

UM OLHAR SOBRE DOIS OLHARES
Perspectivas de Vilém Flusser e Susan Sontag
acerca da imagem e do ato de registrá-la

Aryanne S rgia Queiroz de Oliveira¹

RESUMO: este artigo norteia-se em discussões teóricas de dois autores – Vilém Flusser e Susan Sontag – que elaboram, individualmente, defini es acerca da imagem e do ato de fotografar nos livros: *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* e *Sobre Fotografia*, respectivamente. Nessas obras, ambos os autores estudam aspectos que abrangem tais elementos, sugerindo conceitos envolvidos e envolventes no gesto fotográfico e na fotografia gerada por tal ato. Aborda-se como o ato de fotografar está interligado com a imagem, produzindo realidades est ticas em uma superfície plana. O procedimento metodológico foi a pesquisa bibliográfica, tentando abordar os pensamentos de maneira concatenada, assim como almejando manter uma compara o entre as conceitua es geradas por ambos os autores. Ao criticar vários elementos que estão relacionados com a fotografia em si, Flusser aborda a imagem como algo a ser decifrado, enquanto Sontag a visualiza como um objeto que amplia olhares. Em rela o ao ato de fotografar, o filósofo crê que   um gesto de caça, inserido em um campo cultural denso a ser explorado pelo fotogr fo. A escritora sugere algo parecido, sublinhando que o ato fotográfico necessita de um caçador – o fotogr fo - e de uma arma – o aparelho fotográfico - para alcançar o seu objetivo primário, que   capturar realidades sem assust -las, para inseri-las no mundo perene das imagens. Desse modo, o trabalho pretende encontrar um novo olhar ao vislumbrar as perspectivas dos autores sobre a imagem e o ato de fotografar.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Fotografia. Ato Fotográfico. Fotografar.

¹ Mestra em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH-FAFIC/UERN). Bacharela em Direito (FAD/UERN). Licencianda em História (DHI/FAFIC-UERN). Bacharelanda em Psicologia (Uninassau Mossoró). Especializanda em Sexualidade Humana (FAMART). Doutoranda em Ciências Sociais (UFRN). T cnica Administrativa do Departamento de História/FAFIC/UERN; E-mail: aryannequeiroz@uern.br.

ABSTRACT: this article is guided by the theoretical discussions of two authors - Flusser and Susan Sontag – that elaborated, individually, definitions about the image and the act of photographing in books: *The Black Box Philosophy: Essays for a future philosophy of photography* and *About Photography*, respectively. In these works, both authors study are covering aspects such elements, suggesting involved concepts and engaging in the photographic gesture and photography generated by such an act. It discusses how the act of shooting is connected with the image, producing static realities on a flat surface. The methodological procedure was carried out through literature, trying to address the thoughts of concatenated manner, as well as aiming to maintain a comparison between the concepts generated by both authors. Criticizing various elements that are related to photography itself, Flusser approaches the image as something to be deciphered, while Sontag sees it as an object that enlarges points of views. Regarding to the act of shooting, the philosopher believes that it is a fighter gesture, set in a dense cultural field to be explored by the photographer. The writer suggests something similar, defending that the photographic act requires a hunter - the photographer - and a gun – the photographic equipment - to achieve its primary goal, which is to capture the reality without scaring them to put them in the world of the perennial images. Thus, the work aims to find a new look to glimpse the perspectives of the authors about the image and the act of shooting.

KEYWORDS: Image. Photography. Photo Act. Photograph.

INTRODU O

Desde que houve o surgimento da fotografia, ou seja, da imagem de uma realidade registrada através de uma câmera, ocorreu o fascínio por tal descoberta, gerando discussões e diferentes pontos de vista sobre ela, no decorrer dos anos. Filósofos, críticos e pesquisadores já se debruçaram nesta arte de fotografar, tentando decifrar o real intuito da imagem ou da pessoa que fotografa ambientes, indivíduos ou objetos.

