refere à necessidade de que o ser humano se exercite, se treine perante a nova realidade: “a

¹⁷⁶ *Idem*, “Sobre alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, p. 140 (GS, I. 2, p. 644).

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 127 (*ibidem*, p. 630).

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, (*ibidem*).

técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino [*Training*] complexo”¹⁷⁹.

A estas considerações, e se bem que o texto sobre Kafka não fale de fantasmas nem de espectros, poderíamos acrescentar uma pequena frase de uma entrevista de Derrida a propósito da questão da espectralidade na fotografia: “Toda a cultura tem os seus fantasmas e a espectralidade que é condicionada pela sua tecnologia”¹⁸⁰. Neste contexto, também são pertinentes as análises do capítulo I sobre a espectralidade e o caráter fantasmagórico da fotografia, nomeadamente a propósito de Balzac e do papel da teoria estóica dos espectros no relato das experiências com os daguerreótipos. Kracauer, por sua vez, considera que a fotografia, apontando para uma unidade desintegrada, dá conta de uma realidade assombrada que não está redimida. Ora, perante a disseminação destas realidades não redimidas, perante aquilo que a fotografia introduziu na nossa cultura e nas experiências que temos connosco e com os outros, seria talvez possível que alguém, por intermédio de uma procura semelhante à de Kafka, conseguisse um dia recuperar “o gesto perdido, tal como Peter Schlemihl recupera a sombra que vendeu. Chegaria enfim a compreender-se, mas à custa de que esforço! Porque há um vendaval que sopra dos abismos do esquecimento, e o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade”¹⁸¹.

Retomando e resumindo as referências de Benjamin à sua fotografia de criança e à de Kafka, podemos dizer que estas conhecem três momentos, que são também três formas de relação com a fotografia — ou três formas de experiência fotográfica:

¹⁷⁹ *Idem, ibidem (ibidem)*.

¹⁸⁰ Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, op. cit., p. 39.

¹⁸¹ Walter Benjamin, “Franz Kafka”, op. cit., p. 287 (GS, II. 2, p. 436).

- i) O primeiro momento é o de “Pequena História da Fotografia”, no qual é feita uma comparação entre as duas fotografias, concluindo-se pela proximidade entre os cénários, pelo mesmo contexto envolvente, não só do estúdio, mas também da história e da sociedade. As fotografias são colocadas lado-a-lado, existindo como que uma comparação de analogias e semelhanças.
- ii) Em “Sobre ‘a lâmpada” e “Mummerehlen”, além de aspectos já referidos em “Pequena História da Fotografia”, são também apontados aspectos relativos ao poder mimético. As duas fotografias são lidas em função de uma mesma violência mimética praticada pelos pais sobre as crianças, experiência que segue a ordem matricial da exigência de nos comportarmos de modo semelhante para que a máquina nos arranke a semelhança. No caso do fotógrafo, essa exigência transmuta-se naquela que nos obriga a assemelharmo-nos a nós próprios, violência que é ao mesmo tempo sacrifício e contacto profundo com a raiz da percepção de semelhanças, com os seus desvios e o seu movimento incessante. Ora, esta impossível tarefa da identidade é levada a um extremo: não só o Benjamin-criança se assemelha mais aos adereços do fotógrafo — tal como, nas brincadeiras, se convertia na mesa sob a qual se escondia —, como também, ao rememorar a sua infância, sofre os efeitos da fotografia de Kafka, tornando-se Kafka, um outro de passagem, assombrado e assombrador, encontrado num relampejo, como convém a qualquer percepção de semelhanças. A questão que se pode e deve agora colocar, é a de saber se se trata aqui ainda de semelhança ou se este elemento afectivo, este padecimento inerente à passagem de um retrato, não implica também uma ordem sentimental, neste caso, uma ordem de tristeza.

É o próprio Benjamin que, num texto de 1919, faz esta distinção:

A afinidade não pode ser adequadamente inferida nem da analogia nem da semelhança; embora em certos casos a semelhança possa patentear a afinidade, isto nunca tem lugar na analogia. [...] A afinidade só é patenteada no sentimento (nem na intuição nem na razão), mas pode ser rigorosa e modestamente compreendida pela razão.¹⁸²

III) No texto “Franz Kafka” há como que a passagem para um outro domínio. A dimensão afectiva, o padecimento inerente ao retrato, torna-se gesto no Teatro do Mundo. Não apenas gesto de ser outro, de ordem sentimental ou afinitária, mas sobretudo gesto criativo. No caso de Kafka, gesto ficcional. As suas personagens, redimindo a “enorme tristeza”, são personagens à procura de nome. Do ponto de vista fotográfico, dá-se assim uma passagem que integra a queimadura da fotografia, a semelhança analógica e a afinidade sentimental. Que estes aspectos possam entrar em conjunto (ou individualmente), não só numa obra literária, mas também numa fotografia ou numa obra fotográfica, como que revertendo para o local onde a tensão entre apresentação e desvio se faz em acto, expandindo os seus efeitos e as suas forças, tal facto pode ajudar-nos, por exemplo, a compreender algumas explorações do retrato e do auto-retrato, com todos os jogos e dissimulações que lhes sabemos intrínsecos. Contudo, esse reverter também pode ser redenção, como na leitura que Benjamin faz de

¹⁸² Walter Benjamin, “Analogie und Verwandtschaft”, GS, VI, pp. 43-45, trad. parcial de Maria Filomena Molder in *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009, pp. 31-32, obra onde é também analisado este texto de Benjamin, no quadro de uma investigação sobre a natureza do símbolo.

Kafka. E se se trata aqui de alguma relação entre arte e vida, não é a da relação entre a vida biológica, cronológica e histórica de Franz Kafka (como é assinalado por tantas leituras da sua obra que acentuam o papel do pai ou de uma sociedade burocrático-opressiva), é a relação entre o gesto e a Vida como Teatro do Mundo. Muita fotografia contemporânea inscreve-se nesse teatro e nessa redenção — com tudo o que estes implicam de procura, de luta contra o esquecimento — enquanto gesto artístico e expressivo.

d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo

Mas a genealogia dos gestos no Teatro do Mundo, expressão que toma agora um sentido mais lato, pode ser remontada aos primórdios da invenção da fotografia e a casos posteriores que, de alguma forma, constituem explorações pioneiras do seu uso expressivo. Muito tempo antes dos gestos contemporâneos que tecem as suas utilizações artísticas: as dissimulações, as imersões, as mudanças de papel, as auto-recriações, a crítica dos estereótipos, os exercícios corporais que mergulham em camadas de estranheza, em dimensões pré-históricas, e que desafiam os códigos gestuais instituídos.

Primeiro momento.

Um caso paradigmático na época da invenção da fotografia é “Auto-retrato como um homem afogado” (1840), fotografia em positivo directo da autoria de Hippolyte Bayard, um dos três ou quatro homens que reclamaram para si a invenção. Esta imagem, retratando um morto, continha no verso as palavras de lamento contra o sucesso de Louis Daguerre e o desprezo institucional pelo próprio método de Bayard (tecnicamente diferente), o que teve para este último sérias consequências

do ponto de vista financeiro. Aquele que é um dos primeiros auto-retratos da história da fotografia é também a sua primeira “ficção”, utilizada aqui em favor da crítica, do sentimento de injustiça e da desilusão (ver imagem 25). No verso da fotografia, Bayard escreveu um texto, do qual se reproduz um trecho:

O cadáver que aqui vêem é o do Sr. Bayard, inventor do processo que aqui se mostra, ou dos maravilhosos resultados que em breve se conhecerão. [...] A academia, o Rei, e todos os que viram estas imagens admiraram-nas como vós fazeis neste momento, apesar de o seu autor as considerar ainda imperfeitas. O que lhe trouxe muita glória mas nem um simples centavo. O Governo que apoiou o Sr. Daguerre mais do que era necessário declarou-se incapaz de fazer alguma coisa pelo Sr. Bayard, e o infeliz homem atirou-se à água no meio do desespero. Oh, constância humana! Durante muito tempo artistas, cientistas e imprensa interessaram-se por ele, mas agora, que já jaz na morgue há dias, ninguém o reconheceu nem reclamou! Senhores e Senhoras, falemos de outra coisa de forma que o vosso olfacto não seja afectado, porque, como já devem ter reparado, o rosto e as mãos já começaram a decompor-se.¹⁸³

Sem o texto, dificilmente poderíamos interpretar o que esta fotografia dá a ver. O texto é como que uma chave: sem ela, algo da fotografia permaneceria insondável. Mas sem a fotografia, como é óbvio, o próprio texto perderia toda a dimensão de uma evidência e de um gesto expressivo que, de alguma forma, procura redimir a situação em que Bayard se viu envolvido. Este

¹⁸³ Cf. Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, New York, 1982, p. 69, trad. Margarida Medeiros, in *Fotografia e Verdade. Uma história de fantasmas*, op. cit., pp. 22-23. Para uma breve análise desta fotografia e do seu contexto, cf. também Michel Frizot, “1839-1840 — Photographic developments”, in *The New History of Photography*, op. cit., p. 30.

gesto quebra o preceito descrito por Benjamin em “Pequena História da Fotografia” segundo o qual “os primeiros seres humanos reproduzidos entravam no espaço da fotografia em estado virgem [*unbescholtten*], ou melhor, sem legenda [*unbeschriftet*]. Os jornais eram ainda objectos de luxo que raramente se compravam, lendo-se mais nos cafés, o processo fotográfico não se tinha ainda tornado um instrumento seu, e só muito poucas pessoas viam o seu nome impresso”¹⁸⁴. Não só Bayard quis sair do anonimato, como também utiliza o seu nome para jogar com uma experiência de vida. Além do mais, esta fotografia, representando um morto ladeado por um chapéu de palha e um vaso, desponta da própria técnica fotográfica: na altura em que foi produzida, o longo tempo de exposição necessário para a obtenção da imagem exigia que o fotografado permanecesse imobilizado durante muito tempo. O seu gesto simbólico e expressivo encaixa nas possibilidades técnicas admitidas pelo aparelho: “o próprio processo levava os modelos, não tanto a uma vivência projectada para fora do instante, como a um mergulho nele; durante o longo tempo de exposição, fundiam-se por assim dizer com a imagem e emergiam dela, gerando assim um contraste decisivo com o instantâneo fotográfico”¹⁸⁵.

Segundo momento.

Já no capítulo II foi referido um estudo de Ian Hacking que contempla a presença da fotografia no primeiro registo de um caso de personalidade múltipla, presença — e, talvez mais do que presença, papel activo — que se enquadraria perfeitamente na relação que a fotografia desde sempre manteve com os contextos científicos, em particular os que estão relacionados

¹⁸⁴ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 248 (GS, II. 1, p. 372). A palavra *unbeschrifftet* aproxima-se do campo semântico da escrita e da descrição, podendo também significar “em branco” ou “anónimo”.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem (ibidem, p. 373).*

com o registo dos tipos e a demonstração de sintomas psicológicos (os tipos são investidos visualmente de uma dimensão patológica)¹⁸⁶. Essa primeira referência pressupunha uma distinção entre este caso em contexto psiquiátrico e o trabalho de August Sander, apontando para a relação peculiar que o fotógrafo alemão manteve com os tipos, ou arquétipos, e com a própria noção de multiplicidade e de tarefa infinita que estes pressupunham.

No ano de 1885, aquando do florescimento das ciências da memória e de toda uma tentativa de compreensão, em termos positivistas, dos fenómenos que anteriormente seriam englobados pela noção de *alma*, foi diagnosticado o primeiro caso de personalidade múltipla. O paciente chamava-se Louis Vivet e, além de um passado atribulado e traumático, tinha também sérias dificuldades de subsistência. De acordo com a leitura de Hacking, Vivet, tendo compreendido as intenções dos médicos e o que eles estariam a investigar, começou a agir e a comportar-se segundo as suas expectativas e o seu grau de satisfação.

A este propósito, Hacking refere que no seu estudo não lhe interessa saber o que Louis Vivet “realmente tinha”, mas sobretudo aquilo “que era dito acerca dele, como era tratado e como apareceram o discurso e a linguagem dos sintomas da personalidade múltipla”¹⁸⁷. O seu argumento é o de que os mé-

¹⁸⁶ Para um desenvolvimento das teses de Hacking e de algumas ideias que aqui são propostas, ver Nélio Conceição, “Evidência e desvio: o jogo da multiplicidade no (auto-)retrato fotográfico”, in *Rostos do Si: autobiografia, confissão, terapia*, org. Marta Faustino, Gianfranco Ferraro e Bartholomew Ryan, Editora Vendaval, Lisboa, 2019, pp. 311-329.

