



ALMA E FOTOGRAFIA

por Marco Antonio Bonetti¹

Resumo:

O artigo resgata os conceitos de alma em Platão, Walter Benjamin e Roland Barthes para argumentar que a tese do descolamento da alma do ser que se deixa fotografar, surgida da análise da relação entre o tempo congelado da fotografia e o tempo contínuo da realidade, causa uma espécie de anestesia na percepção do homem contemporâneo quando ele observa imagens (sejam fotográficas, televisivas ou visuais) do outro. Esse tipo de relação com a imagem propicia ao homem contemporâneo conviver tranquilamente com a perversa realidade que essas imagens denunciam, como a guerra, a pobreza, a fome, a criminalidade.

Abstract:

The article regains the soul concepts in Plato, Walter Benjamin and Roland Barthes to plead that the thesis of soul decoupling from the being that leaves itself to be photographed, emerged from the photography freezing time and the reality continuous time relation, brings about, in some degree, an anesthesia in the contemporary man when he observes images (photographed, televised or visuals) from the other. This type of relation with the image permits the contemporary man to dwell placidly with the perverse reality that those images denounce, as war, poverty, starvation and criminality.

¹ Marco Antonio Bonetti é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo e professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco nos cursos de graduação e mestrado.





""Senhor...se não restam mais humanos, que ao menos restem robôs-Ao menos a sombra do homem!"

Karel Capel, R.U.R. (Rossum's Universal Robots), 1920

A dificuldade em definir o que é alma, ou mesmo em saber se ela existe, não foi suficiente para fazer o espírito humano se despreocupar da reflexão a seu respeito desde tempos remotos. O diálogo Fédon, em que Platão narra o discurso derradeiro de Sócrates antes de tomar a cicuta que lhe tiraria a vida, é um diálogo sobre a alma. Segundo o texto, a morte "nada mais é do que a separação da alma e do corpo... Estar morto consiste nisto: apartado da alma e separado dela, o corpo isolado em si mesmo; a alma, por sua vez, apartada do corpo e separada dele, isolada em si mesma"². Para Sócrates, essa separação, contudo, não é ruim para ambos os lados. Se o corpo simplesmente apodrece e some, para a alma, em especial a alma do filósofo, ao contrário, somente separada do corpo ela é capaz de definitivamente se aproximar da sabedoria. "Se, com efeito, é impossível, enquanto perdura a união com o corpo, obter qualquer conhecimento puro, então de duas uma: ou jamais nos será possível conseguir de nenhum modo a sabedoria, ou a conseguiremos apenas quando estivermos mortos, porque nesse momento a alma, separada do corpo, existirá em si mesma e por si mesma"³.

² PLATÃO. Platão. Col. Os Pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p 65.

³ Idem, p 68.





A própria filosofia, para Sócrates, consiste no exercício cotidiano da alma se afastar do corpo em direção ao mundo das idéias, como se o desprendimento do corpo fosse sua meta. "Suponhamos que seja pura a alma que se separa do corpo: deste ela nada leva consigo, pela simples razão que, longe de ter mantido com ele durante a vida um contato voluntário, ela conseguiu, evitando-o, concentrar-se em si mesma e sobre si mesma, e também pela razão de que foi para esse resultado que ela tendeu. O que equivale exatamente a dizer que ela se ocupa, no bom sentido, com a filosofia, e que, de fato, sem dificuldade se prepara para morrer. Poder-se-á dizer, pois, de uma tal conduta que ela não é um exercício para a morte?".

Idéia repulsiva a outro filósofo, Nietzsche, que via nessa espécie de suicídio consentido que foram as mortes tanto de Sócrates quanto de Cristo o mais grave dos embustes, uma força anti-vital que nascia do exercício do lado menos evoluído do homem, a razão⁴. A contribuição da fotografia para pensar este problema pode ser exemplar.

Muito se falou por ocasião da morte da princesa Diana em agosto de 1997 a respeito da ausência de limites da mídia sensacionalista, da presença perversa dos paparazzi, do assédio da mídia contra personalidades públicas. Mas outra dimensão importante do problema, alertada pelo professor Laymert Garcia dos Santos⁵, era a idéia freqüentemente associada aos indígenas de que a fotografia rouba a alma, numa perspectiva platônica, esse ato, o ato fotográfico, causaria a morte, justamente por separar corpo e alma artificialmente. No momento em que Diana e seu namorado Dodi Al

⁴ Idéia presente em várias das aforas de NIETZSCHE, Friedrich. Gaia Ciência, In Nietzsche, col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2001.

