

# VER UMA IMAGEM EM UMA IMAGEM: HUSSERL

## VOIR UNE IMAGE DANS UNE IMAGE: HUSSERL

**Jacinto Lageira**

**tradução de Angela Grandó**

*Lageira é professor catedrático de Estética e Filosofia de Arte na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, professor convidado na Universidade de Coimbra (Colégio das Artes) e crítico de arte. De suas publicações, constam: *L'Image du monde dans le corps du texte* (Bruxelas: La Lettre volée, 2003). *L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (Bruxelas: La Lettre volée, 2007), *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Paris: Jacqueline Chambon, 2010), *Regard oblique: Essais sur la perception* (Bruxelas: La Lettre volée, 2013).*

A fim de evitar possíveis desvios ou devaneios teóricos e práticos, isso em razão do título, não abordarei diretamente a famosa recomendação feita por Leonardo da Vinci em seus *Carnets*: “Se você olhar para paredes saturadas de manchas, ou feitas de pedras de espécies diferentes, e que você tenha de imaginar alguma cena, você verá aí paisagens variadas, montanhas, rios, pedras, árvores, planícies, grandes vales e vários grupos de colinas. Vai também descobrir aí combates e figuras com um movimento rápido, rostos de expressões estranhas [...] e uma infinidade de coisas [...]”<sup>1</sup>. Nem abordarei diretamente o método de Alexander Cozens<sup>2</sup>, que consiste em criar imagens a partir de manchas espalhadas aleatoriamente em papel ou tela, nem também diretamente as pinturas de Archimboldo ou as de Dalí, nas quais pode-se discernir uma cabeça, uma paisagem, (ou até) personagens constituídas, não obstante, por elementos separados e díspares. O que se denomina paraeidolia – a capacidade de ver todos os tipos de figuras em formas naturais ou artificiais – existe, também, na fotografia, quer se trate da vontade do operador, ou da reconstrução do receptor e, embora esta abordagem incida na possibilidade ilusória e concreta de ver uma imagem em uma imagem – logo um caso, exponencial, é o processo de *mise en abyme* – não é essa rica problemática que será discutida aqui. Enquanto a paraeidolia se faz pela reunião das similaridades, a abordagem de que se trata aqui é a da analogia das

imagens, ou da imagem-analogon, de uma imagem que é, pois, outra em si mesma.

Para entender em quê uma imagem pode ser uma outra de si mesma e, conseqüentemente, ela própria uma outra, as análises aprofundadas conduzidas por Edmund Husserl serão, aqui, o quadro geral de reflexão.

Em uma passagem bem conhecida das *Idées-directrices pour une phénoménologie*<sup>3</sup>, tomando o exemplo da gravura de Dürer, *Le Chevalier, la mort et le diable*, Husserl diz que se pode tanto olhar a gravura enquanto coisa – a gramatura do papel, o formato, os traços pretos e gravados, o enquadramento, tudo que se relaciona à materialidade presente e discernível – como olhar uma vez “direcionados à contemplação estética [...] em direção às realidades figuradas ‘en portrait’ mais precisamente ‘dépeintes’ – o cavaleiro em carne e osso, etc. A consciência que permite retratar e que mediatiza essa operação, a consciência do ‘portrait’ (figuras cinzentas nas quais [...] outra coisa é ‘figuré comme dépeint’ por meio de similaridade) é um exemplo dessa modificação de neutralidade da percepção.” E coube a Husserl mostrar que “este objeto-retrato, que representa outra coisa, não se apresenta nem como sendo, nem como não sendo, [...], ou melhor, a consciência os alcança bem como sendo, mas como *quasi-étant*. E o mesmo se dá com a *chose dépeinte*, quando tomamos uma atitude puramente estética e que também a retemos por um ‘simples retrato’ [...]”<sup>4</sup>. Para apreender, no retratado, o que está lá descrito – eu reconheço tais personagens e não outros, tais formas, não outras – a imaginação certamente se apoia em elementos materiais, as “figuras”, mas se os representa como fortemente presentes, esses

1 Léonard de Vinci, *Carnets*, II, « Préceptes du Peintre », Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 247: « Façon de stimuler et d'éveiller l'intellect pour des inventions diverses. »

2 Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* (1795), trad. Patrice Oliete-Loscos, Paris, Allia, 2005. Voir également l'étude de Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990.