Buscando o significado da fotografia e do real motivo que faz o sujeito fotografar, Vilém Flusser e Susan Sontag realizam discussões, separadamente, em seus livros *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* e *Sobre Fotografia*, respectivamente. Ambos, ao contrib irem com o debate acerca do ato de fotografar e da imagem que   gerada, tentam traduzir a essência desses componentes.

Apesar de o filósofo analisar na sua obra diferentes aspectos relacionados   fotografia, como a questão da máquina fotográfica, do gesto ao fotografar, da distribui o, do universo, da

recep o e da necessidade de gerar discussões filosóficas sobre esse assunto, aqui será vislumbrado apenas o ato em si de fotografar e a questão da imagem como produto desse ato.

Do mesmo modo, ao escolher o livro supracitado da escritora, também abordar-se-  aqui os referidos elementos escolhidos na obra de Flusser, tentando fazer compara es ou concatena es dos olhares de ambos os autores. Não serão, portanto, esmiuçadas as duas obras em todos os seus aspectos trabalhados, mas somente naquelas partes que são comuns, nos dois prismas escolhidos: imagem e gesto.

A IMAGEM

Como se pode perceber, o mundo está envolto de fotografias. Por todos os lados encontramos imagens tentando chamar a aten o das pessoas, seja nos *outdoors* e panfletos, nas revistas e jornais, nas camisetas etc. Ao redor dos indivíduos, elas tentam se destacar, com o intuito de serem decifradas por aqueles/as que as observam.

Alguns escritores e filósofos se det m, observando-as e produzindo olhares sobre elas, indo mais a fundo, tentando encontrar o verdadeiro significado dessa cria o pictórica, que vem sofrendo modifica es tecnológicas com o passar dos anos. Desta forma, neste artigo, geraremos um olhar sobre dois olhares relevantes que se ativeram sobre a imagem: o olhar do filósofo Vilém Flusser na sua obra *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), assim como o olhar da escritora Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* (2004).

Logo no primeiro capítulo da obra citada, Vilém Flusser trata sobre o conceito de *imagem*, ou seja, da figura em si. Para o autor, “imagens são superfícies que tentam representar algo” (FLUSSER, 2002, p.07), querendo dizer que elas possuem uma pretensão inicial, almejando apresentar uma realidade que já fora posta em um dado espaço e em um dado tempo. A imagem tenta, portanto, codificar algum objeto ou alguma realiza o de atos através de uma superfície plana.

Ele acredita que se utilizando da imagina o se alcança a capacidade de decifrar a imagem, compreendendo o seu sentido. Ou seja, o imaginário tem participa o relevante no

processo de gera o da imagem, construindo uma ponte entre a realidade e o produto do ato de fotografar.

Susan Sontag (2004, p.08) também acredita que a imagem se utiliza da codifica o, quando afirma que as fotos nos ensinam um novo código visual e ao mesmo tempo “modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar”. O propósito, portanto, da imagem   gerar um código que transforme as interpreta es das pessoas em novas ideias que contribuam, que sejam positivas sobre o que se v , dando-lhes condi es de usufruí-las do melhor modo.

Em rela o   submissão de uma imagem a um olhar, Flusser acredita que o observador poderá usar o ‘golpe de vista’ ou o ‘*scanning*’. O primeiro   o ato produzido pelos olhos que encontra um significado superficial da imagem; já o segundo   o aprofundamento,   o zoom produzido sobre a imagem, aderindo um significado a ela.

No ‘golpe de vista’, a visão do sujeito não aprecia com profundidade a imagem   sua frente, permanecendo na superficialidade, sem muita seriedade na sua análise.   como se estivesse com os olhos fechados e realizando o tateamento, sem conseguir absorver a realidade representada na superfície da foto.

Em rela o ao ‘*scanning*’, Flusser (2002, p. 07) diz que “quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir   sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície   chamado de *scanning*” (grifo do autor). Para atingir uma maior significa o a ela, o indivíduo deverá utilizar-se do ‘*scanning*’, perambulando pela imagem, passeando com o seu olhar sobre a face dela, criando um vínculo entre ela e a imagina o – do fotógrafo e do sujeito que a observa -, que transformar  em um produto, ou seja, em um significado decifrado.