⁵ Tive contato com o pensamento de Laymert por intermédio do curso que ele ministrava na ocasião da Unicamp, em Campinas, São Paulo, onde é professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.





Fayed sofreram o acidente de automóvel em Paris, no túnel Del Alma, os parisienses viram um bom número de pessoas descer correndo de motocicletas e automóveis. O intuito daquela massa afoita não era, entretanto, ajudar mas sim fotografar o instante supremo da princesa, porque o último que ela teria em vida: a morte, a perda da alma.

Trata-se evidentemente de fotografias que valem milhões. O jornal sensacionalista paulista Notícias Populares recolheu uma delas da internet e a publicou em suas páginas na edição de 19 de setembro sob o título "Aparece foto de Diana agonizando". As revistas não chegaram a tanto, mas a obsessão pela última foto é uma constante. Contigo de 2 de setembro traz uma foto do carro acidentado sendo removido por guindaste no túnel e também dos destroços. A revista ilustrada Manchete de 13 de setembro apresenta aquela que seria a "última foto: a câmera de vigilância na entrada do Hotel Ritz, em Paris, captou a última imagem de Diana antes da tragédia". A maior revista em circulação no país, Veja, trouxe uma foto das ferragens do automóvel sendo rebocadas, e explica no texto que um fotógrafo veterano Jacques Langevin chegou a pensar que Diana estava acenando para ele e os colegas que "descarregavam furiosamente os flashes de suas câmaras sobre ela na noite de sábado, 30 de agosto... não era aceno. Diana levantou o braço direito apenas para proteger os olhos do espocar estonteante da luzes⁶" Isto é não publicou fotos do acidente, mas, assim como Veja, trouxe um asséptico esquema gráfico de reconstituição do acidente, acompanhado de um quadro intitulado "ferimentos de Diana", no qual se apresentava o laudo médico dos estragos no cérebro, rosto, costelas, braço, coração e pulmões de Diana, devidamente ilustrados. Há uma imensa coincidência de abordagem em todo o panorama da cobertura jornalística nas revistas e jornais brasileiros da época. De que maneira, portanto, esse universo de cobertura jornalística e fotográfica serve à

⁶ ALCÂNTARA, Eurípides. "Morte no túnel". Veja nº 1512. São Paulo: Ed. Abril, 10 de setembro de 1997, p 36.





discussão da capacidade do instantâneo fotográfico ser capaz de flagrar o momento limite da morte da princesa, a fuga de sua alma, e analisar em que medida esse aprisionamento da alma é capaz de fazer mal ou até mesmo matar alguém, hipótese que a coincidência entre a perseguição dos paparazzi à princesa e sua morte ajudou na época a referendar?

Não se trata de tema descuidado pela teoria. Trabalhando o conceito de aura, Walter Benjamin dizia que ela (a aura) é "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho⁷". Um dos feitos da fotografia foi transformar esta relação, aprisionando este momento fugidio num instantâneo perene, a foto. Mas Benjamin já percebia que ao congelar a alma num instantâneo, ao mesmo tempo, a fotografia ou quaisquer outros meios de reprodução técnica de imagem interfere, ou até mesmo mata a aura do original. O problema é explicitar em que sentido se dá essa morte.

A foto não pode matar o original fotografado evidentemente, no sentido de que uma fotografia de uma montanha não pode fazê-la desaparecer. Ou seja, não tem sentido explicar o fenômeno em conformidade com a tendência do senso comum de reduzir o ponto de vista indígena a respeito do roubo da alma a algo oriundo de povo iletrado e destituído de capacidade para reflexão racional, que apela para o paradigma da magia para dar conta do entendimento de um fato eminentemente técnico. Não é a máquina fotográfica que mata. Mas, por intermédio de sua interferência, há uma morte que a teoria buscou identificar. Benjamin apontava que a multiplicação de imagens por

⁷ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Vol 1. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p 170.