3 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. Paul Riceour (1950), Paris, Gallimard, « Tel », 1985, § 111, pp. 373-374.

4 *Ibid.*, p. 373; souligné par Husserl.

seres percebidos pelo espectador são apreendidos como quase sendo porque eles são imaginários e imaginados. Eles só existem *como tais* em nossa imaginação. É, pois, a consciência do espectador que percebe, em todos esses traços reunidos na gravura, personagens com seus atributos simbólicos, históricos, narrativos, conflitantes ou religiosos. De acordo com nossa tomada de consciência, que pode se interessar, às vezes, pela coisa enquanto tal e, às vezes, pela representação como tal, o mesmo objeto não aparecerá para mim de acordo com as mesmas modalidades nem com o mesmo significado. Nossa consciência tende, assim, ora para a coisificação da gravura, ora para seu mundo imaginário representado, a representação sendo, naturalmente, o resultado da coisa, mas não podendo ser reduzida a ela. Todos esses traços reunidos têm significado apenas para uma consciência estética e é essa última que transformará tais traçados em obra. Operação que Husserl denomina a “modificação imageante” da consciência que, segundo ele, “pode ser redobrada (há imagens de qualquer grau, imagens “em” imagens)<sup>5</sup>”. Percebo *imagens* reais (traços, linhas, gramatura, madeiras, tecidos, etc.) que, pela modificação *imageante*, pela tomada de posição da minha consciência, tornam-se imagens artísticas, imagens em arte e da arte, então integradas em uma história de processos, técnicas, símbolos, significados peculiares ao mundo da arte. O mesmo objeto pode, pois, ser apreendido segundo duas vertentes, certamente complementares e inseparáveis, mas que não devem ser confundidas.

O objeto (a obra) não muda, é minha posição de consciência que a presentifica para mim, ora em seus aspectos estritamente materiais, ora em seus aspectos artísticos e estéticos. São

meus esforços para representar, tanto imaginários quanto concretos, em relação ao mundo tangível, que dão um *status* diferente ao objeto e me fazem, então, apreender uma imagem real ou uma imagem imaginária. O que Sartre, em seu ensaio *L'Imaginaire*<sup>6</sup>, chama de “consciência realizante” e “consciência imageante”. As análises minuciosas de Husserl sobre essa problemática – que serão retomadas por Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden e outros fenomenólogos – sugerem, então, que se pode, nesse estágio, ver uma imagem em uma imagem, em outras palavras, uma imagem imaginária em uma imagem real – aqui, o conjunto dos artefatos concretos pendurados na parede que denominamos gravura, ou ainda “a gravura de Dürer”.

Outra abordagem, muito similar, foi desenvolvida por Richard Wollheim, notadamente em um artigo intitulado *Le spectateur-dans-le-tableau*, e que concerne ao desdobramento ao mesmo tempo concreto e irreal da visão, “hipótese segundo a qual a representação se fundamenta em uma habilidade visual que é inteiramente específica ao ser humano e pode, razoavelmente, ser considerada inata. Eu denomino essa habilidade o *ver-dentro* (*‘seeing-in’*).” E Wollheim escreveu: “Pois quando vejo (colocamos) uma mulher em uma pintura, minha experiência tem dois aspectos, que são distintos, mas inseparáveis. Por um lado, reconheço uma mulher; por outro lado, tenho visualmente consciência da superfície do quadro. Denomino essa característica essencial da experiência *dupla percepção* (*‘twofoldness’*)”.<sup>7</sup> O autor explica isso pela capacidade que tem nossa imaginação de nos

---

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007. Cf. quatrième partie: « La vie imaginaire », et « Conclusion, II, L'œuvre d'art », pp. 238-373.

7 Richard Wollheim, « Le Spectateur-dans-le-tableau », trad. Anne Laflaquière, Cahiers du MNAM, *Art de voir, art de décrire*, Paris, Centre Pompidou, 21, septembre 1987, p. 7.

