

**FOTOGRAFIA E
PÓS-FOTOGRAFIA:
do controle ao
descontrole**

PHOTOGRAPHY AND POST-
PHOTOGRAPHY: from control to
uncontrol

FOTOGRAFÍA Y POSFOTOGRAFÍA:
del control hacia el descontrol

Leon Farhi Neto^{1, 2}

RESUMO

Entre as funções originárias da fotografia está a documental. A foto dá testemunho da verdade. Barthes, em 1980, chegou a encontrar na essência da fotografia o “isso-foi”. Na foto se manifestaria necessariamente a verdade de uma realidade do passado. Ora, o dito popular – uma imagem vale mais que mil palavras! – até há pouco parecia incontestável (hoje desconfiamos mais de uma foto do que há 30 anos atrás). Fotografia documental, medical, policial, foto de identidade, identificação, controle, de tal maneira que aquele dito popular se inscreve em uma série que nos leva a outra frase de nosso cotidiano, de formulação mais recente: sorria, você está sendo filmado! A essa função-verdade da fotografia, ligada ao controle, eu gostaria de opor uma outra: uma pós-função, uma função pós-verdade, no sentido de uma metaverdade, de um para além da verdade fotográfica. – Isso não é verdade! Não é isso o que eu vi!

¹ Doutor em filosofia pela UFSC. Escreveu sua tese sobre o tema da espiritualidade política, a partir dos autores Michel Foucault e Spinoza. Atualmente ensina filosofia contemporânea na UFT. E assume a disciplina de Filosofia da Imagem na pós-graduação. Seu principal hobby é a fotografia. E-mail: leonfarhineto@gmail.com.

² Endereço de contato do autor (por correio): Universidade Federal do Tocantins, Universidade Federal do Tocantins, campus Palmas, Quadra 109 Norte Avenida NS 15, Plano Diretor Norte, CEP: 77001-090 - Palmas, TO – Brasil.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

Não pode ser! – essas exclamações podem expressar duas coisas diferentes: seja a denegação da verdade, seja o afloramento na foto de um virtual imagético, de um inconsciente visual. O que me interessa aqui é a segunda alternativa: a de que, numa imagem fotográfica, faça irrupção algo que não tenha sido conscientemente fotografado.

PALAVRAS-CHAVE: Controle; virtual; inconsciente.

ABSTRACT

Among the originary functions of photography there is the documental function. The photograph testifies to the truth. Barthes, in 1980, came to find the essence of photography in the “that-has-been”. A photograph would necessarily manifest the truth of a past reality. This explains why the popular saying – a picture is worth a thousand words! – until recently seemed incontestable (today we suspect more of a photo than 30 years ago). Documental photography, medical, identity photography, identification, control, in such a way that that popular saying is inscribed in a series that leads us to another sentence of our daily, in a more recent formulation: smile, you are being filmed! To this truth-function of photography, linked to control, I would like to oppose another: a post-function, a post-truth function, in the sense of a meta-truth, one beyond the photographic truth. – This is not true! That's not what I saw! It can not be! – these exclamations can express two different things: either the denial of truth, or the outcropping in the photograph of an imagetic virtual, of a visual unconscious. What interests me here is the second alternative: that in a photographic image something erupts that has not been consciously photographed.

KEYWORDS: Control; virtual; unconcious.

RESUMEN

Entre las funciones originarias de la fotografía está la documental. La foto es testigo de la verdad. Barthes, en 1980, llegó a ubicar la esencia de la fotografía en el “esto-ha-sido”. En la foto necesariamente se manifiesta la verdad de una



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

realidad del pasado. El dicho popular – una imagen vale más que mil palabras! – hasta hace poco parecía incontestable (hoy día sospechamos más de una foto que hace 30 años). La fotografía documental, medical, policial, foto de identidad, identificación, control, de modo que aquel dicho popular se inscribe en una serie que nos lleva a otra frase de nuestra vida cotidiana, de formulación más reciente: sonría, usted está siendo filmado! A esta función-verdad de la fotografía, conectada al control, me gustaría oponer una otra: una posfunción, una función posverdad, en el sentido de una metaverdad, de un más allá de la verdad fotográfica. – ¡Eso no es verdad! Eso no es lo que vi! ¡No puede ser! – estas exclamaciones pueden expresar dos cosas diferentes: o bien la negación de la verdad, o bien el afloramiento en la foto de una imagen virtual, un inconsciente visual. Lo que me interesa aquí es la segunda alternativa: que en una imagen fotográfica haga irrupción algo que no ha sido conscientemente fotografiado.

PALABRAS CLAVE: Control; virtual; inconsciente.

Recebido em: 05.10.2017. Aceito em: 01.12.2017. Publicado em: 01.01.2018.

[...] foi na colagem que [Kolár] encontrou seu grande meio de expressão. Criou técnicas como as *confrontages* e *reportages*, em que fundia imagens correlatas, ou as *collages encontradas*, em que alterava a narrativa das imagens originais, relacionando diferentes momentos históricos.

Extraído do folder da exposição *As descobertas de Jirí Kolár: colagem e experimentação*, no Instituto Tomie Ohtake, de 16/2 a 2/4/2017, em São Paulo.

O ponto de partida desta colagem-escrita, feita de muitos retalhos, foi uma definição, ela mesma, fruto de uma colagem. Toda definição adequada (para Spinoza, por exemplo) é genética, envolve em si um movimento complexo de constituição, e, por outro lado, se desenvolve indefinidamente de maneira seminal, pulsional. Coloca-se no início, embora ela seja sempre também aquilo a que se chega ou pelo que se passa reiteradamente, em círculos espiralados. Como a semente, que dá a árvore, que dá a semente, que dá... A definição se mostra em primeiro lugar; dela se desdobram outras frases e ideias, que, por sua vez, revelam outros aspectos da definição.

Esta escrita-colagem, em seu movimento de envolvimento/desenvolvimento, não seguiu um método, uma via premeditada, mas os seus retalhos importados se colaram uns aos outros numa fabricação regida por uma lei de atração que não pôde ser, em toda a sua intensão e extensão, conscientemente controlada.

I

Começemos por uma definição da imagem-foto.

A foto é uma imagem que se fez e se fixou entre as coisas, sem o intermédio da mão humana, mas por meio de um aparelho fotográfico, parte da produção irreversível do virtual, e de um aparelho atualizador do virtual, parte da produção inesgotável do atual.

Desdobremos esta definição. *A foto é uma imagem.* Mas uma imagem é uma coisa *entre as coisas*. A imagem-foto é uma foto-coisa. A imagem-foto não é um quadro ou janela transparente, através da qual observamos outra coisa, além dela. Seu conteúdo ou seu significado é ela mesma. A foto é ontologicamente opaca.