¹⁸⁷ Ian Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, op. cit., p. 174. Sobre este tema, cf. também Robert A. Sobieszek, *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul: 1850-2000*, MIT Press / Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, MA, 1999, sobretudo o capítulo III, “Abstract Machines of Faciality”, onde o autor desenvolve a questão da multiplicidade por relação com o tema central das identidades dramatúrgicas de

dicos criaram um *espaço conceptual* para a ideia de multiplicidade¹⁸⁸. É neste espaço que a fotografia entra de pleno direito, ou melhor, a fotografia ajudou a criar esse espaço conceptual.

A primeiríssima personalidade *múltipla* — significando múltipla, *mais do que dois* — foi fotografada em cada um dos dez estados de personalidade. Aqui os tenho na minha mão, entre as páginas de um livro impresso, tão fidedignas hoje como em 1885, quando as poses foram captadas na placa fotográfica.

A personalidade múltipla tornou-se, de muitas formas, um objecto de conhecimento. A fotografia tomou parte na retórica inicial da multiplicidade. Hoje em dia, os testes quantitativos de dissociação preenchem um papel similar. O meu tema principal tornar-se-á, mais perto do final do livro, a forma como uma nova ciência, um suposto conhecimento da memória, foi criado auto-conscientemente com o intuito de secularizar a alma.¹⁸⁹

Tal como aconteceu com Louis Vivet, também o primeiro caso de fugas dissociativas (*dissociative fugues*), o de Albert Dad, em 1887, foi registado fotograficamente em três estados, o normal, o hipnotizado e durante uma fuga. Portanto, a “multiplicidade tornou-se visual desde o princípio e seguiu fielmente as novas tecnologias. Depois dos filmes terem sido inventados, eles foram utilizados para gravar alterações bruscas [*switches*]. E actualmente existem inúmeros vídeos”¹⁹⁰.

Cindy Sherman. De acordo com a sua leitura, a “descoberta” da personalidade múltipla faz parte de um processo maior, cultural, científico, artístico, relativo à subjectividade, sua descontinuidade e multiplicidade.

¹⁸⁸ Cf. Ian Hacking, *Rewriting the Soul*, op. cit., p. 179.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 5.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 31.

Digamos que, no caso de Louis Vivet, aquele que Hacking descreve com mais minúcia, o espaço conceptual criado pelos médicos tornou-se, da perspectiva do paciente e das suas poses para a fotografia, um *espaço de manobra* (*Spielraum*: que é também, recorrendo à raiz desta palavra alemã, um espaço de *jogo*, de *oportunidade*, de *tolerância*). Neste espaço onde se cruzam evidência e desvio, realidade e exercício, onde se trama um novelo de sentidos, Vivet foi um verdadeiro mestre, sabendo apresentar as figuras da multiplicidade¹⁹¹. Isto, obviamente, adoptando a leitura que Hacking faz deste caso e evitando a discussão relativa àquilo que Vivet “realmente tinha”. O mais pertinente, neste caso, será mesmo a possibilidade de explorar o espaço conceptual e o espaço de manobra que ele abre.

Terceiro momento.

Por volta do ano de 1919, Lucy Renee Mathilde Schwob decide adoptar um pseudónimo: Claude Cahun. Fotógrafa e escritora, próxima dos ciclos surrealistas, pioneira e experimentalista, Cahun produziu também alguns dos mais fortes, enigmáticos e precoces auto-retratos da história da fotografia (ver imagem 26). Eles permaneceram na obscuridade durante muito tempo, e só nas últimas décadas começaram a ser “redescobertos”, podendo ser vistos como uma antecipação de muitas das tendências que compõem o cenário da fotografia contemporânea. No entanto, a sua complexidade tem qualquer coisa de inigualável. Mudança de nome, jogo, um profundo investimento afectivo, representação de papéis, significado político, gesto fotográfico (e gestos apresentados nas fotografias), ambiguidade (expressiva, de género, sexual), pulsão da multiplicidade e repetição (irredutibilidade a uma imagem), todos estes aspectos unem-se nestes auto-retratos.

¹⁹¹ Cf. *supra*, subcapítulo II. 7. *O exercício no pensamento de Benjamin e as suas ramificações fotográficas*, sobretudo as análises a partir do texto “Exercício”.

Na sequência dos três momentos enunciados acima, a conclusão do presente capítulo visará, não um estudo sobre a fotografia contemporânea ou trabalhos específicos de fotografia, mas sim continuar a pensar, com Walter Benjamin, as potencialidades de um conjunto de conceitos que iluminam o poder-ser da experiência fotográfica — retomando-se e prolongando-se algumas das questões levantadas anteriormente. Neste sentido, os três momentos ou exemplos devem ser vistos como pólos magnéticos para o que se segue.

A relação entre o nome e o jogo fornece algumas chaves de leitura para surpreender o espaço de manobra (*Spielraum*) fotográfico onde se movem e podem mover os gestos fotográficos no Teatro do Mundo. Com essa relação amplia-se também a compreensão da instância do exercício.

O nome e a nomeação são elementos fundamentais do pensamento de Benjamin sobre a linguagem¹⁹². Não sendo este o momento para aprofundar o papel desses elementos na teoria da linguagem desenvolvida ao longo dos seus escritos, importa, contudo, apontar alguns temas que se ligam com as análises precedentes e que abrem também para a questão do jogo (*Spiel*), noção importante para a compreensão da fotografia e das suas intersecções com a semelhança¹⁹³. De qualquer for-

¹⁹² O texto que melhor apresenta a sua concepção da linguagem (a partir de uma matriz bíblica), e onde a nomeação constitui um eixo central da exteriorização espiritual do ser humano e das próprias coisas materiais, é Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, op. cit., pp. 9-29 (GS, II, 1, pp. 140-157).

¹⁹³ Sobre estas intersecções, diz-nos Maria Filomena Molder em “Notas sobre a treva visível”, op. cit., p. 39: “Em Benjamin, há duas categorias sem as quais não há qualquer possibilidade de aproximação à linguagem, ao belo e à arte, e que na fotografia conheceu um reforço assinalável. Trata-se, em primeiro lugar, da semelhança, aquela condição do conhecimento pela qual as coisas podem entrar em nós, categoria tão decisiva para ele e que tanta reserva e

ma, é possível falar-se de uma variação nos termos segundo os quais Benjamin pensa o nome e o seu papel fulcral na linguagem. Essa alteração prende-se com a articulação entre uma matriz iminentemente bíblica, babólica, e uma matriz mimética. Não se tratando de uma ruptura, mas sim de pequenas deslocações internas, poder-se-á contudo especular acerca da sua estreita pertença à reflexão generalizada acerca da questão mimética, reflexão que, como temos visto, é transversal a textos acabados e publicados, a pequenos apontamentos e notas, ao próprio *As Passagens de Paris*. Em todo o caso, o tema do nome é central no pensamento de Benjamin.

Uma entrada das “Primeiras Notas” de *As Passagens de Paris* pode servir-nos de guia.

Serei eu aquele que se chama W. B., ou chamo-me simplesmente W. B.? São duas faces da mesma moeda, mas a segunda está gasta, e a primeira é que tem o brilho da cunhagem original. Esta primeira versão torna evidente que o nome é objecto de uma mimese. Sem dúvida que é próprio da sua natureza singular mostrar-se, não naquilo que virá, mas sempre e apenas naquilo que já foi, que o mesmo é dizer: no que foi vivido. O hábito de uma vida vivida: é isso que o nome guarda e também evidencia. Para além disso, o conceito de mimese já diz que o domínio do nome é o do semelhante. E como a semelhança é o *organon* da experiência, isso significa que o

mesmo desprezo levanta e levantou por parte de alguns modernos. A sua fonte inesgotável é Goethe. Em segundo lugar, o jogo, enquanto forma dramática, a acção gerada pelas personagens e que as personagens geram, jogando umas com as outras, categoria que se opõe à semelhança como seu complemento inseparável (a sua matriz é atribuída a Schiller). A semelhança irradia os seus efeitos em todos os textos em que Benjamin trata de arte e de fotografia (e, neste caso, é a categoria-chave), e sempre que fala do belo e do seu mistério, estando igualmente no coração de todo o movimento mimético que perdura como sua mesma condição no acto de colecionar, na brincadeira infantil, na aprendizagem e na formação da língua, na experiência da aura”.

nome só pode ser reconhecido em contextos de experiência. Só neles a sua essência, que é uma essência de linguagem, poderá ser identificada.¹⁹⁴

Saliente-se, antes de mais, esta consideração da semelhança enquanto “*organon* da experiência”, expressão cuja amplitude mostra a importância da dimensão mimética para Benjamin. O nome, de acordo com a primeira formulação da pergunta, coloca necessariamente questões de semelhança e da relação com o vivido. O nome é uma cunhagem da existência. Permite-nos aceder à vida vivida, às nossas experiências do passado e, simultaneamente, traça qualquer coisa do nosso presente. A primeira formulação mostra como aqui — tal como em toda a obra de Benjamin — o domínio da semelhança pouco tem a ver com a imitação, mas sobretudo com um movimento interno, uma lógica segundo a qual se constrói a experiência e se tece o *habitus*. Contudo, mesmo aquilo “que teve lugar” não funciona como uma espécie de génese cristalizada da experiência, o *habitus* é também inscrição do nome no movimento entre um Agora e um Outrora, isto é, o presente em que o nome se inscreve traça também os caminhos da tensão com o vivido.

Neste sentido, e desviando ligeiramente os princípios benjaminianos, estar sem nome, mudar de nome, perder o nome, permanecer no limbo do anonimato, é permanecer num registo de ambiguidade, o qual, contudo, não está isento de forças. É também uma questão de magia. De alguma forma, este registo é inerente à fotografia e à sua interpenetração entre técnica e magia. Já o vimos no capítulo I a propósito da mudez da fotografia e da sua perversa conjugação com a evidência, ou, em termos mais benjaminianos, com a queimadura do real.

¹⁹⁴ Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, op. cit., pp. 88-89 ([Qº, 24], GS, V. 2, p. 1038).

De facto, de um ponto de vista histórico e sociológico, é possível considerar que a magia da fotografia foi atenuada, mas ela não deixa de exercer os seus efeitos. Mais: o anonimato e as questões do nome (com tudo o que implicam) permanecem como dados incontornáveis da nossa experiência fotográfica.

Por outro lado, e como já foi mostrado, a referência ao inconsciente óptico em “Pequena História da Fotografia” também remete para os retratos de David Octavius Hill, nomeadamente para o retrato de uma peixeira que, segundo Benjamin, possui “qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistenteamente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a ‘arte’”¹⁹⁵. Eis o valor mágico e ontológico da mais exacta das técnicas. O real reclama o nome, quer existir pois não pode ser reduzido a “arte”; mas por vezes não há nome, na maior parte das fotografias com que nos deparamos no dia-a-dia não existe nome. Todavia, esta ausência é uma casa habitada e plena de potencialidades, ela é trabalhada pelo inconsciente óptico, pelas forças miméticas, pelos exercícios de atenção ao mundo — de que veremos um caso-limite no Excurso 2: *O Atlas de Gerhard Richter*.

Atentemos agora na questão do jogo e numa das teses de “O caminho para o sucesso em treze teses”, texto incluído na colectânea *Imagens de Pensamento*:

11. A estrutura de cada êxito é, no fundo, a estrutura do acaso.

Renegar o próprio nome sempre foi a forma mais radical de eliminar todas as inibições e todos os sentimentos de inferioridade. O jogo, por exemplo, é um autêntico

¹⁹⁵ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 370). Para se referir aos retratos de David Octavius Hill, Benjamin salienta uma ideia que viria a utilizar com as fotografias de August Sander, a de que elas são imagens de pessoas anónimas, não retratos no sentido tradicional do termo.

steeple-chase na pista do próprio eu. O jogador é sem nome, não tem nome próprio nem precisa de um estranho. O que o representa é a ficha que foi lançada para um determinado lugar do pano que se diz verde, como a árvore dourada da vida, e é cinzento como o asfalto. E nesta cidade do acaso, neste emaranhado de ruas da sorte, que êxtase o de se poder fazer duplo e omnipresente, para espreitar, em dez esquinas ao mesmo tempo, a fortuna que se aproxima!¹⁹⁶

Este texto poderia ter algo de irónico se Benjamin não procurasse sempre a boa inscrição no presente. O jogador, enquanto figura que desponta na modernidade como até então nunca tinha despontado, deve ser tido em conta, deve ser pensado como condição do sucesso. Nós próprios devemos tentar perceber o que se passa no jogo e o que este esconde sobre o sucesso. Mas que sucesso?

