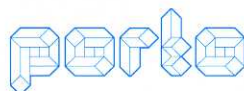


CICLO DE CONFERÊNCIAS



07.NOV & 09.NOV

FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS DA
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



14.NOV & 16.NOV

IPF PORTO

FOTO GRAFIA E ERRO: +

ACASO,
MANIPULAÇÃO
E DESCONHECIDO

CONFERÊNCIAS SOBRE

**HISTÓRIA,
CIÊNCIA,
ARTE
E FILOSOFIA**



HH INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

INTRODUÇÃO

FOTOGRAFIA E ERRO: ACASO, MANIPULAÇÃO E DESCONHECIDO

...et il est vrai qu'à considérer les choses humainement, toute erreur est belle.

Alain, *Vigiles de l'esprit*

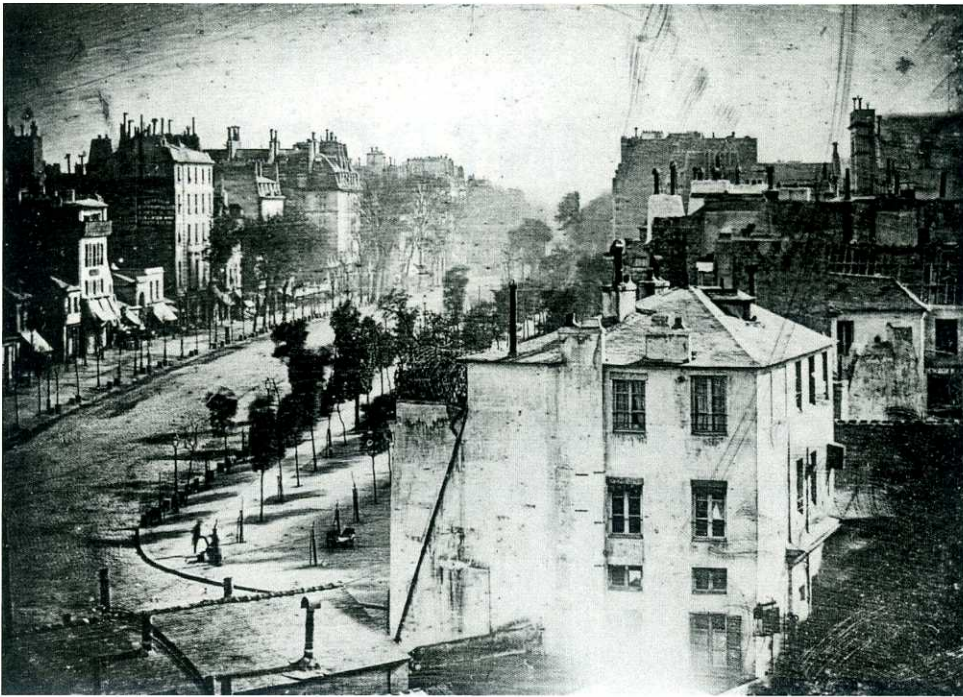
No princípio era o Verbo? E se, antes disso, entenda-se, "antes do princípio", estivesse o erro? Sabemos da mitologia grega como tudo para nós, humanos, começou com um disparate cometido pelo titã Epimeteu. Nota Bernard Stiegler em *La technique et le temps, Vol. 1* que é recorrente negligenciar-se na leitura da história mitológica da criação do Homem tanto a importância do erro originário de Epimeteu como o significado do roubo de Prometeu. Epimeteu criou todos os animais ao cimo da Terra e deu a cada um os seus atributos. Quando chegou a vez do Homem, Epimeteu já não tinha mais nenhuma qualidade para dar. Socorreu-se então dos préstimos do seu irmão, Prometeu, que roubou o fogo aos Deuses e ofereceu-o aos homens. A conclusão desta história é que a criação começa com um erro e que os nossos dons, de pensar e escrever, se devem a um roubo que responde a essa "falta". Se o "Verbo" é Prometeu, que deu aos Homens o fogo que roubara aos Deuses, Epimeteu, seu irmão, é a falta que instanciou a acção, isto é, o roubo.

Em *Vigiles de l'esprit* (p. 24), Alain repara: "Quem pensa começa sempre por estar errado." O erro empurra-nos para o pensamento. E o pensamento mais fértil será aquele que nos faz errar. O erro é princípio de descoberta e princípio de viagem, perambulação que nos pode levar até ao infinito ou a uma ideia de verdade. Este conjunto de conferências versa sobre a fecundidade do erro no seio da fotografia. Erro como falta, como falha, como acidente, como distorção ou milagre. Erro como produção do homem, como contingência da experiência ou como instância de uma certa "poesia divina".