intermédio de artefatos técnicos de reprodutibilidade da imagem mata a aura do original. É fácil perceber que se trata do mesmo dano presente no caso da reprodutibilidade de cópias de obras de arte. A morte ocorre porque se desintegra a noção de original. Todos conhecem um quadro de Picasso, embora poucos se preocupem muito hoje com o fato de ter ou não visto um original. Ver o original é desimportante numa sociedade de consumo da imagem reproduzida em série. Acabou-se o tempo da nostalgia do contato com o original. A cópia nos basta. É neste sentido que acontece uma espécie de assassinato. Morre a autoridade do original, sua história, sua tradição, a necessidade de saber onde ele está para poder visitá-lo. Ele passa a habitar mais o campo da virtualidade, que se manifesta em atualizações promovidas pelo fruidor da obra a partir das cópias e não mais de um original. Um problema nascido daí é saber se esse deslocamento, ao roubar essa alma inicialmente pertencente ao original, faz com que a cópia ela mesma adquira sua própria alma ou se a alma simplesmente se desintegra quando esquecemos do original para fruir de sua imagem fotográfica.

Do ponto de vista teórico, de um lado, as teorias que defendem a tese de que tudo é representação (entre outros ramos do conhecimento, também a semiótica) simplesmente diluem uma diferença entre original e cópia criada por uma tradição milenar de reflexão na estética, o que leva muitos teóricos atuais a serem críticos dessa abordagem no presente. De outro lado, percebemos nitidamente por intermédio de várias vertentes distintas das teorias da linguagem que não há como fugir dessa constatação de que tudo é representação porque tudo se dá para seres simbólicos no âmbito da linguagem. Ou seja, a solução não pode passar simplesmente pela anteposição de um real a um simulacro. Mas deve, necessariamente, sem combater a tese de que tudo é representação, perceber que há representações nas quais a alma está livre, e outras em que a alma está presa, embora em ambos os casos se possa afirmar que a alma existe com certeza.





Se conseguimos perceber que a fotografia não pode extinguir uma montanha ou tirar a alma de alguém, ou mesmo separar a alma original do corpo original, ou seja, tirar vida, percebemos, ao mesmo, tempo que a fotografia cria um duplo da alma, portanto a importância de refletir a respeito das características desse duplo, perceber suas limitações em relação a uma alma integral, e até mesmo analisar se não seria possível, em determinadas condições, as almas originais sofrerem dilapidações semelhantes às que a alma das reproduções fotográficas sofrem. Ou seja, analisar se o mesmo fenômeno da imagem técnica fotográfica ter roubado a cena de um objeto que numa outra época teve a dignidade de uma alma integral, de ter roubado a cena das paisagens naturais ou dos objetos ou pessoas não seria reflexo de um fenômeno maior do qual a fotografia é simplesmente um bom meio de explicitação.

Trata-se da distinção entre uma época em que a fruição de imagens dependia do deslocamento do fruidor para outra parte, onde os fenômenos pairavam bucolicamente, para a nossa época, em que as imagens vêm até nós por meio de suas reproduções fotográficas. Evidentemente ressaltando que, quem, entretanto, preferir visitar o original, encontrará lá, estabilizada até hoje, a aura de qualquer obra artística, apesar de estar arriscado ao rótulo de nostálgico, visto que a foto não rouba a alma original de seu proprietário, simplesmente a duplica, gerando uma nova alma que reside aprisionada na fotografia, captada no instantâneo fotográfico. É no problema do aprisionamento que parece residir a grande distinção das qualidades de uma alma integral e uma alma fragmentada, como a fotográfica. Ou seja, será que uma foto de um homem feliz aprisiona um estado da alma amarrado à felicidade?