Mergulhando no texto e procurando no seu fundo uma relação com a instância do exercício, vemos que, de acordo com a décima tese, o sucesso enquanto obra do acaso é, “na gramática da sorte, o mesmo que o verbo irregular nas nossas, ou seja, o vestígio não apagado de uma força originária”. Esta força é intrínseca ao exercício, à capacidade de nos entregarmos a fundo às pequenas coisas, após um empenho intenso nos grandes projectos, pondo de lado o objectivo e, por alguns momentos, deixando-nos ir pelo prazer de negociar ou pelo prazer desportivo obtido com o parceiro. “Muita coisa é inata, mas o treino ajuda muito” (oitava tese). Todo o exercício de sucesso é assim uma preparação do acaso, uma forma de dar ao acaso a sua maior concentração enquanto força originária. Saber jogar (décima primeira tese) e ter presença de espírito (décima terceira tese)

¹⁹⁶ Walter Benjamin, “O Caminho para o sucesso em treze teses”, in *Imagens de Pensamento, op. cit.*, pp. 170-171 (GS, IV. 1, pp. 351-352).

são condições para a vitória. Existe uma outra “Condição para a vitória: o gosto do sucesso superficial enquanto tal” (sétima tese)¹⁹⁷.

Se à partida estes textos nada têm a ver com fotografia, têm pelo menos a ver com um equilíbrio entre *acaso* e *exercício*, o qual encontra campos muito férteis na fotografia, no trabalho intelectual, na arte em geral — pintura, dança, escultura, etc. — ou no desporto. Contudo, o sucesso de que Benjamin está a falar tem sobretudo a ver com a vida. Por outro lado, saber renegar o nome pode ser uma oportunidade, uma forma de dar lugar ao acaso. Mas este é apenas um lado da moeda dos gestos no Teatro do Mundo; o outro lado implica procurar no jogo “o brilho da cunhagem”, “aquele que se chama”.

Já atrás foi referida uma recensão de um livro de Karl Gröber dedicado aos brinquedos e à sua história, referência a propósito da lei da repetição inerente a todos os jogos. Nesta recensão, como é próprio de Benjamin, encontramos não apenas um comentário da obra de Gröber, mas também uma crítica que, dirigindo-se ao núcleo da obra, não deixa de apontar caminhos que possam prolongá-la. Este núcleo é a sua capacidade de mostrar como o brinquedo tem sido condicionado pela cultura económica e, especialmente, pela tecnológica. Neste sentido, a concepção problemática na consideração do brinquedo relaciona-se com o facto de ele ser visto como uma produção para a criança. O grande erro é vê-lo da perspectiva do adulto, como uma imitação¹⁹⁸. A partir desta constatação, e a coberto de uma proposta de renovação da teoria do brinquedo, Benjamin elabora uma série de notas de leitura e de apontamentos que constituem um pequeno tratado sobre a infância e sobre o jogo. Dessa

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, pp. 168-172 (*ibidem*, pp. 349-352).

¹⁹⁸ Cf. Walter Benjamin, “Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk”, GS, III, p. 130.

renovação deveriam fazer parte: i) A “morfologia dos gestos do jogo [*Gestaltlehre der Spielgesten*]” enumerada por Willy Haas. ii) Uma investigação sobre uma série de dualidades enigmáticas (do pau e do arco, do pião e da guita, do berlinde e do buraco) que estabelecem um magnetismo entre as partes, dualidades que, na opinião de Benjamin, são como que um exercício com os ritmos primitivos das coisas inanimadas. São estes ritmos que, por sua vez, permitem que nos tornemos senhores de nós próprios, antes que, mais tarde, o “estar-fora-de-nós do amor [*Außerunssein der Liebe*]” entre na nossa existência.¹⁹⁹ iii) Por último, dessa renovação da teoria do brinquedo deveria fazer parte a lei da repetição inerente a todo o jogo. Esta lei da repetição, que assenta no fazer-sempre-de-novo, relaciona-se com o hábito. Tal como o jogo, o hábito entra nas nossas vidas e nelas conserva os vestígios da felicidade e dos desgostos. Aliás, as mais pequenas coisas começam por conservar-se em nós sob a forma de jogo. Neste sentido, o jogo é uma aprendizagem. Mas é mais do que isso, é irredutível a uma qualquer pedagogia, pois toca no coração da instância do exercício. Não se trata apenas de fazer as coisas duas vezes — como Goethe escreveu num poema citado por Benjamin —, trata-se antes de fazer “sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Este não é apenas o caminho para se dominarem experiências originárias terríveis através do embotamento, do exorcismo travesso, da paródia,

¹⁹⁹ Estas ideias devem ser confrontadas com dois textos de *Rua de Sentido Único*. O primeiro, já referido no contexto da aproximação conceptual à instância do exercício, é “Estaleiro”, onde Benjamin reflecte sobre a atracção profunda que as crianças manifestam pelos desperdícios e pelos locais onde se manuseiam coisas, atracção que é também um momento da reconstrução de um mundo próprio (cf. II. 7. b. *Interrupção e presença de espírito*). O segundo, que serviu como exemplo de uma passagem (entre muitas) que dá conta da “teoria do conhecimento como êxtase”, é “Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas”, onde Benjamin articula essa teoria com o amor (cf. III. 3. b. *Escutar a história da terra num seixo arredondado*)

mas também para se saborearem cada vez mais intensamente triunfos e vitórias”²⁰⁰.

*Excuso 2: O Atlas de Gerhard Richter*²⁰¹

Este excuso fará uma breve passagem pelo atlas, considerado numa primeira instância enquanto figura visual e de pensamento que tem na fotografia uma aliada de peso, considerado, de seguida, de um modo concreto, a partir de uma situação limite que aparece no *Atlas* de Gerhard Richter. Num certo sentido, reactivam-se — de modo desviante, como é próprio de qualquer excuso — muitas das considerações desenvolvidas até agora. Portanto, após o aprofundamento da questão da evidência, após a revisitação morfológica da obra fotográfica de August Sander, após a circunscrição da relevância da noção de exercício a partir do pensamento de Walter Benjamin, após o desenvolvimento da questão da semelhança em fotografia, trata-se agora de encetar um trajecto até ao *Atlas* de Gerhard Richter, questionando aquilo em que se pode transformar a delicada empiria quando se debruça sobre os seus limites mais íntimos — que são também os mais externos e extremos.

Embora não seja reconhecido como fotógrafo no sentido mais tradicional do termo (ainda que fotografe muito), Gerhard Richter é talvez o artista contemporâneo que mais longe levou a enxertia entre fotografia e pintura, enxertia que resulta de uma reflexão e de uma experimentação, contínuas e

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 131.

²⁰¹ Uma primeira versão deste capítulo foi publicada como Nélia Conceição, “Images to exercise ourselves. Morphology between August Sander’s photographs and Gerhard Richter’s *Atlas*”, in *Morphology. Questions on Method and Language*, eds. Maria Filomena Molder, Diana Soeiro, Nuno Fonseca, Peter Lang, Bern, 2013, pp. 125-146.

coerentes, sobre aquilo que envolve cada uma destas formas artísticas ou de produção de imagens. De qualquer forma, o facto de Richter trabalhar com a impureza dos media não nos impossibilita de falar, na continuação do seu trabalho, de aspectos específicos da fotografia, de elementos, forças, efeitos, que fazem a especificidade teórica da fotografia e se prolongam no próprio fazer artístico. O próprio Richter acentua esses aspectos e elementos que não só o atraem nas fotografias, mas que também o levam a esfumá-las, desfocá-las, perturbá-las, introduzindo-as num âmbito que tanto tem de visualmente penetrante, absorvendo a evidência fotográfica, quanto de uma inquietante estranheza. Mais do que anular ou ter a aspiração de anular considerações generalistas sobre o dever-ser da fotografia (não caberá aos artistas, ou não será esse o seu principal mérito, anular de alto a baixo as especulações teóricas e filosóficas sobre fotografia), Richter desenvolve o seu poder-ser (os enigmas levantados pelos artistas serão ao invés desafios colocados às especulações teóricas e filosóficas sobre fotografia).

Não é por acaso que Benjamin utiliza o termo atlas para se referir ao trabalho de Sander, e também não é por acaso que o atlas, enquanto figura teórico-visual, pode ser compreendido segundo categorias morfológicas. Num certo sentido, também *Teoria das Cores*, de Goethe, e *As Passagens de Paris*, de Benjamin, podem ser considerados atlas, embora não sejam formados por imagens, no sentido estrito, puramente visual, do termo.

Em todo e qualquer atlas existe uma tensão entre singularidade e todo, e a nossa capacidade de observação é posta à prova no que concerne à descoberta de associações, analogias, constelações, sínteses. Trata-se, como Didi-Huberman refere, de uma forma visual de saber que implica dois paradigmas: estético da forma visual e epistémico do saber, consideração que repercute muitas das ideias expostas anteriormente sobre o

papel da fotografia e o entendimento que dela tem Benjamin²⁰². Além do mais, e face às certezas racionalistas da ciência e aos modelos predeterminados da história da arte, há no atlas uma qualquer potência desestabilizadora, que está profundamente enraizada nos procedimentos da montagem: “Contra toda a pureza epistémica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem”²⁰³.

Nos vários exemplos de atlas que podemos encontrar na arte mais recente, trata-se de colocar a arte em geral, e a fotografia em particular, num território entre a estética e a epistemologia, entre o sensível e o conhecimento. E a fotografia, por razões que têm que ver com a sua própria constituição técnica, com o seu contacto privilegiado com o real, com os modos peculiares como permite trabalhar a evidência, é certamente das imagens que mais sucesso conhece neste terreno de tensões. A persistência e as muitas vidas da fotografia fazem-se também a partir da sua reconfiguração. Essa persistência não se define somente pela prática do arquivo, prática que parece por vezes demasiado associada a uma acumulação estática; também não se define somente por uma recontextualização em que um novo discurso, uma nova relação institucional e um novo exercício de poder enquadrariam o significado das imagens. Embora a reconfiguração no atlas absorva algo destes elementos — arquivo e significado institucional e contextual —, o fundamental é que ela põe em jogo aquilo que nas fotografias fere e abre sentidos.

²⁰² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*, 3, *op. cit.*, p. 11. Entendimento que, é preciso dizê-lo, não deixa de ser também uma espécie de conhecimento de senso comum dos entre-dois da fotografia: entre epistemologia e estética, entre ciência e arte, entre registo e expressão.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 12.

Trata-se, também aqui, de perceber a complexa relação que mantemos com a evidência fotográfica.

Embora se furte a definições rígidas, a figura do atlas é bastante interpelante do ponto de vista da fotografia, da arte, da história, da memória, do pensamento filosófico. Basta-nos atentar, por exemplo, no modo como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg marca um questionamento fundamental da função e da força das imagens, o qual se deve, entre outras razões, à questão da montagem e ao modo como trabalha a memória e altera os dados como a história da arte pode ser feita (ver imagem 27). Basta-nos verificar como os processos inerentes à figura do atlas se disseminaram nas práticas artísticas.

Surpreendentemente (ou talvez não tanto, dada a dimensão que Goethe tem na cultura alemã), é possível explorar uma subtil proximidade, a vários níveis, entre Richter e Goethe, proximidade que o primeiro aponta nos seus escritos e entrevistas. Um aprofundamento desta proximidade ao nível das suas próprias criações artísticas seria mais difícil — embora não impossível, tal como o nosso percurso deixará subentendido — e implicaria um estudo mais demorado, que não será agora desenvolvido.