Deste modo, o filósofo afirma que esse deciframento   a síntese de duas intenc es advindas do emissor e do receptor, ou seja, daquele que realizou o ato fotográfico e do que recebeu a imagem como produto do fotógrafo. Ao vislumbrar uma fotografia, o receptor acolhe a mensagem que o emissor concebeu em seu gesto de fotografar e que, concomitantemente, concedeu significado ao produto resultante.

Para Sontag,

as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera   o braço ideal da consciência, em sua disposi o aquisitiva. (SONTAG, 2004, p.08)

As práticas cotidianas podem ser apreendidas pelas imagens, servindo de objetos que passam a compor diversos ambientes, a depender de sua significa o. Já a câmera tem a sua relevância perante o produto, pois   ela quem dispõe as alternativas, as condi es de uso para o fotógrafo escolher como manuseá-la e produzir imagens singulares. Tais imagens, conquistadas por olhares diferenciados dos fotógrafos, provavelmente passarão a ser vislumbradas por pessoas que sabem dar uma interpreta o   altura.

No que se refere   interpreta o, Flusser (2002, p. 08) aduz que as “imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’”. Assim, o autor quis dizer que a subjetividade daquele que recebe a imagem prepondera, dando significa o ao que está exposto na imagem, inserindo um sentido figurado a ela.

Quanto a essa questão de dar significado   imagem, Sontag alude que

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto   enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica   dizer: “A  está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis   dedu o,   especula o e   fantasia. (SONTAG, 2004, p.18)

Deduzir o que a imagem exposta pretende   tarefa do observador, que poderá incutir uma diversidade de significados a ela, a depender de sua disposi o em interpretá-la do melhor modo a se encaixar com a realidade fotografada. Muitas vezes o receptor não se preocupa em olhar a imagem no intuito de capturar a fundo o significado ao qual ela se pretende ser interpretada. Para Sontag, tudo   uma questão de foco daquele que a observa e tenta explic -la, pois a imagem em si não fala, não expressa a que se propõe verdadeiramente. Dispõe-se a ser interpretada, apenas.

Outro aspecto que o Flusser ressalta   sobre a defini o do tempo que circula pela superfície da imagem. O autor utiliza dois marcos para definir o tempo: ‘tempo de magia’ e

‘tempo linear’. Ao diferenciar esses dois tempos, Flusser (2002, p.08) diz que “o tempo que circula e estabelece relações significativas   muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos”.

Neste viés, o tempo linear propõe dois atos sequenciais, onde o primeiro   a causa do segundo, sendo este consequência daquele. Já o tempo de magia não determina um efeito cascata entre atos, mas sim uma circularidade, onde a relação entre eles possa transitar livremente, sem obrigá-los a seguir uma disciplina rígida.

No que tange ao tempo da imagem, Susan Sontag também discorre o seu pensar, dizendo que

Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão   um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto   um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes. (SONTAG, 2004, p.15)

Esta colocação pressupõe um recorte do tempo inserido na imagem, uma pequena parcela retirada da linearidade temporal para ficar gravada em uma superfície plana, que poderá ser utilizada para lembrar um passado, tornando-se presente nas mãos de quem a observa. A cada olhar direcionado a uma foto, o pretérito   recordado como se pudesse voltar no tempo, sendo analisado como um presente que se foi. A imagem tem o poder de transfigurar o tempo em alguns segundos, levando a imaginação para um espaço-tempo que não se concretiza mais ao redor da pessoa, mas sim, dentro de sua cabeça, em seus pensamentos. Quantas vezes houver esse retorno do olhar do indivíduo direcionado   imagem, será a mesma quantidade de retorno ao passado ou o transporte deste ao presente.

No instante que ocorre esse fen meno de transmutação do passado através da imagem, estará havendo uma paralisação do olhar sobre ela. Não se pode acontecer esse transporte caso o olhar não se fixe perante a foto. Como Sontag (2004, p.17) aponta, “as imagens paralisam. As imagens anestesia. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos”. Isto significa que defrontar-se perante uma imagem e estabilizar o olhar, ocasiona um anestesiamento, uma paralisia do sujeito, para que a interpretação possa se realizar e para que o(s) significado(s) da foto possa(m) aflorar.

