



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Entre o eu e a fotografia

Experiência estética fotográfica como devaneio
e o sistema autopoietico observador-imagem

Mateus Freitas da Silva Vidigal

Março de 2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Entre o eu e a fotografia

Experiência estética fotográfica como devaneio
e o sistema autopoietico observador-imagem

Mateus Freitas da Silva Vidigal

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade de Brasília/UnB como
parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre.

Março de 2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Entre o eu e a fotografia

Experiência estética fotográfica como devaneio
e o sistema autopoietico observador-imagem

Autor: Mateus Freitas da Silva Vidigal

Orientador: Sérgio Araujo de Sá

Banca:

Profa. Doutora Denise Conceição Ferraz de Camargo

Profa. Doutora Gabriela Pereira de Freitas

Prof. Doutor Gustavo de Castro e Silva

Março de 2019

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, dona Valéria Freitas da Silva e Silva, por ser a pessoa mais incrível que conheço.

Agradeço ao meu pai, Hedery Vidigal, pelo suporte de sempre.

Agradeço à Fabiane de Souza, amiga que o mestrado me trouxe e que, simplesmente por existir, fez meu mestrado valer à pena.

Agradeço à Gabriela Pereira de Freitas, pela confiança, disponibilidade, ensinamentos e força desde a graduação.

Agradeço à Denise Camargo, a quem tenho a honra de ter conhecido e de ter sido aluno. Por me devolver a e à fotografia, agradeço.

Agradeço ao Sérgio de Sá, paciente orientador, pelo respeito aos meus processos e por toda compreensão ao longo desses dois anos.

Agradeço ao Pedro Russi, por mudar minha vida com seus ensinamentos.

Agradeço à Gabriela Vinhal, companheira durante a maior parte desta jornada.

Agradeço à Universidade de Brasília, à Faculdade de Comunicação, ao ensino público gratuito por me abrigar nos melhores anos de minha vida e por me tornar uma pessoa melhor.

Às amigas e aos amigos que acompanharam esse processo, às colegas e aos colegas, professoras e professores que tive ao longo dos últimos dois anos, agradeço.

Trabalho de Pesquisa apoiado pela CAPES.

Resumo

Sob a perspectiva de quem observa imagens fotográficas, esta pesquisa analisa o sistema autopoietico formado por imagem e observador a partir da experimentação estética da fotografia. Com base no entendimento de tal experimentação como devaneio, a análise se dá por meio da compreensão das experiências estéticas como pequenas crises, rupturas no fluxo do cotidiano do observador. A constituição de um sistema autopoietico, autorreferencial, formado por esses dois elementos, implica na apresentação da experiência estética como gatilho para a autoconstrução do experimentador da fotografia.

Palavras chave

experiência estética ; autopoiesis ; devaneio ; fotografia

Abstract

Departing from the perspective of those who observe photographic images, this research analyzes the autopoietic system formed by image and observer through the aesthetic experimentation of photography. From understanding such experimentation as daydreaming, the analysis occurs through the understanding of aesthetic experiences as small crises, ruptures in the flow of the observer's daily life. The constitution of an autopoietic, self-referential system formed by these two elements implies the presentation of aesthetic experience as a trigger for the self-construction of the experimenter of photography.

Key words

Aesthetic experience ; autopoiesis ; daydreaming ; photography

Figura 1	20
Figura 2	46
Figura 3	56
Figura 4	70
Figura 5	77
Figura 6	86

Sumário	
Introdução.....	9
Capítulo 1: Devaneio, equivalência e memória	20
1.1 Experiência estética fotográfica: possibilidades infinitas, mas não aleatórias	20
1.2. Devaneio e o despertar para o sonho	34
1.3. Por que partir da fotografia?	46
Capítulo 2: Experiência estética e estética fotográfica.....	56
2.1. Pequenas crises e a ruptura no cotidiano do observador	56
Crédito: arquivo pessoal.....	56
2.1. Entre o irreversível e o inacabável	70
Capítulo 3: O sistema observador-imagem	77
3.1. Sistema fechado, autopoiesis e autorreferencialidade	77
3.2. O desencadear da construção do eu	86
Considerações finais.....	90
Referências bibliográficas.....	95
ANEXOS	97

Introdução

Esta pesquisa surge de alguns questionamentos que aparecerão de formas distintas ao longo dos próximos capítulos, cada vez assumindo uma roupagem diferente. Por vezes, mais elaborados. Em outros momentos, mais diretos. Afinal, o que há nas imagens fotográficas que parecem mexer conosco em alguma instância, como se nos roubassem algo? Sabemos que não são todas as imagens que provocam essa ruptura por assim dizer, mas, e aquelas que provocam? O que explica esse incômodo gerado? O que há nessas fotografias e por que parecem desencadear processos distintos em nosso íntimo? O que há naquelas imagens fotográficas que nos roubam algo e o que as diferenciam daquelas que não nos tomam de assalto?

Na tentativa de responder tais questionamentos – ainda que parcialmente – proponho este trabalho como forma de aproximação daquilo que acontece entre a fotografia e aquela pessoa que a observa. Na verdade, trata-se de mais do que apenas observar – ainda que seja utilizado o termo observar para fazer referência à ação do sujeito que experimenta a fotografia. É bom ressaltar: o que interessa a esta pesquisa é aquilo que se passa entre a fotografia e aquela pessoa que a experimenta. Portanto, cabe sublinhar desde já que observar constitui uma ação significativamente distinta de experimentar. Sabe-se também que a experimentação estética de uma fotografia, justamente por ser algo para além da mera observação, está longe de ser algo passível de ocorrer com toda imagem.

Para tanto, será necessário explicar por que determinadas fotografias mexem conosco e outras não e investigar o que ocorre entre o sujeito que observa e experimenta esteticamente uma imagem fotográfica. Como proposta deste trabalho, buscarei estabelecer um sistema autopoietico entre observador e imagem – que, no fim das contas, trata-se de um sistema estabelecido entre observador e imagens do mundo ao seu redor – , de modo a investigar como esse sistema colabora para o desencadear de experiências estéticas que se comportam como devaneios. Ou seja, o devaneio enquanto experiência estética fotográfica e a experiência estética fotográfica como processo desencadeador de uma construção do *eu*, um *eu* que usufrui desse encontro com uma imagem fotográfica.

Haveria também a possibilidade de fazer essa pesquisa a partir de um estudo de recepção, submetendo determinada audiência de observadores a um corpus de imagens com seu recorte, compreendendo como essas experiências subjetivas se desenrolariam nos outros enquanto outros *eus*.

No entanto, um estudo de recepção demandaria um recorte que não é o foco imediato desta pesquisa, uma vez que proponho um olhar voltado para a experiência autopoética em si. Desse modo, a partir de um método no qual me insiro como parte da pesquisa enquanto experimentador de imagens, não faria sentido algum trazer imagens que não me afetassem, ou que não me afetaram em algum momento a ponto de serem lembradas durante as reflexões que permeiam estes estudos. Trazer imagens com as quais não guardo qualquer tipo de relação afetiva, em alguma instância, seria incompatível com a proposição de poética que busco tatear nesta pesquisa.

Vale ressaltar que, apesar de ser uma pesquisa que busca uma compreensão maior a respeito da recepção de imagens fotográficas a partir do campo teórico de suas dinâmicas, não é uma pesquisa que tem a recepção em si como foco de análise. Portanto, as imagens que serão apresentadas aqui são derivadas de um recorte que interessa a mim enquanto pesquisador e que, portanto, não serão submetidas à análise de grupos por meio de entrevistas ou qualquer outro tipo de experimento. Fazê-lo seria supor que algum componente desse tal conjunto de entrevistados experimentaria esteticamente uma das fotografias selecionadas. Não seria absurdo que alguém pudesse ter uma experiência estética com uma determinada imagem, mas criar um experimento tendo como objetivo final a ocorrência de tal fenômeno beira a automatização daquilo que para mim foi ou é ainda um fenômeno poético. Isso deporia contra a proposta desta pesquisa.

Ao mesmo tempo, não persigo a ideia de uma essência, de um fundamento original, essencial do observador da imagem. Por construção do *eu*, proponho a multiplicidade de *eus*, não apenas um único *eu*. Não busco alcançar a *verdade do ser*, mas a possibilidade de construir verdades de si a partir da experimentação estética da fotografia. Trata-se de uma busca pela potência poética do devaneio a partir do encontro com imagens fotográficas.

É preciso ir por partes. Antes de apresentar nesta introdução como será feita essa aproximação ao cerne da questão, é necessário traçar alguns entendimentos a respeito de qual imagem fotográfica estou falando. A rigor, defenderei que qualquer fotografia é capaz de afetar um observador qualquer sob determinadas circunstâncias e sob determinado contexto social e cultural. Por qualquer imagem, estou conscientemente abdicando da chancela e da necessidade de tratar exclusivamente de imagens fotográficas denominadas como arte. Estas também estão inseridas na reflexão deste trabalho, evidentemente, mas não detêm com exclusividade as possibilidades de desencadear

experiências estéticas em observadores de fotografias. Isso será desenvolvido mais adiante.

Agora, a fim de analisar como se estabelece o sistema autopoiético imagem-observador e como o sujeito que experimenta a fotografia pode usufruir da experiência estética como possível forma de *construção do eu*, é preciso elaborar também um cenário de discussão que propicie a verificação desse fenômeno. Será necessário, portanto, estabelecer os caminhos que ajudem na aproximação da compreensão do que está sendo proposto aqui: parto então para capítulos de contextualização e de referenciais teóricos, a fim de esclarecer os conceitos fundamentais para a compreensão da proposta deste trabalho; em seguida, com todo aporte e bagagem teórica, pretendo reproduzir a ambiência desse encontro marcante entre observador (experimentador de imagens) e fotografias. Para não tornar esta introdução uma mera repetição de autores, conceitos e ideias utilizados ao longo do trabalho, procurarei me ater aos principais pontos de cada parte da pesquisa.

No primeiro trecho deste trabalho, denominado *Devaneio, equivalência e memória*, trarei uma discussão que será dividida em três segmentos. Na primeira delas, intitulada *Experiência estética: possibilidades infinitas, mas não aleatórias*, serão trabalhados alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento das ideias que atravessaram os demais capítulos desta pesquisa. Como ponto de partida, trago Henri Bergson em seu livro *Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, a fim de buscar uma base teórica a respeito da memória e de que forma se estabelece o processo de empatia e equivalência perpétua, ambos trabalhados por Minor White, e sua relação com o devaneio proposto por Gaston Bachelard.

Irei trazer algumas ideias de Bergson quando o mesmo faz distinções entre estado cerebral e estado psicológico: o segundo, de acordo com o autor, ultrapassa as dimensões do primeiro, de modo que podemos afirmar que não estamos falando de um processo estritamente cerebral. Desenvolver essa ideia é fundamental para que seja compreendido que não proponho um simples ligar e desligar de chave da experiência estética e do devaneio. Trata-se de um processo complexo e que não se dá ao bem querer do observador da imagem fotográfica – apesar de acreditar e defender ao longo desta pesquisa que há formas de desenvolver uma maior propensão a ser afetado por fotografias.

Além disso, neste primeiro momento em que busco identificar o que há de especial naquelas imagens que prendem nossa atenção, se posso colocar desta forma, Bergson traz também aquilo que irá denominar de *atenção à vida*. Essa ideia em especial dialoga

diretamente com a sensibilidade metafísica proposta por Bachelard, outro autor trabalhado nesta primeira parte do primeiro capítulo. Ambas fornecem material para a própria ocorrência da experimentação da imagem fotográfica.

Em seguida, mais especificamente no segundo subtítulo deste primeiro capítulo, denominado *Devaneio e o despertar para o sonho*, trago para a discussão a proposta de Gaston Bachelard no que diz respeito ao *devaneio* e à *sensibilidade metafísica*. Para o autor, o devaneio é uma experimentação desencadeada pela arte no indivíduo que o faz ascender, de certa forma, de um estado ordinário para um estado lírico, poético, transcendental. Neste sentido, ao apropriar-me desta ideia de devaneio desencadeado pela arte, buscarei as especificidades da fotografia nesse processo.

O autor vai ao encontro daquilo que busco como esclarecimento de si derivado da experiência estética fotográfica. De acordo com Bachelard, o devaneio é um fenômeno que surge de forma fácil, sem tensão, proporcionando ao observador da imagem a certeza de sua ocorrência. É uma experimentação estética que vem da liberdade de experimentar uma imagem que afeta esse sujeito que observa uma determinada fotografia. É um sonhar para dentro de si.

Em seguida, com a leitura de Minor White no artigo “Equivalência: tendência perpétua” (1984), e de César Guimarães, na publicação *Comunicação e Experiência Estética*, buscarei uma aproximação com teorias da experiência estética fotográfica e relacionarei os conceitos de equivalência perpétua, projeção, empatia e presentificação de conteúdos. Tais ideias são fundamentais para compreender as implicações da experimentação da imagem sob a perspectiva do observador da imagem.

Procurarei estabelecer pontes entre os conceitos e ideias de equivalência perpétua, devaneio, presentificação de conteúdos, atenção à vida e sensibilidade metafísica. Com isso, buscarei consolidar um terreno adequado para a pesquisa para o estabelecimento de diálogos com a ideia de autopoiesis do indivíduo observador da imagem fotográfica, tema do capítulo seguinte deste trabalho.

Por fim, como terceiro tópico da primeira parte deste trabalho, em *Por que partir da fotografia?*, busco dar início a um aprofundamento das questões da experiência estética fotográfica ao explorar aspectos que são específicos a essas imagens. Recorro, portanto, a Arlindo Machado para uma compreensão da fotografia enquanto base tecnológica, conceitual e ideológica desse tipo de imagem gerada a partir de uma mediação técnica.

Antônio Fatorelli também é consultado como aporte para uma reflexão sobre as possibilidades de contemplação da imagem fotográfica, que, por natureza, permite e proporciona um tempo de contemplação prolongado, a depender da disposição do sujeito que a observa. Recorro também a Luis Humberto de modo a combater o entendimento da imagem fotográfica como mera confirmação do óbvio, como retrato do real.

Trago também Susan Sontag, na tentativa de aproximar-me de uma abordagem não interpretativa da fotografia, e Rubens Fernandes, quando o mesmo disserta sobre as infinitas possibilidades (já anteriormente infinitas) de criação de fotografias – e de possíveis experiências – a partir do conceito de fotografia expandida. De modo a refletir sobre a ocorrência de experiências estéticas na contemporaneidade, busco auxílio em Giorgio Agamben, a fim de trazer tal discussão sobre as possibilidades de ocorrência deste fenômeno na atualidade.

Já no segundo capítulo desta pesquisa denominado *Experiência estética e estética fotográfica*, irei me ater às ideias de Hans Ulrich Gumbrecht na parte intitulada *Pequenas crises e a ruptura no cotidiano do observador*. Nesta primeira metade do capítulo, procurarei refletir sobre as condições da ocorrência de pequenas crises no cotidiano, tópico que Gumbrecht trabalha de modo a encontrar possibilidades da ocorrência de experiências estéticas no cotidiano, no dia a dia, na banalidade e naquilo que é comum ao observador e consumidor de imagens fotográficas. Baseado em ideias de Kant, Seel e Heidegger, o autor faz um importante mapeamento a fim de encontrar quais são os momentos e planos situacionais em que ocorrem momentos de ruptura que propiciam rompimentos no fluxo da normalidade, entre outras possibilidades de ocorrência da experimentação estética da fotografia.

Já na segunda parte deste segundo capítulo chamada *Entre o irreversível e o inacabável*, trago, principalmente, o conceito de fotograficidade de François Soulages, elemento que, de acordo com o autor, é específico à imagem fotográfica. A fotograficidade seria a articulação do irreversível com o inacabável que a fotografia permite tanto a quem produz a imagem como a quem a observa – consequentemente, a quem a experimenta. Dessa forma, Soulages propõe uma tríplice estética da fotografia: a do irreversível, a do inacabável e a articulação entre eles. O autor defende que essa especificidade é responsável pelos infinitos desdobramentos e infinitas possibilidades de experimentação da fotografia, algo que nos ajuda a compreender as possibilidades de uma imagem não afetar a alguém, mas, simultaneamente, ser fonte de provocação para outro alguém.

Por fim, no terceiro e último capítulo deste trabalho, denominado *O sistema observador-imagem*, após trabalhar os conceitos de autopoiesis e a ideia de sistema de Niklas Luhmann, entrarei em um âmbito com teor mais prático da aplicação dos conceitos e articulação das ideias levantadas até o momento. Prático no sentido de trazer reflexões derivadas e apoiadas nos conceitos já apresentados anteriormente, ao longo do capítulo. Como justificarei ainda nesta introdução, por mais que esteja falando de um estudo da experiência subjetiva derivada da experiência estética fotográfica, o corpus de imagens trabalhadas não é fundamental em si, visto que argumento que as imagens que nos perturbam podem ser as mais variadas. No entanto, neste trabalho, com o recorte que apresento, não faria sentido trazer fotografias que não me afetam enquanto pesquisador. Cada imagem será posicionada como parte de um dos tópicos desta pesquisa, mas não serão analisadas em si.

Por mais incongruente que possa soar, as imagens apresentadas na pesquisa fazem parte da metodologia na medida em que se portam como amparo para as discussões que proponho. No entanto, não são estritamente fundamentais para a compreensão dos fenômenos que discuto, uma vez que seriam outras fotografias sob a fala de outro interlocutor. Na primeira metade do terceiro capítulo, intitulado *Sistema fechado: autopoiesis e autorreferencialidade*, trabalharei a ideia de autopoiesis a partir de Niklas Luhmann e relacionarei os conceitos levantados até então com a ideia de um sistema formado por imagem e observador. Já na segunda metade, no subtítulo *O desencadear da construção do eu*, a partir de alguns pontos desenvolvidos anteriormente nesse mesmo capítulo, arrematarei aquilo que defendo nesta pesquisa com construção e constituição do eu(s) derivada da autopoiesis. Somente então, partirei para as considerações finais.

Após destrinchar – ainda que brevemente – a estrutura desta pesquisa, irei traçar algumas ideias iniciais de modo a introduzir os pensamentos e parte da metodologia que será adotada daqui em diante. Luís Humberto, em seu livro *Fotografia, a poética do banal*, diz que “somos portadores de cantos escuros e habitados por talentos reprimidos” (HUMBERTO, 2000, p. 100). O autor está se referindo ao ato de fotografar e como este pode ser libertador para aqueles que nele se aventuram. “Tornam-nos visíveis para nós mesmos, ampliando nossos horizontes sensíveis, nossas capacidades de fazer e nossa autoestima” (ibidem, p. 100), continua.

Apesar de Humberto se referir especificamente ao produtor de imagens, por que não expandir essas reflexões àqueles que experimentam as fotografias? Será que essa ampliação de horizontes viria somente para quem produz imagens fotográficas e não para

quem as consome? Ainda que o autor não tenha excluído este segundo grupo, trago esse questionamento e proposta para a presente pesquisa.

Na verdade, a produção de cada um de nós é decorrente de um universo de referências – todas bem determinadas – que se recombina de modo inconsciente, temperadas pela decantação de nossas vivências e pelos desejos e expectativas formados em nosso espírito, mutável o tempo todo pelas circunstâncias que os envolvem. (HUMBERTO, 2000, p. 99)

Penso, de maneira muito sucinta, que a prerrogativa maior deste trabalho é trazer um olhar mais atento às possibilidades de construção de identidades desencadeadas por experimentações estéticas. Neste caso específico, dado o interesse pessoal na área da fotografia, buscarei evidenciar esse fenômeno proposto ao analisar a interação do indivíduo enquanto observador de imagens fotográficas. Será preciso, portanto, tratar das especificidades da imagem fotográfica. Talvez, conforme tentarei demonstrar, seja possível usufruir de forma mais atenta das imagens que nos rodeiam cotidianamente, com uma compreensão maior dos nossos próprios processos e da potência desses encontros quando as experimentamos.

Ao longo dos capítulos, o cerne da discussão será a experiência estética fotográfica, a fim de explicitar o que quero dizer com este conceito e de que forma ele pode ser pensado em dinâmicas que permeiam o sujeito na contemporaneidade. Desse modo, será possível verificar o que pode acontecer na interação entre observador e imagem fotográfica e de que modo essa reflexão ajuda a pensar a experiência estética no cotidiano. A opção por trabalhar sob a perspectiva do observador, e não do fotógrafo, será esclarecida mais adiante.

Pretendo compreender a ideia da recepção de uma imagem fotográfica qualquer por alguém que, em princípio, pode não ter relação alguma com aquela fotografia e, ainda assim, sentir-se modificado por ela. Não tenho a pretensão de entrar no mérito da criação artística da imagem, desde sua concepção até a sua execução. É preciso esclarecer também que não pretendo trabalhar com modelos estéticos específicos de fotografia. As imagens que irão aparecer – ou que não irão aparecer, que serão apenas descritas – ao longo do trabalho serão escolhidas de modo a diversificar a compreensão de possibilidade de experimentação, bebendo, portanto, de diferentes vertentes estéticas da imagem fotográfica.

Minor White, no artigo *Equivalência: tendência perpétua* (1984), afirma que a ideia de equivalência pode ser dividida em três níveis de análise. No primeiro deles, chamado de nível gráfico, o termo equivalência pertence à própria imagem, “aos fundamentos visíveis de qualquer potencial experiência visual diante da própria fotografia” (WHITE, 1984, p. 247). Ou seja, trata-se de uma leitura de elementos que fazem parte da própria composição fotográfica, da observação de aspectos icônicos da imagem.

Como disse anteriormente, não irei me ater a modelos estéticos específicos da fotografia, uma vez que a equivalência, segundo White, não se atém a isso para acontecer e comportar-se como experiência. O autor demonstra que, qualquer que seja a fonte ou a origem, a fotografia pode comportar-se como experiência e afetar um observador qualquer. “Se o espectador se dá conta de que para ele aquilo que vê na imagem corresponde a algo em seu interior – isto é, se a fotografia reflete algo dentro dele –, então sua experiência tem grau certo de equivalência”¹ (ibidem).

Após o nível gráfico, que faz referência a uma análise da própria composição da fotografia, o autor parte para a explicação do segundo nível. Ele afirma que há a experiência de equivalência quando o espectador observa uma fotografia e esta produz nele um sentido de correspondência com algo que ele sabe de si. Ou seja, neste ponto, já temos o surgimento de aspectos indiciais, a partir do momento em que o observador passa a fazer associações, conectando-se com imagens da própria memória e com experiências passadas na tentativa de compreender a nova imagem que se apresenta.

Já em um terceiro nível, White descreve que há equivalência na experiência interior de uma pessoa quando esta se recorda de uma imagem sem ter a respectiva fotografia à vista. Tal imagem resgatada por meio da lembrança também é enquadrada como equivalência quando o sentimento de “correspondência” se faz presente. Neste ponto, chega-se à experiência interior, considerando que as associações, o embate com as memórias e vivências pessoais acabam por ressignificar aquela nova imagem – que se torna símbolo. Nesse último nível de análise, que diz respeito a uma escolha consciente de lembranças, White explicita algumas das motivações que nos fazem buscar tais imagens na memória:

As razões pelas quais queremos recordar uma imagem variam: porque simplesmente nos agrada, ou porque não nos agrada de tal maneira que

¹ “Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior – esto es, si la fotografia refleja algo dentro de suyo –, entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia.”

se torna compulsiva; ou porque nos há ensinado algo sobre nós mesmos ou porque produziu uma ligeira mudança em nós mesmos. (WHITE, 1963, p. 247)²

A experiência estética é capaz de trazer à tona conteúdos que necessitam dessa provocação; caso contrário, permaneceriam ali, ocultos. Como buscarei esclarecer, as imagens fotográficas, enquanto objeto da experimentação estética, podem desempenhar a função de gatilho da elaboração de conteúdos e de ressignificações – talvez esteja aqui a autopoiesis? Sendo assim, é preciso que esta pesquisa se aproxime da experiência estética da fotografia, a fim de investigar como tal experimentação pode colaborar para o desencadear dessas dinâmicas internas ao sujeito que observa a fotografia. A experiência estética fotográfica como devaneio derivado de um encontro do observador das imagens fotográficas. Qual é o diálogo estabelecido entre as imagens internas desse observador e como elas são provocadas até resultar em uma ressignificação de imagens exteriores?

Retomando White, qualquer imagem, em princípio, pode ser provocativa para alguma pessoa. Portanto, parto do pressuposto de que imagens fotográficas de diferentes modalidades estéticas guardam em si um potencial de afetar os indivíduos que as observam. Seguindo o mesmo raciocínio, parece razoável dizer que, ainda que conservem diferenças notáveis entre si, não entrarei na discussão de em qual suporte deverá estar tal imagem no momento dessa experimentação, seja ele físico ou digital. Ao menos, não entrarei nessa discussão neste trabalho. Para além de uma simples contemplação da imagem, buscarei a compreensão de como a experiência estética forma esses sistemas autopoéticos entre o observador e a imagem e como essa relação permite rupturas construtivas naquele que experimenta a fotografia.

Após o estudo da experiência estética, será preciso relacioná-la com o conceito de autopoiesis, a fim de responder como é possível estabelecer esse sistema dinâmico que engloba imagem e observador da imagem. Portanto, será necessário verificar o que há na imagem fotográfica e no próprio observador que propiciem tal experiência de auto-construção e quais circunstâncias tornam possíveis conexões entre observador e imagem. Buscarei compreender, por meio da análise dessa relação, o que se passa no indivíduo que experimenta a fotografia e que tipo de autoprodução é desenvolvida no e pelo sujeito durante e após esse encontro.

² “Las razones por las cuales queremos recordar una imagen varían: porque simplemente nos gusta, o porque nos desgusta de tal manera que se vuelve compulsiva; o porque nos ha enseñado algo sobre nosotros mismos, o porque ha producido un ligero cambio en nosotros.”