A ontologia da imagem enquanto coisa foi pensada por Henri Bergson. Antes dele, as teorias psicológicas modernas consideravam, tranquilamente (depois dele, essa tranquilidade desapareceu), a imagem como uma representação mental da coisa, e o ser da imagem como um modo imaterial do pensamento. Assim, a correção do entendimento, para evitar o erro de nossos juízos acerca das coisas, era discernir a imagem da coisa da própria coisa, não confundir a imagem com a coisa. Essa concepção moderna da diferença ontológica entre a imagem e a coisa, no entanto, nos apartava, enquanto imaginadores, do mundo das coisas. O próprio ser das coisas mesmas se tornava duvidoso e inacessível na imaginação. Por isso, para resgatar o ser das coisas e nos colocar entre elas, em um mesmo plano ontológico, Bergson fez da imagem a própria coisa. Nós passamos a ter a coisa na própria imagem. Pois a coisa tornou-se imagem em si mesma. Dessa maneira, o ser da imagem ficou independente do nosso. A imagem passa a existir independentemente de nossa visão-percepção. Com Bergson, as imagens estão ali mesmo onde as vemos, "percebidas quando abro meus sentidos, impercebidas quando os fecho" (BERGSON, 1896, p.11). E todas as coisas são imagens, portanto, perceptíveis.

Meu olho, qualquer olho, é, conseqüentemente, uma imagem. O fotógrafo olha a coisa (a imagem) através da câmera fotográfica. Mas a câmera fotográfica não precisa do olho do fotógrafo (há muitas fotos feitas por cegos e muitas câmeras automáticas que tiram fotos sem fotógrafos). A câmera é, ela mesma, uma imagem-olho. Dziga Vertov diria, em relação à câmera cinematográfica, um cine-olho. "Sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que vos mostra o mundo como só ela é capaz de ver" (*apud* ROUCH, 1968, p. 77).

A foto é uma imagem que se fez. Que a imagem-foto se tenha feito restringe a função do fotógrafo: não foi ele que fez sozinho a imagem. Para Bergson, todas as imagens estão interconectadas, elas se relacionam umas com as outras em todos os seus elementos. Então, sendo o próprio fotógrafo uma imagem, certamente, ele está conectado ao fazer-se da imagem-foto, mas ele não é, na gênese da imagem, a única ou a principal conexão. Digamos que o fotógrafo acompanha o fazer-se da imagem. Ele arranja uma determinada disposição, uma determinada relação da câmera com o mundo das coisas (das imagens), para que uma imagem se faça. Nesse arranjo, o fotógrafo pode demonstrar uma grande ascendência no fazer-se da imagem, uma maestria, um minucioso controle sobre a câmera e as imagens – ou, talvez, não seria considerado um artista.

Afirmando uma certa compreensão do fazer-arte, Lemagny (1986, p. 7) lembra-nos da opinião de que "não há arte sem maestria nem exatidão". Todo artista domina a sua técnica. Mas não haveria também uma arte sem maestria, sem exatidão, quando o artista dispõe uma situação, arranja certas relações, que condicionam o vir a ser da imagem, sem que ele controle seu devir? O artista talvez seja o mestre da sua técnica e da sua obra, porém talvez essa

maestria não seja jamais absoluta, talvez ela deixe sempre aberta uma brecha para a inscrição na imagem de elementos não controláveis.

A foto *se fez e se fixou*. Hesitei muito em usar o pretérito na definição da foto. Por que, afinal, não usar o presente, “a foto é uma imagem que *se faz e se fixa*”? O uso do pretérito pretende indicar, na gênese da imagem, a sua relação com um processo passado. A foto é uma imagem que, de um modo especial, condensou um processo passado e o fixou em seu ser para sempre. Toda imagem, na sua conexão com todas as outras imagens, em todos os seus lados, faz isso a seu modo. Qual seria, então, a particularidade da imagem-foto?

O que está em jogo na gênese da foto é a fotografia como técnica. Usamos o termo ‘fotografia’ no sentido de François Soulages (1986a, p. 26): “– **foto**, a imagem obtida pelo procedimento da fotografia; – **fotografia**, o procedimento técnico que permite obter esta imagem de um objeto”. Neste retalho, o pronome ‘esta’ faz referência a ‘foto’, termo definido na linha anterior, de maneira propositalmente circular – isto é, imanente –; ‘foto’ e ‘fotografia’ definindo-se mutuamente. No entanto, ‘esta’, a foto, aparece na definição de ‘fotografia’ como ‘imagem de um objeto’. Em nossa ontologia da imagem, o complemento nominal ‘de um objeto’ é desnecessário. Para nós, a foto é uma imagem, *tout court*; a fotografia é a técnica de produção de imagens-foto.

Além de todas as outras imagens, a *produção* fotográfica envolve, em *parte*, aparelhos: um *aparelho fotográfico*, que registra *irreversivelmente* uma imagem *virtual* em algum tipo de clichê ou tela-*écran* (filme ou sensor-memória digital), e um *aparelho atualizador*, capaz de produzir o *atual*, indefinidamente, muitas vezes e de diversas maneiras, a partir dessa imagem *virtual*. A articulação desses dois aparelhos faz da fotografia, ao mesmo tempo, um procedimento *irreversível e inesgotável*. E é isso que, para Soulages, constitui a essência da

fotografia: a fotograficidade, “essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável” (SOULAGES, 1998, p. 131).

A câmera fotográfica é, ela mesma, uma imagem, um corpo material, um movimento, uma energia ou uma luz. Mas ela possui a capacidade de reter, ou de permitir se fixar nela (no filme ou no sensor-memória), de maneira irreversível, algo do movimento do todo ou da luz que passa através dela. O conjunto câmera e filme-censor funciona como uma tela-*écran* preta, que filtra e *fixa*, numa imagem virtual, algo da luz enviada pela coisa fotografada, na sua relação com todas as outras coisas, ou, mais simplesmente, algo da luz do todo, ao invés de deixá-la passar por ela, ou de rebatê-la, completamente.

Se consideramos um lugar qualquer do universo, podemos dizer que a ação da matéria inteira passa por ele sem resistência e sem perda, e que a fotografia [a foto] do todo está ali translúcida: falta, por trás da placa, uma tela-*écran* preta sobre a qual se destacaria a imagem. (BERGSON, 1896, p. 36)

Nesse seu funcionamento de tela-*écran* preta, que filtra a luz que passa, para fixar apenas um dos seus aspectos, a câmera fotográfica é comparável à nossa consciência-percepção, infinitamente mais restrita que uma percepção-inconsciente.

