



Entre o eu e a imagem fotográfica

Mateus Freitas da Silva Vidigal
Sérgio Araujo de Sá

Artigo recebido em: 21/03/2019
Artigo aprovado em: 26/09/2019

DOI 10.5433/1984-7939.2019v15n26p36

Entre o eu e a imagem fotográfica

Between the self and the photographic image

Mateus Freitas da Silva Vidigal*

Sérgio Araujo de Sá**

Resumo: *Sob a perspectiva de quem observa imagens fotográficas, este artigo propõe o estabelecimento de um 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.*

Palavras-Chave: *Experiência estética. Autopoiésis. Devaneio. Fotografia.*

Abstract: *Departing from the perspective of those who observe photographic images, this article proposes the establishment of an 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.*

Keywords: *Aesthetic experience. Autopoiesis. Daydreaming. Photography.*

* Mestre em Comunicação (UnB).

** Doutor em Estudos Literários (UFMG). Pós-Doutor em Teoria Literária (UFRJ). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

Entre o Afeto e a Indiferença na Experiência Estética Fotográfica

Toda e qualquer imagem fotográfica pode desencadear processos de experimentação estética enquanto devaneio. Não é a chancela de arte à fotografia ou a classificação de imagens em suas mais diversas vertentes estéticas que determinará 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.

Simultaneamente, defender que qualquer imagem fotográfica pode desencadear devaneios no espectador dessa fotografia não quer dizer que todas as imagens o farão. É preciso ressaltar que falar sobre as infinitas possibilidades da manifestação e do desencadeamento desses processos é absolutamente distinto da certeza das suas ocorrências. A certeza da manifestação desses fenômenos a partir de toda e qualquer imagem fotográfica acarretaria na absoluta banalização de experiências estéticas e dos processos dos devaneios. 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? Não é o que vemos acontecer na contemporaneidade, senão, talvez, o seu contrário: estamos proporcionalmente expostos a mais imagens e extraímos menos experiências. A fim de escapar de quaisquer equívocos, é preciso ressaltar, portanto, que fotografias

possuem a capacidade, a potência, mas não a certeza, de desencadear esses processos poéticos.

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 (1999).

Para Bergson (1999), há de se estabelecer uma distinção entre dois estados do ser humano: aqueles que são cerebrais e aqueles que são também psicológicos. De acordo com o autor, o estado psicológico tende, “na maioria dos casos, a ultrapassar enormemente o primeiro (cerebral)”. 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.

Como exemplo, Bergson (1999), 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.

[...] a relação entre o mental e o cerebral não é uma relação constante, assim como não é uma relação simples. [...] 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).

Por atenção à vida, podemos entender como um olhar mais atencioso do indivíduo sobre si mesmo e sobre o universo que o circunda. Ao debruçar-se sobre o próprio olhar, os olhos desse sujeito estão 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. Gaston Bachelard (1988) utiliza o termo sensibilidade metafísica que, de algum modo, dialoga com essa proposta de atenção à vida de Bergson. O devaneio poético, proposto enquanto 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).

A experiência estética fotográfica ocorre, inevitavelmente, com imagens que provocam algum tipo de ruptura no indivíduo que

as experimenta. Roland Barthes (2015), no livro *Câmara clara*, faz apontamentos que tocam neste incômodo provocado por imagens. “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).

O autor também caminha para algo que se faz necessário ressaltar a fim de compreender 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. Uma imagem, em determinado contexto espacial e temporal, é capaz de afetar alguém. Toda imagem guarda em si essa potência. Barthes (2015) traz também reflexões de Jean-Paul Sartre (1940) em *L’Imaginaire* 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).

A possibilidade de infinitas experimentações estéticas e devaneios a partir de uma mesma imagem ou de qualquer imagem

fotográfica não implica em uma banalização 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 subjetivo. Pode-se dizer que há também 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.

Hans Belting (2014, p. 167), em seu livro *Antropologia da imagem*, no capítulo “A transparência do meio, a imagem fotográfica”, apoia-se em Susan Sontag e Vilém Flusser para explicar que o olhar para a compreensão da imagem deve ir além da fotografia em si, entendida enquanto mero objeto.

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).

Didi-Huberman (2005), no livro *O que vemos, o que nos olha*, 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 reapresentar 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. Bergson (1999) 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.

Minor White 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, 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 reflete algo dentro dele –, então sua experiência tem grau certo de equivalência” (WHITE, 1984, p. 247, tradução nossa)¹ Buscando referências na psicologia e

1 “Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen

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, 1984, p. 250, tradução nossa)².

As imagens que nos afetam o fazem por meio de processos como projeção, empatia, reconhecimento e emanção do sujeito pelo objeto imagem. Esses processos são capazes 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.

corresponde a algo en su interior – esto es, si la fotografía refleja algo dentro de suyo - , entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia”. (WHITE, 1980, p. 247).