Uma de minhas dúvidas sobre a construção da análise da experiência estética veio após a leitura de Joan Fontcuberta, no livro de ensaios *A câmera de pandora* (2012), precisamente no capítulo “Fotografo, logo existo”. O autor defende que nossa própria existência depende da fotografia e, referindo-se a Descartes (*cogito, ergo sum*; penso, logo existo) e a Gassendi (*ambulo, ergo sum*; trazendo o movimento e a ação para o lugar do pensamento), utiliza a expressão *imago, ergo sum*, e propõe que, atualmente, só existimos graças às imagens. Esse raciocínio se divide em duas frentes: de um lado, “fotografo, logo faço existir”; do outro, “sou fotografado, logo existo”. Ele defende o papel da fotografia como uma espécie de filosofia por meio da qual nos é permitido aventurar pelo mundo tanto visualmente quanto intelectualmente.

Ao longo do capítulo em questão, depois da apresentação de uma fotografia específica, Fontcuberta descreve detalhadamente o contexto dessa imagem. Trata-se de uma foto de seu pai, ainda jovem. Durante a descrição, o autor afirma que sua mãe se apaixonou pelo pai por intermédio dessa imagem, ainda que nunca o tivesse visto pessoalmente. Fontcuberta conta que essa paixão foi desencadeada em plena Guerra Civil espanhola. Ao longo da explicação, o autor desenvolve ideias sobre a nossa percepção acerca do ato fotográfico e de nossas reflexões sobre a fotografia.

Essa postura de revelar tal imagem é contrária àquelas assumidas por Roland Barthes no livro *A câmera clara*, no qual o autor desempenha uma precisa descrição de um retrato de sua mãe, mas limita-se às palavras e abdica de revelar tal imagem. Fontcuberta, por sua vez, optou por oferecer o retrato como contato inicial, antes do texto, e justifica-se dizendo que “a fotografia se vincula à vida e não à morte” (FONTCUBERTA, 2012; 25) e que, por essa razão, revelar o retrato de seu pai e debruçar-se sobre o mesmo não lhe custa o valor da fotografia. O *punctum*³ daquela imagem, que atingiu a mãe de Fontcuberta, segundo o autor, foi o responsável por sua própria existência e, conseqüentemente, do ensaio aqui trabalhado.

[...] Onde a fotografia como manifestação de vida não chega, resta a palavra, que é outra forma eficaz de nos construir. E resta também, sobretudo, a capacidade de empatia do espectador. Definitivamente, os humanos tendem a compartilhar experiências bastante comuns: alegria e dor, felicidade e sofrimento, amor e desamor... (FONTCUBERTA, 2012, p. 25)

³ “[...] pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

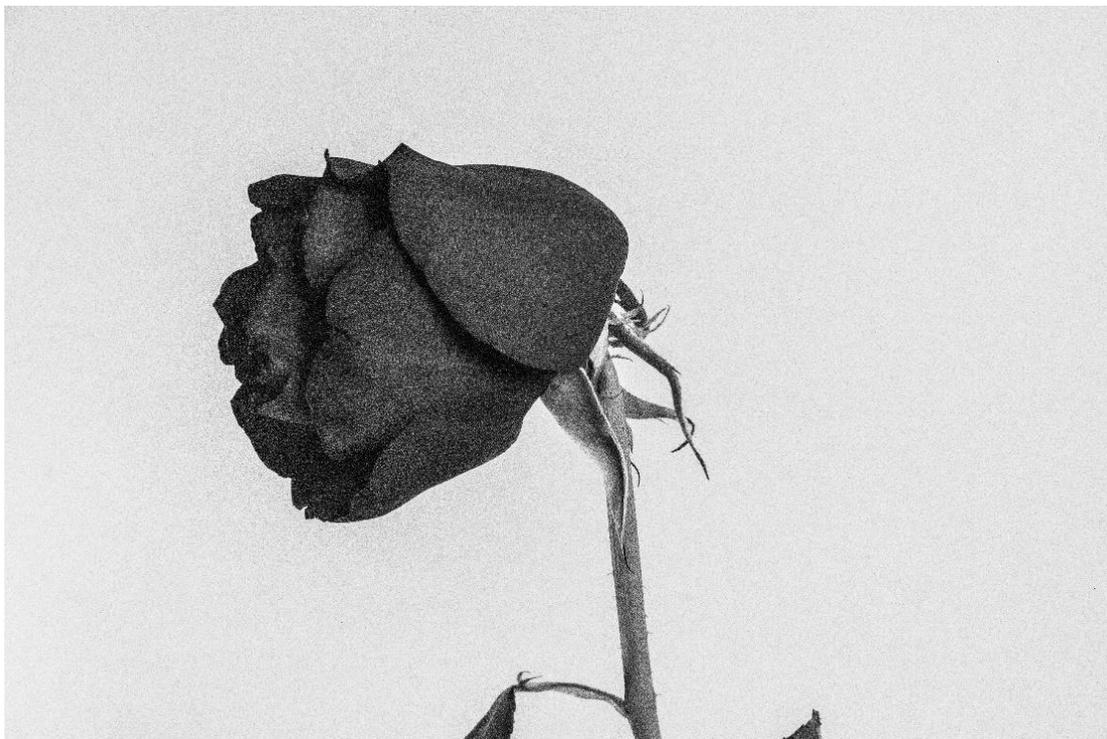
Para esta pesquisa, assumirei as duas dinâmicas como parte do meu método ao apresentar – ou não – imagens fotográficas. Por se tratar de fotografias que me afetam em alguma instância – fotografias que vêm à minha mente quando penso em imagens marcantes ao longo de minha vida – optei por trazer algumas para este trabalho e deixar outras no lugar ao qual parecem me pertencer. Meu corpus é, portanto, uma mistura entre imagens que serão reveladas, como fez Fontcuberta, e outras que permanecerão no campo da descrição, como Barthes assinalou.

Outro ponto que acredito ser importante trazer à tona e esclarecer é que as imagens que aparecerão ao longo deste trabalho são fotografias que, a princípio, importam a mim enquanto observador e pesquisador desses afetos. Fotografias que funcionam como imagens-epígrafe. Fazem parte da minha experiência subjetiva, de modo que me assumo como experimentador de fotos e me insiro na pesquisa. A experiência subjetiva é parte da minha metodologia. Desse modo, o método deve, portanto, partir de imagens que me tocam ou que tocaram a fim de compreender de forma mais aprofundada a experiência estética fotográfica sob a perspectiva daquilo que é subjetivo.

Capítulo 1: Devaneio, equivalência e memória

1.1 Experiência estética fotográfica: possibilidades infinitas, mas não aleatórias

Figura 1



Crédito: Mateus Vidigal

Nesta primeira parte da pesquisa, pretendo desenvolver com mais atenção algumas das proposições que faço nesta pesquisa, de modo a compreender a experiência estética desencadeada a partir de uma experimentação da fotografia. Mais do que uma simples pretensão, vejo como necessário tecer alguns esclarecimentos e distinções a fim de evitar conflitos metodológicos e epistemológicos daqui em diante. Como primeiro ponto a ser desenvolvido, devo argumentar a favor de uma das afirmações que faço em outros momentos deste trabalho: a primeira dessas proposições que merece esclarecimentos é aquela em que digo que, a rigor, toda e qualquer imagem fotográfica pode desencadear processos de experimentação estética como devaneios.

Quando afirmo que a experiência estética sob a forma de devaneio pode ser desencadeada por qualquer fotografia é porque não é a chancela de arte à fotografia ou a classificação de imagens em suas mais diversas vertentes estéticas que irá determinar o

que irá ou o que deixará de afetar um espectador qualquer. Não é ser fotografia documental ou *street photography*, preto e branco ou colorida, feita por uma artista ou por seu irmão mais novo que constitui essa potência de desencadeamento de processos poéticos.

Ao mesmo tempo, se defendo que qualquer imagem fotográfica pode desencadear devaneios no espectador dessa fotografia, isso não quer dizer que todas as imagens o farão. É preciso realçar essa distinção. Assim como é necessário ressaltar que falar sobre as infinitas possibilidades da manifestação e do desencadeamento desses processos é absolutamente distinto da certeza das suas ocorrências.

Caso contrário, se estivesse trabalhando com a certeza da manifestação desses fenômenos a partir de toda e qualquer imagem fotográfica, cairia em grave equívoco de propor uma total e absoluta banalização de experiências estéticas e dos processos dos devaneios. Além disso, esta pesquisa se depararia com situações e propostas contraditórias, talvez paradoxais: se cada imagem fotográfica trouxesse consigo a certeza de proporcionar para alguém em determinado momento uma experiência estética, um devaneio, como dizer então que este estudo tem como uma de suas prerrogativas e de seus objetivos a retomada de uma experimentação genuína da fotografia na contemporaneidade?

Já que, supostamente, vivemos um momento em que somos bombardeados de imagens a todo momento, não deveríamos estar no mais abundante e propício dos momentos históricos, sociais e culturais para usufruir de devaneios desencadeados por imagens fotográficas? Em verdade, não é o que vemos acontecer na contemporaneidade, senão, talvez, o seu contrário: estamos proporcionalmente expostos a mais imagens e extraímos menos experiências. Como explicarei adiante, a partir da leitura de Hans Ulrich Gumbrecht e sua proposta de pequenas crises, a experiência estética no cotidiano da contemporaneidade se dá de maneira bastante particular.

Portanto, a fim de escapar de equívocos como esse, é preciso ressaltar – quantas vezes se mostrar necessário – que as imagens fotográficas possuem a capacidade, a potência de desencadear esses processos poéticos. Não há sentido em trabalhar tratando um fenômeno poético, que se sustenta no desencadeamento de outros tantos processos subjetivos, a partir de uma abordagem de certezas, de cálculos e de constatações. Propor certezas do desencadeamento de processos poéticos, subjetivos, é absolutamente contraditório.

As modificações sociais, culturais e políticas do consumo de imagens na contemporaneidade acabam por provocar uma espécie de cegueira pelo excesso de

imagens – incluindo, neste ponto, as imagens fotográficas. Logo, as avalanches de imagens não representam uma avalanche de experiências estéticas fotográficas, mas justamente o contrário: representam uma aceleração que impossibilita a experimentação genuína, que atropela o tempo de contemplação, que não permite a atenção à vida tratada por Henri Bergson, a quem recorrerei para compreender um pouco mais sobre os processos que fazem com que uma fotografia nos afete ou não.

Agora, para esclarecer questões no âmbito do indivíduo e de sua subjetividade, trago Bergson quando ele realiza a distinção entre estado cerebral e estado psicológico. Segundo o autor, o estado psicológico tende, “na maioria dos casos, a ultrapassar enormemente o primeiro (cerebral)” (BERGSON, 1999, p. 6). Há de se estabelecer uma distinção entre processos que são meramente cerebrais e aqueles que são também psicológicos. Se assim não o fosse, não haveria sentido algum em escrever este trabalho, uma vez que, descobrindo quais são os processos cerebrais, chegaríamos a um ponto que bastaria ligar e desligar, a bem querer, o devaneio e ser afetado positivamente por tudo aquilo que se desejasse. Isso, evidentemente, ocasionaria uma total banalização e, ao mesmo tempo, burocratização da poética: se o devaneio fosse parte de um processo exclusivamente cerebral, os indivíduos, depois de terem aprendido uma suposta equação onírica para se sonhar acordado, por assim dizer, poderiam acessá-la de forma desvairada.

Segundo Bergson, o estado cerebral indica apenas uma parte do estado psicológico: a arte cerebral é “aquela que é capaz de traduzir-se por movimentos de locomoção” (BERGSON, 1999, p. 6). O autor explica que o estado cerebral é a simples representação da locomoção e movimentos de imagens, uma a uma, em parcelas de um todo maior. Ao nos atentarmos somente aos movimentos individuais e imediatos dessas imagens suscitadas pelo estado cerebral, estaríamos sujeitos a perder o todo e toda sua complexidade – estaríamos, então, fadados a compreender parcialmente os processos, sem enxergar entre esses processos uma ligação, uma razão de ser.

Para exemplificar esse raciocínio, Bergson escolhe um pensamento complexo que, por sua vez, se desdobraria em uma sequência de raciocínios abstratos – tal pensamento viria acompanhado da representação de imagens, que apenas são representadas após serem conferidos a elas esboços e movimentos no espaço. Essas imagens seriam, então, compreendidas apenas mediante a própria manifestação e movimento, uma a uma, sem que sejam inseridas no contexto das demais imagens formadas por esse mesmo pensamento complexo. É neste ponto que o estado psicológico – e a natureza subjetiva do mesmo – ultrapassa os limites do estado cerebral.

[...] é este pensamento complexo que se desdobra que, em nossa opinião, o estado cerebral indica a todo instante. Aquele que pudesse penetrar no interior de um cérebro, e perceber o que aí ocorre, seria provavelmente informado sobre esses movimentos esboçados ou preparados; nada prova que seria informado sobre outra coisa. Ainda que fosse dotado de uma inteligência sobre-humana e tivesse a chave da psicofisiologia, seria tão esclarecido sobre o que se passa na consciência correspondente quanto o seríamos sobre uma peça de teatro acompanhando apenas os movimentos dos atores em cena. Equivale a dizer que a relação entre o mental e o cerebral não é uma relação constante, assim como não é uma relação simples. Conforme a natureza da peça que se representa, os movimentos dos atores dizem mais ou menos sobre ela: quase tudo, no caso de uma pantomima; quase nada, no caso de uma comédia sutil. Da mesma forma, nosso estado cerebral contém mais ou menos de nosso estado mental, conforme tendemos a exteriorizar nossa vida psicológica em ação ou a interiorizá-la em conhecimento puro. Há, portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida. (BERGSON, 1999, p. 6-7)

Atenção à vida, expressão utilizada pelo autor na citação anterior, é bastante pertinente a este trabalho. Por esse termo – com o risco de cometer algumas redundâncias –, podemos entender como sendo um olhar mais atencioso do indivíduo sobre si mesmo e sobre o universo que o circunda. Nesse sentido, talvez ao debruçar-se sobre o próprio olhar, os olhos desse sujeito estejam mais atentos às próprias vivências, às memórias, às subjetividades e às experiências. Já o olhar mais atento ao meio em que está inserido faz referência à capacidade desse sujeito de se permitir ser afetado pelo meio onde está inserido, estando mais aberto às experimentações e às experiências.

Gaston Bachelard utiliza o termo sensibilidade metafísica que, de algum modo, dialoga com essa proposta de atenção à vida de Bergson. O devaneio poético, proposto aqui como a experiência estética desencadeada a partir da experimentação fotográfica, se manifestaria com o objetivo de introduzir o próprio indivíduo em seus próprios meandros – “A sensibilidade metafísica do poeta ajuda-nos a abordar nossos abismos noturnos” (BACHELARD, 1988, p. 140).

E é curioso – e revigorante – ver algumas de nossas dúvidas essenciais respaldadas no trabalho de grandes mentes da investigação das imagens. No livro *Câmara clara* (2015), Roland Barthes propõe reflexão semelhante à que me afligiu a começar esta pesquisa. “Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que sentia por

certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo” (BARTHES, 2015, p. 24), inicia a reflexão no trecho “Fotografia como aventura”.

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz. (BARTHES, 2015, p. 25)

Mais adiante, caminha para algo que também se faz necessário ressaltar ao escrever sobre aquelas imagens que não nos dizem respeito, que não nos tocam. Isso não quer dizer que essas fotografias não possuam importância ou valor enquanto imagem. Longe disso. Conforme dito anteriormente, alguma imagem em determinado contexto espacial e temporal é capaz de afetar alguém. Toda imagem guarda em si essa potência. As imagens que buscamos para a compreensão dos fenômenos propostos por esta pesquisa são aquelas que nos afetam, e são essas que devemos perseguir. Barthes traz reflexões de Jean-Paul Sartre em *L’Imaginaire* (1940), livro a quem Barthes dedica a presente obra, quando o mesmo diz que

podemos, aliás, deparar com casos em que a fotografia me deixa em um tal estado de indiferença, que não efetuo nem mesmo a “colocação em imagem”. A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa da sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas. (SARTRE, 1940, p. 39)

Fica evidente, portanto, que a possibilidade de infinitas experimentações estéticas e devaneios a partir de uma mesma imagem ou de qualquer imagem fotográfica não implica uma banalização generalizante da ocorrência desses processos. Existem e existirão aquelas imagens que não provocam nada em um determinado espectador. O que irá desencadear ou não desencadear esses fenômenos segue sendo matéria do íntimo, do subjetivo, daquilo que podemos tentar explicar, tatear, mas que extrapola a capacidade de síntese implicada pela linguagem formal.

Aproveito este instante também para pôr em xeque questões que corroboram para a reflexão que aqui proponho: ainda que saibamos e que já tenhamos lido e relido que a fotografia não é e que não deve ser tratada apenas como registro, ela não deixa de ser um registro. Não o é apenas, mas também o é. Faço essas ponderações de modo a desmistificar a compreensão da fotografia também como registro e que isso não é um entrave para esta pesquisa.

Nesse sentido, gostaria de, ainda que brevemente, discorrer sobre a fotografia que se apresenta como registro da realidade, como aquelas tiradas para os nem tão antigos álbuns de família, ou como aquelas imagens fotográficas provenientes da banalidade e do registro desprezioso de uma rua de uma cidade qualquer, em um país qualquer, a fim de exaltar a potência poética desse tipo de fotografia. Em seu artigo chamado *O instante radiante*, Alberto Tassinari se debruça especificamente sobre uma foto de Henri Cartier-Bresson. O autor toca em pontos que podem ser de grande utilidade para exemplificar aqui algumas dessas questões propostas.

É evidente também que estamos falando de um dos maiores nomes da história da fotografia, tratado por muitos como a principal figura da fotografia do século XX. Não é minha intenção amontoar todas as fotografias em um grande e homogêneo arquivo de imagens, mas, antes, encontrar pontos em que as questões aqui propostas estabeleçam convergência. E é evidente que a fotografia do banal se dá por diversas dimensões, sendo artísticas, como no caso de Bresson, ou não, como a grande maioria das imagens fotográficas produzidas na atualidade. Independentemente de serem artísticas ou não, essas imagens trazem consigo traços de registro. Tassinari diz que

o preconceito, até hoje vigente, contra a fotografia como arte reside nesse papel excessivo que o registro do mundo nela ocupa. Mas não seria o caso, inversamente, de transformar o preconceito em elogio? Renovar as figuras banais e habituais do mundo encontrando nelas uma vitalidade insuspeitada, e com a ajuda da perspectiva sem alma e sem corpo da câmera fotográfica, não é um feito igualmente tão espetacular quanto ter um estilo pictórico que constrói um mundo? (TASSINARI, 2008, p. 5)

Como afirmado anteriormente, ao dizer toda imagem carrega consigo uma potência poética, uma potência capaz de afetar alguém em determinado momento ou contexto, isso não quer dizer que, de fato, o realizará. Mas isso não explica totalmente as razões pelas quais nos encontramos em um cenário absolutamente abarrotado de supostas potências de experiências estéticas – no sentido de que estamos cercados por imagens fotográficas – e não as vivemos.

De que forma, então, é possível defender uma retomada da experimentação estética da imagem? Como defender que estamos em um momento que talvez o consumo de imagens nunca tenha sido tão latente e dizer que toda imagem traz em si uma potência poética, mas dizer que não é bem assim que as coisas se desenvolvem? Como ponderar que devo tomar cuidado para não banalizar e burocratizar esses processos que despertam devaneios? Se toda imagem trouxesse consigo a certeza de efetuar uma experiência

estética no seu espectador, este trabalho não encontraria a sua razão de ser. Como as imagens fotográficas e os processos poéticos aqui propostos podem contribuir para uma maior compreensão do eu a partir de um sistema autopoietico formado entre observador e imagem fotográfica?

Em entrevista à revista *Zum* #13, intitulada “Compreender por meio da Fotografia”, publicada em 2017, Georges Didi-Huberman é questionado pelo artista Arno Gisinger a respeito de sob quais aspectos a máquina fotográfica pode ser instrumento de compreensão. Apesar de tratar especificamente do ato fotográfico, ou seja, de quem produz a imagem, e não de quem a observa, podemos retirar algumas lições da fala do filósofo e historiador da arte naquilo que este apreende como compreensão. Ao responder, Didi-Huberman diz que essa é uma questão “crucial” por envolver “no processo da pesquisa” um momento extremamente importante de decisão, uma “encruzilhada ao mesmo tempo prática e teórica, estética e epistêmica”.

O que significa “compreender”? Significa “tomar com”. Portanto, tomar e trazer para si. A partir disso, fica claro que não é possível, em nenhum momento, compreender tudo: o que trazemos para nós nunca é mais do que uma pequena porção do mundo. No campo visual, o que “com-preendemos” é o que enquadramos, recortamos: a porção que decidimos trazer para nós. [...] Enquadrar é, assim, uma opção de conhecimento, ou melhor, a escolha da pergunta que você quer dirigir ao visível. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

Seguindo o raciocínio aqui apresentado e tentando articular essa atitude de compreensão da imagem com os processos cerebrais e psicológicos apresentados por Bergson, podemos dizer que há também, de certo modo, um enquadramento de imagens às quais nos dedicamos ou deixamos de nos dedicar. Imagens às quais prestamos a devida atenção e aquelas que não nos dizem respeito, assim como a indiferença tratada por Barthes. A compreensão de si – e a constituição de si proposta nesta pesquisa – visa explorar justamente esse tomar e trazer para si dito por Didi-Huberman. Dessa forma, seguindo e assumindo a ideia de que não há de se ter uma compreensão total de todas as imagens, podemos – e devemos – seguir o refinamento e o corte desta pesquisa para aquelas fotografias que são pautadas por afetos.

Nesse sentido, é possível recorrer também a Hans Belting, em seu livro *Antropologia da imagem*, especificamente no capítulo “A transparência do meio, a imagem fotográfica”, quanto o autor se apoia em Susan Sontag e Vilém Flusser para explicar que o olhar para a compreensão da imagem – e, expandindo esse reflexão para

esta pesquisa, para a compreensão do(s) próprio(s) *eu(s)* – deve ir além da fotografia em si, entendida enquanto mero objeto. Nós, enquanto parte constituinte desse sistema observador-imagem, vivemos em função de imagens desencadeadas e criadas a partir de outras imagens:

Não basta dizer que a “fotografia é pura contingência” e que ela só pode representar o que é dado no mundo. No nosso olhar, o mundo também não é pura contingência, mas, como Susan Sontag afirmou acerca da fotografia, é representado por imagens, incluindo as nossas. Como escreve Vilém Flusser, as imagens interpõem-se “entre o mundo e o homem. Em vez de representarem o mundo, ofuscam-no até que o ser humano comece, por fim, a viver em função das imagens por ele criadas”. Segundo Flusser, as imagens depressa acabam no “tempo circular da magia”, ainda que ele atribua um estatuto particular à imagem tecnológica, e, portanto, também à fotografia. (BELTING, 2014, p. 167)

Maurício Lissovsky, em seu artigo “Dez proposições acerca da fotografia” publicado na FACOM em 2011, traz algumas reflexões propostas por Walter Benjamin e outras que lhe são próprias na primeira das suas proposições. “De cada fotografia emana a radiação ultravioleta que glosa o texto de nossas vidas. Em cada uma delas, inscreve-se o nosso destino. E o nosso destino não é o que nos tornamos ou o que deixamos de ser. Nosso destino é ‘aprender a ler’”. Busco, portanto, aprender a ler as imagens que nos tocam, que nos roubam algo, que nos chamam a atenção e compreender o que está por vir, o eu que me tornarei, o eu que responde ao próprio destino, seguindo a ideia de Lissovsky.

Volto a Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha* quando ele traz uma passagem do clássico *Ulysses*, de James Joyce: ao utilizar a expressão “fechemos os olhos para ver” (*shut your eyes and see*), o autor afirma que a frase de Joyce significa, ao menos, duas coisas:

Primeiro nos ensina, ao rerepresentar e inverter ironicamente duas velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar. [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grande, se não, uma porta”... Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 30-31)

Essa ideia de fechar os olhos para abrir vazios e, de certa forma, desencadear processos de auto-constituição é justamente o devaneio enquanto experiência estética que aqui proponho. Retomando a leitura de Bergson, mais precisamente no segundo capítulo do livro *Matéria e memória*, denominado “Do reconhecimento das imagens, a memória e o cérebro”, o autor discorre acerca de uma interessante ideia sobre o papel desempenhado por cada elemento na relação sujeito-objeto: segundo a explicação, existiria algo como uma memória independente – que independe, especificamente, da nossa percepção – e que estaria reunindo imagens ao longo de toda extensão de tempo, à medida que elas se produzem.

Ao mesmo tempo, e da mesma forma, nós, a princípio como receptores de imagens, também seríamos imagem, assim como aquilo que nos cerca – a diferença estaria justamente na percepção subjetiva que realizamos, do corte que estabelecemos. Sob essa perspectiva, nós, a partir de tal corte, seríamos o centro dessas atividades. “As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância” (BERGSON, 1999, p. 83). Para Bergson, as ações passadas desses aparelhos se armazenam por meio de dispositivos motores, o que o leva à primeira hipótese levantada quanto à sobrevivência do passado do indivíduo: por meio de duas formas distintas, o passado sobreviveria em tais mecanismos motores e em lembranças independentes desses mecanismos.

A segunda proposta de Bergson é de que o “reconhecimento de um objeto presente se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito” (BERGSON, 1999, p. 84), algo que traz novamente o protagonismo para o sujeito – a partir dessa perspectiva, o devaneio adquire aspectos cada vez mais subjetivos, exalando a própria poética para o indivíduo que sonha. Para Bergson, como apontado anteriormente, esse sujeito seria, assim como os demais elementos que o circundam, uma imagem.