Em certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, na sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, porque esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto a nossa consciência alcança apenas algumas de suas partes, por alguns dos seus lados. (BERGSON, 1896, p. 35)

A comparação do funcionamento da câmera com o funcionamento da nossa consciência levou Deleuze (1983, p. 34) a escrever, a respeito do cinema: “a única consciência cinematográfica não somos nós, o espectador, nem o herói, é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana”. A consciência-percepção filtra e fixa apenas uma parte, aspecto ou lado da imagem. Na

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

percepção pura, segundo Bergson, a consciência não acrescenta nada à imagem (isso se opõe ao que estabelece, por exemplo, a estética transcendental kantiana, segundo a qual, o sujeito da percepção fornece à matéria da intuição sensível as formas puras de espaço e de tempo). Pelo contrário, a nossa consciência retira da imagem a percepção pura, que é aquela parte da imagem que nos é útil para agirmos sobre ela. “Mas entre essa percepção da matéria e a própria matéria há apenas uma diferença de grau e não de natureza” (BERGSON, 1896, p. 74). Assim, a diferença entre a imagem-percepção e a imagem-coisa não é uma diferença de natureza, mas de grau, de quantidade; não é uma diferença propriamente ontológica; a percepção pura não é algo essencialmente diferente (algo mental, por exemplo, enquanto a coisa seria material), mas é menos que a imagem; a percepção é uma redução da imagem àquilo que nos interessa nela, presentemente.

[...] a percepção *pura*, uma percepção que existe mais de direito do que de fato, aquela que teria um ser posicionado onde eu estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão, ao mesmo tempo, imediata e instantânea. (BERGSON, 1896, p. 31)

Para Bergson, nossa percepção concreta, de fato, não é pura, porque envolve, numa mistura, o esforço da memória, tendência originalmente espiritual. Na imagem-percepção, nosso espírito penetra a matéria, e nela se demora, conferindo à fina película da percepção pura uma “espessura de duração”.

De fato, a percepção “pura”, quer dizer, instantânea, é só um ideal, um limite. Toda percepção ocupa um certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa, por meio disso, da memória. (BERGSON, 1896, p. 274)

Se a câmera fotográfica é comparável, no seu funcionamento, à consciência, então a imagem virtual, que se forma e se fixa nela de maneira irreversível, é comparável à imagem-percepção. A câmera está para a consciência, assim como a imagem fotográfica virtual está para a percepção. Agora, se levamos essa analogia um passo adiante, podemos afirmar que a imagem virtual na câmera não é, de fato, um instantâneo, uma imagem pura, imediatamente produzida, mas que na sua gênese concreta deve haver alguma mediação, assim como a gênese da percepção concreta é mediada pela memória da consciência individual. Se a percepção concreta não é pura, então, de acordo com a tendência de nossa comparação, a imagem virtual concreta também não seria pura. A partir disso, a questão que desponta é a seguinte: – se nossas comparações são de alguma maneira válidas, qual é a memória irreversivelmente envolvida na fotografia?

Para Vilém Flusser, a memória envolvida na fotografia é a memória embutida no *aparelho fotográfico*. Não devemos confundir-la com a memória do fotógrafo. Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser nos expõe uma outra ontologia da imagem, da qual nos interessa a dimensão sócio-política. Para ele, as imagens são representações em superfícies de objetos do mundo. A imagem é resultante de uma abstração, que reduz a duas dimensões a quadridimensionalidade dos objetos reais. Diferente da imagem tradicional, a foto é uma imagem técnica. Na fotografia, a abstração é produzida por um aparelho fotográfico. Como qualquer outro, o aparelho fotográfico é programado. O programa é a memória embutida na fotografia. Assim como a memória subjetiva se inscreve na percepção concreta, o programa inscreve virtualmente na câmera as categorias que determinam o que é fotografável. Ao fotografar, o fotógrafo apenas atualiza essas virtualidades. Mas para o fotógrafo, a câmera é uma caixa preta. Ele não é consciente do que se passa lá

dentro. Ele conhece apenas o que incide na câmera (o *input*) e as fotos que ela expele (o *output*). Podemos dizer que o aparelho fotográfico é o inconsciente da fotografia. Por certo, porém, não se trata do inconsciente psicanalítico do fotógrafo, em sua essência, ligado ao seu desejo. No inconsciente fotográfico tudo se passa automaticamente, à revelia do sujeito que fotografa e do seu desejo. É contra o inconsciente fotográfico que podem se opor a consciência do fotógrafo e, por que não, o seu inconsciente. Voltaremos à ontologia da imagem-foto de Flusser mais à frente. Por enquanto, restemos nos elementos componentes de nossa definição inicial.

A imagem-foto concreta envolve uma memória que não é a do fotógrafo, nem tampouco a do espectador. O curioso é que a imagem-foto é considerada um auxiliar da memória, por remeter a um instante do passado que ela fixou de maneira exemplar. Dessa maneira, entendemos como a memória do aparelho, o inconsciente fotográfico, condiciona, informa, molda a memória dos espectadores das fotos e, em algum nível, se impõe a ela. Nossa memória subjetiva, ao se basear na fotografia, se mistura com a memória do aparelho fotográfico.

Nós tendemos a considerar a imagem-foto como um auxiliar de nossa memória devido àquela irreversibilidade da fotografia, assinalada por Soulages. O caráter irreversível da imagem fotográfica estabelece, para nós, a sua ligação, em princípio incontestável, com algo realmente ocorrido, que jamais ocorrerá novamente, e que nela se fixou tal como ocorreu. A imagem virtual, formada na tela-*écran* preta da câmera, fixa em seu ser de imagem – e de um jeito que é único, determinado e não pode ser refeito – parte de um processo luminoso do passado, que não se repetirá nunca mais, na medida em que esse processo foi um movimento único.

“Perceber é imobilizar” (BERGSON, 1896, p. 233). Fotografar é fixar, numa imagem, o fluir da luz, o movimento do real. De fato, no entanto, *uma imagem que se fixou* é uma maneira de falar. Nada é fixo. Tudo é sempre movimento. Em nossa ontologia da imagem, não há o ser da coisa e o movimento que se adiciona a ela. Para Bergson (1934, p. 163): “Há movimentos, mas não há o objeto inerte, invariável, que se mova: o movimento não implica um móvel”. Imagem é coisa; coisa é movimento, expressão de uma mudança no todo. Deleuze (1983, p. 18) : “o movimento exprime uma mudança na duração ou no todo”. Na foto, nada se fixou. A imagem-foto continua mudando. A foto, como qualquer imagem, continua a se modificar pela ação das outras imagens sobre ela, e pela sua ação sobre elas. Nunca conseguimos olhar a mesma foto duas vezes. Se podemos contemplar uma foto, e deixar que ela aja sobre nós, como se ela estivesse fixa, isso ocorre apenas enquanto o movimento que somos e o movimento que a foto é se emparelham, e andam, ou duram, ao mesmo ritmo.