Outra premissa de Flusser (2002, p.09) acerca da fotografia alega que as “imagens têm o propósito de representar o mundo, mas ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem”. Isto significa que a imagem acaba interferindo no mundo que tenta representar, atingindo na interpreta o do homem sobre ela, assim como a subjetividade interpretativa do homem termina entremetendo-se no mundo que está inserido.

O propósito das imagens, para ele   “serem mapas do mundo” (FLUSSER, 2002, p.09), ou seja, servirem de orienta o às pessoas, porém, estas esquecem desse propósito, sendo incapazes de decifrar imagens. A habilidade em decodificar as imagens que são postas aos indivíduos tem sido negligenciada, não servindo mais de norte a eles em razão dessa ausência.

Diante dessa perspectiva relacionada   imagem e ao mundo, Susan Sontag prescreve que “imagens fotografadas não parecem manifesta es a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (2004, p.08). Quer dizer, o mundo torna-se abreviado nas mãos do fotógrafo, quando este produz uma fotografia e expõe às pessoas. A sensa o   de que a imagem refletida está resumindo um pedaço do mundo em uma superfície aplainada, tendo a oportunidade de ser conhecido por vários indivíduos que o vislumbram através dela.

A escritora ressalta que:

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam. (SONTAG, 2004, p. 08-09)

Esse núcleo de pensamento revela que além de sintetizar um pedaço do mundo, as imagens podem ser alterar-se de outros modos, seja pela a o do tempo ou pelas mãos das pessoas. Ao serem geradas, estão sujeitas a diversas circunstâncias que modificam o seu estado. Podem ser incluídas em variados suportes, que as conservam ou não, a depender do material e do cuidado que os indivíduos têm com elas.

Fotografias também podem ser rasgadas, extraviadas e colecionadas. No que tange a compila o de imagens, Sontag (*Ibidem*) propõe que “coleccionar fotos   coleccionar o mundo. Filmes e programas de televisão iluminam paredes, reluzem e se apagam; mas, com fotos, a imagem   também um objeto, leve, de produ o barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar”. Isto  , agrupar fotos no intuito de constituir uma cole o   o mesmo que produzir um conjunto de pequenos pedaços do mundo em miniaturas, o qual pode ser carregado pra qualquer lugar. As fotografias são objetos transportáveis e de fácil manuseio e quando estão agrupadas d o uma ideia de que o possuidor desse agrupamento   um colecionador do mundo.

Seguindo a análise da obra de Flusser (2002, p.10), ele faz também uma rela o entre texto e imagem, afirmando que existe uma dial tica entre eles, onde “as imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos”. Compreende-se, portanto, que os textos se propõem a provocar a imagina o, enquanto as imagens estão servindo para criar conceitos, esquecendo-se do seu propósito inicial, qual seja, ativar a imagina o. Neste diapasão, tais textos estão se propondo a mediar entre a imagem e o homem, porém, este vem se tornando incapaz de decifrar textos e, conseqüentemente, deixando de reconstituir as imagens.

Susan Sontag tem um ponto de vista no que concerne   rela o do homem com a fotografia, ponderando que

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança — o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não   praticada pela maioria das pessoas como uma arte.   sobretudo um rito social, uma prote o contra a ansiedade e um instrumento de poder. (SONTAG, 2004, p.10)

Nesta  tica, a fotografia tornou-se um objeto de recrea o, onde o fotógrafo apenas brinca com a máquina em seus momentos de lazer, não se preocupando em registrar momentos para serem posteriormente interpretados por outras pessoas. Não se traduz mais a imagem como objeto de um artista ou de um profissional que almeja posterizar instantes relevantes, a serem discutidos em outro momento por intérpretes das artes. Para ela, banalizou-se a arte de fotografar, tornando-se a imagem uma mera peça de distra o no cotidiano interpessoal.