2 “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 con 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” (WHITE, 1980, p. 250).

Pequenas Crises: Experiência Estética como Ruptura de Fluxos

Hans Ulrich Gumbrecht (2006), em seu texto *Pequenas crises, experiência estética nos mundos cotidianos*, desenvolve a proposta de “planos situacionais” desencadeados a partir de encontros de natureza diversa. Tais planos trazem consigo a potência de romper com o cotidiano, ainda que ocorram sob dinâmicas entendidas como cotidianas. 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 (2006, p. 51), diz que a “fusão da experiência estética com o cotidiano neutraliza aquilo que há de mais particular na experiência estética”, justamente essa interrupção de fluxos e dinâmicas tidos como naturais, corriqueiros.

[...] 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).

O autor baseia as pequenas crises no cotidiano a partir da argumentação construída sobre três pilares: Immanuel Kant, Martin Heidegger e Martin Seel. Em a *Crítica da faculdade do juízo*, 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).

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 socialmente, historicamente 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.

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 desenvolve 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. “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” (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, 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.

Já os objetos da experiência estética são parte significativa do sistema autopoietico 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” (GUMBRECHT, 2006, p. 54). Em seguida temos o terceiro conceito tratado pelo 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 fotográfica a recebesse de forma específica. 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, Gumbrecht (2006, p. 54), 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”. Após estabelecer esses conceitos e categorias constituintes da experiência estética, o autor explica que cada uma está condicionada a um contexto típico, específico, algo que a possibilita e particulariza simultaneamente.

Gumbrecht traça um 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, acaba-se 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*, por esse detalhe, por esse objeto que irá desencadear a próxima experiência estética, é possível traçar 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. De acordo com 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). 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).

Gumbrecht trata de uma possível modalidade de ocorrência de experiências estéticas no cotidiano ao 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, 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.

[...] 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). 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 (2006, p. 62), visa combater “moldes oficiais da experiência estética” que “foram de uma estranha inflexibilidade durante, digamos, os últimos dois ou três séculos”.

Apropriando-se de uma expressão de Niklas Luhmann, o autor diz que “suas exigências de inclusão se transformam em mecanismos de exclusão social” (GUMBRECHT, 2006, p. 63). 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 autoacusador 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).

Entre as possibilidades da ocorrência de pequenas crises no cotidiano propostas por Gumbrecht, a fotografia – e, conseqüentemente, a experiência estética fotográfica – parece se encaixar naquilo que o autor propõe nessa interrupção de fluxo, como algo que tira o indivíduo que observou esta imagem de suas práticas rotineiras e que o altera em alguma instância.

O Estabelecimento do Sistema Autopoiético Observador-imagem

Léo Peixoto Rodrigues, no artigo intitulado *Sistemas autorreferentes, autopoiéticos: noções chave para a compreensão de Niklas Luhmann* (2008), apresenta conceitos da teoria social sistêmica de Niklas Luhmann e a expansão das ideias de autopoiésis e autorreferencia. Para chegar à percepção de um sistema formado por observador e imagem fotográfica, 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, equilíbrio, 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*”. Segundo Maturana e Varela (1980), os “sistemas orgânicos são sistemas fechados, autorreferenciados e autopoieticos” (RODRIGUES, 2008, p. 109).

Tal ideia proposta, 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.

Rodrigues (2008, p. 108) afirma que a noção de sistema serve para “descrever unidades; unidades como singularidades autônomas ou quase autônomas”. Ele afirma também que o termo surge como possibilidade epistemológica como uma “ferramenta metódica cognitiva sintética”, ou seja, a ideia 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). Desse modo, 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, as imagens possam ser vistas como parte de um exterior ao sistema observador. No entanto, a proposta de incluir as imagens fotográficas como parte do sistema observador, tornando-se observador-imagem, vem no sentido de que, após a 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.

Segundo Rodrigues (2008, p. 110), a inovação de Maturana e Varela ao utilizar e reconceitualizar a noção de sistema vem na medida em que afirmam que esses sistemas são fechados – “tanto a cognição quanto os sistemas orgânicos são fechados”. No entanto, isso não quer dizer que esses 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 o 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-imagem, até que alguma estabeleça algum tipo de vínculo afetivo – seja lá qual afeto for – e passe a fazer parte das operações internas desse sistema.

As dinâmicas relacionais entre sujeito e imagem podem ser aplicadas ao formato de sistemas fechados, autorreferenciais e autopoieticos. Mais adiante, Rodrigues (2008, p. 110), 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)”. Em seguida, afirma que esse sistema orgânico não opera além de suas estruturas, algo que o caracteriza como “unidade autônoma no seu operar” (RODRIGUES, 2008, 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” (RODRIGUES, 2008, 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 afirmam também que os sistemas cognitivos e vivos são

autorreferentes e autopoieticos. 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 (1980), 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).