Aparentemente sim, mas existem problemas também para identificar essa alma fotográfica, o que talvez não seja nem algo muito novo, a reflexão entre a harmonia ou a





dissonância, um possível descompasso entre alma e imagem. Platão já alertava que a alma não é algo da mesma natureza da harmonia musical, a qual depende para existir de um instrumento como a lira, e que se submete às possibilidades do instrumento. Se temos uma lira de quatro cordas, não poderá haver uma harmonia de cinco notas musicais. A alma, ao contrário, não se submete ao corpo. Duela com ele permanentemente. É o corpo doente que pede repouso contra a alma que quer terminar um artigo. É o corpo que envelhece contra a alma que quer mais da vida. "Crês que é a alma que cede às paixões do corpo ou que ela as contraria? Por exemplo: temos febre, temos sede, e a alma nos diz: 'tu não beberás', temos fome e a alma nos diz: 'tu não comerás', e em mil outros casos observamos que a alma resiste às inclinações do corpo, não é verdade?"⁸ Por outro lado, quando a alma sujeita o corpo, o corpo reclama e muitas vezes o denuncia. Outras vezes não o denuncia ou o faz de maneira inconsciente. É impossível saber exatamente qual o grau de conflito ou harmonia existente num momento específico entre corpo e alma, ou mesmo entre a fotografia e a alma, a partir de um olhar externo, embora a visão de um corpo sempre dê a impressão a quem o vê que se pode indicar uma espécie de campo de possibilidades dentro do qual a alma deve se situar. Ou seja, existe a crença de que, para o outro, é possível identificar a existência ou não de conflito frente a determinadas situações, embora sua identificação seja algo tão imponderável quanto o é o pensamento que sustenta um olhar à nossa frente, que não se sabe ser sincero ou irônico. Mas, o fato da alma ser insondável tanto na cópia fotográfica quanto no original, que torna aparentemente pouco produtivo tentar perceber efetivamente se há distinção ou semelhanças entre essas duas almas, pode se tornar grande argumento para anular a tese apriorística de que a alma fotográfica não existe apenas pelo fato dela ser de outro gênero que a nossa própria alma. Ainda mais se aceitamos a alma da montanha sugerida por

⁸ PLATÃO. Op. Cit, p 100.





Benjamin, que parece ser da mesma natureza que a alma fotográfica, aprisionada a uma forma.

O objeto de análise, portanto, é a diferença das almas. O problema do aprisionamento da aura numa espécie de corpo imutável, que se configura como um campo aparentemente mais limitado de possibilidades em relação ao corpo original é um argumento relativamente frágil justamente porque nem sempre o corpo denuncia uma alma que o contradiz. Mas também porque a montanha tem quase o mesmo grau de estabilidade que uma foto. E se não pensarmos muito na brevidade da vida, o homem também. A brevidade da vida parecer ser o problema.

Um dos instantâneos mais representativos dessa questão foi analisado por Roland Barthes em seu livro sobre fotografia⁹. Trata-se da foto de Alexander Gardner intitulada Retrato de Lewis Payne, de 1865. "Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele esperava seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do studium. Mas o punctum é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose, a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Quer o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe¹⁰".

⁹ BARTHES, Roland. A câmara clara. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 143.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 142.





A perspectiva de Barthes mostra como o congelamento do instantâneo fotográfico explicita o problema da irreversibilidade do tempo num gênero de representação mais sincronizado com o real, o olhar, assim como a impotência humana frente a esse avanço temporal, em contrapartida a um gênero de representação, o fotográfico, em que o tempo literalmente pára, o que garantiria ao homem, dentro desse universo representacional, adquirir a potência de dominação do próprio tempo. Por isso a necessidade da mídia em fotografar a última agonia de Diana, seu último suspiro ainda em vida para a posteridade.

Esta análise evidentemente tem uma abrangência que extrapola o problema da fotografia, embora ela seja muito exemplar. Na verdade, avança sobre toda a produção de imagens técnicas desde a pintura. Um bom exemplo são os quadros que contêm espelhos. Em O casal Arnolfini, pintado em 1434 por Jan van Eyck, vê-se ao fundo da tela um espelho. Ampliando a imagem do espelho, o que se percebe em seu interior é a silhueta do pintor, e sua assinatura. Em As meninas, de Velasquez, de 1656, também há um espelho no plano de fundo, que, se analisado cuidadosamente, vai mostrar as imagens do rei e da rainha que estavam sendo pintadas no momento da pintura da pintura. Metalinguagem. Velásquez joga para fora do campo visual pictográfico o motivo da reunião, os reis.