O movimento é a realidade mesma, e isso que chamamos de imobilidade é um certo estado de coisas análogo ao que se produz quando dois trens andam com a mesma velocidade, no mesmo sentido, sobre duas vias paralelas: cada um dos trens é então imóvel para os viajantes sentados no outro. (BERGSON, 1934, p. 159)

Quando contemplamos uma imagem-foto em que um acontecimento passado, por assim dizer, se fixou, acontecimento do qual nós mesmos tivemos uma percepção que se fixou na memória, surge a ocasião para uma atualização de nossa memória do acontecimento. As imagens de nossa memória, que normalmente permanecem inibidas por nossa atenção à vida, no presente, encontram, na contemplação da foto de uma experiência já vivida, a ocasião requerida para chamarem a nossa atenção e penetrarem, com a sua luz, no presente, mais uma vez.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

[...] a supressão das antigas imagens se deve à sua inibição pela atitude presente, aquelas cuja forma poderia se enquadrar nessa atitude reencontrarão um obstáculo menor do que as outras, é a imagem semelhante à percepção presente que o transporá. (BERGSON, 1896, p. 104)

Esse é o processo pelos quais as “nossas” fotos provocam a nossa memória vivida e as imagens-lembrança que a constituem. Somando-se à nossa consideração acerca da irreversibilidade da fotografia, esse processo também se encontra na origem da nossa impressão de que, em geral, as fotos, mesmo aquelas que não são as “nossas”, remetem todas a alguma experiência vivida por alguém, no passado. Essa talvez seja a razão pela qual Barthes teve a impressão de encontrar, na essência da fotografia, o “isso-foi”.

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a *coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (BARTHES, 1980, p. 67)

A imagem virtual é fixada pela câmera de maneira inexorável. Mas a fotografia não termina aí. Dela faz parte, ainda, o *aparelho atualizador*, que, ao atualizar a imagem virtual fixa, eleva a produção de imagens-foto a um número indefinido. De uma única imagem virtual, podem atualizar-se um número inesgotável de imagens, de inesgotáveis maneiras. Fazem parte do *aparelho atualizador*, os métodos de retoques manuais e transformações químicas ou digitais da imagem virtual, que levam a fotografia a imiscuir-se com a pintura e outras técnicas plásticas das mãos, sem deixar de ser fotografia.

No início dos seus tempos, a imagem-foto não insistia, de modo algum, em sua pureza fotográfica. Inúmeras técnicas de transformação a encaminhavam para a imagem-pintura e, de volta, para a imagem-foto.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

Era, lá pelos anos 1860-1880, o novo frenesi das imagens [...]. Era a época, com todos os novos poderes adquiridos, da liberdade de transposição, de deslocamento, de transformação, de semelhanças e falsas semelhanças, de reprodução, de duplicação, de trucagem. [...] Os fotógrafos faziam pseudoquadros; os pintores utilizavam as fotos como esboços. [...] Amava-se talvez menos os quadros e as placas sensíveis que as próprias imagens, sua migração e sua perversão, sua adulteração, sua diferença mascarada. (FOUCAULT, 1975, p. 1575).

Com isso, percebe-se o quanto é questionável aquela parte da nossa definição inicial que afirma a foto como uma imagem que se fez *sem o intermédio da mão humana*. A foto pode ser uma imagem manipulada, trucada. Mesmo assim, não podemos desprezar a impressão de objetividade que experimentamos diante da maioria das fotos. Em geral, tendemos a considerar a imagem virtual como apreendida, sem intervenção humana, pelas capacidades internas da objetiva e da câmera, e que, na sua atualização, o aparelho atualizador é totalmente automatizado. Esse automatismo de segundo grau se coloca como fundamento da nossa confiança na objetividade essencial da fotografia.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente 'objetiva'. [Com a invenção da fotografia...] Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo." (BAZIN, 1945, p. 31)

II

A sensação de objetividade, com que nos afeta uma imagem-foto, explica a difusão do dito popular: "uma imagem[-foto] vale mais do que mil palavras". Temos a impressão e a confiança nessa impressão de que uma imagem-foto nos conta muito clara e distintamente algo que, de fato,

aconteceu no passado do mundo. Como acreditamos que a fotografia ocorra, em princípio, segundo um procedimento automático, que se subtrai à intervenção humana, tendemos a confiar mais na imagem fotográfica do que no relato de uma testemunha. O sujeito falante pode ter intenções que desconhecemos. Enquanto, na foto, o real, supomos, fala por si.

A objetividade pouco questionada que a foto parece carregar consigo explica a sua quase imediata vinculação às ciências e pseudociências, que utilizaram a fotografia como prova ou pseudoprova das suas verdades ou pseudoverdades. A impressionante objetividade das fotos tornou o uso da fotografia quase imediato para o diagnóstico e a classificação das normalidades e das anormalidades dos humanos, na medicina, na psiquiatria, na fisiognomonia, nas ciências das raças. Mesmo que esse uso seja, numa consideração epistemológica, problemático.

Estamos aqui não apenas face a um problema epistemológico – acerca do uso da fotografia na ciência [passagem do particular da imagem-foto ao universal da ideia geral supostamente científica] –, mas também a um mito da fotografia que, muito frequentemente, pretende dar a ver mais do que o *hic et nunc apreendido de um ponto de vista particular e de uma maneira particular.* (SOULAGES, 1986b, p. 35)

Adequado ou inadequado, o uso da fotografia para o conhecimento, e é isso o que nos importa, atesta a função-verdade da fotografia. A função da fotografia parece ser a de nos dizer a verdade com uma evidência imediata que nenhuma outra imagem ou texto logra atingir.

Logo em seguida ao uso científico, foram as técnicas policiais que se utilizaram da fotografia para a identificação e o controle.

Depois de inaugurado seu uso pela polícia parisiense, no cerco aos *communards*, em junho de 1871, as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis. (SONTAG, 1977, p. 16)

A fotografia tornou-se um instrumento de registro e posterior reconhecimento dos corpos, principalmente por meio dos rostos. Com a sua industrialização e a correspondente diminuição dos seus custos, ao longo do século XX, a fotografia tornou-se parte incontornável dos mais diversos tipos de controle de identidade: passaporte, salvo-conduto, alistamento militar, registro policial, judiciário, carteira de trabalho, ficha médica, ficha escolar, fichas de matrícula nas mais diversas instituições. A fotografia tornou-se, também, elemento de registro forense e prova pericial. São documentados fotograficamente o local do crime, as posições das vítimas, as armas e todo tipo de evidências possíveis.

Paralelamente, desenvolve-se a fotografia editorial.