No segundo capítulo, denominado como *A Imagem Técnica*, ele a conceitua como “imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez,   texto científico aplicado” (FLUSSER, 2002, p.13). Deste modo, as imagens técnicas são o resultado do emprego de textos científicos nas máquinas fotográficas, que as produzem ao final da aplica o.

Ao estabelecer a diferença entre imagem tradicional e imagem técnica, Flusser afirma que a primeira precede textos, sendo uma abstra o de primeiro grau, de caráter pr -histórico e que imagina o mundo; enquanto que a segunda sucede textos altamente evoluídos, sendo uma abstra o do terceiro grau, de caráter p s-histórico, que imagina textos que concebem imagens e que imaginam o mundo.

Sob esta  tica, as imagens técnicas diferem das tradicionais por terem sido concebidas após a gera o da História, isto  , após a apari o de textos, os quais passaram a concebê-las por meio de aparelhos, por meio de textos aplicados de maneira tecnológica.

Para Flusser (*Ibidem*, p.14), “o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”, mas que “a aparente objetividade das imagens técnicas   ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens”. Desta maneira, o que se pretende esclarecer   que por mais que as imagens técnicas manifestem-se como algo real, possuem caráter imaginário como qualquer outra imagem, não se diferenciando nesse sentido das demais.

O papel da decifra o das imagens técnicas tem como objetivo reconstituir os textos que tais imagens significam. Neste viés, o filósofo aduz que “a codifica o se processa na ‘cabeça’ do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal ‘cabeça’” (*Ibidem*, p.15). Portanto, para decodificar uma imagem, o seu receptor precisa supor qual a interpreta o produzida no pensamento do seu emissor, qual o real sentido que ele quis inserir ao fornecê-la.   no trabalho de reconstitu o da imagem que se descobre a vontade do emissor.

A escritora abordada neste artigo possui outro prisma sobre as imagens técnicas, pois afirma que “a subsequente industrializa o da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente   fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao

traduzi-las em imagens” (SONTAG, 2004, p.10). Deste modo, o objetivo principal da fotografia  , para ela, a difusão das realidades por meio dela. A imagem teria como papel popularizar-se para que as experiências fossem concomitantemente disseminadas. Não se estaria apenas expandindo fotografias ao acaso, mas sim, espalhando entre as pessoas uma diversidade de circunstâncias vivenciadas pelo fotógrafo a serem interpretadas.

Ao final do capítulo, Flusser (2002, p.17-18) alega que o propósito inicial da imagem técnica era “reunificar a cultura”, porém, só conseguiu “[...] fundir a sociedade em massa amorfa”. Esse aspecto observado pelo autor se d  em razão das referidas imagens terem tomado uma via diferente daquela a qual fora gerada, pretendendo inicialmente fortalecer a sociedade culturalmente, no entanto, seu propósito falhou. O que veio a acontecer foi um retrocesso, transformando-se em um placebo para alicerçar a cultura entre as pessoas.

De maneira mais positiva, Sontag salienta que

Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós. (SONTAG, 2004, p.12)

A autora sinaliza que a fotografia se perpetuar  no tempo, permanecendo ‘viva’ mesmo após a decadência do indivíduo. A imagem tem o poder de se imortalizar diante das circunstâncias que se extinguem, perdurando por muitos anos, seguindo uma linearidade enquanto a humanidade vai vivendo em ciclos, ora procriando, ora falecendo. Portanto, eternizar-se   uma característica da fotografia, caso seja devidamente conservada, perseverando e continuando com a imagem impressa na superfície plana que lhe ampara.

O ATO DE FOTOGRAFAR

Em se tratando de fotografia, para produzi-la se faz necessário que haja um ato que a realize. O ato de fotografar, portanto, torna-se o ato-mor, o ato primordial para que se gere a imagem na máquina fotográfica.