No entanto, o corpo desse indivíduo que recebe e reconhece objetos – que se fazem presentes e existentes por si só – é o protagonista das emanações, das representações de si e para si desses objetos. O autor fala em um “corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro” (BERGSON, 1999, p. 84). Dessa forma, o limite para as percepções e representações de imagens é o próprio indivíduo, algo que reforça ainda mais a natureza subjetiva dos sonhos acordados, dos devaneios em Bachelard.

Para Bergson, considerar o corpo do sujeito em um único instante, abdicando das próprias memórias, seria fadar tal personagem ao papel de mero condutor situado entre objetos que o influenciam e, ao mesmo tempo, sobre os quais agiria. No entanto, o corpo recolocado em um tempo que flui constantemente entre o passado e o futuro – com o primeiro influenciando a todo momento no segundo – e este mesmo corpo sempre está situado naquilo que o autor define como o ponto preciso entre o passado que irá expirar em uma ação. Ou seja, a tomada de atitudes é diretamente influenciada (não necessariamente reproduzida) a partir de um repertório, uma bagagem passada. Portanto, romper com a memória, com o próprio passado, interferiria na relação do indivíduo com os elementos a seu redor e com o próprio contexto temporal no qual se formou e se constituiu o próprio ser.

Conseqüentemente, essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais terminam a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação. Corte essa ligação, a imagem passada talvez não se destrua, mas você lhe tirará toda capacidade de agir sobre o real, e por conseguinte [...] de se realizar. (BERGSON, 1999, p. 85)

Bergson, enquanto justifica a elaboração de cada uma das hipóteses, toca em um ponto que é de suma importância para aquele que busca maior consciência dos processos que envolvem os devaneios, as experimentações e os afetos promovidos pelos objetos ao redor – neste trabalho, especificamente, a fotografia: o autor defende que seja feita uma clara distinção entre algo que chama de reconhecimento automático, que se daria por meio dos movimentos próprios das imagens, do reconhecimento que “exige a intervenção regular das lembranças de imagens” (BERGSON, 1999, p. 110-111):

O primeiro é um reconhecimento por distração: o segundo, como iremos ver, é o reconhecimento atento. Também este começa por movimentos. Mas, enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem. (BERGSON, 1999, p. 110-111)

Neste sentido, é possível compreender de forma mais elaborada por que determinadas imagens tocam o sujeito e outras não, por que certas fotografias saltam aos olhos do observador e outras produzem um sentimento de indiferença. Posteriormente, o autor irá tratar de outro ponto que nos interessa para alcançar o objetivo de traçar uma

rota para os caminhos da memória em direção ao devaneio (com objetivo de ser cada vez mais consciente, menos próximo ao acaso): quando discorre sobre a passagem gradual das lembranças aos movimentos, Bergson diz ter tocado o ponto principal do debate. Novamente, recorrendo ao termo “atento”, assim como havia feito ao dizer “atenção à vida”, o autor comenta casos nos quais o reconhecimento – e também a recepção de imagens desses corpos – é atento.

A partir de então, realiza um questionamento: é a percepção do sujeito que determinaria o aparecimento das lembranças, ou as lembranças viriam de forma espontânea ao encontro da percepção do sujeito? Para responder a tal pergunta, o autor define que essa questão depende do tipo e da natureza das ligações estabelecidas que não de se estabelecer entre o cérebro e a memória. A resposta de Bergson vem no sentido de enxergar a memória para além de uma simples função cerebral, pois, se assim o fosse, estaríamos sujeitos à destruição de nossas próprias lembranças, algo que o autor julga incorreto – para ele, o que pode acontecer é a ruptura (por meio de lesões, por exemplo) dos caminhos cerebrais pelos quais estaríamos acostumados a acessar tais memórias. Portanto, as lembranças permanecem com o indivíduo, o que pode ser problemático é o caminho para se chegar a tais lembranças.

Após tais conclusões, Bergson passa a tratar do conceito de *atenção*, algo que, como dito anteriormente, possui grande importância para a *escolha* – voluntária ou involuntária – das imagens que afetariam o observador e, conseqüentemente, para o acontecimento e desenvolvimento do devaneio como a experiência estética fotográfica, como parte de um fenômeno da própria constituição do eu. A atenção, de acordo com o autor, possui, por um lado, o “efeito essencial de tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes” (BERGSON, 1999, p. 112), porém isso a reduziria à condição de intensificação do estado intelectual, como afirma Bergson.

De outro lado, ele demonstra que a consciência constata uma “irreduzível diferença de forma entre esse aumento de intensidade e aquele que se deve a uma influência maior da excitação exterior: ele parece, com efeito, vir de dentro, e testemunhar uma certa atitude adotada pela inteligência” (BERGSON, 1999, p. 112). Neste ponto, Bergson vê a necessidade de esclarecer aquilo que se compreenderá por inteligência, observando que a ideia que circunda uma atitude intelectual não é clara, mas sim obscura.

Mas aqui começa precisamente a obscuridade, pois a ideia de uma atitude intelectual não é uma ideia clara. Falar-se-á de uma “concentração do espírito”, ou ainda de um esforço “aperceptivo” para

colocar a percepção sob o olhar da inteligência distinta. Alguns, materializando essa ideia, irão supor uma tensão particular da energia cerebral, ou mesmo um dispêndio central de energia vindo acrescentar-se à excitação recebida. Mas, ou se acaba apenas traduzindo o fato psicologicamente constatado numa linguagem fisiológica que nos parece ainda menos clara, ou é sempre a uma metáfora que se retorna. (BERGSON, 1999, p. 113)

A partir de tais verificações, Bergson irá assinalar que, graças a uma multiplicidade de níveis de intensidade, “seremos levados a definir a atenção por uma adaptação geral mais do corpo que do espírito, e a ver nessa atitude da consciência, acima de tudo, a consciência de uma atitude”. Para o autor, a retomada de lembranças-imagens não diz respeito à doação do espírito do sujeito àquela tarefa, mas sim a qual nível essa interação se dará: a percepção de tais imagens é diretamente proporcional à altura do nível adotado pelo sujeito na própria relação corpo-mente.

Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. Mas esse invólucro extremo se comprime e se repete em círculos interiores e concêntricos, os quais, mais restritos, contêm as mesmas lembranças diminuídas, cada vez mais afastadas de sua forma pessoal e original, cada vez mais capazes, em sua banalidade, de se aplicar à percepção presente e de determiná-la à maneira de uma espécie englobando o indivíduo. (BERGSON, 1999, p. 120)

Bergson trata também de momentos nos quais a lembrança, de tão encaixada na percepção presente, se confunde com a mesma, dificultando estabelecer onde uma começa e onde a outra termina – nesse ponto, o autor afirma que a memória então passa a se pautar pelo detalhe dos movimentos do corpo. Nesse ponto, quanto mais próximas as lembranças estiverem ao movimento – mais latentes, superficiais, por assim dizer – mais a “operação da memória adquire uma importância prática maior”, visto que a própria reprodução de imagens do passado, com fidelidade de detalhes e nuances, leva ao indivíduo as imagens do devaneio e do sonho. Aqui, o autor toca em outro ponto fundamental para este trabalho: a fim de estar atento a essa experiência, “o que chamamos agir é precisamente fazer com que essa memória se contraia ou, antes, se aguce cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar”.

Retomando outro ponto trabalhado por Minor White, o autor discorre sobre qual é o campo de manifestação do processo que caracteriza a equivalência perpétua entre sujeito e imagem, fenômeno que ajuda na compreensão dessas conexões do observador com a imagem. O autor demonstra que, qualquer que seja a fonte ou a origem da fotografia, assim como propus aqui anteriormente, a mesma pode comportar-se como experiência e afetar algum observador qualquer. “Se o espectador se dá conta de que para ele aquilo que vê na imagem corresponde a algo em seu interior – isto é, se a fotografia se reflete em algo dentro dele –, então sua experiência tem grau certo de equivalência.”⁴ Buscando referências na psicologia e utilizando termos como projeção e empatia, o autor elucida aqui dois pontos importantes para esta discussão:

Os mecanismos pelos quais uma fotografia funciona como um equivalente na psique do espectador são os mecanismos familiares que os psicólogos chamam “projeção” e “empatia”. No mundo da arte, o fenômeno correspondente se chama “formas” e “figuras expressivas”. No mundo da fotografia, a grande quantidade de espectadores permanece tão identificada com o objeto que se tem sem conhecer as qualidades expressivas das imagens e das cores e imagens expressivas, isto é, a concepção da experiência pictórica. (WHITE, 1963, p. 250)⁵

A escolha das imagens que nos afetam (com todo o cuidado que a palavra escolha merece, como já foi explicado anteriormente) se dá por meio de elementos como projeção, empatia, reconhecimento e emanção do sujeito pelo objeto imagem. Esse processo é capaz de desencadear as dinâmicas do devaneio enquanto experiência estética. É possível observar que a natureza do devaneio, desse sonhar poético vestido como experiência estética fotográfica, resulta em uma compreensão e constituição do eu, para além de um simples resgate de memórias ou de um olhar para si.

Após alguns esclarecimentos a respeito de como se dá parte do processo de escolha das imagens que nos afetam e as razões pelas quais tais fotografias parecem dialogar conosco de algum modo, é preciso agora desenvolver o que quero dizer quando proponho que a experiência estética seja entendida enquanto devaneio. Mais adiante, também me aproximarei de explicar o que há de específico nas fotografias que possibilitam esse

⁴ “Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior – esto es, si la fotografía refleja algo dentro de suyo -, entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia”. Ibidem, p. 247

⁵ “Los mecanismos por cuales una fotografía funciona como un equivalente en la psique del espectador son los mecanismos familiares que los psicólogos llaman 'proyección' y 'empatía'. En el mundo del arte el fenómeno correspondiente se llama 'formas y figuras expresivas'. En el mundo de la fotografía la gran cantidad de espectadores permanece tan identificada com ele objeto que se queda sin conocer las cualidades expresivas de las figuras y los colores y figuras expresivas, es decir, al diseño de la experiencia pictórica”

desencadear de devaneios em quem as observa, de modo a responder as razões pelas quais estudo o desenrolar destes fenómenos por intermédio da fotografia e não da música, por exemplo.

1.2. Devaneio e o despertar para o sonho

“O devaneio vai nascer naturalmente, numa tomada de consciência sem tensão, em um *cogito* fácil, proporcionando certeza de si por ocasião de uma imagem aprazível – uma imagem que nos deleita porque acabamos de criá-la fora de qualquer responsabilidade, na absoluta liberdade do devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 145)

Como dito anteriormente, estou propondo a experiência estética fotográfica como um devaneio que permeia e que faz parte das dinâmicas de um sistema autopoietico formado por imagem e observador. Sendo assim, antes de estabelecer as pontes que farei entre esses dois fenômenos, gostaria de me ater ao conceito de devaneio de Gaston Bachelard e as razões pelas quais defendo que esse devaneio pode ser entendido como a sendo a própria experiência estética fotográfica. O autor diz que esse fenômeno se comporta como um sonhar acordado do indivíduo, um estado onírico. Retomando a citação acima, Bachelard menciona que o devaneio é um estado, uma experiência *fácil*, o ato de sonhar acordado, no qual o indivíduo tem, em alguma medida, consciência do próprio sonho.

Entre as questões que busco responder nesta pesquisa, gostaria de ressaltar algumas neste momento inicial. Uma vez em que considero que a ideia de devaneio está relacionada diretamente com afetos desencadeados pela fotografia, sendo parte constituinte da experiência estética, confronto essa proposta com aquela que Bachelard faz: É possível sonhar acordado, como propõe o autor? O que acontece conosco quando uma fotografia nos afeta e como é possível usufruir de forma consciente desse afeto despertado? Seria possível adquirir uma consciência desse afeto, do sonhar?

[...] o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador do devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um espírito, um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 1988, p. 144)

O autor promove essa ideia ao trazer poemas (e, de forma direta e indireta, imagens) que, para ele, no seu íntimo, são marcantes. Minha proposta é de que, tomando como ponto de partida o encontro com uma imagem fotográfica – que possui suas especificidades –, o devaneio, como explica Bachelard, invade o eu, que é atravessado por esse estado onírico. Como um sonhador, que se projeta e projeta a mente para dentro e fora de si mesmo.

Consumimos imagens fotográficas diariamente – não seria exagero dizer que elas também nos consomem – e, voluntariamente ou não, abdicamos de algumas possibilidades de sermos afetados por elas. Ainda que não seja consciente, refutar a capacidade de projeção e expansão promovida pelo devaneio é abdicar de potencialidades que, por diversos motivos, restringem nossas esferas criativas e inibem a possibilidade de uma consciência processual cada vez maior, de uma experimentação estética capaz de trazer esclarecimentos e possibilidades daquilo que estou chamando de construção, constituição do eu. Recorro a mais uma citação de Bachelard para suscitar um pouco mais sobre aquilo que é o trabalho do sonhador, que busca uma consciência do processo de sonhar, para então compreender as dimensões do sonhar sobre si mesmo:

O ser do sonhador de devaneios se constitui pelas imagens que ele suscita. A imagem nos desperta do nosso torpor, e esse despertar se anuncia num *cogito*. Uma valorização a mais e eis-nos em presença do devaneio positivo, de um devaneio que produz, de um devaneio que, qualquer que seja a fraqueza daquilo que ele produz, bem pode ser denominado devaneio poético. Em seus produtos e no seu produtor, o devaneio pode receber o sentido etimológico da palavra *poético*. O devaneio reúne o ser em torno do seu sonhador. Dá-lhe ilusões de ser mais do que ele é. (BACHELARD, 1988, p. 146)

É nesta condição de elevar, de projetar o ser para dentro e para fora de si mesmo que se encontra a experiência estética, ou, mais especificamente, o devaneio poético sobre o qual discorre o filósofo francês. Ao mesmo tempo, o devaneio deve ser entendido como um incômodo, uma provocação. O sonhar acordado é um estado que expõe conteúdos do eu para fora e para dentro de si, do que é oculto ao consciente. É um incômodo àquilo que é corriqueiro, banal. É uma ruptura ao cotidiano.

Bachelard faz questão de demonstrar as diferenças existentes entre esse sonhar acordado, que interessa fundamentalmente a este trabalho, e o sonhar noturno. Este último também possui importância para o autor, que faz ressalvas ao dizer que o sonhar noturno, denominado também como o sonho do descanso, traz muito do indivíduo em si mesmo. No entanto, essas instâncias não fazem parte da matéria que interessa à poética do devaneio, parte desta investigação.

Segundo o autor, “não é estudando o sonho noturno que poderemos revelar as tentativas de individualização que animam o homem desperto, o homem que as ideias acordam, o homem que a imaginação combina à sutileza” (BACHELARD, 1988, p. 144). O devaneio é o acordar – ou, ao menos, um acordar – um desencadear de processos a

rigor poéticos que promovem a reorganização desse sistema, do caos estabelecido entre imagem e o indivíduo que a experimenta.

Como, senão pelo fechar dos olhos e descansar do corpo e mente, pularíamos de uma realidade bruta, por assim dizer, para um devaneio poético? Por que não ater o olhar desta investigação ao sonhar noturno, pelo contrário, abdicar do mesmo, considerando que este, sim, pode dizer muito de conteúdos ocultos à consciência do sujeito e que fogem à clareza do cotidiano? Bachelard, assumindo como válido o questionamento acerca de níveis intermediários de consciência até se chegar ao devaneio, passando por “devaneios mais ou menos claros e os tresvários informes” (BACHELARD, 1988, p. 145), demonstra que, quando o devaneio cede à sonolência, ali se inicia outra matéria, com o sonhar onírico se perdendo “nas areias do sono”.

Para dissociar esses dois campos, o autor afirma que “do devaneio ao sonho, quem dorme transpõe uma fronteira. E o sonho é tão novo que os narradores de um sonho muito raramente fazem confiança de um devaneio anterior” (BACHELARD, 1988, p. 145). Bachelard, utilizando-se de princípios próprios da fenomenologia, demonstra uma divergência entre o sonhar noturno e o devaneio que nos parece fundamental ressaltar:

Com efeito, fenomenologicamente falando, isto é, considerando todo o exame fenomenológico como ligado, por princípio, a toda tomada de consciência, cumpre-nos repetir que uma consciência que escurece, que diminui, que adormece já não é uma consciência. Os devaneios do adormecimento são fatos. O sujeito que os experimenta deixou o reino dos valores psicológicos. Portanto, temos todo o direito de desprezar os devaneios que resvalam pela encosta errada e reservar nossas pesquisas para os devaneios que nos mantêm numa consciência de nós mesmos. (BACHELARD, 1988, p. 145)

Sendo assim, partirei em busca de como se estabelece a desejada clareza de consciência. Como busco neste trabalho elucidar os caminhos pelos quais a experiência estética fotográfica pode se comportar como devaneio, modificando a si mesma a cada nova experimentação e, portanto, promovendo mudanças no usufruir dessas imagens, é preciso investigar em quais instâncias é possível trabalhar esses fenômenos com um meio de construção e de constituição de outro possível (ou de outros possíveis) eu(s).

Para atingir isso que podemos chamar de íntimo, ou íntimos, é preciso vasculhar as esferas que dizem respeito ao observador e somente a ele, portanto, permanecendo em um nível, a princípio, individual, ainda que o coletivo, como questões que tangem o imaginário, seja de extrema importância visto que não há como deslocar, desgarrar esse

sujeito de seu contexto social e cultural. Será fundamental tecer alguns esclarecimentos a respeito da memória, com Henri Bergson, para que apliquemos o conceito de empatia, que veremos adiante com Minor White. Além disso, a própria ideia de empatia trabalhada por este último autor aparece como ponto fundamental para a ocorrência da equivalência perpétua. Portanto, partirei para uma investigação do papel desempenhado pela experiência estética no reconhecimento de imagens para que, posteriormente, seja possível compreender como se dá o processo de projeção do indivíduo nessas imagens e como estas, por sua vez, reverberam no indivíduo em um sistema que modifica a si mesmo constantemente.

Não há como chegar a essa condição da empatia sem que se estabeleça algum tipo de relação de subjetividade entre o indivíduo e um objeto, uma imagem, uma situação, uma música etc. É por meio dessa subjetividade, dos conteúdos próprios ao observador, que se estabelecem os possíveis diálogos entre objeto e mente. Mas, antes que cheguemos conceituação desse elemento e sua atuação ao longo do processo, é preciso desenvolver algumas ideias que dizem respeito à existência do objeto em si (no caso desta pesquisa, a fotografia), e à existência/percepção do objeto pelo indivíduo.

Neste ponto, é necessário investigar o papel desempenhado pela experiência estética no processo da empatia e, posteriormente, da projeção. Apesar de não se comportar exatamente como o ponto de partida para a fruição do devaneio enquanto experiência estética, a memória do indivíduo tem a responsabilidade de reter em si a origem daquilo que virá a se tornar mais tarde, empatia. É por meio dessa subjetividade que se estabelecem os possíveis diálogos entre objeto e mente. Mas, antes que entremos no produto final dessa relação, que aqui chamamos de empatia – ainda que não se reduza a isso –, desenvolverei algumas ideias que dizem respeito à existência do objeto em si, e à existência/percepção do objeto pelo indivíduo.

César Guimarães, no artigo *A experiência estética e a vida ordinária* (2004), traz à tona o caráter paradoxal não-resolvido da experiência estética. O autor refere-se àquilo que Karl Heinz Bohrer, ao utilizar os termos “iluminação profana” e “outro estado” (já cunhados por Walter Benjamin e Robert Musil, respectivamente) apontou como explicação do que é a experiência estética: “um estado mental ou intelectual que definitivamente transcendem o comum cotidiano, mas insistem, ao mesmo tempo, no expressamente intramundano” (GUIMARÃES, 2004, p. 2).

Pode-se dizer então que, em outras palavras, a experiência estética modifica a rotina do indivíduo ao tirá-lo do modo de ser que lhe é trivial, corriqueiro. No caso

específico deste trabalho, essa experiência que desempenha o papel de gatilho para uma transcendência viria da provocação gerada pelo encontro marcante com uma fotografia. Por marcante, faço referência ao conceito e à experiência de equivalência trazida pela leitura de Minor White, um encontro que promove uma alteração no observador.

De acordo com Guimarães, as diversas formas de expressões artísticas, objetos e suas abordagens motivaram uma vontade de ultrapassar a própria dimensão estética e realizar uma “diferenciação inédita do conhecimento”, ao qual atribui as características de ser singular e enfático. “Como definir, afinal, essa revelação extática – “entre transporte e transtorno” – que desloca o sujeito da sua percepção e atitude habituais e o retira dos limites do mundo conhecido?” (GUIMARÃES, 2004, p. 3). Após a leitura de Martin Seel em *L’art de diviser – le concept de rationalité esthétique*, Guimarães refere-se a duas concepções de experiência estética, denominadas por Seel como *fundamentalista* e outra *purista*, e ressalta um ponto de conversão de ambas ao tratar a arte como cognoscível:

A despeito das nuances que esta classificação comporta, ambas as concepções coincidem em considerar a arte como cognoscível e, como tal, indicador de outra coisa que não ela mesma: para a Estética, a arte é um meio para o aparecimento da verdade, sublinha Iser. (GUIMARÃES, 2004, p. 3)

A arte como meio para o aparecimento da verdade. Ainda que esta última palavra seja outra daquelas carregadas de conceitos e significações que podem desviar este trabalho para outras discussões, a utilizarei sob o entendimento da aparição não de uma verdade, essencial, ponto final desta discussão, mas sim sob o entendimento de novas verdades, próprias ao indivíduo que as detém e que levam em consideração seu contexto histórico, social e cultural. Sem entrar nos méritos de uma verdade absoluta, essa busca por uma verdade – ou múltiplas verdades – do sujeito que experimenta a fotografia promove questões cujas respostas não são triviais, mas que podem sugerir uma explicação que vai ao encontro do objetivo desta pesquisa.

Como explica Guimarães, Martin Seel toma rumos que procuram compreender a experiência estética sob uma perspectiva “destituída daquela transcendência na imanência”, conforme defende Bohrer. A proposta de Seel é de uma compreensão “pragmático-performativa” do objeto apresentado ao indivíduo, utilizando-se da relação da experiência estética e sua “vizinhança — paralela e contrastante — com a rede de assimilação não estética da realidade” (GUIMARÃES, 2004, p. 3). É possível dizer então que, a partir de uma abordagem pragmática, Seel propõe uma aproximação e análise da

experiência estética, com o objetivo de um esclarecimento dos processos referentes à relação objeto-sujeito, como imagem fotográfica e observador, respectivamente.

Ao prosseguir com a leitura de Seel, Guimarães discorre sobre a atitude estética, que é “guiada pelo interesse concedido à presentificação de conteúdos da experiência que, no interior de uma dada forma de vida, tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência” (GUIMARÃES, 2004, p. 3). A presentificação dos conteúdos da experiência levantada por Seel é proporcionada a partir da atitude e da experiência estéticas. Guimarães explica que Seel entende a presentificação dos conteúdos da experiência como “um modo de acesso a uma situação feito de maneira alusiva, não direta, e necessariamente dependente do contexto” (GUIMARÃES; 2004, p. 4).

O autor afirma que os conteúdos de experiência alcançados por meio da percepção estética, ainda que possam ser transmitidos a outros indivíduos, não podem ser alcançados por meio de uma compreensão cognitivo-proposicional. Sendo assim, no caso da experiência estética fotográfica, obviamente, a provocação da imagem fotográfica se faz necessária para esse desencadear de conteúdos internos. Dessa maneira, é possível deduzir que a experiência estética é primordial para trazer à tona instâncias do sujeito que não seriam alcançáveis através de um simples debruçar sobre si mesmo. É necessário algo que propicie a externalização desses conteúdos ocultos. Não basta um simples querer, ainda que a disposição para a experimentação seja importante, para desvendar conteúdos e afetos que, por diferentes razões, conservam-se escondidos.

Ainda sobre Seel, Guimarães aponta uma especificidade da natureza da experiência estética: a comunicação de experiências é realizada por meio de performances artificiais. O “objeto artístico torna-se o *medium* de uma presentificação de experiências” (GUIMARÃES; 2006, p. 4). Dessa forma, Seel designa àqueles que se engajam na experiência estética e a utilizam efetivamente como meio de atingir diferentes instâncias de si a capacidade de se tornarem conscientes das próprias experiências. Ou seja, seguindo a proposta do autor, a análise da experiência estética e de sua “vizinhança”, torna possível uma consciência maior de si por meio dessas experimentações. Por que não dizer, por paralelo, tornar-se mais consciente da própria constituição e construção do eu?

No entanto, ainda que seja possível adquirir maior consciência processual dos conteúdos desencadeados a partir da experiência estética, Guimarães faz uma ressalva: tais conteúdos presentificados a partir dessa experiência não são passíveis de um processo de filtragem ou de uma escolha seletiva. De acordo com o autor, é impossível ignorar a

“organização significativa” (GUIMARÃES, 2004, p. 4) interna desses objetos, que, antes do encontro com o observador em questão, já carregavam consigo o próprio repertório de conteúdos. Podemos pensar em um sujeito que possui determinada relação afetiva com uma fotografia específica. Essa imagem já possuía a própria organização significativa antes que fosse experimentada pelo indivíduo em questão, que não pode ser ignorada durante o curso da experiência estética.

Outra característica própria à experiência estética, segundo o autor, é a possibilidade de múltiplas experiências serem decorrentes de um mesmo objeto. A cada novo encontro com uma determinada imagem fotográfica, o observador estabelecerá uma nova interação que irá gerar novas experiências estéticas. Essa re-experimentação, se posso colocar dessa forma, trará diferentes conteúdos à tona, ou diferentes abordagens de um mesmo conteúdo, ainda que sejam derivados das experiências anteriores. Pode-se inferir, portanto, que, a princípio, não existe a possibilidade de um esgotamento de experiências provenientes de uma determinada imagem, visto que as experiências nunca são as mesmas e, conseqüentemente, o sujeito que experimenta a imagem nunca é o mesmo. Não é equivocado dizer que a imagem não é a mesma enquanto objeto experimentado esteticamente, ainda que seja a mesma em si, enquanto objeto isolado.