---

5 *Ibid.*, p. 374.

levar ao quadro sem, para isso, impedir que ela se estabeleça em uma situação perceptiva real, na qual nossa presença efetiva desempenha um papel determinante, e isso, inelutavelmente, posto que somos e temos um corpo, ponto originário de toda percepção. A semelhança com a abordagem fenomenológica – entretanto, não relatada – é impressionante, até mesmo nos termos escolhidos, uma vez que Edmund Husserl já teorizara o fato de ver “em uma imagem” outra coisa além de sua materialidade, no sentido de que no objeto físico (fotografia, escultura, pintura), vemos um *fictum*, um objeto imaginado e imaginário que não existe em nenhum outro lugar senão na minha representação imaginária.

Lembre-mos de algumas banalidades, talvez enganosas. Os exemplos de obras muito rapidamente revisadas parecem tropeçar nas noções de imagem e de *fictum*, mais precisamente na imagem ficcional, já que estamos lidando com pinturas que não atingem, realmente, não para alguns, o grau de indicialidade próprio da fotografia. Os códigos perceptivos e a experiência comum nos indicam que a fotografia de uma coisa não é certamente a coisa em si, mas que ela mantém, até certo ponto, uma conexão física e indicial com aquela coisa da qual ela é a imagem. Comparativamente, apesar das inúmeras semelhanças que podem ser encontradas entre uma representação pictórica e seu assunto ou motivo, essa conexão física e indicial é inexistente. Em outras palavras, na imagem fotográfica, uma parte física (os fótons) forneceu a imagem da coisa, mas ela é também traço material concreto e tangível dessa coisa e, nesse sentido, não é a *sua imagem*. Ou melhor, tornou-se uma impressão que, por causa dos códigos perceptivos e culturais – então construídos historicamente – é percebida como imagem, como *sua* imagem. Poder-se-ia, pois, legitimamente perguntar-se se a fotografia é uma imagem, uma

vez que ela não partiu inteiramente da imaginação ou do imaginário, vindo materialmente do real e da matéria do real. Como lembra Michel Poivert<sup>8</sup>, seguindo o fio da abordagem fenomenológica, a imagem foi, por muito tempo, considerada como um fenômeno psíquico, um fenômeno ligado à imaginação, uma coisa mental; mas sob a influência de diferentes críticos chegou-se, finalmente, a considerar que, “como uma operação do olhar (ver, mirar, observar, capturar, tomar) e como representação (a coisa imagem que é a fotografia, vista, usada, contemplada), a fotografia é depositária da dupla definição do que é a imagem em nossa história: um fato psíquico (ver) e um fato social (ser visto)”.

As várias críticas dirigidas aos fenomenólogos, especialmente Sartre<sup>9</sup> e Merleau-Ponty, sobre a falta de interesse pela fotografia ou sua rejeição como uma imagem da imaginação na íntegra, são parcialmente justificadas, mas abandonando, entretanto, esse fato tenaz de que a imagem gráfica não é imagem senão para nós, então, para uma consciência que a pensa e a visa, e que a imagem permanece um *fictum*, a imagem *de* algo, não a coisa em carne e osso. Todos os traços que apenas reforçam a tomada de posição da consciência imagética no âmbito do uso e do fato social, uma vez que os usos diversos e variados nada retiram do fato de que projetamos imagens mentais nas imagens realizadas sobre e com todos os tipos de médiums, de suportes e de técnicas e que sabemos, perti-

8 Cf. Michel Poivert, « La photographie est-elle une ‘image’? » *Études photographiques*, n° 34, Printemps 2016. Consultable en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3594>

9 Cf. Nao Sawada, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l’imaginaire », *Études françaises*, « Jean-Paul Sartre, la littérature en partage », volume 49, n° 2, 2013, pp. 103-121. Consultable en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2013-v49-n2-etudfr0903/1019494ar/>

nentemente, não estarmos na presença real do que é percebido nas imagens.