Luhmann (1998, p. 55), diz que “o conceito de auto-referência designa a unidade do sistema consigo mesmo”. 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, 2008, p. 111). Ao assumir uma postura cognitiva não analítica para compreender melhor o sistema como unidade autorreferenciada, o autor diz 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. [...] 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 que, a rigor, é 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.

Luhmann explica que, de modo a diferenciar autorreferência e autopoiesis, 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 fechados do ponto de vista operativo como, simultaneamente, autorreferentes e autopoéticos, Luhmann traça a diferença entre os dois termos ao dizer que “todo sistema autopoético é autorreferente, mas nem todo autorreferente é autopoético”, 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; *autopoietico*, porque um sistema com esta característica não apenas se autorreferencia, mas se *autoproduz*, se produz como unidade. (RODRIGUES, 2008, p. 112).

Tudo aquilo que não é observador pode ser entendido como exterior, como entorno. No entanto, as imagens possuem capacidade de alterar e integrar as dinâmicas internas do sujeito que as experimenta – e não que apenas as consome. 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 e de autotransformação desses sistemas. Isso, ressalta o autor, é bastante distinto da ideia de auto-organização (produção de ordem a partir da desordem).

Outro ponto a ser ressaltado da teoria de Luhmann e da leitura de Rodrigues é o da capacidade que 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 estão 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 mexam 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, de acordo com Luhmann, “toda *identidade-diferença* constitui-se em operações de diferenciação e, desta forma, operações de sentido” (RODRIGUES, 2008, p. 114).

O sistema observador-imagem é formado a partir das imagens assimiladas a partir de experiências estéticas e outras que afetam o observador de alguma maneira. Existem também imagens que não lhe dirão respeito e que não produzirão nada no sujeito a não ser a indiferença. Essas imagens 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.

Considerações Finais

A proposição de um sistema autopoietico formado por observador e imagem busca a compreensão de uma autoconstrução do sujeito desencadeada a partir da experimentação estética da fotografia. Esta, por sua vez, é atravessada pela ideia de devaneio que ajuda a constituir esse sistema. Este artigo surge 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, para a análise desse fenômeno, foi preciso argumentar 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, houve necessidade de separar imagens entre aquelas que nos afetam e aquelas que produzem em nós nada além da indiferença, de modo a compreender nossas predileções para além das noções de gosto.

Com as ideias de Minor White no que diz respeito a empatia, equivalência e equivalência perpétua, e de Henri Bergson, com seus estudos a respeito de estado cerebral, estado psicológico e a ideia de atenção à vida, foi possível destrinchar o contexto e a compreensão daquilo que circunda o observador e experimentador de imagens, traçando paralelos com a ideia de sensibilidade metafísica de Gaston Bachelard. 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, foi preciso pensar situações do cotidiano que propiciassem o entendimento da ocorrência de experiências estéticas. A procura por acontecimentos do cotidiano vem como

tentativa de estabelecer esse sistema fechado entre observador e imagem em situações comuns: ao trabalhar essas dinâmicas no cotidiano, refuta-se 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.

Buscou-se compreender a 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, centralizando a ocorrência desses fenômenos denominados devaneios em um cenário que pode ser chamado de vida comum. Pensar sob essa perspectiva da vida rotineira é de suma importância para reconhecer mais da potência de afetividade que dispomos diariamente ao nos confrontarmos com imagens – no caso específico desta pesquisa, fotográficas, mas também imagens em geral.

Por fim, quando Rodrigues discute conceitos de Niklas Luhmann, com seus dizeres sobre sistemas sociais, sistemas fechados, autorreferência e autopoiesis, procurou-se chegar ao ponto em que podem ser compreendidas a autoconstrução e a autoconstituição do indivíduo. Enquanto experimentador estético de fotografias e, portanto, 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.

Referências

- 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 para uma ciência da imagem**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Editora KKYM+EAUM, 2014. p. 167.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 50-63.
- LUHMANN, Niklas. **Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia**. Madrid: Trotta, 1998.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **Autopoiesis and cognition: the realization of the living**. Londres: D. Reidel Publishing Company, 1980.
- RODRIGUES, Léo Peixoto. **Sistemas auto-referentes, autopoieticos: noções chave para a compreensão de Niklas Luhmann**. Pensamento Plural, Pelotas, n. 3, p. 105-120, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Gallimard: Idées, 1940.
- WHITE, Minor. **Fotografia: equivalência perpétua**, em *Estética Fotográfica* de J. Fontcuberta. Barcelona: Blume, 1984.