Para tratar do ato fotográfico, Flusser separou o quarto capítulo de sua obra em questão, intitulado O Gesto de Fotografar, expondo que tal gesto   um movimento de caça,

porém, a diferença   que “o fotogr fo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” e a selva consiste em objetos culturais, portanto, são objetos que cont m intenções determinadas (FLUSSER, 2002, p. 29). A respeito da fala citada, nota-se que no ato de fotografar, o fotogr fo   um predador em busca de seu objeto a ser caçado, a ser capturado em um campo carregado de significados culturais. Tal campo está recheado de objetos dispostos de maneira densa e o fotogr fo tem por objetivo retirar uma imagem dele, dando-lhe uma codificação.

Ao comparar os olhares de Flusser e Sontag sobre o fotografar, percebe-se que a escritora traz em sua obra um ponto de vista bem parecido com o de Flusser, no que tange ao ato de caça do fotogr fo. Eis, em destaque:

Na Londres do final do século XIX, Samuel Butler se queixava de que havia **“um fotogr fo em cada arbusto, rondando como um leão feroz, em busca de alguém que possa devorar”**. O fotogr fo, agora, ataca feras reais, sitiadas e raras demais para serem mortas. As armas se metamorfosearam em câmeras nessa comédia s ria, o saf ri ecológico, porque a natureza deixou de ser o que sempre fora — algo de que as pessoas precisavam se proteger. Agora, a natureza — domesticada, ameaçada, mortal — precisa ser protegida das pessoas. Quando temos medo, atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos. (SONTAG, 2004, p.14) (grifo nosso)

  preciso sublinhar que todo ato fotográfico necessita primeiramente de um instrumento, assim como todo caçador precisa de uma arma para atingir o alvo. Deste modo, o fotogr fo segue sua presa, tentando não assustar a realidade posta a sua frente, buscando não interferir nas circunstâncias que ele almeja capturar na imagem. O fotogr fo procura camuflar-se de alguma maneira para que o gesto fotográfico não atrapalhe a perseguição e se d  por encerrada a caçada sem êxito.

Avançando o olhar sobre o ponto de vista de Flusser que trata da codificação da imagem   que ela precisa de uma posterior decodificação, para retirar o sentido que o fotogr fo inseriu ao produzi-la. Assim, considera que decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas e que o gesto fotográfico   um jogo de permutação com as categorias do aparelho. Para despistar tais condições, o fotogr fo utiliza-se de gestos que alternam as subdivis  es embutidas na máquina e insere um significado na fotografia, deixando a sua marca. Utiliza-se de métodos fotográficos para capturar a melhor

imagem e se esgueirar dos aspectos culturais densamente unidos no espaço-tempo que o fotógrafo se inseriu.

Sontag (Ibidem, p.08) acredita que “fotografar   apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada rela o com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder”. Nessa rela o, o fotógrafo realiza um ato que captura realidades, exercendo um poder sobre elas. Subjuga certo espaço-tempo e o compacta em imagem, por meio de seu gesto fotográfico na máquina que possui em mãos. Apodera-se de um campo e insere seu conhecimento sobre a máquina, enclausurando - através de um ato fotográfico - a imagem.

Flusser (2002, p.31) segue apontando que “o fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos”. Isto  , o fotógrafo se permite fotografar um objeto dentro das possibilidades que a sua máquina o concede, usufruindo de uma liberdade limitada. Caso desejasse possuir uma maior liberdade para fotografar, teria que trabalhar na indústria que produz máquinas, para aumentar as variáveis.

O fotógrafo, ao realizar o gesto de fotografar, apertando o gatilho de sua máquina, está realizando um ato de caça no intuito de encontrar visões até então jamais percebidas, querendo descobri-las no interior do aparelho. Na realidade, procura estabelecer situa es inéditas perante o campo denso em que se insere. No gesto fotográfico, o fotógrafo tem o auxílio da máquina que disponibiliza possibilidades e concede um botão que, em um clique, captura sua presa, ou seja, a imagem da realidade observada e escolhida como ca a.