Se voltarmos a uma passagem, frequentemente analisada de forma crítica, de Husserl, em *Phantasia, consciência de imagem, lembrança*<sup>10</sup>, na qual o filósofo examina uma fotografia, a rejeição do mundo natural ou de algum referente que escapasse à consciência e que lhe fosse imputado, nem sempre parece justificado<sup>11</sup>. Nesta parte, Husserl distingue coisa e imagem, e observa que o conceito de imagem é duplo: “1) a imagem como uma coisa física, como esta tela pintada e emoldurada, como este papel impresso, etc., [...] 2) a imagem como *objeto-imagem* (*Bildobjekt*) que aparece de uma maneira ou de outra por meio das formas e cores determinadas.” A consequência se impõe: “Compreendemos, por conseguinte, não o objeto figurado na imagem-cópia, o *sujeito-imagem* (*Bildsujet*), mas o analogon exato da imagem-de-phantasia, a saber, o objeto que aparece é o representante do *sujeito-imagem*. Por exemplo, a fotografia de uma criança é colocada à nossa frente, de que modo ela faz isso? Husserl responde assim à pergunta: “Bem, na medida em que ela esboça basicamente uma imagem que parece em todos os aspectos uma criança, mas que se difere notavelmente quanto ao tamanho, cor, etc., que figuram. Essa criança em miniatura que aqui aparece, em uma coloração cinza-violeta desagradável, não é, naturalmente, a criança apontada, figurada. Ela não é a criança em si, mas sua *imagem* fotográfica”. O fenomenólogo pode então escrever: “Quando falamos assim [...] não vi-

samos naturalmente a imagem física [...] A fotografia como coisa é um objeto efetivamente real e admitido como tal na percepção. Ora, essa imagem [o objeto-imagem] é um verossímil que nunca existiu e nunca existirá e que não terá para nós, nem por um instante, o valor de uma realidade efetiva. O filósofo repensa, então, a imagem: ‘A partir da imagem física, distinguimos a imagem representativa, o objeto que aparece tem a função de figurar como imagem-cópia e, por meio dessa última, o sujeito-imagem é figurado como imagem-cópia’”. Husserl pode então fazer uma nova e fecunda distinção: “Temos três objetos: 1) a imagem física, a coisa sobre a tela, em mármore, etc. 2) o objeto representando ou figurando como imagem-cópia, 3) o objeto representado ou figurado como imagem-cópia. Para este último, preferimos simplesmente dizer *sujeito-imagem*. Para o primeiro, diremos imagem física e para o segundo, imagem representante ou objeto-imagem<sup>12</sup>.” Três objetos de experiência, três percepções e três formas de consciência, mas, no final, estamos na presença de uma única coisa ou de um único objeto: *essa* fotografia. A imagem física, o objeto-imagem e o sujeito-imagem aparecem, assim, sob diferentes aspectos e com diferentes status, não por si mesmos – embora tenham ou sejam um suporte físico e efetivo inegável, nem unicamente, por fatos sociais, dos quais eles igualmente participam, mas porque a consciência, tanto imaginativa quanto realizadora, produz o que Husserl chama de “*mise en image*”. E, nesse caso, trata-se de uma *mise en image* ternária.

Note-se que essas reflexões datam de 1898 e 1905, e que não apenas elas não têm a ingenuidade de muitas das considerações ulteriores sobre a fotografia, mas elas são até mesmo antecipações pertinentes.

---

10 Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (1898-1925), trad. Raymond Kassis/Jean-François Pestureau, Grenoble, éd. J. Millon, coll. « Krisis », 2002.

11 Cf. par exemple, la très bonne analyse de Rudy Steinmetz, « 3. Du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », dans *L'Esthétique phénoménologique de Husserl*, Paris, éditions Kimé, 2011, pp. 53-69.

---

12 *Ibid.*, pp. 63-64.

Insistimos sobre o fato de que, quando da produção de imagem e da produção de imagem da imagem, como um processo de peças encastradas que só fazem sentido juntas, o analogon, o objeto-imagem é, então, o suporte do vivido imaginário da imagem. Sem suporte físico – precisamente denominado “imagem física” – não pode haver objeto-imagem ou sujeito-imagem. A imagem é um analogon da realidade, uma fabricação voluntária e intencional, é necessário constituir em imagem tanto o objeto físico quanto o sujeito (a pessoa, mas também o tema, o motivo) da fotografia, e circular, assim, entre essas três presentidades, para que haja apreensão do que é comumente chamado de “fotografia”. A análise conduzida por Husserl nos faz entender que essa apreensão se decompõe, por assim dizer, em três momentos interligados, porque o que chamamos de “fotografia” não reside apenas no objeto físico, nem apenas no analogon, nem somente no sujeito-imagem. O vivido da imagem não é, portanto, redutível àquilo que vejo e toco materialmente e nem se limita ao analogon artístico e plástico, tampouco seria encontrado apenas na minha consciência imageante. Isso é claramente concebível se considerarmos que uma fotografia (impressa em papel, digital), materialmente examinada, permanece ainda uma fotografia (estando em uma gaveta, permanece fotografia); que ela é o analogon de elementos *da* realidade e não *a* realidade; e que meu vivido da imagem varia de acordo com o meu conhecimento ou com os meus afetos em relação ao assunto que ela mostra – um lugar ou pessoa completamente desconhecida não fará vibrar o vivido com a mesma intensidade. A “fotografia” é composta desses três momentos existentes e presentes no mesmo objeto, mas sem essa *mise en image* ternária e simultânea, eu não perceberia nem compreenderia plenamente a referida fotogra-