Os jornais diários ilustram cada vez mais os seus textos e o que seria de uma revista sem material iconográfico? A prova cabal da enorme importância da fotografia nos dias atuais está no crescimento das revistas ilustradas [...] A intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico; registram especialmente o clichê das pessoas, situações e acontecimentos em todas as perspectivas possíveis. [...] Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico. [...] Nas revistas ilustradas o público vê o mundo que as revistas impedem realmente de perceber. O contínuo espacial segundo a perspectiva da câmara fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua história. Nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma. (KRACAUER, 1927, p. 74-75)

E a foto talvez faça mais que ilustrar o texto, ela ilustra o próprio acontecimento. O texto editado desempenha cada vez mais a função de legenda da foto, que se torna o principal elemento para a atenção. A profusão de imagens fotográficas encobre o original da fotografia, conforme a sua destinação. Ora, a destinação política das fotos não seria a de encobrir a potência do original? A realidade fotográfica não apenas dá a conhecer a

realidade do original, a realidade fotográfica vem confundir-se com ela. A fotografia não é uma irrealdade; pelo contrário, a realidade fotográfica “está no cerne do irrealismo da sociedade real” (DEBORD, 1967, p. 17). Sendo a consciência de si coletiva, na atualidade, fotográfica por excelência, nunca uma época foi tão transparente e tão opaca para si mesma, sendo o opaco equivalente ao absolutamente transparente. Não percebemos a imagem-foto como uma coisa opaca e luminosa, mas como uma perfeita transparência que nos abre o acesso imediato ao acontecido.

No século XXI, a popularização mundial da fotografia digital acelerou esse imbricado conhecimento-desconhecimento de si. Todos, em todo lugar, obtêm fotos de tudo, e as fazem circular em nível global. Tudo é imediatamente atestado, documentado, registrado, memorizado em imagens disponibilizadas em circulação total: onipresença e ubiquidade das imagens-foto. Tudo é objeto da fotografia, e só é real o objeto fotografável. Afinal, nessa disposição, qual seria a realidade ontológica do infotografável?

Essa fotografia de tudo indica duas tendências.

A “ideia-imagem” cancela a ideia, a nevasca de fotografias trai a indiferença em relação ao que as coisas querem dizer. [...] Que ela [a fotografia] devore o mundo é um sinal do *medo da morte*. [...] Parece ter extirpado a morte, mas na realidade a fotografia a abandonou. (KRACAUER, 1927, p. 75-76)

Primeiramente, a fotografia de tudo indica que a realidade fotográfica encobre não apenas o mundo original, como também a nossa indiferença à fala dos originais. Expomo-nos à diferença do original apenas fotograficamente, com a imagem-foto interposta entre nós e ele, transparente e ainda, assim, protetora. A foto nos fala da diferença original, mas preserva a nossa indiferença para com o original. A fotografia nos afeta e podemos permanecer indiferentes ao que se passou no mundo. O original não fala na fotografia, é

efetivamente silenciado por ela. Em segundo lugar, a fotografia de tudo indica que o ato fotográfico impulsivo se contrapõe ao nosso medo impulsivo da morte, contraposição que não acaba com o nosso medo, apenas denega a morte como realidade. Por nos proteger da morte, por salvar do esquecimento, em uma memória material e objetiva, os acontecimentos que constituem o mundo, e por mostrar tudo, a função-verdade da fotografia é também uma função-segurança. A realidade fotográfica nos assegura de que tudo está sob controle a todo momento, de que nada escapa à fotografia, à evidência, à prova da verdade. E que devemos nos comportar de acordo com essa realização fotográfica do mundo controlado. A câmera fotográfica se substitui, na moralidade e na política, à revisão subjetiva da autoconsciência e ao olho onisciente de Deus. Estamos seguros, tudo está sob controle, porque absolutamente todo o real é fotografável, porque se tem, em cada instante, uma percepção-consciência fixa e materializada de tudo e de todos e sobre todos os pontos do globo.

O fio dessa meada nos conduz daquele dito popular, mencionado acima, “uma imagem vale mais do que mil palavras”, a outra frase tão presente em nosso cotidiano, “sorria, você está sendo filmado”. Tudo o que acontece no mundo desaparece, só as imagens fixas nos preservam, a nós e aos acontecimentos, dessa inexistência do passado, que nenhuma narrativa pode restituir plenamente. É preciso que as imagens-foto se substituam às palavras. Elas nos mostram mais evidentemente e imediatamente os acontecimentos do mundo, e elas se conservam melhor. É preciso formar uma imagem-foto de tudo, de qualquer coisa, e isso nos salvará, portanto: “sorria, você está sendo filmado”.

A função-verdade-segurança da realidade fotográfica ubíqua e onipresente nos eleva a uma consciência intensificada. É muito mais do que a

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

consciência-individual, que privilegia uma imagem (o corpo) entre todas as imagens, mas uma consciência-percepção, globalmente descentralizada de todas as imagens a partir de todos os pontos de vista. Essa consciência seria multitudinária, se não fosse estereotipada, homogeneizada, controlada no seu próprio ato de controle. A fotografia nos torna conscientes de um mundo controlado pelos processos que controlam a fotografia como instrumento de controle. A fotografia envolve uma metafotografia. Essa metafotografia toma uma formulação trágica *quasi*-desesperada no pensamento de Vilém Flusser. Digo *quasi*, porque na descrição flusseriana da metafotografia nos resta (ou ao fotógrafo) uma missão, que Flusser entende como exercício de um grau de liberdade individual possível.

Em sua obra sobre a caixa preta, Flusser constrói uma história esquemática do aparelhamento da vida humana, da vida atual humana dominada pelos aparelhos, a partir do *aparelho fotográfico*, o primeiro a produzir imagens técnicas. Os aparelhos visam tão-somente à realização e ao aperfeiçoamento dos seus programas, e para isso eles controlam os comportamentos humanos. Ao usarmos os aparelhos, os aparelhos nos usam. O aparelho fotográfico controla não apenas a captura de imagens, segundo as virtualidades embutidas no aparelho, como também o comportamento do fotógrafo e dos espectadores de fotos.

Para Flusser, as imagens tradicionais, produzidas sem o uso de aparelhos, pelos humanos primevos, visavam transformar processos reais do mundo em cenas. Mas essas cenas do mundo acabaram por se substituir magicamente aos próprios processos. Assim, essas imagens, pelas quais os humanos procuravam representar e mapear o mundo ao seu redor, terminaram por afastá-los dele. Produtores de imagens-mapa para se orientar no mundo, os

humanos passaram a idolatrá-las e a considerar as suas cenas mais reais que os processos imaginados por elas.