Ainda sobre o ato de fotografar, Susan Sontag alega que

Tirar uma foto   participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congel -la, toda foto testemunha a dissolu o implacável do tempo. (SONTAG, 2004, p.14)

Diante dessa assertiva, a autora quis revelar que o gesto fotográfico faz parte das vivências das pessoas, se pondo diante dos percalços, das alegrias e das incertezas que as permeiam. Fotografar   presenciar momentos e pessoas,   retir -los de um campo e transportá-

los para uma imagem, para um suporte fixo chamado fotografia, que não se altera depois de produzida. Assim, na realidade as pessoas e os instantes se alteram sucessivamente, porém, nas imagens se tornam perenes e imodificáveis.

Convém salientar que, além disso, a autora promove a seguinte ideia:

Fotografar pessoas   violá-las, ao v -las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera   uma sublima o da arma, fotografar alguém   um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada (*Ibidem*).

Neste viés, a escritora dissipa o seu pensar afirmando que a vida das pessoas   invadida pelo ato fotográfico, portanto, sugere que o fotogr fo não possui a permissão de subtraí-la e transportá-la para uma imagem. Com isso, o gesto de fotografar   um provocador de individualidades, transformando-as em meros objetos e jogando-as em fotografias.

Por fim, Flusser (2002, p. 34) alega que as características do gesto de fotografar “  gesto caçador no qual aparelho e fotogr fo se confundem, para formar unidade funcional inseparável”. Nesta  tica, o indivíduo que fotografa e a máquina que se encontra em suas mãos formam uma dupla harm nica que se confundem, dando a impressão de serem só um, não podendo separá-los em sua funcionalidade. Assim, o fotogr fo sem a máquina   apenas um indivíduo e a máquina fotográfica sem o fotogr fo   apenas um aparelho com tecnologias em potencial. Unir indivíduo e máquina gera um conjunto útil, que produzem, através do ato de fotografar, uma diversidade de imagens capturadas em um determinado espaço-tempo.   através desse gesto de fotografar que se alcança uma infinidade de imagens, as quais nos rodeiam e estão dispostas a serem decifradas.

Sobre essa produ o advinda do ato de fotografar, Sontag (2004, p. 19) destaca que “não seria errado falar de pessoas que têm uma compulsão de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver”. Ou seja, existe atualmente uma onda compulsiva dentro dos indivíduos que os fazem produzir freneticamente milhares de imagens, desejosos de transportarem tudo o que vivenciam para dentro das fotografias.

Desse modo, perde-se o controle e promovem atos fotográficos sem se preocuparem com os significados que podem produzir, com todas as imagens geradas constantemente e de forma aleatória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre a imagem fotográfica e o ato de fotografar, existe um mundo significativo com uma diversidade de pessoas relacionando-se frequentemente, dispondo-se ou não a serem capturadas em fotografias, para produzirem interpretações perante estas. Diante desses elementos, o filósofo Vilém Flusser e a escritora Susan Sontag se dispuseram a traçar conceitos referentes ao gesto fotográfico e a fotografia em si.

Traçando-se um paralelo entre as ideias de ambos os autores, percebe-se que a imagem é um elemento relevante perante a História, desde o seu surgimento, pois captura realidades. Tais realidades podem ser dadas ou subtraídas pelo fotogrfo, que as codificam em uma superfície plana chamada fotografia e propõe implicitamente que o observador terá que decodificá-las.

Nesse âmbito, o gesto fotográfico é o passo principal que gera tais imagens, pois através dele que se apanham as vivências dos seres – animados ou inanimados – e dos elementos que compõem o universo, disponíveis aos olhos do operador da máquina fotográfica.

Os olhares dos escritores em questão, concatenados da maneira que se fez neste trabalho, induzem a uma conclusão sobre o olhar fotográfico, qual seja: a cada indivíduo cabe uma interpretação diferenciada sobre o objeto apreendido em uma imagem, por mais que ela se proponha a ser decodificada de um são modo. Portanto, sobre o ato fotográfico e a imagem, apesar de sugerirem que são unificados e que cabe apenas uma interpretação sobre esses elementos para gerar união entre eles, deve-se entender que os intérpretes são múltiplos e, conseqüentemente, as interpretações geradas também serão.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das

Letras, 2004.