O que está em causa nesta proximidade é, antes de mais, uma espécie de afinidade relativa ao facto de Richter reconhecer Goethe como uma figura tutelar, como um modelo. Numa entrevista com a sua filha Babette Richter, admite ver em Goethe — ao lado de Van Gogh, Picasso ou Gérard Philippe, figuras que estavam mortas ou distantes fisicamente — uma espécie de figura paternal. De algum modo relaciona este facto com uma ausência geral de figuras tutelares na Alemanha do pós-Guerra²⁰⁴.

²⁰⁴ Gerhard Richter, “Interview with Babette Richter, 2002”, in *Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, eds. Dietmar Elger e Hans Ulrich Obrist,

Um segundo aspecto, decorrente do primeiro, tem a ver com a importância da dimensão clássica no equilíbrio de vida (e na sua relação com a arte) de Gerhard Richter, implicando uma domesticação do caos. Numa entrevista, aquando de uma comparação entre Richter e Polke em função do desinteresse do primeiro em relação às colagens, aquele reconhece ser o mais clássico:

[Robert Storr:] Claro, Polke faz colagens, e a sua [Richter] sensibilidade está muito próxima da de Polke em alguns aspectos, mas no que toca a esta questão são muito diferentes.

[Gerhard Richter:] Sim, sou também o mais clássico. Alguém um dia disse que eu sou Goethe e Polke é Schiller, ou que eu sou Thomas Mann e ele é Heinrich Mann.

[R. S.] Poderia explicar a um público americano o que significa esta distinção?

[G. R.] O clássico é o que me mantém coeso. É o que me dá forma. É a ordem que não tenho de atacar. É algo que doma o meu caos ou o mantém coeso de forma a que eu possa continuar a existir. Isso é algo que nunca pus em questão. Isso é essencial para a vida.²⁰⁵

Apesar desta nota de diferenciação entre Richter e Polke, não será descabido atentar na proximidade que Didi-Huberman estabelece entre ambos em função da relação virulenta que mantêm com a memória — tanto mais que o *Atlas* de Richter é também, inevitavelmente, um exercício de memória. Extrapolando uma constatação decorrente do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, relativa ao carácter de memória inquieta que

Thames & Hudson, London, 2009, pp. 442-443.

²⁰⁵ *Idem*, “Interview with Robert Storr, 2002”, in *Text, op. cit.*, p. 419.

dele desponta em termos visuais, carácter que se metamorfoseia, infiltrando-se no espaço do pensamento histórico, da actividade artística ou no espaço público ou privado, Didi-Huberman acaba por apontar a dupla face de Mnemosyne: esta não é apenas a deusa melancólica, é também a deusa virulenta que se manifesta no *Atlas* de Richter ou no trabalho de Sigmar Polke²⁰⁶. Estes artistas recordam-nos que Mnemosyne, ainda que mãe das musas, não é uma delas. Invocá-lo significa também colocar uma questão que precede e ultrapassa sobremaneira o simples âmbito da “arte”. A seguinte passagem demonstra bem a dimensão inquietante, habitada por fantasmas, que Didi-Huberman salienta no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e cujas repercussões são visíveis, reactualizando-se, numa série de atlas contemporâneos:

Mnemósine é a deusa da memória. Podemos agora compreender que o atlas de imagens homónimo é a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* — ou mesmo de um medo — que nasce da colisão do Agora com o Outro, do desastre presente com a longa duração “psicomáquica”, essa “história de fantasmas para adultos” que sobrevive e se reactualiza sem cessar na nossa história. O atlas de imagens seria, mais exactamente, o compêndio visual de uma memória inquieta transformada em saber, seja no plano do pensamento histórico, da actividade artística ou do espaço público e político.²⁰⁷

²⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*, 3, *op. cit.*, pp. 259–266.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, pp. 262–263. Torna-se necessário inscrever estas questões numa complexificação, porque colocada em novos termos, da memória, da aura e da faculdade mimética tal como foram desenvolvidas no capítulo III, o que pode acrescentar novos dados à equação entre fotografia, história e memória. Para uma confrontação — de aproximações e distinções — entre Walter Benjamin e Aby Warburg, cf. também Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, *op. cit.* Mais especificamente,

Neste pesar de aproximações e distinções em relação a Polke, o desenvolvimento de um atlas por parte de Richter, desde a década de 60 do século XX até aos nossos dias, parece dar conta de um espírito que sente uma maior necessidade de organizar a virulência, reconfigurando-a, dando coesão ao caos. Embora acredite que há golpes certeiros, pinturas certeiras que, como veremos já de seguida, atingem algo de essencial, diz-nos Richter:

Não acredito na imagem absoluta. Só podem existir, repetidamente, aproximações, experimentações e começos. Isso era o que eu queria mostrar no catálogo [*Gerhard Richter. Bilder, Paintings 1962-1985*, cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1986]: não as melhores imagens, mas tudo, todo o trabalho de aproximações, enganos e tudo. No meu *Atlas* é ainda mais extremo: um dilúvio de imagens que apenas consigo controlar ao organizá-las, ao não deixar qualquer imagem individual.²⁰⁸

Um terceiro aspecto é levantado por uma outra referência a Goethe, numa entrevista que gira em torno da série que Richter realizou a partir de *Anunciação* de Ticiano, referência que visa dar conta de um enigma que estará entre as diversas motivações que o levaram a pintar esta série em particular e que estará na base da sua dedicação à pintura.

aquilo a que Rampley chama de “auratização” da história, movimento interno do pensamento de Benjamin, incide sobre as correspondências entre passado e presente, e espelha a concepção warburgiana de história como memória. Esta articulação é desenvolvida no capítulo “Aura and Memory”, pp. 73-100.

²⁰⁸ Gerhard Richter, “Conversation with Jan Thorn-Prikker, 1989”, in *Text, op. cit.*, p. 235.

[Gislind Nabakowski:] O que o levou a escolher uma pintura do século XV como modelo e a criar uma sequência baseada na *Anunciação* de Ticiano?

[Gerhard Richter:] Porque há algo nesta pintura, ou em qualquer pintura que seja boa, que me agarra — independentemente do impacto que tiveram no seu tempo, a razão pela qual foram feitas, a história por detrás delas. Eu não sei o que motivou o artista, o que significa que as pinturas têm uma qualidade intrínseca. Penso que Goethe lhe chamou a “dimensão essencial”, aquilo que faz a grandeza das grandes obras de arte.

[G. N.] Desculpe?

[G. R.] Algo que é, ou algo que activamente afecta as pessoas, algo na sua essência. Uma dimensão que, obviamente, está para lá da mera escolha de formas ou cores, algo que pertence a cada detalhe... Não o sei explicar agora. Talvez quisesse resolver este enigma pintando, ou copiando através da pintura.

[G. N.] E foi capaz de resolver o enigma?

[G. R.] Não.²⁰⁹

Saliente-se aqui, não só a alusão a uma dimensão essencial como algo capaz de afectar as pessoas, mas também a presença de um enigma que, articulando-se com a referida dimensão, funciona como um elemento energético da prolífica produção artística de Richter. Depois, deparamo-nos também com essa referência ao pormenor, à dimensão essencial que se encontra em cada detalhe, afirmação subtil mas de uma grande complexidade, que põe em movimento uma série de reflexões relativas ao pensamento de Warburg ou de Benjamin²¹⁰. É curiosa a própria reacção da

²⁰⁹ *Idem*, “Interview with Gislind Nabakowski, 1974”, in *Text, op. cit.*, p. 85.

²¹⁰ Relembreamos quer a conhecida frase de Warburg “O bom Deus está nos detalhes”, quer a atenção aos detalhes, aos fragmentos e ao micrológico que

entrevistadora, que parece surpreendida com as respostas, como se a referência a Goethe, nos termos em que é feita, não pudesse senão suscitar estupefação. Na verdade, trata-se de um fértil anacronismo, ou talvez da necessidade de pertença a uma comunidade, a uma família, atitude tanto mais interessante quanto quem o profere é um dos expoentes máximos da arte mundial desde a década de 60 do século XX.

Por último, e numa nota de 25 de Fevereiro de 1986, Richter cita a famosa passagem do *Fausto* de Goethe, “No princípio era a acção”, no contexto de uma reflexão sobre as ideias e as acções em arte:

A ideia como ponto de partida para a imagem: isso é ilusão. Pelo contrário, agir e reagir na ausência de uma ideia conduz a formas que podem ser nomeadas e explicadas, e assim gerar a ideia. (“No princípio era a acção.”)

Pondo as coisas de outra forma, a doutrina de Marx não provocou mudança histórica: novos factos deram origem a interpretações, e assim à ideologia. A acção na peugada da ideologia cria, quanto muito, coisas sem vida, e pode facilmente tornar-se criminosa.²¹¹

A interpretação desta passagem lança-nos em dois sentidos que, não estando em si mesmos separados, remetem para

desponta do “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão* — e que transparece na própria escrita de Benjamin. A mónica leibniziana poderia também ser recuperada para ler esta passagem, bem como — alargando as possibilidades de análise, numa discussão com a fenomenologia e a psicanálise — o núcleo central dos estudos que José Gil desenvolve em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções — Estética e Metafenomenologia*, Relógio D’Água, Lisboa, 1996, núcleo que dialoga com as “pequenas percepções” leibnizianas, pondo em jogo novos elementos, relativos à atmosfera e às forças inerentes às formas, fenómenos de fronteira entre consciente e inconsciente.

²¹¹ Gerhard Richter, “Notes, 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 159.

territórios distintos da dimensão criativa de Richter. O primeiro diz respeito a uma breve caracterização do acto criativo, a qual tem subjacente um modo de articulação entre acção e ideia ao nível da criação artística que podemos supor ser a que melhor assinala os intentos de Richter. A primazia da acção e reacção pode ser surpreendente, dado estarmos perante uma obra que por vezes se mostra tão vinculada a um reexperienciar e a um repensar das possibilidades da pintura e das imagens, com tudo o que isso implica de diálogo, quer com os mestres da história da arte, quer com uma mera fotografia de paisagem. Mas não nos surpreendamos: Richter pode de facto ter muitas ideias, as suas entrevistas e os seus textos mostram-no. Mas quanto às motivações e às explicações sobre aquilo que faz, as respostas e as notas são quase sempre furtivas, por vezes até contraditórias. Como se as ideias pré-elaboradas pudessem expulsar os enigmas que lhe interessam verdadeiramente.

Não é por acaso que surgem uma referência a Marx e uma crítica à ideologia. Serve-nos esta passagem como aviso, como pano de fundo ao qual devemos regressar sempre que quisermos ver um significado político nos trabalhos de Richter, versem estes sobre imagens abstractas, retratos de homens importantes da cultura alemã, pinturas, a partir de fotografias, dos suicídios dos membros dos Baideer Mainhof ou colecções de imagens de campos de concentração no *Atlas*. Quer no campo da política, quer no da estética — e nos seus interstícios —, devemos pre-caver-nos da arte como ilustração.

O *Atlas* de Richter não entra nem nas categorias tradicionais da história da arte, nem nas categorias da história da fotografia, nomeadamente nas que se referem ao álbum privado ou à fotografia documental. Isto supõe desde logo a compreensão de que as fotografias que nele se encontram não são apenas um meio, mas têm uma vida própria mediante o modo

como aparecem, o que por sua vez tem muito a ver com qualquer preocupação de referencialidade. Na maior parte dos casos, as imagens são apresentadas sem contexto, numa objectividade que nos obriga a um confronto directo. No *Atlas*, as fotografias e as reproduções fotográficas de outros trabalhos de Richter têm uma energia própria (que não se esgota na sua factualidade documental). E é essa energia que permite que as imagens, ao serem deslocadas, colocadas em novas constelações e associações, adquiram novos sentidos. Trata-se, por assim dizer, de um bloco de esboços onde temos acesso a muitas das imagens que estiveram na base de obras de Richter, aproximem-se ou não dos resultados finais dessas obras. Por vezes assemelha-se a um repositório, mas não a um repositório neutro, pois a questão da memória, daquilo que é seleccionado ou excluído, daquilo que só pode entrar no atlas porque não pôde ser pintado, tudo isso é fundamental. Portanto, esse bloco tem em si mesmo uma autonomia, desdobra as associações e as analogias, intensifica questões relativas à memória e ao esquecimento, à nostalgia e à morte. E, naturalmente, aumenta a dimensão morfológica da obra de Richter, colocando em tensão as singularidades e as configurações que por via daquelas conseguimos formar.