Mas o problema interessante em ambas pinturas é que o tempo no espelho é um tempo congelado no passado, logo, quem aparece na frente do espelho não é quem olha para o espelho, mas sim quem esteve na frente do espelho na época em que o quadro foi pintado. Nós somos invisíveis quando nos olhamos nos espelhos das imagens técnicas, espécie de vampiros, porque quem efetivamente morre com a pintura e a fotografia é o tempo em sua dimensão simbólica, de representação. O tempo de fruição é distinto do tempo da representação, do objeto representado. Há um descolamento do tempo. O





tempo físico do mundo persiste irreversível e irrefreável, a catástrofe no dizer de Barthes que a fotografia nos revela, o tempo dentro do universo da representação é reversível, freável, manipulável, embora dentro de limites muito estreitos que as próprias características da técnica delimitam. Daí surgir a grande característica da alma fotográfica, residir presa no tempo da captação da imagem representada. O tempo constitui sua principal prisão. E não só no campo da imagem isso acontece. Mas em qualquer tecnologia de produção de signos estáveis em relação ao vetor tempo.

Platão, por ocasião da crítica que fez à escrita, se utilizava de argumento semelhante. "O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio dos pais, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si"¹¹ Por isso surgir a impressão de que a imagem técnica não tem alma. No mesmo sentido que o discurso escrito também não tem. Eles não mudam, estão mortos. Nossa sugestão metodológica é perceber que, em vez de pensar assim, se admitirmos a existência de uma alma, pode ser reveladora, embora, evidentemente, se perceba que a natureza dessa alma terá de ser distinta da nossa, será uma alma fragmentada, no sentido de que se movimenta dentro de limites restritos de ação temporal. Por mais que se possa errar a respeito do estado de alma de uma imagem

¹¹ PLATÃO. Fedro. São Paulo; Martin Claret, 2001, p 120.





do século XVI, sabe-se com certeza que não passava pelos pensamentos daquela alma a explosão da bomba atômica no Japão ou os problemas da pós-modernidade. Ou seja, a fotografia é um negativo do tempo atual, um contraponto, que nos serve mais como negação do presente do que como motivo de reflexão sobre o passado. A alma fotográfica está aprisionada no tempo, que, no caso de tecnologias como a escrita, a pintura ou a fotografia, está congelado ou morto.

O tempo pode ser morto de modo absoluto em tecnologias da imagem como a pintura e a fotografia, e pode ser animado limitadamente em imagens técnicas que contam com o recurso de animação ou cinematografia. Por isso, no filme Harry Potter, que retrata a história de um mundo mágico ficcional, as fotografias contêm imagens animadas das pessoas, imagens que falam, dão opiniões, e se comportam como duplos reais dos modelos fotográficos. Mas apesar disso, ainda trajam, são e pensam como pessoas de outro tempo. Por isso assistimos a um filme pela primeira vez com imenso deslumbramento, e nas próximas vezes cada vez menos deslumbrados com os filmes em si, e cada vez mais deslumbrados com a rede de interpretações possíveis de se fazer a partir daquele filme, o que nos fará seletivamente a caracterizar um bom filme, aquele que podemos voltar a assistir com incremento na rede de relações reflexivas, ao contrário de um mau filme, que pode até nos dizer algo na primeira exibição, mas morre ali e nunca mais nos diz nada.

Os limites mais amplos do cinema em relação à manipulação do tempo da imagem, entretanto, também são bastante modestos. A animação, por um lado, dilata as possibilidades de manipulação do tempo no interior do tempo de duração de película, mas, por outro, também deve se submeter a este tempo limite que o início e o final da película determinam. Além daquele limite também o tempo está morto. A cada





reexibição, o tempo será tratado da mesma maneira. Pode-se dizer que as tecnologias interativas ampliam o campo de possibilidades de manipulação temporal ao incorporar o tempo do fruidor da obra à própria obra, um sistema semelhante ao que Umberto Eco definiu na década de 60 como Obra Aberta. Mas mesmo nesse tipo de caso, a princípio, se poderia dizer que a determinação do tempo não está sob controle absoluto do fruidor, o problema dos limites da técnica também devem ser tratados e estipulados. Qualquer hora o fruidor vai se cansar da brincadeira com a Obra Aberta e vai encostá-la num espaço apropriado, num museu, ou na gaveta de softwares que já não têm mais graça ou que estão desatualizados.