A invenção da escrita, para Flusser, teve inicialmente uma função destruidora da imagem, de combate aos seus efeitos mágicos. Iconoclasta, a escrita rasgou as imagens em tiras, decodificando em uma dimensão o que as imagens haviam codificado em duas. A linearidade da escrita apresentou a linearidade do tempo (a temporalidade da imagem seria circular – os elementos componentes da imagem são simultâneos, copresentes e dados, e a trajetória do olhar volta circularmente a cada um deles para o esclarecimento dos outros), e promoveu, contra a consciência sincrônica ou mágica, a emergência de uma consciência diacrônica ou histórica (capaz de explicar um acontecimento causalmente pela série de acontecidos precedentes que deixaram de existir). Mais abstrata que a imagem, a escrita foi além da imagem, no entanto, não de volta na direção do mundo, e sim na direção da conceituação da imagem. Os textos explicavam conceitualmente as imagens, sua referência. Nasceram para intermediar a relação dos humanos com as imagens. Acabaram, porém, por lhes tapar as imagens, tal como as imagens tradicionais lhes haviam tapado o mundo. Tornaram-se uma realidade autônoma. Separados das imagens que antes pretendiam explicar, os textos se tornaram inimagináveis, e os conceitos neles implicados, vazios, sem referentes. “Textólatras”, os humanos passaram a admirar e adorar miticamente os textos por si mesmos, como antes admiraram as imagens por si mesmas.

Foi a essa crise dos textos, para produzir imagens-referência a partir de textos inimagináveis, segundo Flusser, que respondeu a invenção das imagens-técnicas, e a invenção da fotografia em primeiro lugar. Por isso, a fotografia não mostra imagens do mundo, mas antes determinados conceitos acerca do mundo. Os aparelhos resultam de uma aplicação de textos da ciência (escrita

mitificada); assim, indiretamente, as imagens-foto que eles produzem também resultam desses textos. A fotografia decodifica os conceitos codificados nos textos, que decodificaram as imagens tradicionais, que codificaram a experiência humana direta do mundo. Não é o mundo o que as imagens-foto imaginam. Os referentes da fotografia não são os objetos do mundo, mas os textos científicos embutidos no aparelho fotográfico.

Como nós, fotógrafos e admiradores de fotos, desconhecemos o teor desses textos, isto é, a sua maneira de conceituar o mundo, o aparelho fotográfico é, para nós, uma caixa preta – somos incapazes de decodificar as imagens técnicas que nós próprios produzimos. Observamos as fotos não como imagens técnicas, não como símbolos, mas, escreve Flusser, como se fossem “janelas”, que nos dão uma visão direta do mundo. Sob essa ilusão, as imagens-foto são a própria realidade. Face à realidade das fotos, os textos se tornam supérfluos, dispensáveis, elimináveis. Na sua pseudo-evidência, as imagens-foto não precisam ser decifradas. Acreditamos que elas nos mostrem diretamente a realidade do real. Mas elas não são nada mais que o recente triunfo da “magia imaginística”, no seu combate contra a escrita e contra a concepção histórica da realidade a ela vinculada. Essa magia das imagens técnicas produzidas por aparelhos incide não sobre o mundo, como pretendia incidir a magia das imagens tradicionais, mas sobre os nossos conceitos acerca do mundo, sobre o nosso pensamento.

A foto é uma imagem produzida por um aparelho que envolve em si uma certa concepção conceitual do mundo, simultaneamente e inseparavelmente, científica, política e estética. Assim, pode-se dizer que, quando se pretende utilizar a fotografia como prova da veracidade dessa concepção científica e estética do mundo, incorre-se em uma petição de princípio. A função-verdade da fotografia é sempre ao mesmo tempo uma

função-poder e uma função-percepção: a fotografia condiciona a nossa maneira de perceber a sua verdade, controlando o nosso comportamento.

A escrita de Flusser, no entanto, não desespera. Ela aponta para a urgência da invenção de uma filosofia da fotografia: que rasgue a imagem-técnica, como a escrita rasgou a imagem tradicional; que alcance um quarto nível de abstração, capaz de decodificar a produção e a distribuição das imagens-foto; que mostre o nosso encanto com a imagem técnica como um enfeitiçamento; que nos faça reconhecer, nesse feitiço, o triunfo e o domínio do aparelho sobre a prática e o pensamento do fotógrafo de todos nós. *A Filosofia da caixa preta* conclui-se com a determinação da missão do fotógrafo, a sua tarefa e finalidade, o caminho de uma prática refletida da sua liberdade, como “liberdade de jogar contra o aparelho”, que lhe permita imaginar uma informação que contrarie o programa do *aparelho fotográfico*. Trágica, *quasi*-desesperada, a escrita de Flusser aponta uma saída, contra o aparelho, por meio do aparelho.

III

Será que a descrição de Flusser do aparelho fotográfico como metafotografia, ao indicar um grau de liberdade possível para os fotógrafos, de fato, aponta para uma pós-fotografia, para além da função-verdade-controle-segurança da fotografia? O fotógrafo cativo é controlado pelo aparelho. O fotógrafo livre, na sua missão, vai contra esse controle, controlando-o. O ato de fotografar, cativo ou livre, é determinado, em ambos os casos, por uma finalidade, a do aparelho fotográfico ou a do fotógrafo livre. Finalidades opostas, mas, ambas, condicionantes do ato fotográfico. Sendo assim, então, no controle e no controle-do-controle ainda não desponta a fotografia como descontrole, como abertura, brecha, pela qual emerge no real a própria

realidade como potência não conscientemente capturada, mas capturante, cativante, potência da imagem incontrolada pela consciência do aparelho e pela consciência do fotógrafo.

Nossa era fotográfica foi recentemente redefinida como era da pós-verdade. Nossa atualidade é fotográfica e, ao mesmo tempo, superou a função-verdade da fotografia, porque vive na pós-verdade. Estamos para além da verdade, mas ainda na fotografia como controle. Precisamos compreender essa situação e impasse.

A compreensão do significado do termo “pós-verdade” pressupõe uma certa compreensão do que “verdade” significa. No termo “pós-verdade”, está subentendida uma compreensão da verdade como verdade objetiva, como verdade do objeto. Segundo essa compreensão, a verdade do objeto é diferente da verdade das imagens de objeto (para um único objeto compreende-se a possibilidade de um número indefinido de imagens), pois há na imagem (mental ou material, não importa) algo que sempre, em certa medida, falseia e deforma o objeto. Algo que na imagem se mistura ao objeto, e que é próprio apenas à mente-aparelho que produz a imagem. Algo que deveríamos poder suprimir se pretendemos à verdade do objeto. A obtenção da verdade do objeto é, nesse sentido, uma purificação da imagem, uma supressão da mistura, até restar apenas o ser objetivo desaparelhado. Dessa maneira, a noção de “pós-verdade” pressupõe uma certa concepção de verdade, a concepção científica da verdade objetiva, em que o ser do objeto é distinto, separado e independente, do ser das suas imagens.