No reino das imagens técnicas, "rigorosas" e "objectivas", o erro intromete-se alumiando a noite de todas as nossas certezas. Eadward J. Muybridge criou o seu zoopraxiscópio para confirmar uma convicção que tinha - a de que, a certa altura na corrida, o cavalo suspendia no ar todas as quatro patas. Mas a invenção do seu dispositivo de múltiplas câmaras não teria sido possível caso não contemplasse o erro ("Se não estou em erro, o cavalo..."). É ele que mobiliza o homem para a aventura da descoberta. O erro significa acto de deambulação, *flânerie* incessante, irregular e indomável. Ela alimenta as possibilidades do moderno em Baudelaire: "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno retorno e o imutável" (in *O pintor da vida moderna*, p. 21).

Baudelaire não gostava dessa invenção "abominável e de loucos" que se apoderou da "sociedade imunda" para a "[lançar], como Narciso, na contemplação da sua imagem trivial no metal" («O Público Moderno e a Fotografia», in *Ensaio Sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, p. 102). Mas a fotografia, ainda não se apercebera o poeta, havia propiciado uma descoberta maravilhosa: a *nuance* do erro. A fotografia não se limitava a ser documento, ela era retrato do mundo e, logo, estava exposta à potência transgressora da experiência.

A fotografia será, portanto, tantas vezes sinónimo de risco. Sem ele, a aventura - a da fotografia também - dificilmente podia ter começado. É bem conhecida a máxima de Samuel Beckett: "Try again. Fail again. Fail better". A criação é amiga da possibilidade de acidente? O acidente pode ser o grande milagre da criação?



Boulevard du Temple
de Louis Daguerre

Recuemos à história do primeiro daguerreótipo: *Boulevard du Temple* (1838), a fotografia que Louis Daguerre tirou a partir de um ponto alto da cidade de Paris e onde se avistam edifícios ao longo de uma avenida. Não estava nos planos de Daguerre a *aparição* de uma figura humana nessa visão da grande avenida parisiense. Isto é, Daguerre não previu (pré-viu) o homem que resistiu aos, então, longuíssimos tempos de exposição que transformavam a agitação urbana em fantasmagorias praticamente invisíveis. Esse vulto, nascido de um acidente – a estaticidade é um acidente no espectáculo inerentemente cinético da cidade – é a primeira figura humana alguma vez fixada numa imagem por via de um processo mecânico e químico. O que transferiu este homem do anonimato para a imortalidade foi o gesto simples e vão de engraxamento.

O primeiro homem da/na fotografia, um *dandy* galante que quer os seus sapatos tão brilhantes a ponto de poder ver neles o seu próprio reflexo, entrava na imortalidade graças à sua vaidade redimida pelo zelo do mais anónimo dos homens urbanos, o engraxador de rua, que seria o tema de muitas fotografias e de uma mão cheia de filmes de pendor realista. “[G]raças à objectiva fotográfica, aquele gesto fica doravante carregado com o peso de toda uma vida, aquela posição irrelevante, talvez desajeitada, resume e contrai em si o sentido de toda uma existência”, escreveu Giorgio Agamben em *Profanações* (p. 33). Aqui, o homem não errou, o homem, parado, é erro. A errância incessante da cidade fez do homem parado, a quem lhe engraxam os sapatos, um símbolo de todos aqueles que, a partir dele, se tornariam *spectrums* da nova invenção que Baudelaire um dia apelidou de “abominável”.

No cinema, os fotógrafos Auguste e Louis Lumière produziram um sem número de “vistas” sobre o quotidiano. O motivo principal era, claro, o movimento. Em primeiro plano os seus filmes de uma bobine ofereciam aos olhos deslumbrados dos primeiros espectadores narrativas ténues sobre transeuntes, charretes, cenas familiares, banhos no mar, bailes, trabalho, construção e destruição. A vida era um espanto na grande tela! Os filmes pareciam ter apetite pelas peripécias, que se iam complexificando, mas o cinema estava no imponderável e nas pequenas manifestações da vida, como o movimento de um pé a seguir ao outro ou o bater de asas de um pássaro ou... o agitar das folhas pelo vento que seria, para os primeiros espectadores do cinema e, celebradamente, para D. W. Griffith, o *locus* de toda a potência poética ou reveladora do cinematógrafo. O mundo assim visto podia superar, no “milagre” da sua auto-enunciação, o mundo vivido: “A folha assim projectada era (...) mais ‘real’ e carregada de sentido na sua tremura na brisa que a folha da árvore significável”, escreveu Roger Munier em *Contre l’image* (p. 39).

André Bazin, que sempre aliou ao pensamento sobre o real em cinema e fotografia uma vontade de aproximação a Deus, escreveu no livro *Jean Renoir* (edição portuguesa pela Forja, p. 106): “Nos melhores filmes subsiste sempre uma parte que é de Deus, um feliz ou infeliz acaso que não pertence ao cineasta, mas ao cinema, à poesia incerta e involuntária da máquina.” A não-intervenção humana sobre o resultado fotográfico parecia dar a volta à máxima *Errare humanum est* por sugerir no erro um campo aberto à revelação de qualquer coisa que nos transcende e que pode aparecer sob a forma de um fio de luz ou de um sopro mais forte do vento.