A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos. Ou nos termos de Seel: “É estético o fato de fazer experiência das possibilidades de ter uma experiência”. (GUIMARÃES, 2004, p. 3-4)

Guimarães afirma que a experiência estética carrega consigo uma “negatividade fundamental”, intrínseca (GUIMARÃES, 2004, p. 5). O autor afirma que vivenciar uma imagem não capacita o observador a recorrer a conteúdos dos quais já se tem conhecimento, assim como não permite a adoção imediata daquilo que é desconhecido. A experiência estética busca promover uma integração entre o estranho e o familiar. Por familiar, o autor traz a expressão “quadro de referências que era familiar” (GUIMARÃES, 2004, p. 5) até a interação com a imagem. Trata-se do momento no qual o observador se vê diante de algo novo e confronta com aquilo que lhe parece natural, conhecido – novamente, vemos a proposta de uma abordagem pragmático-performativa. A experiência serviria para alargar os horizontes daquilo que, até então, “constituía o limite de todo real possível” (GUIMARÃES, 2004, p. 5) para o observador em questão.

Como resposta a uma “coerção acontecimental”, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar. Seel denomina comunicação presentificante a esse modo de articulação do sentido que, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições compartilhadas, permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada ou ainda introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante. (GUIMARÃES, 2004, p. 5)

É preciso esclarecer, portanto, como a experiência estética se torna possível e em quais ocasiões ocorre. Não são necessárias muitas justificativas para evidenciar que nem toda imagem fotográfica é ou será cativante para determinado observador, sob determinado contexto. Parece razoável afirmar que essa experiência não é banal e, por esse motivo, precisa de algo que a desencadeie em meio ao cotidiano para, então, rompê-lo. Sendo assim, neste momento retomo a leitura de Minor White a fim de trabalhar o conceito e a experiência da equivalência e descobrir quais são os fenômenos que tornam uma imagem marcante ou não para um indivíduo.

Buscarei esclarecer de que forma a empatia mencionada por White desempenha um papel na presentificação de conteúdos e qual a sua função inserida no contexto de uma experimentação estética da fotografia. Em um primeiro momento, é importante notar que a empatia diante de uma imagem seja uma premissa básica para que haja um engajamento do sujeito observador com a fotografia em questão. Ao mesmo tempo, é razoável dizer que uma postura oposta ao estabelecimento dessa ideia de empatia utilizada White implica em um distanciamento afetivo, por assim dizer, e dificulta o surgimento de circunstâncias que possibilitem a experimentação de determinada fotografia – consequentemente, impedindo a ocorrência de uma experiência estética fotográfica enquanto devaneio. É importante dizer que esse distanciamento afetivo dificulta, mas não impede, que uma experiência estética ocorra com determinada fotografia: as circunstâncias de contexto, assim como o próprio sujeito observador, podem sofrer mudanças, permitindo alterações na relação com a imagem em questão.

White descreve o trabalho do fotógrafo expressivo-criativo como sendo a capacidade de, por meio do suporte da máquina fotográfica, transmitir e evocar sentimentos acerca das coisas, situações e eventos que, por uma ou outra razão, não podem ser fotografados – e nessa capacidade estaria o poder e a poética da equivalência. Ou seja, a partir da perspectiva do fotógrafo e produtor da imagem, o autor define a

equivalência como sendo a habilidade de se apropriar do mundo visual como matéria-prima de propósitos expressivos.

O autor afirma que a parcela factual do registro fotográfico pertence unicamente à fotografia. No entanto, as implicações produzidas somente se fazem possíveis quando se olha para a imagem munido de empatia (WHITE, 1984, p. 249). Mais adiante, explica que, ainda que a equivalência dependa completamente da existência de uma imagem no papel de estímulo, o processo em questão ocorre na mente do observador, protagonista na ocorrência desse fenômeno. Iremos reproduzir aqui a equação elaborada por White, que descreve o funcionamento da equivalência:

Fotografia + Pessoa olhando <-> Imagem mental⁶

É importante ressaltar que na equação proposta por White não existe há uma interação unilateral na relação objeto-indivíduo. De um lado, temos a soma Fotografia e Observador (denominado como “Pessoa olhando” pelo autor); do outro, temos o surgimento da imagem mental. Esta, por sua vez, é modificada e modificante do sujeito diante da imagem fotográfica, por assim dizer, ao passo que é constituída por meio desse encontro e altera a percepção da própria fotografia a partir dos conteúdos evocados. Em outras palavras, o objeto afeta o indivíduo ao mesmo tempo que, no espaço-tempo mental, o objeto é afetado pelo indivíduo a partir dos conteúdos suscitados neste.

White afirma que a equivalência é uma reação de duas direções e que somente na mente do observador, que projeta a imagem mental, pode ocorrer a função metafórica. Por sua vez, essa função metafórica do eu-observador aproxima a discussão para a autoprodução do eu a partir da experimentação estética da fotografia, já que trata da matéria que é própria do eu, intransferível.

Tentarei assumir a posição de observador, tomando a equação proposta por White, e buscarei descrever as implicações desse encontro no indivíduo. Suponhamos um observador e uma imagem qualquer, pela qual o primeiro é provocado a contemplar. Com objetivos didáticos, buscarei recompor a análise proposta pelo autor. Assumirei que tal fotografia afetou o observador em alguma instância e fez com que mantivesse o olhar fixado a ela. Como primeira observação, no que diz respeito a essa atenção à imagem, posso inferir que, em algum nível, houve empatia com aquela imagem e seus elementos que ali estavam.

⁶ “Fotografia + Persona mirando <-> Imagen mental” (WHITE, 1984, p. 250)

White diz que não há sentido em destrinchar a aparência, a roupagem nesse patamar gráfico da equivalência – primeiro nível de análise proposto pelo autor. No entanto, como White pondera, pode-se trazer à tona uma definição da função desse nível. Ele afirma que, quando uma fotografia funciona e se comporta como equivalente para uma pessoa, pode-se dizer que, nesse momento e para essa pessoa em questão, a fotografia transcende a existência de mero objeto e passa a atuar como um símbolo, a desempenhar o papel de uma metáfora e de algo que está além daquilo que está ali representado, uma vez que se relaciona com imagens do sujeito que são prévias àquele encontro.

A fotografia deixa de ser um simples registro para assumir então uma existência metafísica, atuando como metáfora a partir da equivalência provocada pela experimentação estética do observador. Ultrapassa, portanto, os limites restritos à existência material da imagem e, ao mesmo tempo, ultrapassa também a limitação de uma descrição por palavras que poderia ser realizada por uma interpretação desligada dos afetos desencadeados pela equivalência.

Por mais que, retomando às ideias de Fontcuberta mencionadas na parte inicial desta pesquisa, a imagem e a palavra sejam capazes de transmitir a essência da imagem, o *punctum*, de certa forma, depende também da empatia provocada pela equivalência por parte do observador, em uma relação que transcende o estrito racional, aquilo que cabe à linguagem, de certo modo. Para assumir tal existência metafísica, é preciso que se configure a construção de um símbolo por meio da experiência estética – até para que a equivalência se configure como tal.

White descreve o processo de alternância objeto-símbolo sob uma perspectiva da subjetividade, denominando a natureza desse simbolismo como sendo espontânea, servindo para satisfazer, suprir a necessidade daquele momento específico (WHITE, 1984, p. 248): “quando uma fotografia funciona como equivalente é ao mesmo tempo o registro de algo que está em frente a câmera e um símbolo espontâneo”⁷. Portanto, a partir desse nível de equivalência descrito por White, podemos compreender que, a criação de símbolos equivalentes e a fruição da experiência estética fotográfica perpassa as psiques daqueles que produzem e daqueles que consomem as imagens produzidas pelo intermédio instrumental da câmera.

No entanto, o que capta a atenção do observador da imagem fotográfica? Ainda que não compreendamos exatamente o valor expressivo de determinadas

⁷ “Cuando una fotografía funciona como equivalente es al mismo tiempo el registro de algo que está frente a la cámara y un símbolo espontáneo”. Idem

fotografias, diversas vezes somos captados por imagens por motivos que não sabemos explicar. White determina duas razões pelas quais a fotografia se comporta como equivalente para a mente de um observador: projeção e empatia (WHITE, 1984, p. 250). Para o autor, não basta que um espectador observe uma imagem e dela espere algo que se relacione com a equivalência, pura e simplesmente:

Agora podemos renovar algo, a definição para indicar que o sentimento de equivalência é algo específico. Na literatura a esse sentimento específico associado com uma equivalência se chama poético, utilizando a palavra em um sentido muito amplo e universal. Ao não ter um equivalente exato para a palavra poético na fotografia, sugerimos a palavra visão, querendo significar com ela não apenas ver além, mas sim também ver dentro. O efeito que parece se associar com a equivalência pode se explicar então: quando se havia transcendido tanto o objeto como a maneira de produzi-lo, pelos meios que sejam, aquilo que parece ser matéria se converte em aquilo que parece ser espírito. (WHITE, 1963, p. 250-251)⁸

Em um dos níveis de análise do conceito e da experiência de equivalência, White afirma que esse fenômeno, se pudermos chamar assim, ocorre também em um patamar que gira em torno de imagens recordadas. O autor discorre sobre a vinda e a mutação de imagens recordadas, afirmando que “o que uma pessoa recorda de uma visão é algo muito próprio, porque ocorrem várias distorções que trocam suas recordações da imagem uma vez que o estímulo original desapareceu”⁹. Neste ponto, é interessante notar que a mesma lembrança pode trazer diferentes sensações de equivalência a cada vez que seja recordada.

White afirma que, se um espectador começa a estudar na própria mente uma imagem recordada, quem sabe a que grau ou trajetória de equivalência pode alcançar, ou quão distante esse espectador pode adentrar na imagem recordada (WHITE, 1984, p. 250). O autor discorre sobre o quão subjetiva essa experiência é quando descreve a importância de o espectador manter em segredo a experiência de imersão metafísica na imagem. Com uma metáfora, White afirma que, quando a fotografia se transforma em um espelho ao qual o observador pode atravessar, seja recordando-a ou observando-a, ele

⁸ “Ahora podemos renovar algo, la definición para indicar que el sentimiento de la equivalencia es algo específico. En literatura a este sentimiento específico asociado con una equivalencia se llama poético, utilizando la palabra en un sentido muy amplio y universal. Al no tener un equivalente exacto para la palabra poético en fotografía, sugeriremos la palabra visión, queriendo significar con ella no sólo ver afuera, sino también ver adentro. El efecto que parece asociarse con la equivalencia puede explicarse entonces: cuando se haya transcendido tanto el objeto como la manera de producirlo, por los medios que sea, aquello que parece ser materia se convierte en aquello que parece ser espíritu.”

⁹ “Lo que una persona recuerda de una visión es algo muy propio, porque ocurren varias distorsiones que cambian su recuerdo de la imagen una vez que el estímulo original ha desaparecido”. WHITE, 1984, p. 250

deve permanecer em segredo, pois tal experiência ocorre dentro do indivíduo e compete a ele somente.

Sendo a mente e a psique o campo de manifestação da equivalência, White explica que, por meio da projeção e da empatia, somos conduzidos quase que automaticamente a nos vermos em cada coisa que observamos (WHITE, 1984, p. 252). Estabelecemos então processos contínuos de projeções de nós mesmos, ao mesmo tempo que a empatia nos remete ao campo das lembranças: entramos então em um ciclo, ainda que não comece e termine no mesmo lugar, mas um ciclo que nos leva por caminhos de uma auto-constituição do eu a partir das dinâmicas autopoieticas de uma experimentação estética da fotografia.

White afirma que podemos dizer então que a fotografia funciona invariavelmente como um espelho de ao menos uma parte do espectador (WHITE, 1984, p. 250) – da mesma forma que aquele que fotografa expõe parte de si por meio da imagem produzida, ainda mais se contiver as intenções artístico-expressivas descritas anteriormente. Em uma de suas últimas considerações, White levanta três aspectos sobre a fotografia de extrema importância para a sequência do nosso trabalho: as fotografias são espelhos de algum estado ou sentimento interno do espectador; os fotógrafos se enxergam como espectadores das próprias fotos e dos objetos que escolheram para fotografar; e, por fim, que as fotografias atuam como catalizadores no desencadear desses processos descritos e, portanto, são uma etapa do processo, não o produto final: “[...] uma imagem mental no cérebro do espectador é mais importante que a própria fotografia”.¹⁰ Na próxima parte deste trabalho, procurarei um entendimento maior do que é possível extrair da linguagem fotográfica que ajude a compreender de forma mais aprofundada as especificidades da experiência estética enquanto devaneio.

¹⁰ “Una imagen mental en el cerebro del espectador es más importante que la fotografía misma”. WHITE, 1984, p.255

1.3. Por que partir da fotografia?

Figura 2



Crédito: Francesca Woodman

O que há de específico na imagem fotográfica que possibilita a ocorrência do devaneio enquanto experimentação estética? Derivada desse primeiro questionamento, outra pergunta que bate à porta é: por que estudar esse possível fenômeno e/ou processo por intermédio da fotografia? Por que não a partir da música, da literatura, da pintura, da dança, ou de qualquer outra forma de manifestação artística?

Reitero a questão: o que há de específico na fotografia que respalde as questões perseguidas por esta dissertação de mestrado? Como estabelecer um sistema autopoietico entre observador e fotografia? E quais são as propriedades desse devaneio/experimentação estético-fotográfico, enquanto critério para compreender essa proposta de sistema? Quais são as características e configurações da linguagem fotográfica que permitem o desencadear de devaneios como forma de autopoiesis?

Na primeira parte deste trabalho, busquei justificar minhas escolhas, recortes e posturas diante da imagem fotográfica e de sua experimentação a fim de encontrar

possíveis respostas para as perguntas feitas até aqui. No entanto, até esta parte, o cenário da experiência estética foi construído sem que houvesse um aprofundamento a respeito das questões que ajudam a compreender a abordagem desse devaneio sob a perspectiva da observação de uma fotografia e quais especificidades essa abordagem traz consigo. Sendo assim, alguns caminhos terão de ser traçados para tanto: entre eles, o de destrinchar elementos que são específicos à linguagem e à estética fotográfica e compreender de que modo essas especificidades colaboram para o desenrolar dos fenômenos que apresento como parte central deste trabalho.

As infinitas possibilidades e potencialidades de poéticas entre uma imagem fotográfica e um observador/feitor de fotografias acabaram por direcionar a pesquisa para além de um estudo de recepção de imagens fotográficas. Como já foi explicado na introdução desta pesquisa, estou interessado na subjetividade envolvida na experiência estética enquanto devaneio desencadeada a partir da experimentação de uma fotografia. Em vez de pensar na recepção sob uma abordagem coletiva, pensarei o processo subjetivo desse fenômeno que entendo como devaneio.

Para compreender suas características, é necessário, portanto, recorrer a um amparo nas teorias da linguagem e da estética fotográfica a fim de fundamentar a minha escolha pelo estudo da fotografia e não de outro campo das artes. Somente com aporte teórico quanto à feitura e à natureza desta imagem técnica será possível responder à grande parte das perguntas propostas até aqui. Para além do tratamento da imagem fotográfica como espelho do real, recorro a um primeiro esclarecimento feito por Arlindo Machado, em seu livro *Arte e mídia* (2010), quando diz que

A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la significa compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. (MACHADO, 2010, p. 121)

Antônio Fatorelli, em seu livro *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (2013), procura elucidar algumas das questões que são próprias às imagens estáticas, tratando também de trazer informações sobre a natureza da interação entre observador da imagem e a própria imagem – tema que é caro a esta pesquisa –, a qual é fundamental para compreender os processos envolvidos na experimentação estética da fotografia. De algum modo, ao explorar as distinções entre a fotografia e as demais imagens técnicas, encontram-se possíveis pistas para desvendar algumas das especificidades do nosso objeto de estudo. Fatorelli discorre de algumas das diferenças

entre a imagem proporcionada pelo ato fotográfico e as imagens vinculadas ao cinema, realizadas a partir do formato de vídeo.

As imagens fixas, entre elas a fotografia, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização intensiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo de sua disposição. (FATORELLI, 2013, p. 20)

“Mas a fotografia será apenas isso? Só a transcrição elementar do real, sem nenhum potencial de indagação ou de surpresa?”, questiona-se Luis Humberto. Esta discussão, deve-se ressaltar, há muito já superada, libertou a imagem fotográfica deste fardo da realidade – ainda que, de alguma forma, ainda sofra com resquícios desse posicionamento aqui e ali. Muito mais do que a fixação em material digital ou analógico, em câmeras fotográficas ou em telefones celulares, a fotografia é mais do que a mera representação do real. Fatorelli continua ao dizer que

Tal entendimento da fotografia como corte tempo e espacial, estritamente associado ao tempo decorrido e ao objeto representado, fundamenta-se em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura parcial das variáveis que envolvem a representação. (FATORELLI, 2013, p. 20)

Ainda que o real, com todas as ressalvas e cuidados que esse termo deve ser utilizado, seja o arcabouço, a matéria-prima da fotografia – afinal, é de onde a imagem fotográfica é criada –, não é o calabouço de todos os desdobramentos e poéticas da imagem fotográfica. Ainda que possuam caráter técnico e representem processos tecnológicos, questões que são próprias à linguagem da fotografia – desde o seu modo operacional, com diafragma, obturador, botão de disparo, ISO, entre outras especificidades técnicas, no caso das câmeras fotográficas – não são restritivas para a manifestação de processos poéticos. Recorro novamente a Luis Humberto, quando o mesmo diz que a

Informação visual não se resume na confirmação do óbvio, mas pode ser uma porta de entrada para reflexões renovadas, a partir de indicativos oferecidos por um momento real roubado ao tempo. [...] Por sua natureza fragmentária, a fotografia permite-nos a reavaliação de uma realidade, pela recuperação de valores perdidos na invisibilidade do convívio cotidiano. (HUMBERTO, 2000, p. 41)

Apropriando-me de algumas das reflexões do Senhor Palomar, personagem de Italo Calvino, gostaria de me ater a alguns esclarecimentos quanto a minha escolha de

estudar a fotografia sob essa perspectiva com potência poética. Em um de seus contos sobre o cotidiano de Palomar, intitulado “Do terraço”, o personagem de Calvino reflete sobre questões que, de algum modo, dialogam com o problema de pesquisa deste trabalho.

“Assim, pensam os pássaros, ou pelo menos assim pensa o Senhor Palomar – só depois de ter conhecido a superfície das coisas – conclui-nos podemos aventurar a procurar o que está por baixo. Mas a superfície das coisas é inesgotável”. (CALVINO, 1984, p. 33). Em paráfrase ao pensamento de Palomar, diria que a superfície de uma fotografia é inesgotável, mas não porque não podemos apreender, de algum modo, a fotografia em si. Mas porque inesgotáveis são as relações que se podem criar com uma mesma imagem, basta apenas que se alterne quem a experimenta como espectador.

E, ainda que estejamos falando de um mesmo espectador, diante de uma mesma fotografia, é seguro afirmar de que nunca se é o mesmo ao se *re-experimentar* uma imagem fotográfica. Como extensão da reflexão tomada de empréstimo de Palomar, um observador diante de uma fotografia pode vivenciar quantas experiências for possível, em quantos encontros se concretizarem com aquela determinada imagem.

Para ajudar nesse esclarecimento, trago novamente o artigo *A experiência estética e a vida ordinária* (2004), no qual César Guimarães se debruça sobre as reflexões de Martin Seel e reitera que as fotografias não apenas trazem à tona determinados conteúdos internos ao observador, como também promovem a presentificação de experiências anteriores.

A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos. Ou nos termos de Seel: “É estético o fato de fazer experiência das possibilidades de ter uma experiência”. (GUIMARÃES, 2004, p. 3-4)

Portanto, como seria possível, então, estudar o inesgotável? Como se apropriar do que não é, exatamente, apropriável? Como dominar a recepção em toda sua abrangência e infinita subjetividade? Seria necessário estabelecer recortes muito bem delimitados e justificados para elaborar um estudo de recepção e esta certamente seria uma interessante pesquisa a ser seguida. No entanto, como afirmado anteriormente, o que proponho aqui é um deslocamento da compreensão da recepção coletiva de imagens para o estudo da experiência subjetiva em si, configurando, conseqüentemente, uma pesquisa cujo cerne está no devaneio que atravessa o sistema autopoietico constituído a partir de sujeitos e imagens. Dessa forma, almejo uma investigação que traga à tona evidências de quais são

as propriedades inerentes à fotografia que possibilitem a construção desse sistema dinâmico e autopoético composto por imagens fotográficas e sujeitos, observadores.

Esse deslocamento de um estudo de recepção para outro no qual a experiência subjetiva é parte de meu objeto de investigação irá colaborar para um entendimento que favorece também uma busca na fonte da imagem fotográfica de quais são suas propriedades e por qual motivo esses fenômenos oriundos do devaneio se fazem possíveis por intermédio de imagens técnicas. Em um de seus textos sobre fotografia expandida, quando se debruça sobre a interação da imagem fotográfica com outras linguagens e mídias, Rubens Fernandes traz uma breve, mas importante reflexão ao dizer que “[...] nada substitui a experiência de ver. Ver, comparar, elaborar conexões, estabelecer relações. Olhar para uma imagem e explorar suas potencialidades narrativas” (FERNANDES, 2006, p. 10).

Em um de seus ensaios abrigados no livro *Fotografia, a poética do banal* (2000), intitulado *Fotografia: preocupação com sua integridade*, Luiz Humberto reflete sobre a fotografia como o “testemunho de algo extinto”, mas que “permanece como portadora de possibilidades de múltiplas leituras, principalmente quando foi produzida com apaixonado empenho, guiada por olhos informados e pela percepção sensível da vida” (HUMBERTO, 2000, p. 41). Essas possibilidades de múltiplas leituras são desencadeadas a partir de momentos oportunos, por assim dizer, de algo que podemos chamar de encontros marcantes, significativos, entre espectador e imagem fotográfica.

A natureza desse encontro pode ser a mais diversa possível, assim como a fotografia pode ser a mais distinta imaginável. Não há necessidade de uma chancela de arte para que haja uma experimentação estética de uma imagem fotográfica qualquer. Não é o *status quo* de arte que permite o desencadear de uma experimentação de uma fotografia. Portanto, buscarei tatear, ainda que brevemente, a ideia de que não é somente a fotografia entendida como arte que pode configurar uma experiência de devaneio. Por mais que seja, sim, arte, procurarei um entendimento no qual tal classificação não é um marco necessário para o desencadear desses processos poéticos.

A imagem fotográfica entendida como algo que, necessariamente, lida com o real, não nos impede de compreendê-la também como vestígio. E, como vestígio, busco uma aproximação não interpretativa da imagem. Não é minha intenção procurar significados para as imagens, estabelecendo qualquer tipo de rigidez significativa em meio a essas infinitas possibilidades de leituras e inesgotável superfície que foi mencionada.

Apesar de compreender a influência de questões que tangem o imaginário coletivo, aspectos sociais, culturais, políticos e históricos na recepção da imagem fotográfica, sendo possível, portanto, enxergar certos padrões de significação, não busco encontrar sentidos generalizantes às imagens produzidas pelas mais diversas formas de câmeras fotográficas.

Como parte de meu método em direção e diante das imagens fotográficas, assumo uma postura *não-interpretativa*, baseando-me em reflexões tratadas por Susan Sontag no livro *Contra a interpretação* (1987). A autora tece críticas a comportamentos direcionados a arte que visam interpretar, dizer o que tal obra significa ou não, quando, na verdade, deveríamos nos ocupar de outras perspectivas.

Mas o que se está entendendo por interpretação? Assim como faz Sontag, é preciso refinar essa ideia a fim de evitar definições imprecisas e que poderiam levar a reflexões inconclusivas quanto à abordagem desta pesquisa diante dos estudos sobre a imagem fotográfica. Diz a autora que, “por interpretação, entendo como um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas ‘normas’ de interpretação”. De alguma forma, pretendo escapar daquilo que a autora irá chamar de “tarefa de tradução. O intérprete diz: “Olhe, você não percebe que X em realidade é – ou significa – A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?”.

Mais adiante, Sontag afirma que em nosso tempo o projeto da interpretação é “em grande parte reacionário, asfixiante”, e que em uma cultura “cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte” (SONTAG, 1987, p. 23). Aproximando-me de sua perspectiva contrária à interpretação e/ou tradução da arte – em específico, da fotografia – procurarei estratégias de abordagens que corroborem para uma valorização do sensível.

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. [...] A função da crítica deveria ser mostrar como é que é, até mesmo que é que é, e não mostrar o que significa. (SONTAG, 1987, p. 23)

Ainda que Sontag tenha se dirigido a questões que concernem à arte, procurarei, de algum modo, ampliar essa discussão para a fotografia de um modo geral. Ainda mais considerando as possibilidades que a arte contemporânea permite em termos de experimentação, parece-me razoável que seja feita essa ampliação do espectro de análise

proposto pela autora. “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”, diz a autora (SONTAG, 1987, p. 23).

Como parte da justificativa desta pesquisa, não há como não levar em conta a massiva quantidade de informação e de imagens a que somos submetidos na atualidade. Nesse sentido, este trabalho encontra sua *raison d'être* como uma tentativa, ainda que bastante ambiciosa, quiçá prepotente, de resistência a essa avalanche de imagens que são próprias da revolução das imagens digitais, intensificada a cada década, principalmente a partir do século XXI e da instauração dos smartphones. Calvino, em outro de seus contos em *Palomar*, este chamado “A barriga do camaleão” questiona-se sobre o fato de o pequeno réptil não ter pálpebras e nos apresenta a pergunta: “Como será o sono para quem tem olhos sem pálpebras?” (CALVINO, 1984, p. 36).