É preciso pensar algo, portanto, sobre a recorrência de uma crítica cerrada contra a técnica. Trata-se da velha questão de Platão. Um quadro de cavalo é cópia, portanto inferior. A técnica é criação humana. O ser original é criação divina. Mas em razão de artimanhas humanas, a técnica se passa por algo qualitativamente superior ao mundo original. "Quando chegaram à escrita, disse Thoth: 'Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria'. Responde Tamuz: 'Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber, embora sejam ignorantes na maior





parte dos assuntos. Em conseqüência, serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios¹²"

O problema da crítica à técnica parece ter um ingrediente associado à condição que a própria técnica tem de saciar a fome de poder de quem maneja os artefatos técnicos. Trata-se de uma espécie de inveja da felicidade infantil do técnico. Quem está com uma câmara nas mãos, pensa que tem uma arma na mão. Com certeza não tem. Mas qual o motivo, então, desse auto-engano? Como os artefatos técnicos numa sociedade racionalista podem servir de continuidade a uma relação com a imagem que só se justificaria realmente em sociedades místicas muito primitivas, atualizado na forma de um pensamento tecnicista infantil ?

A imagem técnica nos oferece a perspectiva de uma espécie de ilusão de controle que se dá por intermédio da manipulação da imagem. É possível, por intermédio da imagem, re-visitar o passado numa condição privilegiada, visto que aquele tempo passado está congelado enquanto o nosso tempo simbólico não está.

Abre-se a perspectiva de um relacionamento de posse e poder do indivíduo com a imagem, que abre as portas à prática do voyer, um tratamento de poder e desigualdade que se instaura em mecanismos de representação, como a fotografia. Quando se olha a partir da nossa alma de seres vivos para uma imagem de outro ser como nós, mas destituído de movimentação da alma, com sua alma aprisionada em condições de tempo, nos sentimos, evidentemente, poderosos. A sensação do poder no ato de fotografar é resultado da constatação de que o resultado da fotografia, a reprodução fotográfica é um outro reduzido à condição de coisa, sua reificação. Ele é manipulável, não esboça reação,

¹² PLATÃO. Fedro. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 118-119.





é impassível mesmo quando exposto às maiores perversidades de um 'eu' que tem poder absoluto sobre a imagem quando está com a fotografia em suas mãos.

Não se trata evidentemente do poder animista de fazer mal à distância, como apontava a perspectiva mística tribal do vodu, mas sim da perspectiva intimista de manipular o outro sem que ele se dê conta da manipulação. Transformar o outro num cego-surdo-mudo-insensível, num ser em coma profundo com o qual é possível falar sem que ele nos ouça, é possível manipular, estuprar sem que ele reaja ou mesmo esboce asco¹³. A relação do observador com a imagem, dá a ele o poder de manipular a si próprio no campo do simbólico, potencializando aparentemente a condição de contornar limites do tempo e do espaço incontornáveis no âmbito físico corporal.

Abre-se a porta para uma espécie de manipulação masturbatória, que efetivamente se consuma no manuseio das imagens de mulheres nuas em revistas especializadas, da pedofilia na internet, do sado-masiquismo, num não lugar do mundo físico que se materializa no mundo simbólico do fruidor, e onde o manipulador se encontra protegido das repercussões práticas ou mesmo legais que implicaria fazer o que ele quer fazer com seres humanos em carne e osso ou com objetos reais. Ver as fotos de nu de Mappeltorpe sem os riscos de ir ao banho gay e ali ser surrado ou algo pior. Ver os nus infantis de Lewis Carroll sem correr o risco da acusação de pedofilia. Ver o bisão em luta feroz de caça sem correr o risco de ser ferido. Uma tradição do voyerismo oriundo das tecnologias de reprodução da imagem que remonta aos primórdios do próprio processo de representação, visto que tanto o desenho rupestre quanto a própria palavra servem a esse fim.

¹³ Sobre este poder de manipulação do outro é muito interessante ver o filme *Fale com Ela* de Almodóvar, no qual dois homens se vêem numa clínica cuidando respectivamente de duas jovens que entraram em coma na mesma época.