O *Atlas* de Richter, tal como o de Sander, distingue-se do ideal utópico da foto-montagem e da “nova visão” de princípios do século XX — embora se distinga de um modo ainda mais determinante, pois carrega sobre os ombros o peso das imagens e da história de grande parte do século XX²¹².

²¹² Atlas, o titã da mitologia, é comumente representado a carregar um globo aos ombros, como castigo de Zeus. As interpretações variam quanto ao significado desse globo. De qualquer forma, sendo interpretado como a Terra ou como um globo celeste, não deixa de implicar a dimensão de castigo e de árduo transporte daquilo que existe. Daí que este “peso” do atlas, que se reflecte a seu modo na versão de Richter, esteja inscrito na própria figura mitológica. Sobre as diversas

É certamente menos “científico” do que o de Sander, não há nele uma clara preocupação em dar conta de tipologias sociais, nem de pôr a fotografia ao serviço de um qualquer projecto de classificação. Talvez se possa dizer que, entre os pólos ciência e arte, o seu atlas está magneticamente atraído pelo segundo. Contudo, e seguindo-se o tipo de *conhecimento* que está em questão no pensamento de Goethe, bem como a articulação entre *arte e ciência* proposta por Benjamin — e o modo como se manifestam no trabalho fotográfico de Sander —, toda a obra de Richter, mas sobretudo o seu *Atlas*, pode enquadrar-se numa procura da intimidade com os fenómenos, ou pelo menos numa consciente ou inconsciente vontade de mostrar — pela reunião, pela documentação, pela colecção, pela montagem, pela distorção, pela desfocagem, pela experimentação figurativa e abstracta, pelo esforço de domesticar o caos — os enigmas das coisas que nos afectam e que (isto é uma constatação prosaica mas importante) o afectam a ele próprio, fazendo parte do seu exercício²¹³. Numa nota de 28 de Março de 1986, Richter considera a arte:

um modo especial das nossas relações diárias com os fenómenos, no qual nos apreendemos a nós próprios e apreendemos

leituras desta figura mitológica e das suas transposições epistémico-estéticas no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*, 3, *op. cit.*, pp. 73-83.

²¹³ Uma possível chave de ligação entre o atlas de Sander e o *Atlas* de Richter encontra-se na introdução que Alfred Döblin escreveu para o primeiro: “Olhar para seres humanos, isto é, para nós próprios, desta forma [numa distinção salomónica entre individual e colectivo (universal), gerindo os vários graus de distância], tem enormes vantagens. [...] De repente, tornamo-nos estranhos a nós próprios e aprendemos algo sobre nós próprios. É imensamente compensador aprender algo sobre nós próprios. Se fazemos uso disso, essa já é outra questão, mas o conhecimento em si mesmo é valioso”. Alfred Döblin, “Faces, Images and Their Truth”, in August Sander, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, *op. cit.*, p. 11.

tudo o que nos rodeia. Portanto, a arte é o prazer obtido na produção de fenómenos que são análogos aos da realidade, porque aqueles possuem um maior ou menor grau de semelhança em relação a estes. Consequentemente, a arte é uma forma de pensar as coisas diferentemente e de apreender a intrínseca inacessibilidade da realidade fenomenal; que a arte seja um instrumento, um método de chegar até àquilo que está fechado e nos é inacessível (o simples futuro, tanto como o intrinsecamente incognoscível); que a arte tenha uma função formativa e terapêutica, consolatória e informativa, investigativa e especulativa; não é, portanto, apenas prazer existencial mas Utopia.²¹⁴

Esta questão da Utopia tem de ser abordada com cautela. Por um lado, existe na arte e nas palavras de Richter este lado mais luminoso e esperançoso, capaz de olhar para a arte como algo no qual nos apreendemos a nós próprios e apreendemos tudo à nossa volta, mas, por outro lado, existe também a cruel consciência de que cada Utopia concebível transporta no seu interior o falhanço do mundo em que vivemos. Além do mais, ainda que este falhanço não seja assumido, existe sempre a infinidade dos fenómenos, a ideia de uma tarefa interminável, porventura extenuante. É tentador, neste contexto, recuperarmos a máxima de Goethe relativa à delicada empiria e à “época de grande elevação cultural” que a tornaria possível, época que ironicamente nunca virá, pelo que a delicada empiria não tem um sentido de derradeira salvação, não tem um carácter redentor (no caso de Benjamin, este poderia ser mais facilmente descortinado)²¹⁵.

²¹⁴ Gerhard Richter, “Notes, 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 161.

²¹⁵ “Existe uma delicada empiria [zarte Empirie] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria. Mas este processo de

Embora Richter considere não existirem temas-tabu para a pintura, temas que sejam impossíveis de pintar, revela que, sempre que tentou trabalhar a partir de imagens de campos de concentração, foi incapaz de o fazer, algo que não aconteceu, por exemplo, com a série dedicada ao grupo Baader-Meinhof.

Por volta dos meus vinte e tal anos, vi algumas fotografias de campos de concentração que me perturbaram muito. Por volta dos meus trinta e tal, reuni-as, tirei-lhes fotografias e tentei pintá-las. Tive de desistir. Foi então que juntei as fotografias no *Atlas* daquela forma estranha e aparentemente cínica.²¹⁶

Com efeito, no que diz respeito à persistência da fotografia e à vitalidade, por vezes perversa, que ela adquire no *Atlas*, é de assinalar esta pequena diferença entre os dois trabalhos. Um esteve na origem de uma série autónoma, intitulada *18 de Outubro de 1977*, na qual Richter retratou, a partir de fotografias, o suicídio, na cadeia, dos membros do RAF ou grupo Baader-Meinhof. Apesar da polémica que gerou, esta série entrou no circuito artístico. O outro conjunto de imagens, apesar das tentativas de Richter, nunca pôde, por decisão do próprio, conhecer o mundo das galerias nem sequer sobreviver sem ser em reproduções. Trata-se de um trabalho sobre fotografias dos campos de concentração. Contudo — e isto é um gesto pleno de repercussões —, podemos encontrar reproduções no *Atlas*, como se este fosse o lugar apropriado para aquilo que cria resistências e dificuldades, um ponto intermédio entre a exposição solar dos museus e a sombra dos arquivos. Este gesto revela

elevação das faculdades espirituais só é possível numa época de grande elevação cultural.” J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, *op. cit.*, § 509, [565] p. 130.

²¹⁶ Gerhard Richter, “Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the *18 October 1977* cycle, 1989”, in *Text*, *op. cit.*, p. 226.

ainda que o *Atlas* é um *Übungsatlas*, um espaço de exercício para a nossa intimidade com o mundo e connosco mesmos. Perturbadoramente, algumas destas fotografias foram esfumadas ou coloridas por Richter, procedimentos que são comuns no seu trabalho. Mas *estas* cores são outra coisa, elas são levadas a um limite²¹⁷. A cor, coração da pintura, é como que bloqueada.

Há algo de excessivamente forte nessas fotografias dos campos de concentração, difícil de situar mas que Richter relaciona com a proximidade da sua própria morte. De facto, e como decorre da entrevista com Thorn-Prikker, a tentativa de pintar a partir delas surge de uma perturbação, como se a pintura servisse não só como redenção das vítimas do Holocausto, mas também, e sobretudo, como um modo de enfrentar a memória traumática desse acontecimento e a sua infiltração nas vivências individuais e colectivas. De qualquer forma, não se trata apenas de uma questão afectiva. Richter não se diz incapacitado de pintar os campos de concentração por uma qualquer questão de empatia sentimental, nem sequer por uma questão primordialmente moral (embora tudo isto, esta multiplicidade no interior de cada um de nós, estes muitos outros que somos, exija inevitavelmente uma reflexão ética). No fundo, trata-se de um processo muito complexo de intimidade mimética com a “coisa representada” — tal como Benjamin, ao olhar para a fotografia de Kafka em criança, se torna um fantasma dos dois. Neste caso, trata-se da intimidade com a falta de esperança, com a memória traumática e a morte. Trata-se ainda do anonimato no seu grau mais letal, o que nada tem a ver com inumanidade, mas sim com a humanidade no seu limite²¹⁸.

²¹⁷ As imagens encontram-se disponíveis em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/photographs-from-books-11600/?&p=1&sp=32>.

²¹⁸ Há uma excelente representação dos efeitos da perda do nome no filme *Monsieur Klein* (1976), do realizador Joseph Losey. Robert Klein, o protagonista que,

Para lá de toda a dessacralização da imagem e das suas especificidades regionais, para lá desse enorme jogo de forças, de destruição e esperança em relação à pintura que formam o trabalho de Richter, este não consegue pintar sobre fotografias de campos de concentração, embora o tenha tentado em dois momentos da sua vida. A sua estratégia de tratar as fotografias como imagens, isto é, de não atender em primeiro lugar ao seu carácter documental, retirando-lhes as suas especificidades e os seus invólucros, tornando-as abstractas e até certo ponto anónimas, estratégia que lhe permite afirmar não existirem temas-tabu, parece conhecer neste contexto uma situação-limite. Não que as fotografias de campos de concentração voltem a ser documentos, não que elas sejam provas ou a adequação a um determinado critério de verdade. Mas talvez, conservando a sua dimensão directa, sejam evidências que emudecem e paralisam. E este é um aspecto fundamental da evidência fotográfica: nós somos parte do mundo fotografado. A fotografia mostra-o.

A propósito da série sobre o grupo Baader-Meinhof e da polémica que ela provocou, Richter responde, numa entrevista, à pergunta sobre se ele teria pintado uma fantasia de ódio dos alemães, de muitos alemães:

Sei que essa fantasia existe. Mas as coisas são mais complicadas. Que as pessoas quisessem ver estas pessoas enforcadas

fruto do desespero dos judeus na França ocupada pelos alemães, beneficiava com a venda de obras de arte a preços baixos, embarca num processo vertiginoso resultante de uma confusão gerada pela existência de um homónimo judeu, procurado pela polícia. Obsessado pela tentativa de resolver o mistério dessa confusão, de conhecer o seu homónimo como se a sua vida disso dependesse, vai perdendo a sua identidade de modo progressivo e desconcertante, atingindo um ponto limite, deixando-se levar para os campos de concentração. Não por acaso, o filme inicia-se com um exame onde um médico determina, fisiológica e fisionomicamente, a raça a que pertence uma mulher (um primeiro indício da perda do nome, embora por motivos diferentes).

como criminosos, isso é apenas uma parte da questão: há algo mais que introduz um medo adicional nas pessoas, nomeadamente, que elas próprias sejam terroristas. E isso é proibido. Portanto, este terrorista dentro de cada um de nós, isso é o que gera o ódio e o medo, e isso é o que eu não quero, tal como não quero o polícia dentro de mim — para nós, nunca existe apenas um lado. Somos sempre ambos: o Estado e os terroristas.²¹⁹

Nestas entrevistas com Gregorio Magnani e Jan Thorn-Prikker, ambas de 1989, Richter refere-se de várias formas ao carácter directo da fotografia e a uma ideia muito forte relacionada com uma espécie de espelhamento pelo qual, ao olharmos para certas fotografias, ou pinturas sobre fotografias, somos confrontados connosco mesmos e com a nossa ambivalência face ao mundo e aos outros. Isto faz com que olhemos para certas imagens com aquele fascínio com que algumas pessoas olham para um acidente de automóvel. A compreensão deste fascínio não tem apenas a ver com o facto de, enquanto espectadores, tomarmos consciência de que estamos vivos. Terá também a ver com o facto de vermos o nosso próprio fim. E as fotografias podem fazer isso de uma forma muito intensa, razão pela qual Richter não as considera inumanas, mesmo que versem sobre o suicídio de terroristas ou campos de concentração. Esta ideia encontra uma formulação lapidar, com o seu quê de crueldade, numa nota de 17 de Março de 1986:

O horror que sentimos sempre que sucumbimos ou somos forçados a sucumbir à percepção da atrocidade (por amor à nossa própria sobrevivência, protegemo-nos com a ignorância e o olhar para o lado), o nosso horror alimenta-se não só do

²¹⁹ Gerhard Richter, "Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 October 1977 cycle, 1989", in *Text, op. cit.*, p. 227.

medo de que isso nos possa afectar, mas também da certeza de que a mesma crueldade assassina opera e está pronta a agir dentro de cada um de nós.²²⁰

Num texto de 1823 intitulado “Estimulação importante mediante uma só palavra espirituosa”, Goethe refere-se aos seus estudos sobre a natureza acentuando o facto de que, neles, não apenas segue o propósito de expressar como intui a natureza, mas também como, ao mesmo tempo, de certo modo, se intui a si próprio, o seu interior, a sua maneira de ser. Esta reciprocidade pode ser entendida como uma consequência da delicada empiria, do esforço de atenção continuada em relação àquilo que o ser humano tem diante de si. Desconfiando da tarefa do *conhecer-te a ti mesmo*, que lhe parece desviar o ser humano da actividade do mundo exterior para uma falsa contemplação interior, acaba por dizer que “O homem só se conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo, só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele. Cada novo objecto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós”²²¹. Este excuso visa mostrar que esta disposição de conhecimento não é necessariamente confortável e, dependendo do objecto sobre o qual se aplica, nem sempre é garantia de felicidade, constatação que vem abalar a equação goethiana entre conhecimento e prazer, provocando fracturas no interior da identidade e da memória²²². A história, mais do que a natureza, dá-nos muitos objectos que se nos mostram

²²⁰ *Idem*, “Notes 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 159.