Ainda em *Palomar*, podemos traçar um paralelo entre uma das situações vivenciadas pelo personagem e questões que fazem parte de nosso tempo. Em uma queijaria, *Palomar* via-se diante de inúmeras possibilidades de experimentação de produtos, cada um com sua própria natureza, origem, história, sabor. No entanto, ao perceber que seu deslumbramento com o universo dos queijos atrapalhava o desenrolar da fila de clientes que esperavam para comprar seus respectivos produtos, passa por uma espécie de crise existencial, surta silenciosamente e se vê obrigado a seguir o rito estabelecido pelo sistema. Engendrado na mecânica pragmática e otimizada das compras das pessoas normais, de certo modo.

O pedido elaborado e guloso que tinha a intenção de fazer escapa-se-lhe da memória; balbuceia, refugia-se no mais óbvio, no mais banal, no mais publicitado, como se os automatismos da civilização de massas não esperassem mais do que aquele seu momento de incerteza para o terem de novo sob o seu poder. (CALVINO, 1984, p. 44)

Como é o sono, o refletir, a pausa, o absorver, o contemplar, o devaneio, o delírio, em uma sociedade que é bombardeada de imagens e de informações a todo momento, promovendo de alguma forma o arrancar de pálpebras do sujeito, que passa a não ter e/ou não usufruir mais dos momentos de escuridão, ou de penumbra, mas sim instalados em momentos cíclicos e consecutivos de uma cegueira pela claridade, pelo excesso de imagens?

[...] talvez porque o mundo que existe à sua volta se move de uma forma desarmônica e ele continua a esperar descobrir nele um desígnio, uma constante. Talvez porque ele próprio sente que avança levado por impulsos não coordenados da mente, que parecem não ter nada que ver

uns com os outros e que são cada vez mais difíceis de fazer enquadrar num qualquer modelo de harmonia interior. (CALVINO, 1984, p 47)

Como parte de enxergar esses processos poéticos como uma resistência às configurações atuais de sociedade, torna-se necessário também ampliar as discussões deste trabalho e enxergar a fotografia como um dispositivo. Como dispositivo, temos implicado, portanto, um processo de subjetivação. Relacionando a tecnologia a complexas redes de práticas, saberes e discursos, é necessário ressaltar que não se trata de uma vazia crítica estabelecida em reducionismos causais e de tecnofobias.

A partir da abordagem proposta por Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do observador* (1990), é possível realizar uma tentativa de colher indícios das modificações na percepção e seus respectivos impactos na memória, observando o desenrolar desses processos nos séculos XIX e XX e os vestígios e transformações na contemporaneidade. Por dispositivo, utilizo a noção do termo trabalhada pelo italiano Giorgio Agamben em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2009), quando define que dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (p. 40).

Ainda segundo Agamben (2005), a vida cotidiana contemporânea contém pouca coisa que seja traduzível em experiência, por exemplo, a leitura do jornal, os minutos presos no engarrafamento, viagens no metrô, manifestações que bloqueiam as ruas: o homem volta para casa no fim do dia cansado por diversos eventos, mas não tendo nenhum deles se tornado experiência. Isso

não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. [...] Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é [...] particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra, a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

De que forma, então, pode a fotografia assumir o papel de tornar-se uma experiência poética quando inserida e como parte de um contexto propício de *não-experiências*? Pretendo – e só pretendo – uma retomada de uma possível experimentação provocadora, constituinte da experimentação estética, especificamente da experimentação estética fotográfica, questão que é cara à atualidade. Em um oceano de imagens fotográficas descartadas e descartáveis, por muitas vezes submetidas às dinâmicas específicas de redes sociais, há tempo e espaço para essa retomada proposta?

Busco, portanto, uma experiência pautada por afetos, derivada de afetos. Desse modo, reitero que não há uma procura por legitimações artísticas. De certo modo, busco uma experiência que seja pautada por aquilo que escapa ao gosto e ao *like*, às preferências, até mesmo à linguagem escrita, verbalizada. Uma aproximação àquilo que fica do impermanente. Retomando algumas das reflexões de Sontag, sigo:

A maioria das pessoas considera a sensibilidade ou o gosto o âmbito de preferências totalmente subjetivas, aquelas misteriosas atrações, em grande parte sensuais, que não foram sujeitadas pela soberania da razão. Elas *permitem* que considerações de gosto influam em suas reações a pessoas e a obras de arte. Mas esta atitude é ingênua. Ou pior. Defender a faculdade do gosto equivale a defender a si mesmo. (SONTAG, 1987, p. 319)

Há de se ressaltar que os esforços desta pesquisa não são os de descaracterizar ou deslegitimar as abordagens com cunho interpretativo – ainda que a decisão de me afastar delas seja consciente e intencional – mas, antes, de propor um tateamento da experiência não-verbalizada, ou talvez não-verbalizável, pouco definida ou indefinida, vestigial. De certo modo, a empreitada almejada por este trabalho pode ser entendida e/ou caracterizada como um tatear de fantasmas.

A onipresença das imagens técnicas não são assunto novo, ainda que estejamos passando por intensas mudanças nas relações com as mesmas, desde o trato e o manejo de arquivos digitais até o seu consumo. Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1985), já tecia alertas quanto às modificações e deslocamentos de sentido pelos quais passavam o sistema sujeito-imagem, questionando a submissão do homem à imagem.

Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida. Trata-se de alienação do homem em relação aos seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas. (FLUSSER, 1985, p. 8)

E, para além dessa sujeição do homem à imagem, arriscaria dizer que há também um excesso de instrumentalização da imagem – no nosso caso, da imagem fotográfica – que passa a ser encarada demasiadamente como mero instrumento, por assim dizer. Nesse sentido, esta pesquisa propõe-se também a alçar uma espécie de luz às potencialidades poéticas que se perderam com esse excesso de instrumentalização da fotografia que, talvez, nunca tenha estado tão presente nas nossas vidas e nunca tenha sido tão sub-

usufruída. Trago, portanto, uma breve citação do filósofo francês Georges Didi-Huberman em *Diante da Imagem* (1990) antes de passar adiante no desenvolvimento desta pesquisa:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento de futuro, o elemento da duração (durée). A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (étant) que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 32)

Considerando que as imagens fotográficas guardam em si toda essa potência poética demonstrada até aqui, mas que não são todas que são capazes de nos afetar – ou que nós não somos capazes de ser afetados por todas – o que explica a ocorrência de experiências estéticas? E o que faz com que estas ocorram em nosso cotidiano, como proponho nesta pesquisa? Como se configuram esses encontros chamados anteriormente de marcantes, nos quais um observador qualquer, em uma situação a princípio corriqueira, depara-se com uma fotografia que parece desencadear algo em si mesmo? Qual é o espaço tempo do devaneio no cotidiano? A esses e outros questionamentos, procurarei responder no próximo capítulo ao investigar o que propicia e o que possibilita a ocorrência de experiências estéticas fotográficas no cotidiano.

Capítulo 2: Experiência estética e estética fotográfica

2.1. Pequenas crises e a ruptura no cotidiano do observador

Figura 3



Crédito: arquivo pessoal

Para falar sobre experiência estética fotográfica, é necessário falar sobre aspectos que são específicos à imagem produzida por câmeras fotográficas. Desse modo, será possível traçar estratégias para uma compreensão maior daquilo que proponho com esta pesquisa. Repetindo um questionamento que faço desde o início desta pesquisa, e que se desdobra em diferentes formatos a cada vez que o invoco, pergunto: o que há de específico na fotografia que permite essa experimentação enquanto devaneio? Por que estudar esse fenômeno à luz da fotografia e não de qualquer outra forma de expressão ou de qualquer outra linguagem das imagens técnicas? Por que estudar este processo nos dias atuais?

Já foram abordadas algumas propriedades da experiência estética neste trabalho, desde sua ocorrência até os efeitos provocados. No entanto, é preciso agora traçar caminhos que permitam refletir sobre a sua manifestação no cotidiano, de modo a

vasculhar quais são as possibilidades desse fenômeno enquanto devaneio que é proposto nesta pesquisa. Neste capítulo, buscarei aproximações com a ocorrência desse processo na rotina do observador de imagens fotográficas e trarei aspectos que são próprios à estética da fotografia para, enfim, demonstrar as especificidades de tratar a ocorrência desse fenômeno a partir da experimentação da fotografia e não de qualquer outra manifestação artística.

Nesta primeira parte deste capítulo, trago a leitura de Hans Ulrich Gumbrecht, em seu texto *Pequenas crises, experiência estética nos mundos cotidianos* (2006). O autor toca em algumas questões que são importantes quando falamos em propiciar um cenário potencialmente mais disponível à ocorrência de experiências estéticas com imagens que atravessam nosso cotidiano de algum modo. Em um primeiro momento, Gumbrecht faz um comentário sobre a aparente incompatibilidade entre as ideias de experiência estéticas e cotidiano. Segundo o autor, o título do próprio texto pode ser tratado como a configuração de um oxímoro:

[...] quando falamos em “experiência estética”, nós subtendemos que o conteúdo dessa experiência (qualquer que seja a ideia de “conteúdo”) é algo que, invariável e meta-historicamente, não está à nossa disposição em situações cotidianas. Se isso é verdade, entretanto, temos que tirar a conclusão de que uma experiência não pode ser “estética” e, ao mesmo tempo, parte do mundo cotidiano. (GUMBRECHT, 2006, p. 50)

Por que ressaltar esse ponto? Um dos objetos desta pesquisa é a desmistificação da ocorrência de experiência estética no que diz respeito a uma experimentação estética de uma imagem fotográfica. Neste trabalho, busco ampliar o olhar para possíveis encontros marcantes com fotografias para além daquelas experimentações que acontecem em galerias, museus e afins (questões amplamente discutidas no âmbito das artes, não há nada de inovador neste comentário). No entanto, apesar da aparente incompatibilidade entre a ocorrência de experiências estéticas em situações tidas como cotidianas, Gumbrecht desenvolve proposta para aquilo que irá chamar de pequenas crises no cotidiano.

Tais pequenas crises seriam “planos situacionais” desencadeados a partir de encontros de natureza diversa e que trazem consigo a potência de romper com o cotidiano, com aquilo que é corriqueiro, ainda que sejam inseridos, a princípio, em dinâmicas entendidas como cotidianas (no sentido de fazer parte da vida banal, do dia a dia). Para tanto, o autor afirma que não realizará uma abordagem de “fusão entre a arte e a vida”,

justificando que tal entendimento anularia, de certo modo, uma das principais especificidades da experiência estética. Gumbrecht diz que a “fusão da experiência estética com o cotidiano neutraliza aquilo que há de mais particular na experiência estética” (GUMBRECHT, 2006, p. 51), que é justamente essa interrupção de fluxos e dinâmicas tidos como naturais, corriqueiros.

Por conseguinte, afirmo que a “experiência estética nos mundos cotidianos”, apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises. (GUMBRECHT, 2006, p. 51)

A experiência estética como interrupção do cotidiano, a experiência estética surgindo como adaptação máxima de objetos à sua função e a experiência estética resultando da mudança do quadro situacional. Isso traz um questionamento interessante e que acho ser bastante propício para uma discussão mais ampla em outra pesquisa: existe experiência estética fotográfica sob as dinâmicas de um smartphone? Mais ainda, para deixar refinar as arestas dessa pergunta: é possível a ocorrência de experiências estéticas a partir de fotografias experimentadas em redes sociais a partir de smartphones? Como romper o fluxo em dispositivos tão inseridos no cotidiano?

Gumbrecht baseia a construção das pequenas crises no cotidiano a partir da argumentação construída sobre três pilares: Immanuel Kant, Martin Heidegger e Martin Heidegger. Em um primeiro momento, o autor traz a leitura de Kant na obra *Crítica da faculdade do juízo*, na qual Kant afirma que a experiência estética produz “sentimentos íntimos” de natureza diversa: “o sentimento da ‘finalidade sem fim’ (o que chamamos de “belo”) ou o sentimento de algo que excede as dimensões e os conceitos que usamos normalmente para enfrentar o mundo (o que chamamos de “sublime”) (GUMBRECHT, 2006, p. 52). Gumbrecht diz que Kant não desenvolve quais objetos podem desencadear tais sentimentos íntimos – aqui, defendo que, de algum modo, a fotografia poderia ser um desses tais objetos. Antes, Kant, segundo Gumbrecht, concentra sua análise sobre as condições que propiciam a ocorrência da experiência estética.

Diferentemente de outras situações em que reagimos ao mundo, a experiência estética – e somente a experiência estética – nos obriga a julgar sem a possibilidade de recorrer a dimensões ou conceitos

estáveis. Essa falta de dimensões ou conceitos estáveis em que poderíamos basear nosso juízo é uma das várias razões pelas quais Kant descreve a experiência estética como “prazer desinteressado”, a saber, como prazer que independe dos propósitos e das funções que perseguimos em nossos mundos cotidianos. (GUMBRECHT, 2006, p. 52-53)

É interessante ressaltar um desdobramento desse pensamento trazido por Gumbrecht sobre a leitura de Kant. Esse desinteresse não é despojado das diversas influências que o sujeito que experimenta esteticamente a fotografia possui até que aquele encontro se dê. Isso ajuda a compreender um pouco mais aquilo que talvez esbarre na ideia popular de *gosto*. É bom ressaltar que o uso desse termo *gosto* é problemático: é preciso pontuar que não há como se desconectar social, histórica e culturalmente de certos tipos de influências – não há como dizer que certas preferências se dão por gosto. Nenhuma inclinação é gratuita. Determinadas temáticas, estéticas ou tópicos despertam mais interesse do que outros. Não há como partir do nada, desligar-se absoluta e irrestritamente da influência de diferentes conteúdos que permearam as experiências, memórias e vivências até aquele encontro (confronto também seria uma palavra justa) com a imagem naquele contexto.

É evidente que, talvez, estejamos mais inclinados a apreciar determinado tipo de fotografia. Talvez sejam essas temáticas, estéticas específicas e tópicos em especial que serão os mais prováveis de desencadear as tais experiências estéticas. Em parte, isso explica os motivos pelos quais não adianta acionar e ligar a chave da experiência estética e crer que, dali em diante, tudo poderá ser potencialmente experimentável para si. Experimentável sim, talvez, mas não há como trabalhar com a ideia de uma certeza do desencadear de experiências estéticas.

Mas, apesar do seu “desinteresse”, junto à falta de dimensões e conceitos estáveis, faz com que a experiência estética dependa, em um grau particularmente alto, das disposições e preferências individuais, estamos espontaneamente (e, claro, contra todas as evidências) convencidos de que todo mundo concordará com a nossa escolha do que é belo e sublime. (GUMBRECHT, 2006, p. 53)

Gumbrecht parte então para os argumentos e ideias trazidos por Heidegger – os quais denomina “muito menos transparentes” – no ensaio *A origem da obra de arte*, no qual o autor chama de “terra” aquilo que seria o conteúdo da experiência estética, “isto é, a impressão de que podemos ver as coisas – não necessariamente ou predominantemente

as coisas desencadeiam a experiência estética – como o que são, em seu Ser desvelado, individual e tangível” (GUMBRECHT, 2006, p. 53).

Mais adiante, Gumbrecht diz supor que Heidegger utiliza o conceito “mundo” de modo a enfatizar que o que está sendo desvelado “não tem o status de uma ideia ou de um protótipo universal de um objeto, mas pertence, enquanto objeto individual, a situações históricas específicas (a situação histórica específica pode até ser considerada como condição para que o desvelamento aconteça)”. Sob essa perspectiva, Gumbrecht explica que a experiência estética para Heidegger não seria “o templo grego [...], mas o céu e o sol, o mar e o rochedo em volta do rochedo – no estado de desvelamento, sendo que o templo é o catalisador que desencadeia o desvelamento” (GUMBRECHT, 2006, p. 53).

Já Martin Seel, em *Estética da aparência*, afirma que não é o objeto em si que guarda o conteúdo da experiência estética, “mas um objeto associado ao conceito que lhe atribuímos na nossa linguagem” (GUMBRECHT, 2006, p. 53). Nesse sentido, o chamado efeito da “aparência” dependeria de ser desvinculado tanto do objeto como do conceito dos contextos conceituais e materiais ao quais pertencem normalmente. “Mesmo se aquilo que chamamos de ‘obras de arte’ são [...] objetos e conceitos particularmente aptos para essa descontextualização [...] em princípio, qualquer objeto e seu conceito são capazes de ser descontextualizados e assim capazes de ‘aparecer’”. (GUMBRECHT, 2006, p. 53-54)

Ou seja, Seel propõe um rompimento do conceito e do contexto em que aquele determinado objeto fora concebido, por assim dizer. Se pensarmos em uma foto, a princípio, despreziosa, integrante de um álbum de família, um retrato qualquer. Para além de sua existência enquanto parte integrante daquele álbum, visto e revisto, esquecido ou não, para além de sentimentos nostálgicos ou de cargas familiares, aquela foto, enquanto objeto, ao ser retirada de seu contexto, pode assumir um papel de desencadeadora de uma experiência estética. Esta foto pode aparecer, se é justo colocar desta forma. “O efeito particular que a aparência permitiria seria uma atenção para possíveis percepções e funções do objeto do conceito em questão – percepções e funções que nós nem sequer enxergamos inicialmente enquanto se apresentam dentro do seu contexto padrão” (GUMBRECHT, 2006, p. 54).

Baseado nas três ideias de experiência estética dos autores mencionados, Gumbrecht desenvolve então quatro conceitos para a descrição da experiência estética: conteúdo da experiência estética, objetos da experiência estética, condições da

experiência estética e efeitos da experiência estética. Neste ponto, buscarei traçar conexões com aspectos da experiência estética ligada à fotografia.

O *conteúdo da experiência estética* seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos na nossa consciência – enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos. A impressão de uma “finalidade sem fim”, por exemplo, de um “Ser desvelado” ou de um objeto e seu conceito e a sua “aparência”, uma vez que são desvinculados do seu contexto. (GUMBRECHT, 2006, p. 54)

Talvez o conteúdo da experiência estética seja o aspecto que mais beba de conteúdos subjetivos dentro dos destaques feitos por Gumbrecht. Subjetivos na medida em que resguardam experiências que são literalmente pessoais, individuais, na medida em que são alimentadas por conteúdos derivados da consciência – ainda que haja uma enorme gama de experiências que podem (e, em alguns casos, devem) ser entendidas como coletivas, há algo na consciência do sujeito que experimenta a imagem que diz respeito a ele *em específico* (resguardando algum cuidado com o uso dessa expressão).

No próximo tópico ressaltado por Gumbrecht, temos os *objetos da experiência estética*. No caso específico desta pesquisa, tais objetos seriam imagens fotográficas capazes de desencadear os processos que aqui proponho – experiência estética enquanto devaneio. Esses objetos – essas imagens – são parte participativa do sistema autopoético que trago neste trabalho, uma vez que desempenham o papel de objeto observado, de imagem experimentada.

Diferentemente desse conteúdo, os *objetos da experiência estética* seriam coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens. O templo grego, no ensaio de Heidegger, por exemplo, ornamentos de papel de parede e o mar para Kant e, de acordo com Seel, qualquer objeto. (GUMBRECHT, 2006, p. 54)

Em seguida temos o terceiro conceito tratado pelo o autor: as condições da experiência estética. Para compreender a ocorrência de determinadas experiências estéticas, devemos compreender justamente o ambiente social, cultural e histórico que permitiram o desenrolar daquele processo. Não há como desconsiderar as circunstâncias que possibilitaram que um determinado observador de uma imagem fotográfico a recebesse de uma forma específica. O olhar é cultural, histórico e social. A rigor, podemos dizer que essas condições mudam a todo momento. Gumbrecht explica que

As condições da experiência estética são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria

baseada. "Desinteresse", por exemplo, isto é, a distância diante de todos os propósitos práticos que nós viemos adotando como uma condição universal da experiência estética (mesmo se tudo indica que se tornou sua pressuposição na cultura ocidental somente desde o século XVIII). (GUMBRECHT, 2006, p. 54)

Por fim, temos os efeitos da experiência estética. Temos neste conceito a maior proximidade com aquilo que trago como a ideia de devaneio. Todos os conceitos apresentados aqui compõem a experiência estética, evidentemente. No entanto, para além da interrupção do fluxo daquilo que é corriqueiro, estou interessado na faceta de devaneio que os efeitos da experiência podem trazer, naquilo que Bachelard chama de sonhar acordado, o sonho para fora e para dentro de si. Talvez – talvez, é bom ressaltar – sejam a parte de maior potencial poético da experiência estética para o observador da fotografia. É difícil precisar o que é mais ou menos poético, ou então o que tem mais ou menos potência de poética quando se falar de experiência estética como pequena crise do cotidiano – como devaneio do cotidiano. Gumbrecht explica que

[...] podemos chamar de *efeitos da experiência estética* as consequências e as transformações decorrentes da experiência estética, que permanecem válidos além do momento exato em que ocorrem. Um desses efeitos seria a impressão de independência e liberdade que resulta da detecção de potencialidade até então escondidas das coisas, ou a serenidade (*Gelassenheit*) enquanto o estado de espírito que Heidegger associa à experiência estética. (GUMBRECHT, 2006, p. 54)

Após estabelecer esses conceitos/categorias constituintes da experiência estética, Gumbrecht faz um importante esclarecimento a respeito das “concretizações específicas” de cada “situação histórica particular”. Esse é um ponto importante porque leva em consideração que o contexto histórico, social e cultural é uma influência direta na manifestação e na ocorrência da experiência estética. Ou seja, cada experiência estética está condicionada a um contexto típico, específico, algo que a possibilita e particulariza simultaneamente.

Em seguida, o autor traça uma espécie de diagnóstico da experiência estética na contemporaneidade e diz que vivemos em um “ambiente cultural” que reduz cada vez mais o “contato com a materialidade das coisas”. Nesse contexto, acabamos por apreciar, “enquanto conteúdo da experiência estética, a impressão de uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença, entre os conceitos e as funções que associamos aos objetos, por um lado, e a sua tocabilidade” (GUMBRECHT, 2006, p. 54).

Temos um desejo e uma apreciação particularmente alta pelo “grão” do mundo, pelo seu *punctum*, para fazer uso metafórico de um conceito criado por Roland Barthes quando fala da fotografia. Mais que nunca, talvez (e devido a esta saudade pelo grão do mundo), estamos dispostos a aceitar qualquer objeto cotidiano como objeto de experiência estética – mesmo se não nos esquecemos completamente da ideia de que certos objetos são feitos e, por isso, especificamente aptos a desencadear experiência estética. Quanto às condições da experiência estética, estamos hoje particularmente atentos para uma temporalidade específica que lhes pertence. (GUMBRECHT, 2006, p. 55)

Nesse contexto de incessante busca pelo *punctum* – aproveitando o gancho da expressão fotográfica trazida por Gumbrecht –, por esse detalhe, por esse objeto que irá desencadear a próxima (e suposta) experiência estética, talvez possamos traçar alguns paralelos com o enxame de imagens ao qual somos submetidos diariamente por intermédio de telas de computador, smartphones e demais dispositivos que permeiam o cotidiano na contemporaneidade.

É preciso que haja cuidado para não tornar esta pesquisa uma grande caça à experiência estética, mais especificamente uma caça à experiência estética propiciada por um experimentar da fotografia. Como já dito anteriormente, não se trata de propor uma banalização da ocorrência desse fenômeno, mas antes buscar a compreensão de quais instâncias e circunstâncias tornam possíveis a experimentação estética da fotografia e como se dá a configuração de pequenas crises no cotidiano em tempos de bombardeios imagéticos.

Nesse cenário de cotidiano proposto por Gumbrecht, os conteúdos da experiência estética “se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (‘como um relâmpago’) e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração” (GUMBRECHT, 2006, p. 55). Portanto, não se trata de encarar a experiência estética fotográfica e seus conteúdos – a projeção e impressão de imagens da consciência, os sentimentos íntimos – como algo a durar, perdurar, algo a ser estendido. Nesse sentido, há de se ressaltar a duração fugaz desse aspecto da experiência estética por meio da fotografia, ainda que demonstre efeitos atemporais no sujeito que a vivencia. Quanto aos seus efeitos contemporâneos, o autor diz ter a impressão de que

[...] num ambiente cultural e social, cujo ritmo frenético (porém vazio) Jean-François Lyotard uma vez caracterizou metaforicamente como “mobilização universal”, estamos almejando, acima de tudo, um

sentimento de tranquilidade e estabilidade interior como ele é evocado pelo conceito de “serenidade”. (GUMBRECHT, 2006, p. 55)

Após desenvolver a ideia de pequenas crises que possibilitariam a ocorrência de experiências estéticas no cotidiano, devemos tratar essas situações “com caráter de crise” como momentos – de difícil precisão temporal, é bem verdade – que acabam funcionando como fendas que rompem com o cotidiano nele mesmo e, portanto, permitem ocorrência de experiências estéticas no próprio cotidiano. Agora, a fim de estreitar as proximidades com o objetivo desta pesquisa, buscarei traçar paralelos entre as três modalidades que Gumbrecht propõe para a ocorrência da experiência estética no cotidiano com a fotografia. É válido ressaltar que essas tentativas de paralelos com situações que envolvam imagens fotográficas possuem a função de esclarecer cada uma dessas modalidades por meio da visualização de uma situação factível. No entanto, são apenas exemplos e, como tais, não devem ser entendidos como restritivos.