A era da pós-verdade quer dizer a era da pós-verdade-objetiva, uma era que superou o objeto, uma era em que restam apenas imagens, em que todos são produtores de imagens, entre elas, sobretudo, as fotográficas. Mas trata-se também de uma era em que a função-verdade da fotografia foi suspensa.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

Nessa era ninguém se interessa em dispor, ao modo da verdade científica, das naturezas dos objetos separadamente das suas próprias naturezas e, portanto, dos seus desejos. Na era da pós-verdade, ninguém dispõe da verdade, ou se interessa verdadeiramente por ela. Pelo contrário, a disposição objetiva da verdade, considerada como uma imposição elitista, é desprezada por quase todos. Só as imagens fascinam seus espectadores-admiradores. Os objetos de verdade desapareceram sob o horizonte dessa era. Os seus detratores a desqualificam politicamente como a era das massas; seus promotores, por sua vez, a qualificam como a era das reivindicações democráticas. A atualidade dessa era pôde ser pressentida por pensadores modernos essencialmente ligados a ela. Vejamos o que disse um dos seus detratores.

Se nós supormos um mundo, cujos habitantes não possam senão copiar ou fotografar os objetos sem ter a possibilidade de tocá-los, eles não conseguiriam, senão com muito dificuldade, se fazer uma ideia exata da sua forma. O conhecimento dessa forma, acessível somente a um pequeno número de sábios, não apresentaria senão um interesse muito fraco. (LE BON, 1895, p. 8)

A forma do objeto é a verdade objetiva. Na era da eminência da fotografia (que para Le Bon era uma hipótese de futuro), o objeto em sua forma de original tornou-se intocável, inacessível para a grande maioria de nós. No mundo sem objetos, no mundo das cópias sem originais, dispomos apenas das imagens, portanto, só podemos nos interessar por elas, precisamos nos bastar com elas. Uma minoria entre nós, porém, ainda mantém o acesso, senão ao objeto mesmo, pelo menos, à forma do objeto. É capaz de perfurar a imagem e inteligir o objeto. Uma minoria de sábios tem posse do conhecimento das formas imaginadas nas imagens. Conhecem o âmago das imagens e o mecanismo da imaginação, da produção das imagens. De posse desse

conhecimento, eles podem controlar e controlam, por meio das imagens, a maioria de nós.

A era da pós-verdade é a era sem objetos originais, a era das imagens em fluxo, das opiniões gasosas, confusas, que misturam as imagens e os seus efeitos, imagens de imagens. Exemplos desses efeitos são os nossos afetos. Mas as imagens são imagens de dispositivos de controle, geradas por aparelhos. Por meio das imagens e de seus efeitos, nossos afetos, somos controlados por esses aparelhos. Esse controle pode levar ao desespero (ainda um afeto) de uma situação de dominação extrema, que chegue até o controle absoluto das ideias imaginativas, ao controle das opiniões, da imaginação, até a hegemonia, quando tomamos, como a nossa mais íntima convicção subjetiva e auto-orientação, como aquilo que nós é mais próprio, aquilo que, na realidade, nós é imposto por esses aparelhos. Então? Na era da pós-verdade, tudo está perdido para nós? E para sempre?

Se fosse tão fácil imperar sobre as almas como [é imperar] sobre as línguas [censurando-as], cada um [dos imperadores] reinaria em segurança, e não haveria qualquer império violento. Com efeito, cada um [dos imperados] viveria segundo o engenho [e desígnio] dos imperadores e apenas segundo o seu decreto julgaria do verdadeiro e do falso, do bom e do mau, do justo e do injusto. **Mas isso é impossível**, que o ânimo de alguém esteja absolutamente sob o domínio de outrem! (SPINOZA, 1670, p. 633, o grifo é nosso)

Spinoza não nos fala desde a nossa própria era, mas nos fala da obediência da maioria aos comandos de uma minoria imperante, do governo das almas e da imaginação. E para o que nos aponta Spinoza? Para uma potência humana irreduzível ao controle. Uma potência rebelde, certamente imaginativa, produtora de imagens sem controle, que perturbam – e, talvez, acabem por transformar – as formas dos objetos dominantes e as imagens dessas formas. O segredo da arte de governar em nossa era, o nosso *arcanum*

imperium, é a “magia imaginística”, como diria Flusser. Mas, na ontologia da potência de Spinoza, é impossível que essa técnica nos submeta completamente. Há sempre em nós, em cada um de nós, uma potência que excede ao governo, que não é governável, e não deseja ser governada. Uma potência excedente, incontrolável, sem forma, mas produtora de novas imagens e de novas formas de imaginar, que escapam ao controle.

O nível de violência nos impérios, que os impérios sejam violentos, dá a medida da resistência dos ânimos à obediência às formas de consciência-percepção impostas, dá a medida das potências excedentes não conformadas, não informadas pelas formas dominantes das imagens dos objetos. O descontrole violento que provoca violência não é apenas o indicativo de um mau império, pode ser também o indicativo de um processo de reação e insubmissão em vias de se tornar uma nova ação, um novo modo de agir, ou seja, uma livre-transformação do pensamento e do comportamento informados.

Entre os descontroles emergentes nas situações imperiais, nossa atenção se inclina ao acontecimento de um descontrole fotográfico nas próprias imagens-foto. Com essa atenção determinada, não nos toca tratar a questão da emancipação artística do fotógrafo em relação à fotografia realística (ligada ao desejo de verdade, à fixidez e ao quietismo controlados), no seu redirecionamento para a fotografia ficcional, em que uma modalidade inusitada de ser e de perceber encontraria expressão. Nossa atenção se orienta para uma outra direção. O descontrole fotográfico situa-se entre a vocação originária da fotografia e a sua potência produtora de imagens-foto (chamada à mais perfeita imitação do real, a fotografia, no entanto, o transfigura radicalmente, na medida em que o fixa). O descontrole como tal excede à maestria, ao controle consciente da técnica e da arte fotográficas.

Podemos chamar o controle das imagens de consciência e o descontrole de inconsciente? A consciência não é o todo do controle. E o descontrole não é o todo do inconsciente. A câmera é uma consciência e um controle da luz (tela-*écran* preta que aquieta o movimento infinito da luz), mas é simultaneamente um controle inconsciente (uma caixa preta) dos atos fotográficos. Não há só controle consciente, mas também um inconsciente de controle. Por esse motivo, chamaremos de inconsciente de descontrole aquela potência pensante descontrolada, que não se submete às formas de consciência informada pelas quais os corpos são governados, aquela potência transformadora das imagens, não subjetiva e ainda sem a forma de objeto. Na fotografia do descontrole, no que seria a pós-fotografia, esse inconsciente de descontrole – que, se a fotografia fosse unicamente expressão de um controle estético, técnico e artístico, seria infotografável – torna-se visual e visível, apesar da consciência do fotógrafo ou da forma admiradora do espectador.

Diante do descontrolado na imagem-foto, ouvimos: – Isso não é verdade! Não foi isso o que eu vi! Não pode ser! Essas exclamações podem expressar coisas diferentes: a negação da verdade, a reação ao afloramento na foto de um virtual imagético ou de um inconsciente visual. Devido às nossas limitações, não abordaremos senão o primeiro ponto, a negação da verdade.