²²¹ J. W. Goethe, “Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort”, HA 13, p. 38, *apud* em J. W. Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, *op. cit.*, Apêndice I, p. 79.

²²² Cf. *idem*, *Máximas e Reflexões*, *op. cit.*, § 248 [1140], p. 71: “Dá prazer a investigação que se dirige ao mesmo tempo à Natureza e a nós próprios, sem violentar nem a Natureza nem o espírito daquele que investiga, antes conduzindo ambos ao equilíbrio por via de uma suave influência recíproca”.

perturbadores, obrigando-nos a uma presença de espírito intensificada que faz do presente, nas suas constelações com o passado, a condição de conhecimento do mundo e de nós próprios. Talvez se possa falar aqui de uma passagem contínua, interminável, monadológica, entre a nossa *intimidade com cada pequeno pormenor do mundo* e uma espécie de *intimidade coletiva*. Benjamin tê-lo-á compreendido, reequacionando outros termos a história natural a que Goethe, no texto acima mencionado, já aludia. A deusa Mnemosyne, agindo sobre os atlas que recolhem os destroços fotográficos do mundo, e já não os apontamentos sobre as cores ou as plantas, obriga-nos a atender à virulência e a uma constante reorganização do caos²²³.

²²³ *Atlas*: depois das imagens dos campos de concentração, na placa 21 e ao longo de três páginas, de “forma estranha e aparentemente cínica”, imagens de pornografia: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/photographs-from-magazines-11601/?&p=1&csp=32>

EPÍLOGO

Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.

WALTER BENJAMIN, “San Gimignano”,
in *Imagens de Pensamento*, p. 184

Concluir um livro que se sustenta em larga medida no valor filosófico do *exercício* parece uma tarefa complexa, senão mesmo impossível. De qualquer forma, mesmo sem termos chegado a um lugar apaziguador, é possível olhar para trás com alguma serenidade e encontrar, no percurso, os marcos aos quais será sempre possível retornar. Mais do que o término de um trabalho, o que se segue é antes o prelúdio de uma interrupção necessária para retomar o fôlego.

O livro partiu do pressuposto de que uma reflexão filosófica sobre a fotografia deveria ser um modo de dupla contaminação. Por um lado, grande parte da empresa consistiu no aprofundamento de questões teóricas no quadro do pensamento filosófico, mas, por outro lado, em alguns casos foram as próprias fotografias que conduziram, ou ajudaram a conduzir, a discussão conceptual. Mais do que trilhos seguros ou atalhos, procurou-se, acima de tudo, o rigor conceptual e a imersão nas questões que foram surgindo. Tal como explicitado na Introdução, o conceito

de *origem* esteve na base do enquadramento metodológico, mediante a adaptação dos termos que são enunciados no “Prólogo Epistemológico-crítico” que Walter Benjamin escreveu para *A Origem do Drama Trágico Alemão*. A possibilidade de pensar segundo uma origem da fotografia, segundo uma compreensão histórica que se dá como restauração e incompletude, que traz algo de novo mas absorve sempre os vestígios de coisas antigas, essa possibilidade está inscrita no espaço percorrido, com todos os seus desvios. Esse princípio permitiu juntar, numa mesma constelação, conceitos, fotografias e problemas filosóficos que comunicam entre si de diversos modos, o que é desde logo uma resposta à grande diversidade de abordagens teóricas e de usos que constituem a *ideia* de fotografia. Procurou-se, no fundo, mostrar uma configuração de problemas, mergulhar nas aporias, apontar caminhos, descobrir bons acessos a obras fotográficas, pensar com essas obras.

Impõe-se neste momento, e sem qualquer pretensão de exaustividade, a circunscrição de algumas questões transversais.

O primeiro capítulo abordou a fotografia a partir de uma perspectiva fenomenológica, se bem que, ao longo do seu trajecto, tenham sido estabelecidas relações com outras perspectivas. Mais do que atender à pureza de uma qualquer filiação filosófica, tratou-se de circunscrever alguns problemas levantados pela fotografia. O desenvolvimento da questão da consciência de imagem no quadro da fenomenologia husserliana permitiu-nos olhar com outros olhos para aquela que é, provavelmente, uma das obras mais citadas ao nível da teoria da fotografia: *A Câmara Clara*. A triangulação entre Husserl, Barthes e Sartre trouxe ao de cima as próprias restrições das categorias fenomenológicas da imagem e da representação, no que toca à compreensão da fotografia. Se é verdade que esta desempenha um papel singular no quadro da consciência de

imagem, se é verdade que Barthes utiliza e, em certa medida, pensa com terminologia fenomenológica, não é menos verdade que as questões levantadas singularmente pela fotografia rompem o quadro husserliano. São questões de afecto, de magia, de emanação, de forças do olhar. Tudo isto conduz ao questionamento da instância da representação, mas não ao seu abandono.

Neste sentido, o segundo e terceiro capítulos mostraram como uma das chaves de acesso para a representatividade fotográfica se encontra na apresentação (*Darstellung*) e na sua relação intrínseca com o exercício filosófico. A fotografia é uma representação que apresenta, fazendo-o num duplo movimento: não está apenas *em vez da* realidade, mas *com* a própria realidade representada, tornando-se esta imanente à fotografia. Daí que, no limite, e como Benjamin enuncia em “Pequena História da Fotografia”, o carácter de imagem das fotografias não saia incólume da queimadura do real, a qual irradia forças mágicas e abre possibilidades no campo das experiências políticas, estéticas, afectivas, históricas. Esta ideia das possibilidades embrionárias da fotografia encontra-se numa entrada de *As Passagens de Paris* [Y 10, 2] que foi referida várias vezes, relativa ao facto de o tempo de exposição conter *in nuce* uma importância política.

A evidência fotográfica articula-se com a questão da apresentação e do exercício, no sentido em que lhes acrescenta os traços identificados no primeiro capítulo: tempo, carácter deíctico, ostensão, presença, força alucinatória. A apresentação fotográfica é uma constante reactualização destes traços da evidência, imprimindo-se, de cada vez, de modo singular. Como vimos, a pertinência da evidência fotográfica não é apenas epistemológica. Situando-se aquém das próprias questões da verdade e da prova, embora trabalhando-as por dentro, ela está, na verdade, ligada a uma ambiguidade

epistemológica. O jogo com a ambiguidade é um terreno fértil para apropriações artísticas.

A exploração da instância do exercício, com todas as suas valências e correspondências, revelou-se um momento essencial do percurso. Em torno dessa instância, reúnem-se uma série de noções e de temas que foram circunscritos a partir da leitura de vários textos de Benjamin, procurando-se um bom acesso à fotografia. Daí todas as análises em torno da apresentação, da presença de espírito ou da imersão. Pensá-las não como conceitos cristalizados, mas como instâncias em movimento, em acto, no seu fazer incessante, permite-nos aceder ao pensamento de Benjamin com menos ideias feitas, com menos certezas relativamente à politização ideológica de alguns dos seus textos. A presença de espírito — que deve ser exercitada todos os dias, que deve fazer parte do nosso corpo — é um conceito político muito fértil. Neste sentido, todo o capítulo II, desenvolvendo-se em torno das fotografias de August Sander e da expressão “um atlas em exercício”, dirige-se ao coração de algo que é simultaneamente um traço forte do pensamento de Benjamin e uma possibilidade — contra tantas interpretações estagnadas — de reler as suas considerações sobre fotografia, abrindo-as outros sentidos, aferindo a sua pertinência. Que a fotografia seja um exercício fisionómico (dos rostos e da história), que ela possa seguir uma delicada empiria que é também atenção e tarefa infinita, que o seu exercício seja uma transformação de nós próprios, fotógrafos ou espectadores, que ela deva ser acompanhada da mais alta presença de espírito, que em cada caso singular, mediante o seu poder de choque, esteja em causa a nossa capacidade de imersão, tudo isto faz parte do percurso traçado. E os temas desenvolvidos são extensíveis a outros domínios que não o fotográfico, desde logo porque a instância do exercício pressupõe

uma teoria do corpo, da criação artística e do acaso que é de uma grande relevância para a estética. Benjamin refere-o, por exemplo, em relação ao escritor.

Uma outra questão recorrente diz respeito à complexa relação que a fotografia mantém com a linguagem, seja ao nível da mudez (Barthes), das forças anónimas (Döblin), do inominado (Jünger) ou do real que reclama o nome (Benjamin). As tensões que a fotografia estabelece com o nome e com o anonimato têm várias formas e, como vimos a partir das fotografias de August Sander, são também uma abertura de possibilidades e um campo de forças. Dada a importância do tema do nome no pensamento de Benjamin, é sintomático que este se refira à peixeira de David Octavius Hill como um “real que reclama o nome e jamais poderá ser reduzido a arte”. Nessa referência, joga-se toda uma série de questões que se dão na intersecção entre técnica e magia.

No que toca à questão da semelhança, o objectivo foi o de contribuir, de um modo positivo, para um debate relativo à compreensão teórica da fotografia. Foram enunciadas, desde logo, as restrições que decorrem de se pensar a semelhança no quadro das teorias da imagem mais restritivas; por outro lado, também a excessiva acentuação do carácter indexical da fotografia limita a compreensão do poder-ser da experiência fotográfica. No decurso destas análises, a passagem por *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil, permitiu olhar para a questão da representação e da semelhança sob um outro prisma, relativo à entre-expressão do homem e do mundo e ao domínio do vivido, elementos que estão também no coração da teoria mimética desenvolvida por Benjamin. A partir desta, mergulhou-se na questão da aura (num novo retomar da questão) e na da rememoração enquanto acesso ao campo de forças mimético; e analisou-se o território fotográfico de Bloßelfdt mediante as

relações entre o pormenor e o todo, no qual se institui um espaço de ligações, muitas vezes habitado por forças “daimónicas”.

“Pequena História da Fotografia” é também uma história de olhares pairantes. Isto é, Benjamin escreveu uma história cuja própria escrita é determinada pelos objectos e pelos olhares sobre os quais incide, revelando ainda como o presente não se faz sem um olhar para trás, movimento entre um Agora e um Outrora que constitui um núcleo fundamental do pensamento benjaminiano. Estes movimentos do olhar e da escrita estiveram na base da releitura de quatro textos que tecem uma afinidade entre Benjamin e Kafka, textos que mostram o poder de afecção da fotografia. Desta afinidade, sustentada pela tristeza, desponta uma interpretação dos “gestos no Teatro do Mundo” — expressão com a qual Benjamin caracteriza a obra de Kafka — capaz de iluminar a partir de dentro a experiência fotográfica. Enquanto técnica de reprodução que introduziu na Modernidade uma dimensão de estranheza e sacrifício, sobretudo quando se trata de retratos, a fotografia possui *in nuce* o seu próprio potencial redentor. Isso é mostrado desde os primórdios da fotografia e é visível ainda hoje pelo modo como ela constitui um dos campos privilegiados da produção artística contemporânea, com particular ênfase para as representações do corpo, para os retratos e os auto-retratos, para as encenações e os jogos de ambiguidade.