Como primeira modalidade da ocorrência de experiências estéticas no cotidiano, o autor trata de falar sobre interrupções inesperadas no fluxo do cotidiano. “Nós todos já passamos por esses momentos em que um objeto que durante muito tempo nos foi familiar, de repente e sem qualquer motivo visível, ganha uma aparência estranha ou causa um sentimento de estranheza” (GUMBRECHT, 2006, p. 55). Como exemplo, ele fala sobre o momento que ocorre uma vez por semana quando se barbear e olhar no espelho, nota que suas orelhas lhe aparecem como um “acréscimo alheio”, com uma “forma estranha, quase grotesca; elas parecem supérfluas” ao seu rosto. Quase como se não fizessem parte de si, ou por parecerem deslocadas, mal combinadas à sua fisionomia. Ao se questionar se deve chamar esses momentos de experiência estética, Gumbrecht responde que “certamente correspondem ao que descrevemos como típicos para o conteúdo da experiência estética no nosso mundo contemporâneo”.

Pois aquele efeito de estranhamento de manhã cedo desencadeia uma oscilação entre os momentos em que procuro voltar ao normal, me atenho ao conceito familiar e a tudo que sei sobre a função das minhas orelhas (“efeito de significação”), e aqueles outros momentos em que não tenho como não ficar surpreendido pela sua forma e materialidade repentinamente estranhas (“efeito de presença”). (GUMBRECHT, 2006, p. 56)

Esse estranhamento rompe com o cotidiano na medida em que traz uma situação estranha, uma experiência, a princípio, não usual (não cotidiana). Ainda nesse âmbito,

cita também a ruptura provocada ao ver as dobras que são feitas na ponta do papel higiênico de hotéis – neste ponto, pondera que há uma diferença substancial com o caso da orelha, a partir do momento em que houve uma intenção de um terceiro que manuseou a ponta daquele papel higiênico para deixá-lo daquela forma. Ou seja, há, neste caso, uma intenção, uma provocação de alguém, se posso colocar desta forma. Ambos, cada qual em sua especificidade, são enquadrados pelo autor como experiência estética na vida contemporânea nesta primeira categoria.

Neste ponto, para cada caso, talvez pudéssemos traçar paralelos com fotografias familiares, daquelas que ficam em porta-retratos, preenchendo espaço na sala de estar, e intervenções fotográficas, lambes, ímãs e afins, que são posicionados em pontos estratégicos para que sejam geradas provocações, como paredes de lugares de alta circulação social. No primeiro caso, o porta-retrato que sempre esteve ali pode ser encarado de modo similar à situação proposta por Gumbrecht ao falar de seu estranhamento com seu par de orelhas a cada vez que faz a barba. Inúmeros fatores e acontecimentos podem mudar a percepção e a recepção de uma imagem que há muito nos é (ou foi) familiar.

Lembro-me de uma fotografia que repousava sobre o móvel da televisão da casa de minha avó. Por dificuldades em conseguir uma residência fixa, ela e meu avô estavam sempre em mudança. Essa foto, no entanto, sempre esteve posicionada na sala de estar, próxima à televisão, ainda que o móvel e a televisão tivessem sido trocados ao longo dos anos. Após desenvolver Alzheimer, meu avô passou a ter dificuldades de reconhecer pessoas de um modo geral, até mesmo parentes. Certo dia, já debilitado física e mentalmente, com a doença em estágio avançado, meu avô esbarrou em mim e não me reconheceu. Perguntou-me meu nome, eu respondi e vi que o nome em si já não significava muito para ele, uma vez que não soube assimilar a informação.

Naquele instante – e na duração atemporal que se estende a cada nova experimentação dessa memória – aquela foto foi ressignificada. Ou seja, acontecimentos das mais diversas ordens podem provocar essas rupturas naquilo que era corriqueiro, banal, como a fotografia de família em cima do móvel. Por mais impreciso que possa soar – uma vez que, mesmo teorizando, é difícil precisar a ocorrência de uma experiência estética por sua profunda subjetividade –, arriscaria dizer que houve ali uma experimentação estética da fotografia derivada de uma ruptura de fluxo do cotidiano em mim mesmo.

Para tentar exemplificar a segunda situação dentro dessa primeira modalidade de experiências estéticas no cotidiano propostas por Gumbrecht – aquela da ponta do papel higiênico – cito aqui, brevemente, intervenções artísticas urbanas, como lambes, pequenos ímãs e projeções fotográficas. A depender de como são feitos ou posicionados, esses objetos (no caso dos lambes e dos ímãs) podem gerar rupturas, fatos novos a partir de sua inserção em ambientes tidos como corriqueiros. Uma rotineira ida ao banheiro do bar favorito, defrontada com um lambe, ou uma simples fotografia colada à altura dos olhos no espelho sobre a pia pode provocar essas modificações – caso a foto venha a dialogar com o observador – e desdobrar em uma experiência estética nesse sujeito que vivenciou o confronto com essa imagem fotográfica.

Em uma segunda modalidade de casos em que a experiência estética pode acontecer em “mundos cotidianos”, Gumbrecht vai falar sobre situações em que objetos tenham um alto grau de adaptação à própria função e cita como exemplo as famosas cadeiras de design que tornaram a Bauhaus famosa “e cujas formas continuam inspirando a produção de móveis caros até o nosso presente”. Nesse caso, o autor explica que não se trata de um caso em que interrupção com o fluxo do cotidiano é desejado, uma vez que a verdadeira finalidade daquele objeto é o de oferecer o máximo conforto a quem o experimenta. Há uma diferença substancial neste tipo de experiência estética do que aquele causado pela ruptura da modalidade anterior:

Ora, se você se sentir confortável numa dessas cadeiras desde o início, você, no entanto, se dará cada vez mais conta (se é que se dá conta) de como esse bom sentimento é o resultado do design da cadeira. A ênfase aqui está no “cada vez mais”, em oposição à “repentinidade” com a qual a modalidade anteriormente discutida de experiência estética interrompe o cotidiano. Nesse caso, a experiência estética consiste no processo gradual de emergência, em vez da interrupção imposta ou da epifania. (GUMBRECHT, 2006, p. 57)

De acordo com o autor, trata-se, portanto, de um efeito de “automatização”, não mais de “desautomatização”. O conforto torna-se a experiência estética, neste caso. Recorrendo a Heidegger em *Ser e tempo*, Gumbrecht fala de “um objeto perfeitamente ‘pronto-à-mão’ (isto é, a adaptação da cadeira de design à sua função) torna-se a condição para ele se transformar num objeto ‘presente-à-mão’ (isto é, uma consciência do conforto e de suas condições)” (GUMBRECHT, 2006, p. 58).

Ao citar outro texto de Heidegger, o ensaio *A questão da técnica*, Gumbrecht explica que essa ideia da máxima adaptação de um objeto à sua função se aproxima da

“intuição de que certos fenômenos na moderna tecnologia possam ter o potencial de se tornarem ‘acontecimentos da verdade’, no sentido de serem momentos de desvelamento do Ser” (GUMBRECHT, 2006, p.58), mas que uma obsessão por ver e usar as tecnologias de maneira instrumentalizada acaba provocando a perda dessas oportunidades de desvelamento – ou potências de construção do ser, para fugir da ideia de uma essência do Ser. Gumbrecht ressalta que esta modalidade de experiência estética “é tudo, menos repentina” e diz que

[...] são processos em nosso comportamento do dia-a-dia que podem nos aproximar, gradualmente, de momentos de experiência estética. Visto pelo outro lado (isto é, do lado do Ser, e não do lado da existência humana, do *Dasein*), esses processos do nosso comportamento cotidiano correspondem àqueles em que o ser emerge por “debaixo” da camada cotidiana das “entidades” (*das Seiende*, isto é, o mundo experimentado como ‘pronto-à-mão’, o mundo no sentido instrumental) para se desvelar. (GUMBRECHT, 2006, p. 58)

Nesta segunda modalidade, é difícil pensar no que seria o equivalente de uma fotografia com adaptação máxima à sua função, uma vez que é difícil precisar qual é a tal da função da fotografia. Qual seria a função da fotografia e qual é a sua máxima adaptação? Uma fotografia emoldurada, cumprindo seu papel em um cômodo, galeria ou porta-retrato qualquer, ou então no próprio telefone celular e papel de parede de um computador qualquer, está cumprindo a adaptação máxima à sua função? Difícil precisar.

Já em uma terceira modalidade de experiência estética nos “mundos cotidianos”, Gumbrecht propõe que o componente cotidiano seja dado por um “plano situacional primário em que certos comportamentos acontecem normalmente. ‘Atrás das nossas costas’, por assim dizer, esse plano primário passa a ser substituído por um outro plano que pode e deveria ser chamado de ‘estética’. Em outras palavras: trata-se da mudança pré-consciente entre planos situacionais diferentes que, nesses casos, produzem a contiguidade – sempre excepcional – entre a experiência estética e o cotidiano.

O autor explica então essa modalidade a partir de um paradigma: esportes enquanto experiência feita pelo espectador. Entre as possibilidades, cita futebol, rúgbi, futebol americano, basquete e outros. De acordo com Gumbrecht, “um jogo bonito pode ser descrito como epifania de uma forma complexa, corpórea e temporalizada” (GUMBRECHT, 2006, p. 60).

O jogo bonito enquanto forma é surpreendente e, assim, epifânico porque tem que ser realizado contra o esforço “defensivo” de outro time

(e, por isso, nunca é algo previsível). Ele é corpóreo e concreto porque é sempre constituído por uma multiplicidade de corpos; e é temporalizado porque começa a se extinguir a partir do mundo em que começa a emergir. (GUMBRECHT, 2006, p. 60)

Gumbrecht defende que não “há necessidade de ser um espectador ‘sofisticado’, no sentido acadêmico da palavra, para reagir a jogos bonitos exatamente com essa oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença, que definimos como típicos para a experiência estética de hoje” (GUMBRECHT, 2006, p. 60).

Efeito de significação ao “avaliar a contribuição de uma jogada individual dentro do quadro mais amplo do resultado do jogo”; efeito de presença à medida que os espectadores passam a compor, fazer parte das cenas a partir do desenrolar das partidas e o envolvimento corpóreo dos mesmos a cada jogada. Gumbrecht explica que o jogo é o objeto e a reação do espectador é o conteúdo da experiência estética. Além disso, a distância entre a partida e o mundo externo se “transforma na materialização do ‘desinteresse’ enquanto condição-chave para a experiência estética”.

Gumbrecht chega a tecer alguns outros exemplos dessas modalidades sugeridas, mas soaria como transcrição trazê-los todos para este trabalho. Mais adiante, para arrematar essa discussão a respeito da ocorrência de experiências estéticas no cotidiano, o autor diz considerar importante traçar essas modalidades de modo a romper com ideias que cristalizavam as possibilidades da ocorrência de experiências estéticas. Gumbrecht visa combater “moldes oficiais da experiência estética” que “foram de uma estranha inflexibilidade durante, digamos, os últimos dois ou três séculos”.

O número e as formas daquelas situações que a cultura ocidental marcou como apropriadas para a produção da experiência estética foram surpreendentemente pequenos e rígidos: livros com capas elegantes e escritos dentro de certos confins discursivos, museus e pinturas ou desenhos em molduras de madeira; salas de concerto e um pequeno cânone de pelas musicais, de preferência do meio século, entre 1780 e 1830; e a lata de sopa ocasional ou a peça de louça sanitária - em vez da melodia despreziosa que se ouve ou do *graffiti* que se vê na rua. (GUMBRECHT, 2006, p. 62)

Gumbrecht diz que “é difícil resistir à impressão e evitar a conclusão de que, em termos de conteúdos e efeitos, alguns desses moldes tradicionais da experiência estética alcançaram um alto grau de exaustão”. Apropriando-se de uma expressão de Niklas Luhmann, o autor diz que “suas exigências de inclusão se transformam em mecanismos de exclusão social”. Para falar de outro sintoma, ele diz que há uma obsessão

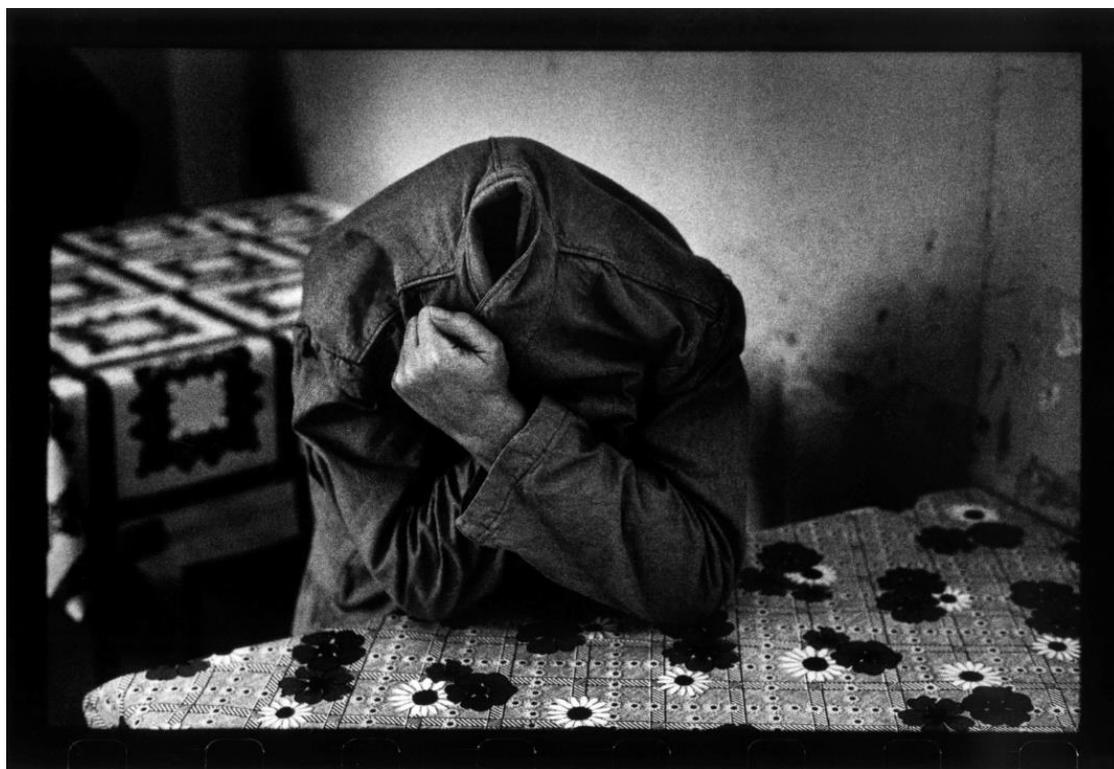
contemporânea com gestos e funções “auto-reflexivos” que fazem as vezes de efeito central da experiência estética. “Quanto tempo ainda os frequentadores de museus serão chateados com o truísmo auto-acusador com que esses museus conferem certa aura mesmo aos objetos mais banais?”

[...] tornou-se vital ter consciência daquelas pequenas crises na vida cotidiana, através das quais possam emergir energicamente ilhas e novos territórios ainda não mapeados. Pois poderia muito bem acontecer que, sem aquelas crises e ilhas, as fontes da experiência estética secariam dentro de moldes demasiadamente estreitos e de suas condições inflexíveis. E já ocorreu tantas vezes no passado, que nós, os especialistas acadêmicos da experiência estética, somos os últimos a notar quão dramática se tornou essa situação. (GUMBRECHT, 2006, p. 63)

A princípio, entre as possibilidades da ocorrência de pequenas crises no cotidiano propostas por Gumbrecht, a fotografia parece se encaixar naquilo que o autor descreveu na primeira modalidade descreve. No entanto, é preciso pensar além dos moldes ditos tradicionais da fotografia e assumindo outras infinitas possibilidades a partir da fotografia contemporânea e a fotografia expandida, ambas objetos da próxima parte deste capítulo. Deste modo, talvez seja possível avaliar novas possibilidades de pensar essa ampliação do usufruir da experiência estética por meio do encontro com imagens fotográficas no cotidiano, enxergar novas potências de crises por intermédio da experimentação da fotografia.

2.1. Entre o irreversível e o inacabável

Figura 4



Crédito: Raymond Depardon

Nesta segunda parte deste capítulo, procurarei uma aproximação com aquilo que torna a fotografia, fotografia. É preciso, portanto, tratar da estética fotográfica de modo a relacionar elementos da estética fotográfica com a experiência estética como um todo. Uma das especificidades da fotografia – das imagens fixas, em geral – é a possibilidade do controle do tempo de observação, aquilo que Antônio Fatorelli irá descrever como uma atitude que permite a atenção prolongada à imagem, “oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada” (FATORELLI, 2013, p. 20). Ainda que o consumo e a circulação de imagens tenha sofrido profundas mudanças, principalmente após o efeito smartphone, a observação de uma imagem fotográfica segue obedecendo a um tempo de atenção que compete apenas ao observador.

O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo de sua disposição. Tal liberdade está

interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção. O modo de observação da fotografia mobilizou vivamente as reflexões de Roland Barthes (1984a, p. 85), que se mostrava francamente seduzido pelo modo de se dar a ver das fotografias e dos fotogramas, um modo distendido no tempo, que oferece ao observador a oportunidade de se projetar na imagem suas demandas internas. (FATORELLI, 2013, p. 20)

É importante ressaltar também que não há sentido em analisar a imagem fotográfica apenas como momento decisivo, como registro do real, como verdade, como realidade. Arlindo Machado chega a dizer que “na verdade, a definição clássica de fotografia como índice constitui uma aberração teórica”. Mais adiante, ao construir o raciocínio que nos leva a um entendimento da fotografia como símbolo, o autor ressalta que

[...] se considerarmos que a "essência ontológica" - expressão tomada de André Bazin (1981: 9-17) - da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que tudo o que existe no universo é fotografia, pois tudo, de alguma forma, sofre ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo "registrará" a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. (MACHADO, 2010, p. 127)

Para fugir dessa aberração teórica citada por Machado, é preciso estabelecer um entendimento da fotografia enquanto símbolo. Isso permitirá uma abordagem mais abrangente das discussões a respeito da estética fotográfica e da experimentação estética da fotografia: o entendimento da foto enquanto símbolo possibilita a compreensão da ocorrência do fenômeno da experiência estética enquanto devaneio. Encarar a fotografia como um objeto que traz em si a potência de abrir essa fenda espaço-temporal que permite, como diria Barthes e tantos outros autores, a projeção de demandas internas na imagem, o estabelecimento de vínculos não óbvios e significativamente subjetivos. Entender a fotografia como símbolo é assimilar a possibilidade da ocorrência de fenômenos diversos na interação entre observador e foto, entre sujeito e objeto, principalmente pela inevitável ocorrência de uma mediação e interpretação de um saber científico, para além de um mero registro, para além do “isto foi”. De acordo com Arlindo Machado,

Como *símbolo*, segundo a definição peirciana, a fotografia existe numa relação triádica entre o signo (a foto ou, se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e matemática. Assim, ela pode ser "lida" como a criação de algo novo, de

um conceito puramente plástico a respeito do objeto e de seu traço - aliás, essa é a única leitura séria da fotografia. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas sim *interpretá-lo* cientificamente. O traço fotográfico, quando existe, não ocorre em estado bruto, mas imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. (MACHADO, 2010, p. 129)

François Soulages, no livro *Estética da fotografia: perda e permanência* (2010) fala sobre diversas questões que envolvem o objeto de estudo deste trabalho: entre eles, trata de observar a recepção da imagem. No quarto capítulo dessa obra, chamado *O objeto fotográfico: a fotograficidade*, o autor desenvolve o conceito de fotograficidade que, segundo Soulages, “se caracteriza por ser a surpreendente articulação do irreversível e do inacabável – irreversível obtenção do negativos e inacabável trabalho com o negativo” (SOULAGES, 2010, p. 123).

Essa especificidade [da fotografia] fundamenta não só a singularidade da fotografia, mas também uma tríplice estética da fotograficidade – a do irreversível, a do inacabável e a da articulação entre eles. É no cerne da estética da fotograficidade que adquirem sentido a estética das escolhas, a dos possíveis, a da imagem de imagens, a das metamorfoses, a do misto, a das recepções inacabáveis, etc. (SOULAGES, 2010, p. 123)

Mais adiante, o autor explica que “três realidades parecem especificar a fotografia: as condições de possibilidade de uma foto, suas condições de produção e suas condições de recepção” (SOULAGES, 2010, p. 125), mas questiona a simplicidade de basear a especificidade da fotografia sobre esses três pilares. Neste trabalho, o interesse principal é voltado para a recepção da imagem, mas isso não implica em uma total abstenção das demais condições que envolvem a feitura e suas respectivas condições de existência.

Ao falar especificamente da recepção de uma fotografia, Soulages afirma que as condições dessa recepção dependem principalmente de dois fatores, sendo um a exterioridade e o outro a própria condição do sujeito que experimenta a foto. Como foi dito anteriormente, cada observador de uma determinada imagem carrega consigo uma experiência coletiva, que irá beber de seu contexto social e cultural, e outra experiência individual, que diz respeito àquilo que podemos chamar de vivência pessoal. Ora, estes (sujeitos receptores de uma foto) diferem por sua história pessoal e coletiva; essas condições de recepção não podem, portanto, ser objeto de afirmações universalizáveis, válidas para qualquer recepção de qualquer foto” (SOULAGES, 2010, p. 125).

É importante pontuar que essas condições são infinitamente variáveis e mutáveis. Uma imagem fotográfica pode não causar impacto – como experiência estética – em um determinado sujeito que a observou em um determinado contexto, mas nada impede que essa mesma fotografia venha a ser experimentada e provoque o fenômeno do devaneio que aqui proponho em um segundo, terceiro ou quarto encontro, considerando mudanças nas esferas coletiva, individual ou em ambas.

O que é, pois, uma foto? O que faz com que uma coisa seja uma foto? O que numa foto pertence à esfera da fotografia? Em outras palavras, o que é a fotograficidade? O conceito de fotograficidade designa o que é fotográfico na fotografia. [...] a fotograficidade designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico – e esse fato remete tanto ao sem-arte quanto à arte. [...] ora, justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio. (SOULAGES, 2010, p. 129)

Soulages faz uma importante ponderação que me parece pertinente também a este trabalho, uma vez que proponho a experimentação estética da fotografia, sem especificar formatos e, portanto, sem delimitar o modo como essa fotografia se apresenta ao observador da imagem. O autor diz que há uma “impossível definição” quando o assunto é a materialidade de uma foto e que esta “pode ser feita em um número indefinido de matérias, ou melhor, ela pode existir apenas em estado de luz, como no caso de um slide.” (SOULAGES, 2010, p. 129).

Ainda que Soulages use slides e negativos para expressar seus raciocínios, é possível adaptar tais reflexões para o atual contexto de tecnologias e ampliar essa discussão para, por exemplo, trabalhos que se apropriam das dinâmicas da fotografia expandida. O termo fotografia expandida foi cunhado por Andreas Müller-Pohle para designar esse tipo de fotografia que, para além das infinitas possibilidades de intervenção na produção ("pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar e na própria imagem fixada no negativo"), mas também "na circulação e no consumo social de fotografias" (MACHADO, 2010, p. 134).

Como exemplo de uma interessante aplicação desse conceito, cito a instalação *Experiência de cinema*, da artista Rosângela Rennó, no qual existe uma projeção de imagens sobre uma espécie de cortina de fumaça que se cria e se desfaz, portanto, criando e desfazendo a imagem naquilo que diz respeito à sua visibilidade. Para uma noção maior

deste trabalho, recorro ao livro de Antônio Fatorelli *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (2013).

Na instalação *Experiência de cinema*, Rosângela Rennó propõe um experimento paradigmático do processo fotográfico. Em um palco precário, no formato de um proscênio que poderia pertencer a inúmeros períodos históricos, [...] um artefato posicionado no recuo central se encontra inerte, subtraído de qualquer atividade. Ao ouvirmos à distância um ruído contínuo, meio maquínico, meio orgânico, vemos surgir uma cortina de fumaça que avança progressivamente, deixando entrever no curso dessa trajetória a aparição de uma imagem fugaz. A princípio quase imperceptíveis, as projeções sobre as camadas de fumaça adquirem, aos poucos e de modo hesitante, contornos mais ou menos reconhecíveis. Após essa aparição fugidia, em meio a uma névoa ainda aparente, a imagem se desfaz por completo, sem deixar qualquer vestígio da sua presença. (FATORELLI, 2013, p. 38)

O caso desta obra da artista Rosângela Rennó é apenas um dos exemplos que poderiam ser dados sobre a dificuldade de abranger a totalidade das possíveis manifestações da fotografia. Portanto, quaisquer afirmações que sejam feitas a respeito da materialidade da fotografia geram uma série de problemas, ainda mais sob as atuais configurações de produção, intervenção, consumo e circulação de imagens fotográficas sob os seus mais diversos formatos. Ainda que as dinâmicas da relação entre observador e imagem tenham passados por profundas modificações nas últimas décadas, o aparato e os dispositivos digitais ampliaram significativamente os horizontes de possibilidades na produção da fotografia. Horizontes que, a rigor, já eram infinitos.