Para Freud (1925, p. 277): “O conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*.” O conteúdo reprimido da imagem, ao se tornar visível, continua sendo afetivamente rejeitado pela negação. – Eu vejo, mas não, não é isso! Se a repressão é uma defesa, podemos entender seu conteúdo como um ataque. Mas a quê? À forma do objeto controlada pelo sujeito (consciência) e à correspondente forma do sujeito controlada pelo objeto (inconsciente de

controle), que são ambas formas imperiais de controle da potência de agir e de pensar.

Ao tratarmos da fotografia de controle, estudamos a nossa tendência, presa às origens da fotografia, para considerar a foto como representação imitativa e o referente do conteúdo da imagem-foto como existente ao menos no passado (tendência expressa pelo “isso-foi” de Barthes). Na fotografia do descontrole, essa tendência é perturbada por uma flutuação de nossa consciência-percepção entre a negação e a afirmação. Diante do descontrole na imagem-foto, que ataca o controle consciente da visão ou a ordem do fotografável, tendemos por um lado a negar a sua realidade. Porém, ao mesmo tempo, tendemos a afirmá-la, porque esse descontrole é fotográfico, e o fotográfico, segundo a ordem da própria consciência, é ou foi real. É essa ambiguidade afetiva, a coexistência, a respeito de uma mesma imagem, da tendência para negá-la e da tendência para afirmá-la, o que torna uma imagem-foto inquietante.

Quietus em latim é o material levado ao repouso (*quies*). A fotografia é o real em repouso, silencioso, é o silenciamento do original. A vocação da fotografia, a condição da sua origem, não a sua essência, é a produção do duplo quieto do real, do duplo imortal do vivente mortal. O duplo fotográfico é uma garantia contra o desaparecimento do fotografável, contra o movimento e o devir. A fotografia é quietude, de repente, no seu descontrole, algo nela faz ruído, nos tira do repouso. O inquietante na fotografia é a emergência do submerso. Se a fotografia nos resguarda da morte, o inquietante fotográfico é o seu mensageiro. Feito para aquietar, o duplo fotográfico, de repente, inquieta, retira-nos do controle. Freud (1919, p. 353): “O duplo tornou-se algo terrível”. O que nos inquieta não é o diferente ou o novo, mas, para Freud (1919, p. 331): “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que

remonta ao que é muito conhecido, ao bastante familiar.” O inquietante na imagem reapresenta o familiar oculto, até então invisível, e que deveria permanecer desse jeito, sob ocultação e controle. Daí a expressão da negação. O inquietante na fotografia agita o quietismo fotográfico.

A fórmula do inquietante, Freud (1919, p.371) a condensa assim: “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas”. O inquietante é o afeto ligado ao retorno do reprimido ou do que se acreditava superado. Portanto, o inquietante não é o desconhecido, mas o que deixou de ser reconhecido por uma força maior. A semelhança fotográfica (a impressionante e, em si mesma, às vezes, inquietante capacidade da fotografia de produzir o duplo dos acontecimentos reais) nos remete ao familiar, ao já visto. Eis que surge, aí mesmo, a diferença, o estímulo perturbador, a marca desinformada do desejo, a potência descontrolada, o monstruoso, o demoníaco, o mortífero, o que é inapreensível na forma usual da nossa consciência-percepção. Algo de inquietante aparece na imagem-foto, quando perfura a censura, a consciência e o controle do fotógrafo e do espectador, e se mantém na existência fotográfica.

A fotografia é, por sua ontologia, realística (do âmbito do real comum e sob controle). O descontrole na foto intervém acompanhado do afeto inquietante. Ele mostra algo no real controlado (vínculo pressuposto da foto) que não deveria nem poderia estar lá: algo que reativa na realidade do real uma crença superada como primitiva ou irracional, ou que reapresenta um elemento reprimido que se repete.

O descontrole na foto era uma potência, um desejo que já estava sempre aí, mas infotografável, que se fez imagem-foto apesar dos aparelhos, contra os aparelhos da consciência. O aparelho fotográfico e a consciência-

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p220>

percepção o consideram sem forma. Mas é sem forma porque excede, num lampejo de luz ou de sombra, ao seu controle. Impossível praticar esse descontrole conscientemente. Ele escapa à maestria artística concebida como domínio da técnica fotográfica. Mas haveria uma arte do descontrole, uma arte sem consciência. Uma arte-abertura. Uma arte-preparação para o visível imprevisível. Uma arte da própria potência imaginativa.

Referências

- BARTHES, Roland [1980]. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAZIN, André [1945]. Ontologia da imagem fotográfica. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. In: **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERGSON, Henri [1896]. **Matière et mémoire**: Essai sur la relation du corps à l'esprit. 9 ed. Paris: PUF, 2012.
- BERGSON, Henri [1934]. **La pensée et le mouvant**. 15 ed. Paris: PUF, 2003.
- DEBORD, Guy [1967]. **La société du spectacle**. 3ª ed. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles [1983]. **L'image-mouvement: Cinéma 1**. Paris: Minuit, 1983.
- FLUSSER, Vilém [1985]. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vilém_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf>. Último acesso em: 13.03.2017.
- FOUCAULT, Michel [1975]. La peinture photogénique. *Texto 150*. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François; LAGRANGE, Jacques (Orgs.). **Michel Foucault: Dits et écrits. Vol. I. 1954-1975**. Paris: Quarto Gallimard, 2001 [1994]. P. 1575-1583.
- FREUD, Sigmund [1919]. O inquietante. Trad. Paulo César de Souza. In: **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras completas. Vol. 14 (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 328-376.

FREUD, Sigmund [1925]. A negação. Trad. Paulo César Lima de Souza. In: **O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos**. Obras completas. Vol. 16 (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P. 275-282.

KRACAUER, Siegfried [1927]. A fotografia. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. In: **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. P. 63-89.

LE BON, Gustave [1895]. **Psychologie des foules**. Paris: PUF, 1963. Disponível em: <<http://classiques.uqac.ca>>. Acesso em: 04.04.2015.

LEMAGNY, Jean-Claude [1986]. Préface. In: SOULAGES, François; et ali. **Photographie et inconscient**. Paris: Osiris, 1986. P. 5-8.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico [1968]. Trad. Hugo Mader. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. P. 66-102.

SONTAG, Susan [1977]. **Sobre a fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François [1986a]. Philosophie et photographie. In: **Photographie et inconscient**. Paris: Osiris, 1986. P. 9-28.

SOULAGES, François [1986b]. Photographie avant analyse. In: **Photographie et inconscient**. Paris: Osiris, 1986. P. 29-39.

SOULAGES, François [1998]. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Trad. Iraci D. Poletti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SPINOZA, Benedictus de [1670]. **Oeuvres III: Traité théologico-politique**. Paris: PUF, 2009.