Os excursos permitiram prolongar e entretecer alguns aspectos desenvolvidos nos diversos capítulos. A contraposição entre o pensamento de Wittgenstein e o pensamento inerente aos retratos compósitos de Galton é um bom exemplo da teia filosófico-fotográfica que norteou o livro. Que o pensamento de Wittgenstein esteja mais próximo da morfologia de Goethe e dos retratos de August Sander é um prolongamento dessa teia. Por outro lado, o excuso sobre o *Atlas* de Gerhard Richter

recupera, de um modo nem sempre explícito, muitas das considerações avançadas a propósito da evidência, da semelhança, da força e da fraqueza da fotografia.

Dois temas mereciam um aprofundamento: as figuras do tempo e a imaginação material fotográfica. Ficaram algumas notas e pequenas indicações teóricas, as quais sugerem, por exemplo, uma pequena configuração de abordagens relativamente ao tempo. É um sintoma da riqueza e da complexidade da fotografia que as experiências e as figuras do tempo sejam tão diversificadas e atinjam tantos níveis ontológicos¹. Também para a questão da imaginação e da materialidade foram dadas algumas indicações. Para o seu desenvolvimento seria necessário reler as obras que Gaston Bachelard dedicou à imaginação material, bem como circunscrever os aspectos técnico-teóricos que fazem a singularidade da matéria fotográfica, no seu desdobramento filosófico e poético. Este é todo um campo que se encontra em aberto.

Por tudo isto se vê que o livro que agora chega ao seu termo procura evitar o hiato entre a teoria da fotografia e a expressividade artística da fotografia. Um dos maiores desafios de pensar o “objecto fotográfico”, de percorrer virtualmente os seus espaços e as suas configurações diversas, é exactamente o de conseguir manter uma “boa tensão” entre os aspectos gerais e, por assim dizer, mais ontológicos (evidência, queimadura do real, exercício, apresentação, semelhança), e os aspectos que fazem a singularidade de cada uso fotográfico, seja ele científico, documental, familiar, artístico, etc.

Outras formas de tensão estão subjacentes a conceitos centrais como os de evidência ou de mimese: se a fotografia parece implicar a evidência fotográfica no que toca ao seu efeito

¹ Um desenvolvimento desta questão encontra-se em Nélio Conceição, “Sparks of reality: on the temporalities of the photographic image”, *art. cit.*, pp. 179-188.

alucinatório de contacto com o real, por outro lado ela é inevitavelmente precária, sujeita ao desvio. De um modo idêntico, também a questão da representação fotográfica, se pensada em função da mimese, acaba por ser tomada por movimentos que extravasam a mera “cópia” da realidade, abrindo-a às raízes da vida. As fotografias tornam-se assim entidades intermédias, oscilantes, que nos ligam à realidade ao mesmo tempo que marcam uma descoincidência fatal.

Esta instabilidade, que ficou também plasmada no caminho percorrido, com todas as suas repetições e deambulações, impede a redução da fotografia a aspectos epistemológicos restritivos, abrindo-a, por outro lado, a uma série de forças que trabalham por dentro a diversidade das experiências fotográficas. Se o presente livro começa pelo impulso fenomenológico, que responde ao desejo de encontrar os traços essenciais e definidores da fotografia, termina num excuso onde a desordem e a necessidade de organização se complementam como uma forma de conhecimento externo e interno. A fotografia coloca-se de forma fértil e problemática neste jogo entre “estar fora de si” e “voltar a si”. Deixar-se ir no jogo implica presença de espírito, a capacidade de evitar o perigo, seja o da cedência idolátrica, seja o da dispersão infinita. Uma tarefa interminável.

Mas agora, como em qualquer exercício que se queira fértil, é preciso parar, limpar o suor, dar lugar ao acaso.

Bibliografia

A.

- ALVES, Pedro M. S., “A doutrina husseriana dos actos intuitivos sensíveis e o tema da consciência do tempo (1898-1911)”, in *Phainomenon. Revista de Fenomenologia*, nº 1, Primavera 2000, Edições Colibri, Lisboa, 2000, pp. 5-46.
- ARENDT, Hannah, “Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940”, in *Illuminations*, ed. e intro. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 2007 [1968], pp. 1-55.
- ARISTÓTELES, “On Memory and Recollection”, in *Parva Naturalia*, Aristotle vol. VII, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge / London, 2000 [1936], pp. 287-313.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., pref., intro., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.
- ARISTÓTELES, *Problems [Problemata]*, trad. W. S. Hett, Harvard University Press, Cambridge, 1970.
- ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1969.

B.

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, PUF, Paris, 2005 [1957].
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris, 2004 [1948].
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 2005 [1942].
- BADGE, Gerry e PARR, Martin, *The Photobook: a History* — vol. 2, Phaidon Press, London / New York, 2006.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 2001 (*La Chambre Claire (Note sur la Photographie)*, Cahiers du Cinéma, Gallimard / Éditions du Seuil, Paris, 1980).
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, antologia, intro. e notas Jorge Fazenda Lourenço, trad. Pedro Tamen, Relógio D'Água, Lisboa, 2006.
- BAZIN, André, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, in *O que é o Cinema?*, Horizonte, Lisboa, 1992 [1958], pp. 13-21.
- BELTING, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton, 2011 [2001].
- BELTING, Hans, *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Dafne Editora, Porto, 2011 [2006].
- BENJAMIN, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*, Continuum, London / New York, 2005.
- BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, 2^a ed., Clinamen Press, Manchester, 2000 [1994].
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., eds. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974-1989.
- BENJAMIN, Walter, *Briefe*, eds. Gershom Scholem e Theodor Adorno, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.
- BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas de Walter Benjamin*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa:
- *Origem do Drama Trágico Alemão*, 2004.
 - *Imagens de Pensamento*, 2004.
 - *A Modernidade*, 2006.
 - *O Anjo da História*, 2008.
 - *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, 2015.
 - *Ensaios sobre Literatura*, 2016.
 - *As Passagens de Paris*, 2019.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, pref. Theodor Adorno, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues, intro. Susan Sontag, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.
- BENJAMIN, *Oeuvres*, 3 vols., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle. Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Les Éditions du Cerf, Paris, 2002 [1989].

BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA / London, 1996-2003:

— Vol. 1: 1913-1926, eds. Marcus Bullock e Michael W. Jennings, 1996.

— Vol. 2: 1927-1934, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, 1999.

— Vol. 3: 1935-1938, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, 2002.

— Vol. 4: 1938-1940, eds. Howard Eiland e Michael W. Jennings, 2003.

BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, The Belknap Press of University Press, Cambridge, MA / London, 1999.

BENJAMIN, Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*, trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. The University of Chicago Press, Chicago / London, 1994.

BERNHARDT, Uwe, *Le Regard Imparfait. Réalité et Distance en Photographie*, L'Harmattan, Paris, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *O Livro Por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Relógio D'Água, Lisboa, 1984 (or. *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959).

BORGES, Jorge Luís, *O Aleph*, trad. Flávio José Cardoso, Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001 [1949].

BROUGH, John B., "The Curious Image: Husserlian Thoughts on Photography", in *Phenomenology in a New Key: Between Analysis and History. Essays in Honor of Richard Cobb-Stevens*, eds. Jeffrey Bloechl e Nicolas de Warren, Springer, Cham, 2015, pp. 31-49.

BRUNET, François, *Photography and Literature*, Reaktion Books, London, 2009.

C.

CADAVA, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

CAEIRO, Alberto, *Poesia*, eds. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001.

CANTINHO, Maria João, *O Anjo Melancólico. Ensaio Sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, Coimbra, 2003.

- CARLOS, Maria Luísa Ratinho, *Sentidos da Visão. Diálogos com Merleau-Ponty*, Dissertação de Mestrado em Filosofia — Estética, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007.
- CAYGILL, Howard, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London, 1998.
- CHEVRIER, Jean-François, “A vida das formas. Fragmentação e montagem”, in John Coplans, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992, pp. 9-17.
- CONCEIÇÃO, Nélia, “Atirar pedras, olhar de frente a estranheza: sobre os gestos que não esquecem”, in *ArteFilosofia*, nº 22, Jan/Jul, 2017, pp. 77-86.
- CONCEIÇÃO, Nélia, “Evidência e desvio: o jogo da multiplicidade no (auto-)retrato fotográfico”, in *Rostos do Si: autobiografia, confissão, terapia*, orgs. Marta Faustino, Gianfranco Ferraro e Bartholomew Ryan, Editora Vendaval, Lisboa, 2019, pp. 311-329.
- CONCEIÇÃO, Nélia, “Images to exercise ourselves. Morphology between August Sander’s photographs and Gerhard Richter’s Atlas”, in *Morphology. Questions on Method and Language*, eds. Maria Filomena Molder, Diana Soeiro, Nuno Fonseca, Peter Lang, Bern, 2013, pp. 125-146.
- CONCEIÇÃO, Nélia, “The childhood photographs of Benjamin and Kafka: from sacrifice to gesture in the World Theatre”, in *Itinera*, nº 6, 2013, pp. 82-95.
- CONCEIÇÃO, Nélia, “Sparks of Reality: On the Temporalities of the Photographic Image”, in *Aisthesis*, nº 11(2), 2018, pp. 179-188.
- COPLANS, John, “On Talking About Art”, in *Exit: imagen y cultura*, nº 10, “Auto-retratos”, 2003, p. 42.
- COPLANS, John, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.
- CORDEIRO, Edmundo, *Actos de Cinema. Crónica de um espectador*, Angelus Novus, Coimbra, 2004.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990.

D.

- DAGNONET, François, *Bachelard*, Edições 70, Lisboa, 1986 [1965].
- DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, pref. José Gil, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000 [1968].
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 2002 [1981].
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ed. e intro. Gerhard Richter, trad. Jeff Fort, Stanford University Press, Stanford, California, 2010.
- DERRIDA, Jacques, “Les Morts de Roland Barthes”, in *Poétique*, nº 47, Éditions du Seuil, Paris, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*, 3, trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral, KKYM / EAUM, Lisboa, 2013 [2011].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity”, in BENJAMIN, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*, Continuum, London / New York, 2005, pp. 3-18 [1^a ed. do artigo in *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, The University of Chicago Press, The Museum of Contemporary Art, Chicago, 1996].

DÖBLIN, Alfred, "Faces, Images and Their Truth", in Sander, August, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003 [1929], pp. 7-15.

DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, Lisboa, 1992 [1983].

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre — Essais sur la expérience photographique* 1, La Différence, Paris, 1990

DURAND, Régis, *Le Regard Pensif. Lieux et Objects de la Photographie*, La Différence, Paris, 2002.

DURAND, Régis, *Le Temps de L'image*, La Différence, Paris, 1995.

DUVE, Thierry de, "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox", *October*, vol. 5, "Photography", Summer, 1978, pp. 113-125.

F.

FLUSSER, Vilém, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser Verlag, Wien, 1993.

FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia — Para uma filosofia da técnica*, Relógio D'Água, Lisboa, 1998 [1983].

FLUSSER, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Berlin, 1985 (trad. ing. *Into the Universe of Technical Images*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2011).

FLUSSER, Vilém, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991] (trad. cast. *Los Gestos. Fenomenología Y Comunicación*, Herder, Barcelona, 1994).

FLUSSER, Vilém, "O Gesto de Fotografar", trad. Nélia Conceição, in *Artefilosofia*, nº 26, Julho de 2019, pp. 41-51.

FONSECA, Nuno, *Os Espelhos da Vanitas: A dinâmica reflexiva e a crítica da representação na filosofia e na pintura do século XVII*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

FONTCUBERTA, Joan, *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*, Asa, Porto, 1992.

FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, Vega, Lisboa, 1995 (or. *Photographie et Société*, Éditions du Seuil, Paris, 1974).

FRIED, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven / London, 2008.

FRIZOT, Michel, “1839-1840 — Photographic developments”, in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 22-31.

FRIZOT, Michel, “A Natural Strangeness. The hypothesis of color”, in Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 411-429.

FRIZOT, Michel, “Light Machines. On the threshold of invention”, in Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 15-21.

FRIZOT, Michel (ed.), *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998 (or. *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, S. A., Paris, 1994).

FURTADO, José Afonso, *Mundos da Fotografia. Orientações para a Constituição de uma Biblioteca Básica*, Centro Português de Fotografia, Porto, 2006.