Nesse sentido, faço mais uma vez o apelo para que não caiamos na tentação de assumir posturas tecnofóbicas quanto ao digital. É evidente que mudanças ocorreram, mas não podemos cair no equívoco de tratar a contemporaneidade como um momento em que há um total esvaziamento ou perversão nas relações entre sujeito e imagem. Este trabalho vem como tentativa, é bem verdade, de traçar novas possibilidades de uma experimentação mais profunda com a imagem fotográfica, seja lá em qual suporte, formato e demais fatores circunstanciais isso se dê. Mais uma vez, trago a fala de Arlindo Machado, quando autor discorre sobre essa ampliação de horizontes que o meio digital proporcionou à fotografia:

O arranjo do objeto em seu espaço natural ou no estúdio, a disposição da iluminação, a modelação da pose, os ajustes do dispositivo técnico e todo o processo de codificação que acontece antes do "clique" pertencem à fotografia tanto quanto o que acontece no "momento decisivo". Da mesma forma, faz parte de seu universo tudo o que ocorre em seguida: a revelação, a ampliação, o retoque, a correção e

processamento da imagem, a posterização, etc. Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa a conhecer sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmera digital e o software de processamento assumindo o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, pode-se dizer que a fotografia vive um momento de expansão, no que diz respeito tanto ao incremento de suas possibilidades expressivas quanto às mudanças em sua conceitualização teórica. (MACHADO, 2010, p. 134)

As infinitas possibilidades de projeção, materialização, organização e reorganização de fotografias em suportes variados, desde aqueles que podemos chamar de triviais até aqueles que bebem do atravessamento de mídias, no caso da fotografia expandida, podem ser entendidos como manifestação da imagem fotográfica. Como proposta para resolver essa dificuldade de abordagem a especificidades da fotografia por meio de uma aproximação à sua materialidade, Soulages propõe que seja operado um deslocamento do resultado da imagem – “a foto fabricada, a imagem projetada a partir do slide” – para uma relação entre a matriz inicial – “o negativo, o slide” – e o produto derivado dessa matriz. O autor diz que

Essa relação é uma das características da fotograficidade: notemos que essa característica não nos remete a uma matéria qualquer, nem a um tipo qualquer de formas, nem a um ser qualquer, mas a uma relação que contém infinitas possibilidades; essa relação, em sua realização concreta, nunca provém de uma necessidade, mas de uma escolha que faz passar dos possíveis a um real, isto é, a determinada foto particular. (SOULAGES, 2010, p. 129)

Soulages demonstra que “a fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável” (SOULAGES, 2010, p. 130). Por articulação do irreversível, o autor explica que há uma irreversibilidade na obtenção da imagem, da fotografia, que pressupõe o ato irreversível do clique, que gera uma imagem qualquer. Por outro lado, essa imagem gerada, ainda que restrita, é absolutamente inegotável no que será feito com ela daquele momento em diante. Até aqui, Soulages direciona sua fala especificamente sobre a obtenção do negativo e dos processos técnicos que envolvem a obtenção do mesmo e, em seguida, dos infinitos processos que podem decorrer daquele mesmo negativo, a partir de outros processos, outros tratamentos com aquele negativo.

Parece razoável dizer que essa articulação entre o irreversível e o inacabável proposta pelo autor é aumentada exponencialmente a partir da era digital. Sendo assim,

aquilo que Soulages descrevia como já sendo um processo que tem infinitas possibilidades de resultados distintos entre si, tornou-se um processo ainda mais complexo na sua *infinitude*. Mais adiante, o autor toca em algumas diferenças que existem entre os processos de obtenção da imagem por meio do negativo a aquela que surge no aparato digital. No entanto, afirma que, “na verdade, a imagem digital permite um aproveitamento – prático e estético – infinitamente mais complexo e rico; a estética digital é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas” (SOULAGES, 2010, p. 134).

Com razão, seria válido questionar, assim como foi feito anteriormente neste trabalho: por que estudar esse suposto fenômeno da experiência estética enquanto devaneio sob a luz da fotografia e não de outra forma de manifestação artística? De acordo com Soulages, essa articulação entre o irreversível e o inacabável é algo que compete exclusivamente à fotografia. O próprio autor traça comparativos com outros tipos de arte e faz distinções quanto aquilo que denomina como inacabável trabalho com o negativo – e, guardadas as devidas diferenças, com o suporte digital:

Esse inacabável trabalho com o negativo, no entanto, poderia encontrar um equivalente no teatro, na música, na dança e em muitas das artes de representação e do espetáculo; na verdade, por exemplo, pode-se fazer uma infinidade de encenações da mesma peça; pode-se representar apenas um fragmento dela; pode-se representar o texto na ordem que se quiser. Todavia, o teatro, bem como a música, a dança e as artes da representação, não se caracteriza pela articulação do inacabável e do irreversível: não há irreversibilidade na escrita (de uma peça ou de uma música, etc.); isso não é em nada comparável à irreversibilidade da obtenção generalizada do negativo, isto é, do ato fotográfico e da obtenção restrita do negativo. Assim sendo, essa articulação particulariza plenamente a fotografia. (SOULAGES, 2010, p. 143-144)

A partir do princípio da fotograficidade e dessa articulação entre o irreversível e o inacabável, buscarei a constituição do sistema autopoietico entre imagem e observador que proponho nesta pesquisa. Desse modo, será possível traçar uma aproximação com essa articulação que Soulages propõe e tatear esse suposto sistema que cria a si próprio a partir da experiência estética entendida enquanto uma forma de devaneio. Tentarei explicar como esse fenômeno permite o alcance a novos *eus* sob a perspectiva do observador da imagem fotográfica.

Capítulo 3: O sistema observador-imagem

3.1. Sistema fechado, autopoiesis e autorreferencialidade

Figura 5



Crédito: Bastiaan Woudt

Nesta primeira parte do último capítulo, relacionarei conceitos e ideias levantadas até aqui com a teoria de sistema de Niklas Luhmann de modo a construir aquilo que tenho defendido como sistema autopoietico e autorreferencial formado por imagem e observador. Busco amparo no artigo de Léo Peixoto Rodrigues, intitulado *Sistemas autorreferentes, autopoieticos: noções chave para a compreensão de Niklas Luhmann* (2008), presente na publicação o qual apresenta algumas das noções da teoria social sistêmica de Niklas Luhmann e a expansão das noções de autopoiesis e autorreferencia. Em um primeiro momento, gostaria de me ater a ideia de sistema, visto que foi um termo já cunhado diversas vezes ao longo desta pesquisa, mas sem o devido aprofundamento. Para chegar até a percepção de sistema que almejo à discussão que proponho, faz-se necessário traçar o caminho desde a origem desse conceito até a apropriação e ressemantização feita por Luhmann nos estudos sociais.

A ideia de sistema, na tradição do conceito, é a de interdependência das partes de uma determinada "coisa" que funciona - e cujo funcionamento a mantém como tal - que foi criada ou desenvolvida com algum propósito. As ideias de parte, etapa, momento, conjunto, coleção são ideias corolárias à noção de sistema; elas sempre estão implícitas ou explicitadas quando nos referimos a algum sistema seja ele qual for. Entretanto, ideias mais sutis - ou que denotam estados ou estágios inerciais - tais como: processo, desenvolvimento, manutenção, transformação, equilibração, coerência, também fazem parte daquilo que se pode apontar como características inerentes aos sistemas. (RODRIGUES, 2008, p. 107)

O conceito de sistema desenvolvido e utilizado por Luhmann foi elaborado inicialmente pelos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, ambos biólogos e grandes contribuidores para os avanços de conhecimentos científicos em diversas disciplinas a partir da teoria sistêmica. Esses dois pesquisadores afirmaram que a "cognição e os organismos vivos constituíam-se em *sistemas autopoieticos*".

De acordo com Rodrigues, a partir dos estudos de ambos, o conceito de sistema, aplicado aos organismos vivos e à cognição, tomou para si determinadas "características nunca assumidas e explicitadas antes, como também acrescentou elementos polêmicos, sobretudo à teoria do conhecimento, com relação à forma como os sistemas orgânicos deveriam ser vistos" (RODRIGUES, 2008, p. 109). Segundo Maturana e Varela (1980), os "sistemas orgânicos são sistemas fechados, autorreferenciados e autopoieticos" (RODRIGUES, 2008, p. 109).

Mas o que quero dizer ao afirmar que é possível estabelecer um sistema autopoietico, fechado e autorreferenciável entre imagem e observador? É simples: tal sistema proposto, diante das dinâmicas de consumo de imagens fotográficas e de experimentação estética da fotografia, comporta-se como sistema, uma vez que possui "partes vinculadas que se implicam mutuamente; elementos interdependentes; funcionam e se mantêm como tal; apresentam processos, isto é, desenvolvem-se, transformam-se com o tempo, etc." (RODRIGUES, 2008, p. 109). De acordo com Luhmann (1998), os sistemas não são apenas uma categoria analítica, mas existem concretamente.

A existência concreta, empírica, verificável de tais sistemas leva-nos a pensar sobre como eles se constituem, de que forma são compostos, quais são seus elementos, qual é a sua forma, onde se localizam no tempo e no espaço. Ao pensar em sistema, imediatamente pensamos em algo cujas partes de alguma forma estão vinculadas, tocam-se, implicam-se mutuamente, relacionam-se de algum modo. (RODRIGUES, 2008, p. 107)

Rodrigues afirma que a noção de sistema serve para "descrever unidades; unidades como singularidades autônomas ou quase autônomas (RODRIGUES, 2008, p. 108). Ele afirma também que o termo sistema surge como possibilidade epistemológica como uma "ferramenta metódica cognitiva sintética" (RODRIGUES, 2008, p. 108), ou seja, a ideia de sistema está preocupada com "o conhecimento de uma unidade (enquanto tal) que propriamente com as partes (e o conhecimento das partes) que compõem essa unidade" (RODRIGUES, 2008, p. 108). Ou seja, a análise do sistema observador imagem, e como funcionam suas dinâmicas, é uma abordagem possível frente a análise do observador ou da imagem em si.

Um sistema como unidade não deixa de ser uma totalidade, isto é: "um todo completo em suas partes e perfeito em sua ordem", conforme propusera Aristóteles (Met., V, 26, 1024 a 1 - apud ABBAGNANO, 2003, p. 963). Tanto a ideia de totalidade como de unidade remete-nos à imagem de alguma coisa com relativa autonomia, autonomia esta que se faz perceptível, que se diferencia do todo. (RODRIGUES, 2008, p. 108)

É bem verdade que, desde um primeiro momento, que as imagens possam ser vistas como parte de um exterior ao sistema observador. Tal afirmação possui o seu mérito e sua precisão. Como mostrarei adiante, a ideia de ambiente, de contexto, de entorno faz parte das considerações de Rodrigues a partir de conceitos trabalhados por Luhmann. No entanto, minha proposta de incluir as imagens fotográficas como parte do sistema observador, tornando-se observador imagem, vem no sentido de que, pós experimentação estética de uma fotografia – e assumindo suas particularidades enquanto objeto experimentável – há uma ressignificação dessa imagem, tanto externamente quanto internamente ao sujeito que a experimentou. Esse rearranjo de conteúdos e a produção de novos conteúdos que fazem o observador produzir, construir novos aspectos de sua subjetividade a partir do encontro com a fotografia é o que proponho para considerar as imagens que desencadearam experiência estética como parte desse sistema fechado, autorreferencial e autopoietico.

A noção de sistema exige a noção de unidade, caso um sistema não operasse de maneira integrada e recursiva com (e unicamente com) os seus elementos que integram tal unidade, a noção de sistema poderia ser facilmente substituída pela noção de estrutura, agregado, conglomerado, e mesmo rede. Luhmann, ao se referir sobre o sistema como *unidade integrada* diz: "este conceito é uma consequência obrigatória do fato trivial (conceitualmente tautológico) de que nenhum sistema pode operar fora dos seus limites (1998, p. 55). Assim, se um

sistema tem limites, são os limites do sistema que o discerne como unidade e, a partir desse estado de unidade, tudo o mais torna-se não sistema, ou diferente do sistema ou, *simplesmente, diferença*. (RODRIGUES, 2008, p. 109)

Segundo Rodrigues, a inovação de Maturana e Varela ao utilizar e reconceitualizar a noção de sistema vem à medida em que afirmam que esses sistemas são fechados – “tanto a cognição quanto os sistemas orgânicos são fechados” (RODRIGUES, 2008, p. 110). No entanto, isso não quer dizer que esses sistemas sejam “isolados, incomunicáveis, insensíveis, imutáveis”, mas porque esses “sistemas tornam-se sistemas, porque suas partes ou seus elementos interagem uns com os outros e somente entre si”. Trata-se de um sistema cujo fechamento é “puramente operacional” (RODRIGUES, 2008, p. 110).

Traçando paralelos com o consumo de imagens e com a experiência estética provocada a partir de imagens fotográficas, penso que existem dois olhares possíveis a respeito do *locus* das fotografias do mundo, por assim dizer: existem aquelas que compõem o sistema fechado observador-imagem – as que roubaram algo do sujeito – e aquelas outras que fazem parte do exterior desse sistema – que não produzem nada senão o sentimento de indiferença que Barthes evoca. Isso não impede que, eventualmente, diante de mudanças nos processos, dinâmicas de conteúdos, ou mesmo a partir do desencadear de pequenas crises, retomando ao termo de Gumbrecht, essas imagens que a princípio não diziam nada a respeito desse observador, passem a integrar o sistema no qual ele está inserido. Como Rodrigues explica a partir de Luhmann podemos tratar as fotografias do cotidiano como parte que é exterior ao sistema observador, até que alguma estabeleça algum tipo de vínculo afetivo – seja lá qual afeto for – e passe a fazer parte das operações internas desse sistema.

Dei-me conta que os seres vivos não eram um conjunto de moléculas, mas sim, uma dinâmica molecular, um processo que ocorre como unidade discreta e singular como resultado do operar e em operar; [do operar] das distintas classes de moléculas que o compõem, num jogo de interações e relações de vizinhança que o especificam e realizam como uma rede fechada de trocas e sínteses. (MATURANA; VARELA, 1995, p. 15)

As dinâmicas relacionais entre sujeito e imagem podem ser aplicadas ao formato de sistemas fechados, autorreferenciais e autopoieticos. Mais adiante, Rodrigues tece quatro esclarecimentos sobre o fechamento de um sistema: como primeiro ponto, diz que um sistema orgânico “no seu operar, opera a partir de e através de suas próprias estruturas

(elementos)" (RODRIGUES, ANO, p. 110). Em seguida, afirma que esse sistema orgânico não opera além de suas estruturas, algo que o caracteriza como "unidade autônoma no seu operar" (ibidem, p. 110). Mais adiante, como terceiro ponto, o autor diz que esse fechamento de um sistema, com suas operações estabelecidas entre os elementos do sistema "são os processos relativos ao sistema como unidade que interagem entre si, estabelecendo limites de interação que se constituem nos limites dos próprios sistema" (ibidem, p. 110). Por fim, no quarto apontamento, o autor traz um importante ponto ao considerar que o fechamento operacional de um sistema não impede que haja uma sensibilidade ao meio no qual esse sistema está estabelecido.

Para além de serem sistemas fechados, os dois biólogos chilenos afirmaram também que os sistemas cognitivos e os sistemas vivos são autorreferentes e autopoieticos. Esses são dois outros termos que aparecerem até aqui e que necessitam de uma melhor compreensão. Essa noção, segundo Rodrigues, é de grande importância para o aprofundamento teórico da teoria do conhecimento e da epistemologia. Ainda de acordo com o autor, Maturana e Varela, ao buscar a descrição da autonomia de um organismo vivo, entendido como um sistema autônomo, explicam que

Por isto, a partir de 1960, orientei minhas reflexões para encontrar uma maneira de falar dos seres vivos que captasse a constituição de sua autonomia como sistemas, nos quais, tudo que ocorre com eles em seu operar como unidades discretas, tanto em sua dinâmica relacional como em sua dinâmica interna, se refere só a eles mesmos... (MATURANA; VARELA, 1980, p. 12)

A partir dessa noção dos biólogos chilenos, Luhmann discute o conceito de auto-referência, algo que se dá "no fato de que aquilo que pode ser compreendido como elemento, parte, aspecto, processo, interação de (ou em) um sistema está voltado, envolvido, inexoravelmente, consigo mesmo" (RODRIGUES, ANO, p. 111) Luhmann diz que "o conceito de auto-referência designa a unidade do sistema consigo mesmo" (LUHMANN, 1998, p. 55).

Essa noção de sistema, quando trazida para a proposta que aqui faço da experimentação estética da fotografia, ajuda a compreender as dinâmicas estabelecidas entre observador, imagem e os desdobramentos desse encontro na mente deste sujeito – presentificação de conteúdos, ressignificação de imagens, desencadear de processos como o de equivalência, sentimento de empatia, criação de narrativas internas e externas, etc. "Ele (o sistema) não pode operar além dos limites que o constituem como tal, que o

designam como unidade" (RODRIGUES, ANO, p. 111). O autor assume uma postura cognitiva não analítica para compreender melhor o sistema como unidade autorreferenciada:

Todo o seu operar constitui-se numa "dobra" sobre si mesma, no sentido de que as etapas, os momentos dessa operação adotam uma circularidade que se auto-retro-alimenta. [...] Queremos dizer com isto (assumir a postura cognitiva não analítica) que um sistema deve ser visto como numa unidade dinâmica, operativa e que este operar, sobretudo em sistemas com maior grau de dinamicidade, não permite distinguir os elementos das operações, tampouco os momentos dos processos. Um sistema - orgânico, psíquico, linguístico, discursivo, social - como unidade, pouco informa quando dissecado, analisado, paralisado. É por isto que quanto um sistema se forma como tal, auto referenciando-se num processo ou fluxo de interações que se enclausuram, constituindo uma unidade, conhecer a respeito dessa unidade, em termos qualitativos, é mais útil que saber sobre seus elementos, partes ou momentos. (RODRIGUES, 2008, p. 111-112)

A noção de que não é possível distinguir os elementos das operações, tampouco os momentos dos processos, é de suma importância, uma vez que impede qualquer tentativa de burocratização desse fenômeno poético. Desse modo, não há sentido em questionar-se qual é o momento que o devaneio inicia ou quando termina, em que ponto começa e a qual ponto caminha, níveis de intensidade ou de duração. Isso é importante para manter essas questões sob a tutela de quem experimenta o devaneio, de quem experimenta esteticamente a fotografia.

Agora, é necessário realizar a distinção entre autorreferência e autopoiesis. Segundo Luhmann, um sistema autorreferente pode ser definido quando "os elementos que o constituem estão integrados como unidades de função e em todas as relações entre estes elementos corre paralelamente uma remissão à auto-constituição; dessa maneira se reproduz continuamente a auto-constituição (LUHMANN, 1998, p. 56). Rodrigues explica que, enquanto Maturana e Varela discutiam sistemas que são fechados do ponto de vista operativo são, simultaneamente, autorreferentes e autopoieticos, Luhmann traça a diferença entre os dois termos ao dizer que "todo sistema autopoietico é autorreferente, mas nem todo autorreferente é autopoietico", portanto, a autopoiesis "é uma particularidade da noção de sistema fechado autorreferente" (RODRIGUES, 2008, p. 112).

Poiesis significa criação, *produção* e um sistema autopoietico constitui-se num sistema *fechado* do ponto de vista operativo; *auto referenciado*,

uma vez que os elementos que o constituem relacionam-se de forma retroalimentada, recursiva, uns com os outros; *autopoiético*, porque um sistema com esta característica não apenas se autorreferencia, mas se *autoproduz*, se produz como unidade. (RODRIGUES, 2008, p. 112)

Posteriormente, Rodrigues traz um exemplo de como deixar mais clara o conceito de autopoiesis. De acordo com o autor, para compreender o conceito de autopoiesis, é preciso pensar em um sistema como fechado (operacionalmente falando). Ou seja, como unidade, é diferente de tudo aquilo que lhe é exterior, que não seja ele próprio. Desse modo, opera como um circuito fechado e todo meio que o circunda é entorno. "Assim, sistema e entorno diferenciam-se um do outro" (RODRIGUES, 2008, p. 112). De acordo com Maturana e Varela,

A organização do vivo é, fundamentalmente, um mecanismo de constituição de sua *identidade* como identidade material (...) toda interação da identidade autopoietica ocorre, não apenas em termos de sua estrutura físico química, mas também como unidade organizada, isto é, em referência a sua unidade autoproduzida (MATURANA; VARELA, 1980, p. 45-46)

A rigor, tudo aquilo que não é observador pode ser entendido como exterior, como entorno. No entanto, ressalto, as imagens possuem capacidade de alterar e integrar as dinâmicas internas do sujeito que as experimenta – e não que apenas as consome. Reitero que é nessa instância que as imagens participam desse sistema autorreferencial e autoprodutivo de e em si mesmo. Todas as imagens têm potência de afetar algum indivíduo em determinado contexto, mas são os processos internos a esse observador que vão criar esses vínculos e estabelecer esses sistemas fechados, podendo desencadear diferentes dinâmicas internas.

Desse modo, explica Rodrigues, a autopoiesis se dá na propriedade que sistemas fechados e autorreferidos têm de produzir a si como unidades diferenciadas a partir de seus próprios elementos. O que caracteriza e define a autopoiesis é o processo de autoprodução e a capacidade de auto reparação, de autorreestruturação, de autotransformação e de autotransformação desses sistemas. Isso, ressalta o autor, é bastante distinto da ideia de auto-organização (produção de ordem a partir da desordem). De acordo com Rodrigues,

A autopoiesis (...) é a capacidade de alguns sistemas em *produzirem-se como estado de ordem* e, por vezes, *redirecioná-lo* numa ou noutra direção, visando à *conservação/estabilidade* do sistema como tal, a

partir de *interpretações* feitas com relação às mudanças do entorno. Luhmann afirma que: "nos sistemas *autopoieticos*, tudo o que é usado como uma unidade pelo sistema, incluindo as operações elementares, é também produzido como uma unidade pelo sistema" (1998, p. 27). (RODRIGUES, 2008, p. 113)

Outro ponto importante a ser ressaltado da teoria de Luhmann e da leitura de Rodrigues é o da capacidade de sistemas fechados, autorreferentes e autopoieticos têm de produzir a possibilidade de diferenciação/identificação. Essa potência de criação de uma "identidade-diferença" se dá uma vez que as operações sistêmicas desses sistemas então constantemente em mudança na fronteira entre o sistema e o próprio entorno. Essa concepção nos ajuda a compreender o que há em nós que faz com que determinadas fotografias mexem conosco em particular, por assim dizer, e não com um outro observador – que é, em última análise, um outro *eu*.

As percepções e leituras daquilo que é exterior, ou seja, daquilo que não é o observador em si mesmo, produz esse efeito de identidade-diferença, que é individualizante e constituidora de subjetividades – ainda que exista um atravessamento de concepções do imaginário coletivo e de estruturas macro, como cultura e contexto espacial, cultural e histórico. Rodrigues segue ao dizer que

Para Luhmann, toda *identidade-diferença* constitui-se em operações de diferenciação e, desta forma, operações de sentido. Segundo ele, "para os sistemas o sentido se constitui na forma do mundo contrapor, transcender a diferença entre sistema e entorno" (1995, p. 61; 1998a, p. 79). (RODRIGUES, 2008, p. 114)

Antes de passar adiante, é preciso desenvolver alguns pontos, de modo a deixar algumas noções mais claras. Ao longo de toda pesquisa, desenvolvi a ideia de que existe um sistema fechado formado por observador e imagem. Esse sistema é formado a partir das imagens que são assimiladas a partir de experiências estéticas e outras que nos afetam de alguma maneira e que propiciam mudanças no nosso íntimo de algum modo. Existem também aquelas imagens que não nos dizem respeito, às quais permanecemos alheios e que não nos produzem nada a não ser a indiferença, que não despertam nossa empatia e não desencadeiam processos de devaneio.

Essas imagens, na minha leitura e classificação, constituem aquilo que deve ser chamado de exterior. São imagens do entorno e assim permanecerão até que não sejam mais: seja por mudanças no próprio exterior (contexto temporal, espacial, histórico ou cultural) ou no próprio observador, a partir de rearranjos de dinâmicas ou de autoproduções do próprio sistema. Agora, parto para a última parte desta pesquisa a fim

de costurar as ideias, conceitos e propostas realizadas até o momento e explicar aquilo que defendo como construção do eu a partir do devaneio enquanto experiência estética fotográfica.

3.2. O desencadear da construção do eu

Figura 6



Crédito: Alexey Titarenko

Para este último tópico da pesquisa, percorrerei os principais aspectos levantados nos capítulos anteriores de modo a arrematar aquilo que defendo como construção do eu. Esse fenômeno é desencadeado a partir da experimentação estética da fotografia; esta, por sua vez, é atravessada pela ideia de devaneio que ajuda a constituir o sistema fechado imagem-observador. Penso que, assim como foi proposto desde o início deste trabalho, um modo justo de percorrer novamente o caminho trilhado até aqui e entender esses processos seja a partir da perspectiva do olhar do observador, desse experimentador de imagens do mundo.

Esta dissertação de mestrado surgiu como uma tentativa de aproximação àquilo que ocorre entre uma imagem fotográfica e uma pessoa que a observa. No entanto, não se trata de uma imagem qualquer ou de uma observação trivial: estava particularmente

interessado naquelas fotografias que desencadeiam experiências estéticas em um observador específico, que vive essa experiência estética e a usufrui enquanto devaneio.

Além disso, propus que, para a análise desse fenômeno, fosse estabelecido um sistema fechado formado por uma parte imagem e, outra parte, observador. Defendi que esse sistema fechado fosse entendido como autopoietico (consequentemente, autorreferencial), a partir dos conceitos trazidos por Niklas Luhmann, derivados da teoria dos biólogos Francisco Varela e Humberto Maturana.

No entanto, antes de constituir esse sistema, busquei construir um cenário que ajudasse a compreender nossas predileções – escolhas, de certo modo, um modo um tanto quanto impreciso – a respeito de determinadas imagens e, simultaneamente, porque outras não produzem nada em nós, receptores de fotografias, senão a indiferença. O desejo por um estudo da experiência subjetiva foi intencional, ainda que um estudo de recepção fosse absolutamente compreensível – talvez, mais relevante em um trabalho que abordasse questões do imaginário coletivo.

A fim de alcançar algum tipo de esclarecimento nesse sentido, consultei obras de Minor White e me amparei nos conceitos de empatia e, posteriormente equivalência e equivalência perpétua. Além disso, de modo a entender mais profundamente a própria ideia de empatia, foi necessário buscar amparo em Henri Bergson e seus estudos a respeito de estado cerebral, estado psicológico e a ideia de atenção à vida.