A representação por imagem dá a sensação de proteção, porque traz à nossa frente um duplo do outro, para quem o observador é invisível. A alma do homem da foto olha, do outro lado do espelho, impassível, o desfilar da história futura passando como um filme à sua frente. E só pode ficar calado. Nem mesmo pode esboçar o terror em seu olhar. Se há alma fotográfica, ela é quase eterna, mas terá de pagar como preço da imortalidade a eterna passividade, essa será sua miséria. A relação da alma fotográfica com a alma do fruidor da fotografia é desigual. O fruidor se encontra resguardado, gerando um jogo de poder que é apropriado pela indústria da guerra em aparatos como o simulador de vôo, no qual, sob total proteção uterina, o piloto tem o poder de abater os inimigos ou mesmo de morrer e reinicializar o jogo. A imagem protege do contato necessário com o real de quem quer experimentar, aprender, se aperfeiçoar. Produz por simulação o mesmo resultado sem ter de expor o indivíduo a todos os riscos que ele correria se estivesse de igual para igual frente ao objeto representado pela imagem. A imagem faz a nação indignada lotar as salas de exibição de documentários como *Ônibus 174* ou *Cidade de Deus*¹⁴, mas faz esse mesmo público fechar as janelas ao parar o carro num semáforo próximo a uma favela para continuar tão protegido quando ele esteve na sala de projeção.

Evidentemente, essa proteção não é efetiva, simples ilusão que causa conforto. Que fazer com vidro fechado se alguém aponta um 38? Daí o furor da crítica teórica platônica. Crítica contra a ingenuidade de se achar sábio, protegido, poderoso. No âmbito do mundo não militar, os artefatos técnicos, mesmo que inimagináveis ao passado remoto, oferecem no máximo a condição de adestramento frente a situações possíveis que são imaginadas

¹⁴ Filmes nacionais lançados no ano 2002 que fizeram imenso sucesso de público por tratar da temática da violência nas grandes cidades em forma de documentário (*ônibus 174*) ou de um tom ligeiramente ficcional (*Cidade de Deus*) que se propõe a explicitar a verdade a respeito do real.





em ambientes controlados. Uma espécie de incorporação da simulação ao processo de treinamento para lidar com o real.

A presença maciça de informação imagética em nossa sociedade estaria criando uma espécie de mito do poder com o qual as pessoas estariam se iludindo, confundindo esse poder com o poder efetivo que no fundo não têm. Na prática, iludidos, os civis enfrentam dificuldades muito básicas ao lidar com situações de confronto com o outro, quando eles não estão reduzidos à condição de imagem.

Uma aluna relatou em sala de aula no curso de jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco que o pai não gosta do ator da TV Globo Caio Blatt. Toda vez que o via numa novela de televisão em casa, saía a dizer descabros a respeito da atuação do ator. Quando Blatt esteve em Recife, no final de 2002, a família sentou-se numa mesa de restaurante ao lado da mesa do ator, e o pai reiniciou o discurso ao qual toda a família já havia se acostumado à frente do televisor, agora ao lado de Blatt, mas o ator, ao se ver de tal maneira destratado, não gostou do que ouviu e passou o resto da noite de olho na mesa com cara amarrada, criando um clima constrangedor.

A tranquilidade com a qual lidamos com as imagens de violência nas ruas, com as imagens das guerras promovidas pelos Estados Unidos transmitidas com perfeita assepsia estética pelo televisor só é justificável porque o receptor da imagem se percebe amplamente protegido daquelas situações, como o pai da menina, dada a proteção que a tecnologia da imagem oferece. Mas ninguém parece se dar conta de que essa proteção é falsa, porque a alma dos atores reais daquelas situações protagonizadas em vários pontos do país continuam vivendo no presente, ou seja, apesar de serem imagens, que têm almas que perdurarão impassíveis a eternidade, seus duplos, as almas originais, não foram mortos pela duplicação propiciada pelos meios técnicos de reprodução de imagem. Não são a





mesma alma paciente que, quando as xingamos na frente da tela, não reagem. Ainda não houve tempo para que as almas originais morressem e não nos damos conta de que podemos salvá-las. "Que importa entretanto que a destruição (da Guerra do Golfo) tenha sido bárbara? Quem se incomoda com isso? A realidade é a realidade da imagem que desfila na televisão - só importa o que se mostra ali, no vídeo, a guerra é sem cadáveres, sem sofrimento, mas com muita emoção - um videogame¹⁵". A causa da indiferença é a ilusão do poder da imagem que no fundo ninguém tem, mas que qualquer consumidor de revistas acha que tem porque esse pensamento causa prazer num mundo de sentimento de impotência generalizado. Em vez de buscar canais de exercício real do poder, contentar-se com os canais simuladores de poder.