G.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”, *Leituras de Walter Benjamin*, org. Márcio Seligman-Silva, 2^a ed. revista e ampliada, Annablume, São Paulo, 2007 [1999], pp. 83-92.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Similitude et Mímesis dans la pensée d'Adorno et de Benjamin”, in *Cadernos de Filosofia*, nº 16, IFL / Edições Colibri, Lisboa, 2004, pp. 77-105.

GERNSHEIM, Helmut, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, New York, 1982.

GIBSON, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey / London, 1986 [1979].

GIL, Fernando, *Mímésis e Negação*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

GIL, Fernando, *Modos da Evidência*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

GIL, Fernando, *Tratado da Evidência*, trad. Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1996 (or. *Traité de l'évidence*, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 1993).

GIL, Fernando e MACEDO, Hélder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

GIL, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções — Estética e Metafenomenologia*, Relógio D'Água, Lisboa, 1996.

GIL, José, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 10 / 11, “O corpo, o nome, a escrita”, Lisboa, 1990, pp. 59-70.

GINZBURG, Carlo, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”, *Critical Inquiry*, vol. 30, nº 3 (Spring 2004), The University of Chicago Press, pp. 537-556.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, 14 vols, ed. Erich Trunz, Verlag C.H. Beck, München, 1998 (que segue a edição revista e melhorada de 1994). Conhecida por *Hamburger Ausgabe* (HA).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *A Metamorfose das Plantas*, trad., posf., notas e apêndices de Maria Filomena Molder, Edições do Saguão, 2022.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Máximas e Reflexões*, trad. José Miranda Justo, Relógio D'Água, Lisboa, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Theory of Colours*, trad. Charles Lock Eastlake, Dover, New York, 2006 [1810].

GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte*, Gradiva, Lisboa, 2006 [1968].

H.

HACKING, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustinianes, Paris, 1981.

HADOT, Pierre, *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008.

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2002.

HAUS, Andreas e FRIZOT, Michel, “Figures of Style. New vision, new photography”, in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 457-475.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986 [1927].

HELDER, Heriberto, *Photomaton & Vox*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006 [1979].

HORSFIELD, Craigie, *Im Gespräch / Conversation*, ed. Uta Nusser, Dumont Buchverlag, Köln, 1999.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950 [1913].

HUSSERL, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1980 (trad. ing. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1924)*, trad. John B. Brough, Springer, Dordrecht, 2005).

J.

JONAS, Hans, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001 [1966].

JÜNGER, Ernst, *Drogas, Embriaguez e outros Temas*, trad. Margarida Homem de Sousa, Arcádia, Lisboa, 1977 (or. *Annäherungen, Drogen und Rausch*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1970).

JÜNGER, Ernst, *Typus, Name, Gestalt*, in *Werke*, Band 8, Essays IV, Klett, Stuttgart, 1963.

K.

KELLER, Ulrich, “Preface”, in Sander, August, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892–1952*, ed. Gunther Sander, textos Ulrich Keller, MIT Press, Cambridge, MA, 1993.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994 [1983].

KLEE, Paul, *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. João Barreto, Cotovia, Lisboa, 2001.

KRACAUER, Siegfried, “A Fotografia”, trad. Nélio Conceição, in *Fotogramas: Ensaios sobre a Fotografia*, org. Margarida Medeiros, Documenta, Lisboa, 2016, pp. 203–218. (or. “Die Photographie”, in *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963 [1927], pp. 21–39).

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990.

KRAUSS, Rosalind, “Reinventar o medium: introdução à fotografia”, in *A Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006 [2003].

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA / London, 1985.

L.

LACOSTE, Jean, "Walter Benjamin et Goethe", in *Revue Europe*, nº 804, Avril, 1996, pp. 19-42.

LEMAGNY, Jean-Claude, *La Matière, l'ombre, la fiction: photographie contemporaine*, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994.

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Nathan, Paris, 1992.

LINDBERG, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976.

LORIES, Danielle, "Philosophie, image, peinture. Le monde à l'état naissant selon Merleau-Ponty et Jonas", in *La Part de l'œil*, 2006-2007, nº 21-22. Dossier: "Esthétique et phénoménologie en mutation", pp. 71-79.

LURY, Celia, *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, Routledge, London / New York, 1998.

M.

MAH, Sérgio, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Edições Colibri, Lisboa, 2003.

MARTINS, Fernando Cabral, "A noção das coisas", in Alberto Caeiro, *Poesia*, eds. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001.

MAYNARD, Patrick, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, 2002 (or. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 2010 [1945].

MITCHEL, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1998.

MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, trad. Catherine Wermester, Jean Kempf e Gérard Dallez, pref. Dominique Baqué, Gallimard, Paris, 2008.

MOLDER, Jorge, "Isto é a história de um corpo", in John Coplans, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992, pp. 18-20.

MOLDER, Jorge, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Fundação de Serralves / Witte de With, Porto / Roterdão, 1993.

MOLDER, Maria Filomena, "Método é desvio. Uma experiência do limiar", in *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, org. George Otte, Sabrina Sedlmayer, Elcio Cornelsen, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010, pp. 27-75.

MOLDER, Maria Filomena, "Notas sobre a Treva Visível", in *Lisboa Photo 2003 — "Passagens"*, Edições Asa, Porto, 2003.

MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

MOLDER, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista — Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio D'Água, Lisboa, 2011.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D'Água, Lisboa, 1999.

MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009

MOLDER, Maria Filomena, "Variações sobre a metamorfose da crítica em doutrina", in *O que é o Homem? Antropologia, Estética e Teleologia em Kant*, CFUL, Lisboa, 2010, pp. 587-608.

MORIYAMA, Daido, *The World through my Eyes*, ed. Filippo Maggia, Skira, Milano, 2010.

MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de L'Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

N.

NADAR, *Quand j'étais photographe*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1979 [1900].

NANCY, Jean-Luc, *L'Évidence du Film: Abbas Kiarostami — The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*, trad. Christine Irizarry e Verena Andermatt Conley, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001.

NEEDHAM, Rodney, *Against the Tranquility of Axioms*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1983.

NIERENDORF, Karl, “Einleitung”, in Karl Bloßfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1935 [1928].

O.

OLIVEIRA, Ivo, “Perceptum, Fictum e Imaginatum — a imaginação física em Husserl”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 19, nº 36, Setembro 2009, pp. 315-364.

P.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 4, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998.

PITA, António Pedro, “Experiência estética e *a priori*”, in *O Homem e o Tempo. Liber Amicorum para Miguel Baptista Pereira*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1999.

PLATÃO, *A República*, trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, intro., trad. e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1997.

PLATÃO, *O Banquete*, intro., trad. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1991.

PONTREMOLI, Edouard, *L'excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie*, Million, Grenoble, 1996.

PURCELL, L. Sebastian, “Phenomenology of a Photograph, or: How to use an Eidetic Phenomenology”, in *PhaenEx*, nº 1, Spring / Summer 2010, pp. 12-40.

R.

RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000.

RIBEIRO, José Sommer, “Apresentação”, in John Coplans, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992, p. 7.

RICHTER, Gerhard, *Text*, Thames & Hudson, London, 2009.

RICHTER, Gerhard, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Wayne State University Press, Detroit, 2000.

ROCHE, Denis, *Dans la Maison du Sphinx. Essais sur la Matière Littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

ROUILLÉ, André, *La Photographie: entre Document et Art Contemporain*, Gallimard, Paris, 2005.

S.

SANDER, August, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003 (or. *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, intr. Alfred Döblin, Kurt Wolff Verlag, München, 1929).

SANDER, August, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, ed. Gunther Sander, textos Ulrich Keller, The MIT Press, Cambridge, MA, 1993.

SANDER, August, “From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language” (“Die Photographie als Weltsprache”), trad. Anne Halley, in *The Massachusetts Review*, vol. 19, nº 4, “Photography”, Winter, 1978, pp. 674-679.

SARAIVA, Maria Manuela, *A Imaginação segundo Husserl*, trad. Isabel Támen e António Pedro Mesquita, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1994 [1966].

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*, Gallimard, Paris, 2010 [1940].

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

SEKULA, Allan, “The Body and the Archive”, in *October*, vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64.

SCHNELLER, Katia, “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d’index. 1977-1990”, *Études photographiques*, 21 Decembre 2007, URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index2483.html>. Consultado em 22 de Dezembro de 2012.

SOBIESZEK, Robert A., *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul: 1850-2000*, MIT Press / Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, MA, 1999.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Penguin Books, London, 1979 [1977].

SULTON, Larry e MANDEL, Mike, *Evidence*, Distributed Art Publishers, New York, 2003 [1977].

SUTTON, Damian, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2009.

T.

TAGG, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, London, 1988.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York / London, 1993.

TIEDEMANN, Rolf, *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, trad. Rainer Rochlitz, pref. Theodor W. Adorno, Actes Sud, Arles, 1987 [1974].

TUNHAS, Paulo, *O essencial sobre Fernando Gil*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2007.

V.

VAISSE, Pierre, "Portrait of Society. The anonymous and the famous", in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 495-513.

VAN LIER, Henri, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983.

VIGOTSKI, Lev Sémanovitch, *Pensamento e Linguagem*, Martins Fontes, São Paulo, 2003 [1934].

W.

WARBURG, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2003.

WEIDMANN, Heiner, "Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit", *MLN*, vol. 107, nº 3, "German Issue", April 1992, pp. 521-547.

WIESING, Lambert, "Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser", in *Flusser Studies*, nº 10, November 2010 (<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf>).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Occasions, 1912-1951*, eds. James Klagge e Alfred Nordman, Hackett, Indianapolis, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Remarks*, ed. Rush Rhees, trad. ing. Raymond Hargreaves and Roger White, Blackwell, Oxford, 1998 [1964].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 2003 [1958].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß / Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains* (ed. bilingue), ed. Georg H. von Wright, trad. Peter Winch, Blackwell, Oxford, 1998 [1994].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, intro. Tiago de Oliveira, trad. e pref. M. S. Lourenço, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Über Gewissheit / On Certainty* (ed. bilingue), eds. G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright, trad. Denis Paul e G. E. M. Anscombe, Harper Torchbooks, New York / Hagerston / San Francisco / London, 1972 [1969].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, intro. António Marques, apres. Nuno Venturinha, trad. António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Z.

ZAHAVI, Dan, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2003.

A REALIDADE EM EXERCÍCIO: A FOTOGRAFIA,
DA FENOMENOLOGIA A WALTER BENJAMIN

de NÉLIO CONCEIÇÃO

*Quinto título da
Colecção SANGUÍNEA*

foi impresso em Famalicão na Sociedade
de Manufacturas Gráficas Papelmunde
no mês de Dezembro de 2023

SAGUÃO 35

DEPÓSITO LEGAL: 525252/23



edições do
saguão

2023

O que é a fotografia? De onde vem a sua força de evidência? Que inédita forma de representação foi criada pela técnica fotográfica? Porque é que as fotografias são objectos paradoxais? E de que forma levantam questões de semelhança? São meras cópias do real ou, mais profundamente, jogam com as forças e os gestos miméticos? O que é um exercício? Porque regressamos recorrentemente a Walter Benjamin para pensar a fotografia? Estas e outras questões deram o mote ao presente livro, que procura aprofundar as relações entre o pensamento filosófico e a fotografia por intermédio de um *percurso* exploratório por uma região que, embora abarcável pela estética, não encaixa de modo imediato nas compartimentações tradicionais da filosofia.

A *apresentação* do pensamento é indissociável do *modo* de apresentação, e um estudo não é apenas o *acto de percorrer* um caminho, mas também o próprio *espaço percorrido*. Neste caso, não há um sentido único, isto é, não se trata apenas de pensar a fotografia recorrendo aos instrumentos filosóficos, aos conceitos e aos autores da filosofia. Trata-se também de fazer – ou tentar fazer, já que a tarefa não é fácil – o sentido inverso: utilizar aquilo que a *fotografia*, enquanto objecto que assenta numa *técnica* que se traduz na produção de *fotografias*, inscreve no pensamento, exigindo a reformulação ou produção de conceitos. Isto implica um espaço de reciprocidade e contaminação entre filosofia e fotografia, pelo que o *entre-dois* do percurso deve ser visto, não como uma fragilidade, mas como uma virtude e um terreno fértil.