Bergson, ao propor o desenvolver de uma postura mais atenta àquilo que circunda o observador e experimentador de imagens possibilitou que uma ponte fosse traçada à ideia de sensibilidade metafísica de Gaston Bachelard – a quem recorro para tratar do conceito de devaneio, fenômeno que se comporta como um sonhar acordado e que defendo que seja entendido como a experiência estética em si.

Mas, para entrar nos meandros da experiência subjetiva da recepção da imagem fotográfica, foi necessário traçar alguns esclarecimentos a respeito do entendimento da imagem fotográfica enquanto símbolo. Não apenas como registro, mas assumindo também o lado de registro. Trabalho a fotografia enquanto símbolo, portanto, como potência de ressignificação de imagem, tanto internas quanto externas. Também foi necessário argumentar em favor de um entendimento da imagem fotográfica como potência em si para algum observador, sob determinado contexto, de modo a fugir da obrigatoriedade de chancelas artísticas, documentais e afins.

Ainda nesse sentido, como ressaltado desde o princípio desta pesquisa, estive preocupado em encontrar situações do cotidiano que propiciassem o entendimento da

ocorrência de experiências estéticas. A procura por situações do cotidiano vem como tentativa de estabelecer o sistema fechado entre observador e imagem palpáveis a situações comuns, uma vez que, ao trabalhar essas dinâmicas no cotidiano, me afasto de uma concepção elitista da ocorrência desses devaneios fotográficos que proponho – não é necessário nem restrito frequentar espaços tidos como tradicionais da arte para usufruir de experiências estéticas, algo que Gumbrecht tateia, de algum modo.

Procurei também assumir posturas menos interpretativas, algo que influenciou a forma como apresento meu corpus de pesquisa. Essa proposição de uma aproximação menos interessada na interpretação a partir da leitura de Susan Sontag respaldou, de algum modo, que eu pudesse ir atrás de uma dinâmica voltada aos afetos – aos meus afetos, especificamente, dada a forma como as imagens presentes neste trabalho se apresentam. Busquei aquilo que a autora se refere como ouvir mais, ver mais e sentir mais. Sei que talvez não seja a abordagem mais usual (academicamente falando), mas sei também que é uma aproximação possível.

A escolha de trabalhar a experiência estética a partir da experimentação de fotografias necessitava de um amparo naquilo que era específico a essa imagem técnica. Para tanto, precisei recorrer a Luis Humberto, Rubens Fernandes, Arlindo Machado, Antônio Fatorelli, Vilém Flusser e François Soulages para levantar algumas de suas particularidades. Questões como a possibilidade de o espectador poder assumir controle do tempo de contemplação, por exemplo, ou então do entendimento da fotografia como algo além da confirmação de obviedades, do real, mas como possibilidade de abertura de novas e renovadas reflexões – sobre si e sobre o mundo.

Naquilo que diz respeito à experiência estética, depois de trazer algumas das reflexões de César Guimarães a partir da leitura de Martin Seel, como a presentificação de conteúdos diante da experimentação estética da imagem, procurei traçar um diagnóstico da ocorrência de experiências estéticas a partir de experimentações cotidianas com base na leitura de Hans Ulrich Gumbrecht e sua proposta de pequenas crises no cotidiano – proposta estabelecida com a leitura também de Martin Seel, Heidegger e Kant. Ou seja, tentei centralizar a ocorrência desses fenômenos de denomino como devaneios, poéticos, naquilo que podemos chamar de vida comum. Pensar sob essa perspectiva da vida rotineira, ao meu ver, é de suma importância para compreender e reconhecer mais da potência de afetividade que dispomos diariamente ao nos confrontarmos com imagens – no caso específico desta pesquisa, fotográficas, mas imagens em geral.

Por fim, já no artigo de Rodrigues, quando o mesmo trabalha conceitos de Niklas Luhmann, com seus dizeres sobre sistemas sociais, sistemas fechados, autorreferência e autopoiesis, creio ter chegado ao ponto em que podem ser compreendidas a autoconstrução e a auto-constituição do indivíduo. Enquanto experimentador estético de fotografias e, portanto, enquanto parte integrante de um sistema formado por imagem e observador, a autoconstrução se dá na medida em que, a cada nova experiência estética, a cada novo devaneio desencadeado a partir de uma fotografia, ocorre um rearranjo, uma reformulação, um desenvolvimento de novas questões, de novas narrativas, de diferentes afetos e de diferentes experiências internas, com ressignificações de processos, de memórias e até mesmo de experiências estéticas anteriores.

A autoconstrução do sujeito que experimenta a fotografia se dá na medida em que é estabelecida uma conexão. Não uma conexão qualquer, mas uma conexão estabelecida a partir de uma experiência estética. A ocorrência de experiências estéticas em contextos do cotidiano responde a determinadas diretrizes, de certa forma, mas ocorrem, neste caso específico, à medida que rompem com aquilo que é comum ao observador de tal imagem. Essa ruptura é, ao mesmo tempo, quebra, pois é ruptura, e é também construção, visto que estabelece a ponte para a constituição do sistema fechado, autorreferente e autopoietico formado entre objeto e sujeito, entre observador e imagem.

As imagens fotográficas estão, de forma até paradoxal, dentro e fora desse sistema – em última instância, dentro e fora do *eu*: fora, uma vez que compõem o mundo, aquilo que externo ao sistema *eu*. São parte do ambiente, do entorno, daquilo que é externo, alheio. No entanto, há o momento que, por determinada razão específica e não aleatória, alguma imagem pode desencadear uma experiência estética nesse observador em questão. Ao fazê-lo, passa a integrar o sistema, uma vez que torna-se parte constituinte de uma autoprodução de narrativas internas, de processos inerentes ao sistema *eu*, que agora é *eu-imagem(ns)*. A cada nova experimentação estética de uma fotografia, há algo sendo modificado e produzido nesse observador. Desse modo, o sistema torna-se uma unidade que constrói a si mesmo, produz a si mesmo a partir de estímulos de elementos externos.

Considerações finais

Uma vez que o caminho desta pesquisa já foi percorrido no último tópico do capítulo anterior, acredito que uma forma justa de construir a estrutura destas considerações finais seja a partir da retomada de alguns dos questionamentos levantados até aqui, procurando avaliar se foram respondidos, ainda que parcialmente. Por mais não ortodoxo que apresentar as considerações finais sob o formato de perguntas, penso que seja uma forma de refletir sobre o que foi proposto até então e formular novas propostas para seguir adiante na investigação. Algumas das questões serão reformuladas, de modo a deixar o texto um pouco mais coerente e menos burocrático.

Logo no início deste trabalho, fiz as seguintes perguntas: afinal, o que há naquelas imagens fotográficas que parecem mexer conosco em alguma instância, como se roubassem algo de nós? Nós sabemos que não são todas as imagens que provocam esse estranhamento, por assim dizer, mas, e aquelas que provocam? O que explica esse incômodo gerado? O que há nessas fotografias e por que parecem desencadear processos distintos em nosso íntimo? O que há naquelas imagens fotográficas e o que as diferenciam daquelas que não nos tomam de assalto?

Acredito que essas tenham sido as dúvidas iniciais. Fundamentais, de certo modo, no sentido de que foram o alicerce para as demais e que ajudaram a construir meu objeto e meu problema de pesquisa. Talvez por esse mesmo motivo tenham sido reformuladas ao longo do trabalho. Mais adiante, questiono, ao refletir sobre as afirmações de Luis Humberto quando o autor fala da feitura de fotografias e da capacidade desse processo de nos tornar visíveis para nós mesmos, ampliando nossos próprios horizontes: por que não expandir essas reflexões àqueles que experimentam as fotografias? Será que essa ampliação de horizontes viria somente para quem produz imagens fotográficas e não para quem as consome?

Qual é o diálogo estabelecido entre as imagens internas desse observador e como elas são provocadas até resultar em uma ressignificação de imagens exteriores? Aqui, neste ponto, já estava me aproximando da ideia de Gumbrecht de pequenas crises do cotidiano, ou seja, a possibilidade de experiências estéticas ocorrerem ao longo da rotina de um observador de imagens. Ao mesmo tempo, o processo de ressignificação dialoga diretamente com a minha proposta de encarar o devaneio enquanto experiência estética como ponte do sistema fechado composto por imagem e observador, sob a luz dos conceitos da teoria social de Niklas Luhmann.

Em seguida, procurei pensar o consumo de imagens na contemporaneidade e refletir a respeito da ocorrência de experiências estéticas no cotidiano como ruptura de um fluxo, a princípio, rotineiro: se cada imagem fotográfica trouxesse consigo a certeza de proporcionar para alguém em determinado momento uma experiência estética, um devaneio, como dizer então que este estudo tem como uma de suas prerrogativas e de seus objetivos a retomada de uma experimentação genuína da fotografia na contemporaneidade?

Há de se tomar muito cuidado – procurei tê-lo ao longo da pesquisa – com os termos real, genuíno, verdadeiro e afins, quando se fala em experiência estética, fruição, devaneio e demais processos poéticos. Busquei formas de trabalhar a verdade enquanto verdades, a constituição e construção do eu enquanto potência de eus, a fim de escapar propositalmente da concepção de uma essência, de um núcleo do ser que supostamente viria à tona a partir do desencadear de devaneios diante da experimentação de fotografias do cotidiano.

Mais adiante, com o objetivo de refletir a respeito da relevância desta pesquisa no presente momento – e de validá-la, de certo modo – busquei pensar as dinâmicas desta proposta em tempos que somos inundados de imagens a todo instante: já que, supostamente, vivemos um momento em que somos bombardeados de imagens a todo momento, não deveríamos estar no mais abundante e propício dos momentos históricos, sociais e culturais para usufruir de devaneios desencadeados por imagens fotográficas?

Com esses questionamentos e as respectivas tentativas de resposta, tracei uma diferença entre o mero consumo de imagens – relevante em outras instâncias – e a experimentação estética da fotografia, que, na sequência da pesquisa, viria a ser explicada como sendo a ponte que estabelece o sistema observador-imagem – sistema fechado, autorreferente e autopoietico. Em seguida, derivado de um raciocínio um tanto quanto eliminatório – inundação de imagens consumidas provoca cegueira por excesso de luz – propus que esta pesquisa almejasse uma reconquista das sensações derivadas da experimentação estética da fotografia. Propus uma busca pelo devaneio fotográfico. Perguntei: de que forma, então, é possível defender uma retomada da experimentação estética da imagem? Como defender que estamos em um momento que talvez o consumo de imagens nunca tenha sido tão latente e dizer que toda imagem traz em si uma potência poética, mas dizer que não é bem assim que as coisas se desenvolvem? Como ponderar que devo tomar cuidado para não banalizar e burocratizar esses processos que despertam devaneios?

Neste próximo ponto, tentei combater a ideia de uma burocratização da experiência estética fotográfica enquanto devaneio e enfrentar a potência de paradoxo no qual estava adentrando. Se toda imagem trouxesse consigo a certeza – é bom ressaltar, a certeza – de provocar uma experiência estética no seu espectador, este trabalho não encontraria a sua razão de ser, uma vez que todas as imagens seriam certezas de devaneios. Mais questões: como as imagens fotográficas e os processos poéticos aqui propostos podem contribuir para uma maior compreensão do eu a partir de um sistema autopoietico formado entre observador e imagem fotográfica?

Derivadas da ideia de devaneio e da presentificação de conteúdos, segui: é a percepção do sujeito que determinaria o aparecimento das lembranças, ou as lembranças viriam de forma espontânea ao encontro da percepção do sujeito? É possível sonhar acordado, como propõe o autor (Bachelard)? O que acontece conosco quando uma fotografia nos afeta e como é possível usufruir de forma consciente desse afeto despertado? Seria possível adquirir uma consciência desse afeto, do sonhar? Faço um adendo: é possível, de fato, sonhar consciente? Após o último capítulo e a ideia de autopoiesis, diria que sim. Não sob os moldes que se tem tradicionalmente de sonhos, mas sob outras dinâmicas, na penumbra da consciência e do inconsciente.

Mais perguntas, por vezes assumindo um tom um tanto quanto retórico: como, senão pelo fechar dos olhos e descansar do corpo e mente, pularíamos de uma realidade bruta, por assim dizer, para um devaneio poético? Por que não ater o olhar desta investigação ao sonhar noturno, pelo contrário, abdicar do mesmo, considerando que este, sim, pode dizer muito de conteúdos ocultos à consciência do sujeito e que fogem à clareza do cotidiano? O que há de específico na imagem fotográfica que possibilita a ocorrência do devaneio enquanto experimentação estética? Derivada desse último questionamento, outra pergunta que bate à porta: por que estudar esse possível fenômeno e/ou processo por intermédio da fotografia? Por que não a partir da música, da literatura, da pintura, da dança, ou de qualquer outra forma de manifestação artística? Soulages deu o respaldo necessário para tanto ao tratar da especificidade da fotografia naquilo que chama de fotograficidade – a complexa e infundável articulação entre o irreversível e o inacabável.

Mais uma vez, sob outras formas, as mesmas questões fundamentais a esta pesquisa: o que há de específico na fotografia que respalde as questões perseguidas por esta dissertação de mestrado? Como estabelecer um sistema autopoietico entre observador e fotografia? E quais são as propriedades desse devaneio/experimentação estético-fotográfico, enquanto critério para compreender essa proposta de sistema? Quais

são as características e configurações da linguagem fotográfica que permitem o desencadear de devaneios como forma de autopoiesis? Neste último ponto, penso que Luhmann tenha contribuído fortemente com suas concepções, muito úteis para esse entendimento.

Voltando a Soulages, mas também a Fatorelli e a Fernandes, perguntei-me: como seria possível, então, estudar o inesgotável, já que são infinitas as possibilidades promovidas pela fotograficidade? Como se apropriar do que não é, exatamente, apropriável? Como dominar a recepção em toda sua abrangência e infinita subjetividade? Como é o sono, o refletir, a pausa, o absorver, o contemplar, o devaneio, o delírio, em uma sociedade que é bombardeada de imagens e de informações a todo momento, promovendo de alguma forma o arrancar de pálpebras do sujeito, que passa a não ter e/ou não usufruir mais dos momentos de escuridão, ou de penumbra, mas sim instalados em momentos cíclicos e consecutivos de uma cegueira pela claridade, pelo excesso de imagens? De que forma, então, pode a fotografia assumir o papel de tornar-se uma experiência poética quando inserida e como parte de um contexto propício de *não-experiências*?

Com as propostas de Luhmann a respeito dos sistemas fechados, foi possível compreender que os momentos e os processos exatos das dinâmicas operacionais da autopoiesis e da autorreferência são, de certo modo, inapreensíveis, visto que precisam ser compreendidos enquanto parte da unidade. Foi possível entender que não há, de fato, um ligar e desligar de chave para o devaneio enquanto experiência estética, e que não há medição de intensidade ou de durabilidade. Esses processos existem, ocorrem e se bastam na própria experiência subjetiva.

Em seguida, retomando alguns questionamentos já feitos anteriormente, perguntei: considerando que as imagens fotográficas guardam em si toda essa potência poética demonstrada até aqui, mas que não são todas que são capazes de nos afetar – ou que nós não somos capazes de ser afetados por todas – o que explica a ocorrência de experiências estéticas? E o que faz com que estas ocorram em nosso cotidiano, como proponho nesta pesquisa? Como se configuram esses encontros chamados anteriormente de marcantes, nos quais um observador qualquer, em uma situação a princípio corriqueira, depara-se com uma fotografia que parece desencadear algo em si mesmo? Qual é o espaço-tempo do devaneio no cotidiano? Aqui, acredito que Gumbrecht tenha sido de grande proveito, principalmente no que diz respeito à ocorrência das pequenas crises no

cotidiano, compreendendo os objetos, as condições, os efeitos e o conteúdo das experiências estéticas.

Mais uma vez, questões que formam um bloco que pode ser entendido como o cerne da pesquisa vêm à tona: repetindo um questionamento que faço desde o início, e que se desdobra em diferentes formatos a cada vez que o invoco, pergunto: o que há de específico na fotografia que permite essa experimentação enquanto devaneio? Por que estudar esse fenômeno sob a luz da fotografia e não de qualquer outra forma de expressão ou de qualquer outra linguagem das imagens técnicas? Por que estudar este processo nos dias atuais? Existe experiência estética fotográfica sob as dinâmicas de um smartphone? Mais ainda, para deixar refinar as arestas dessa pergunta: é possível a ocorrência de experiências estéticas a partir de fotografias experimentadas em redes sociais a partir de smartphones? Como romper o fluxo em dispositivos tão inseridos no cotidiano? Por que estudar esse suposto fenômeno da experiência estética enquanto devaneio sob a luz da fotografia e não de outra forma de manifestação artística?

A esta última pesquisa, respondo com uma provocação: por mais que tenha utilizado François Soulages a meu favor ao buscar especificidades da fotografia – e que tenha encontrado esse respaldo de forma até surpreendente – cada forma de manifestação artística possui suas particularidades e, sob essa conjuntura, afeta o seu respectivo experimentador de um modo específico. O meu interesse particular por essa imagem técnica me fez pesquisar o que há na imagem fotográfica, mas acredito que existem outros nuances da experiência estética a ser desenvolvidas sob a perspectiva da experimentação de outras formas de manifestação.

De um modo geral, acredito que as questões propostas do início ao fim desta pesquisa foram respondidas, mesmo que parcialmente. Finalizo esta pesquisa com a segurança de que existem diversos desdobramentos possíveis para este tema, tais como um estudo de recepção a partir de um corpus de imagens consagradas dentro da história da fotografia, por exemplo, levando em consideração as questões do imaginário coletivo que atravessa tantas de nossas concepções e da nossa subjetividade, ou talvez uma percepção da experiência história da fotografia. Sei que a opção pela vereda da experiência subjetiva é apenas um dos caminhos possíveis e que a questão que aqui proponho não tem um fim em si mesma. Como tema que investigo desde o trabalho de conclusão de curso da graduação, sinto que esta questão ainda está longe de ser esgotada. Como ensinou Ramón y Cajal, “pode-se afirmar, em geral, que não há questões esgotadas, senão homens esgotados nas questões” (1978, p. 14).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BELTING, Hans. A transparência do meio In: BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Compreender por meio da fotografia, em ZUM #13, 2017.
- ECKERT, Clarissa Baeta Neves, MONTEIRO, Fabrício Neves. *O que há de complexo no mundo complexo? Niklas Luhmann e a Teoria dos Sistemas Sociais*. Sociologias, 2006.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. São Paulo: Facom - FAAP, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Artifício, artefato, artimanha*. Disponível em: http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusserser/wpcontent/uploads/2016/11/flusserartif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em 25 de janeiro de 2019.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: G. Gilli, 2012.
- GUIMARÃES, César et. al. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte, em Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

- HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições acerca da fotografia, em FACOM, 2011.
- LUHMANN, Niklas. *Social systems*. California: Stanford University Press, 1995.
_____. *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*. Madrid: Trotta, 1998.
_____. *Sistemas sociales: lineamentos para una teoría general*. Rudí (Barcelona): Anthropos; México Universidade Iberoamericana: Santafé de Bogotá: CEJA, Pontificia Universidad Javeriana, 1998a.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- MATURANA, H e VARELA, F. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Londres: D. Reidel Publishing Company, 1980.
_____. *De máquinas y seres vivos - autopoiesis: la organización de lo viviente*. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 1995.
- RAMÓN y CAJAL, S. *Preocupações do principiante*. In: *Regras e conselhos sobre a investigação científica*. SP: USP, 1979 [1920].
- RODRIGUES, Léo Peixoto. *Sistemas auto-referentes, autopoieticos: noções chave para a compreensão de Niklas Luhmann*, em *Pensamento Plural*. Pelotas, 2008
- SARTHE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Gallimard: Idées, 1940.
- SEEL, Martin. *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*. Paris: Armando Colin, 1993.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TASSINARI, Alberto. *O instante radiante*. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WHITE, Minor. *Fotografia: equivalência perpétua*, em *Estética Fotográfica de J. Fontcuberta*. Barcelona, Blume, 1984

ANEXOS

BLOCO-IMAGEM DE PERGUNTAS DA PESQUISA

Afinal, o que há naquelas imagens fotográficas que parecem mexer conosco em alguma instância, como se roubassem algo de nós? Nós sabemos que não são todas as imagens que provocam esse estranhamento, por assim dizer, mas, e aquelas que provocam? O que explica esse incômodo gerado? O que há nessas fotografias e por que parecem desencadear processos distintos em nosso íntimo? O que há naquelas imagens fotográficas e o que as diferenciam daquelas que não nos tomam de assalto? Por que não expandir essas reflexões àqueles que experimentam as fotografias? Será que essa ampliação de horizontes viria somente para quem produz imagens fotográficas e não para quem as consome? Qual é o diálogo estabelecido entre as imagens internas desse observador e como elas são provocadas até resultar em uma ressignificação de imagens exteriores? Se cada imagem fotográfica trouxesse consigo a certeza de proporcionar para alguém em determinado momento uma experiência estética, um devaneio, como dizer então que este estudo tem como uma de suas prerrogativas e de seus objetivos a retomada de uma experimentação genuína da fotografia na contemporaneidade? Já que, supostamente, vivemos um momento em que somos bombardeados de imagens a todo momento, não deveríamos estar no mais abundante e propício dos momentos históricos, sociais e culturais para usufruir de devaneios desencadeados por imagens fotográficas? De que forma, então, é possível defender uma retomada da experimentação estética da imagem? Como defender que estamos em um momento que talvez o consumo de imagens nunca tenha sido tão latente e dizer que toda imagem traz em si uma potência poética, mas dizer que não é bem assim que as coisas se desenvolvem? Como ponderar que devo tomar cuidado para não banalizar e burocratizar esses processos que despertam devaneios? Como as imagens fotográficas e os processos poéticos aqui propostos podem contribuir para uma maior compreensão do eu a partir de um sistema autopoietico formado entre observador e imagem fotográfica? É a percepção do sujeito que determinaria o aparecimento das lembranças, ou as lembranças viriam de forma espontânea ao encontro da percepção do sujeito? É possível sonhar acordado, como propõe Bachelard? O que acontece conosco quando uma fotografia nos afeta e como é possível usufruir de forma consciente desse afeto despertado? Seria possível adquirir uma consciência desse afeto, do sonhar? É possível, de fato, sonhar consciente? Por vezes assumindo um tom um tanto quanto retórico: como, senão pelo fechar dos olhos e descansar do corpo e mente, pularíamos de uma realidade bruta, por assim dizer, para um devaneio poético? Por que não ater o olhar desta investigação ao sonhar noturno, pelo contrário, abdicar do mesmo, considerando que este, sim, pode dizer muito de conteúdos ocultos à consciência do sujeito e que fogem à clareza do cotidiano? O que há de específico na imagem fotográfica que possibilita a ocorrência do devaneio enquanto experimentação estética? Derivada desse último questionamento, outra pergunta que bate à porta: por que estudar esse possível fenômeno e/ou processo por intermédio da fotografia? Por que não a partir da música, da literatura, da pintura, da dança, ou de qualquer outra forma de manifestação artística? O que há de específico na fotografia que respalde as questões perseguidas por esta dissertação de mestrado? Como estabelecer um sistema autopoietico entre observador e fotografia? E quais são as propriedades desse devaneio/experimentação estético-fotográfico, enquanto critério para compreender essa proposta de sistema? Quais são as características e configurações da linguagem fotográfica que permitem o desencadear de devaneios como forma de autopoiesis? Como seria possível, então, estudar o inesgotável, já que são infinitas as possibilidades promovidas pela fotograficidade? Como se apropriar do que não é, exatamente, apropriável? Como dominar a recepção em toda sua abrangência e infinita subjetividade? Como é o sono, o refletir, a pausa, o absorver, o contemplar, o devaneio, o delírio, em uma sociedade que é bombardeada de imagens e de informações a todo momento, promovendo de alguma forma o arrancar de pálpebras do sujeito, que passa a não ter e/ou não usufruir mais dos momentos de escuridão, ou de penumbra, mas sim instalados em momentos cíclicos e consecutivos de uma cegueira pela claridade, pelo excesso de imagens? De que forma, então, pode a fotografia assumir o papel de tornar-se uma experiência poética quando inserida e como parte de um contexto propício de *não-experiências*? Considerando que as imagens fotográficas guardam em si toda essa potência poética demonstrada até aqui, mas que não são todas que são capazes de nos afetar – ou que nós não somos capazes de ser afetados por todas – o que explica a ocorrência de experiências estéticas? E o que faz com que estas ocorram em nosso cotidiano, como proponho nesta pesquisa? Como se configuram esses encontros chamados anteriormente de marcantes, nos quais um observador qualquer, em uma situação a princípio corriqueira, depara-se com uma fotografia que parece desencadear algo em si mesmo? Qual é o espaço-tempo do devaneio no cotidiano? Repetindo um questionamento que faço desde o início, e que se desdobra em diferentes formatos a cada vez que o invoco, pergunto: o que há de específico na fotografia que permite essa experimentação enquanto devaneio? Por que estudar esse fenômeno sob a luz da fotografia e não de qualquer outra forma de expressão ou de qualquer outra linguagem das imagens técnicas? Por que estudar este processo nos dias atuais? Existe experiência estética fotográfica sob as dinâmicas de um smartphone? Mais ainda, para deixar refinar as arestas dessa pergunta: é possível a ocorrência de experiências estéticas a partir de fotografias experimentadas em redes sociais a partir de smartphones? Como romper o fluxo em dispositivos tão inseridos no cotidiano? Por que estudar esse suposto fenômeno da experiência estética enquanto devaneio sob a luz da fotografia e não de outra forma de manifestação artística? Por que essa foto me toca?