Falta nos perguntarmos se esse mesmo embotamento da percepção de que a alma do outro existe efetivamente, indiferente às almas duplicadas nas imagens técnicas geradas a partir de si, depende ou não da existência de artefatos como a fotografia. Ou, se a fotografia, no fundo, só seria um instrumento metodológico para percebermos por meio da reflexão a existência de um olhar do indivíduo moderno que transforma o outro em coisa até mesmo quando olha para ele sem precisar da fotografia, quando olha para sua mulher, para sua empregada doméstica, seu carro, mula, cachorro. Ou seja, não existiria uma perversidade mais ampla, de fundo, que levaria a sociedade a não se preocupar com isso para que se continue a dominar o outro? A perversidade possível de se realizar numa relação em que o eu que observa trata o outro que se deixa ser fotografado como coisa não teria abandonado o âmbito privado da masturbação de alcova do laboratório fotográfico para ganhar uma dimensão coletiva social e política dificilmente aceitável caso

¹⁵ GARCIA DOS SANTOS, Laymert. "A televisão e a guerra do Golfo", In: Imagem Máquina, org. André Parente. São Paulo: Ed. 34, 1993, p 159.





efetivamente estivéssemos em risco a cada exposição nossa frente a essas situações?
Quando um empregado encontra um patrão?

Não há espaço aqui para ampliar essa discussão. Mas parece que o espectro dessa crítica não se restringe nem à mídia nem à fotografia. Trata-se de campo privilegiado para a análise do poder decorrente da reificação do outro, da transformação do outro em vítima do roubo da alma no sentido em que Adorno produz sua crítica contra o Esclarecimento, apontando para a potência do conceito, da idéia, em reduzir o outro à condição de coisa.

A separação entre alma e corpo decorrente da práxis contemporânea revela uma espécie de inversão da visão socrática. Criamos uma tecnologia de morte virtual, que separa um duplo da alma de seu corpo original (que entretanto continua a ter uma alma) para um universo dos consumidores da comunicação de massa. Ou seja, mata ao aprisionar a alma, sem que seja necessário matá-los efetivamente no campo do real, embora, às vezes, como no caso de Diana, haja a coincidência que serve como denúncia. Vemos o outro como mera recordação do passado, e não nos damos conta de que o fruidor da imagem também passa a viver com uma alma fragmentada tanto quanto a alma fotográfica de quem foi fotografado, visto que distanciamos nossa própria alma do presente que está retratado efetivamente nas imagens. Ou seja, o próprio fruidor passa a ser outro tipo de morto-vivo, que não habita o presente, estado no qual se consegue preservar o corpo da putrefação embora tendo de pagar como preço, o descolamento de sua própria alma. Daí a inversão da tese platônica. Hoje queremos preservar o corpo além da alma que se deteriora podre em algum lugar do passado, absolutamente incapaz de ascensão.





ADORNO, T. W., & HORKHEIMER, Max, (1985) *Dialética Do Esclarecimento* Rio De Janeiro: Zahar

ALCÂNTARA,, Eurípides, (1997) *Morte No Túne. Veja Nº 1512, 10 De Setembro De 1997* São Paulo: Ed. Abril

BARTHES, Roland, (1984) *A Câmara Clara* São Paulo: Nova Fronteira

BENJAMIN, Walter, (1996) *A Obra De Arte Na Era De Sua Reprodutibilidade Técnica. In: Obras Escolhidas: Magia E Técnica, Arte E Política. Vol 1. 10 Ed.* São Paulo: Brasiliense

GARCIA DOS SANTOS, Laymert, (1993) *A Televisão E A Guerra Do Golfo. In: PARENTE, André (org.) Imagem Máquina* São Paulo: Ed. 34

NIETZSCHE, Friedrich, (2001) *Gaia Ciência. In: Nietzsche. Coleção Os Pensadores* São Paulo: Abril Cultural

PLATÃO Platão. *Col. Os Pensadores. 2. ed.* São Paulo: Abril Cultural, 1979

PLATÃO *Fedro* São Paulo; Martin Claret, 2001.