fia. Quando a fenomenologia (Husserl e Sartre, por exemplo) diz que a imagem fotográfica é um analogon da realidade, isso implica que ela é também um analogon estético, artístico, plástico da realidade de nosso vivido, consequentemente de nossa imaginação (do que Barthes se lembraria em *La chambre claire*). Não é nosso vivido, ela é o seu analogon. Daí provém a confusão, e até mesmo a fusão, feita por André Bazin na *Ontologia da imagem fotográfica*, quando fala da “transferência do modelo na imagem”, pois se há em parte transferência material na imagem e seu suporte – de matéria para matéria, por assim dizer – logo naquilo que constitui a imagem física, o modelo é então transferido em analogon, não é o próprio ser do modelo. Não há e não pode haver aí uma passagem ôntica do ser do modelo para o ser da fotografia, porque esta última permanecerá, o que quer que se faça, uma contínua *mise en image* ternária: uma fotografia *do* ser do modelo, e não o próprio ser do modelo *na* fotografia.

A dificuldade, portanto, provém do caráter misto da imagem fotográfica, que capta parcialmente a matéria, a impressão do sujeito guarda seu traço, e faz com que essa inscrição física valha para a totalidade da imagem, quando ela não é senão um componente dela, ou seja, a imagem física. Uma radiografia é efetivamente o rastro físico, a impressão do modelo, mas este não poderia conter em sua existência fotográfica todo o modelo, uma vez que esta impressão por contato se dá somente de uma certa superfície para uma outra, e não para o objeto como um todo. E se fosse aparentemente o caso, por exemplo, com uma moeda da qual podemos, por contato, representar a coroa, a cara e todas as partes com ranhuras, nem por isso seria esse o objeto em si, completo e total. Para dizer de forma mais simples, mas não menos precisa, a moeda tem um valor de uso e troca que jamais

terá sua raiografia enquanto tal.

Essas percepções encaixadas e interdependentes da imagem que se apresentam *por vezes, alternada e simultaneamente como física, analogon e vivido imaginário* (para usar de outros termos equivalentes) resultam de conflitos perceptivos e representacionais. O objeto físico está lá, presente, eu posso percebê-lo e representá-lo como tal, mas o que ele apresenta como uma imagem é o analogon de algo ausente, tão mais ausente e irreal que só pode ser compreendido através do seu analogon. Essa é uma ausência que eu posso, no entanto, tornar presente pela imaginação, o que Husserl denomina ainda “a imagem-de-*phantasia* (imagem em imaginação)”. Mas a imaginação, embora real e efetiva como tal, me representa igualmente uma ausência e até uma ausência de ausência, já que se apoia no analogon que é o suporte de minha imaginação. Desse conflito entre presença de uma ausência e ausência de uma presença, e isso no mesmo objeto (a mesma fotografia), pode nascer a ideia, a sensação ou o desejo, de transferir o ser do modelo na imagem, agindo como se essa última pudesse nos apresentar e não mais apenas *re-apresentar*, o modelo tal como em si mesmo. Por essa operação mágica, eu poderia, então, ver no analogon a imagem verdadeira e presente do sujeito ausente. É a inversão perfeita da imagem em imaginação (a imagem de *phantasia*): não é mais a imagem física, nem o analogon, que sustentam a imagem imaginária, mas a imagem imaginária que se torna ontologicamente real e visível na imagem, que perde, então, seu status de analogon. O que é uma ilusão total, essencialmente engendrada por um conflito de percepção.

De acordo com Husserl, a imagem-objeto contém esse conflito em “um duplo sentido: a) primeiramente, o conflito com o presente perceptivo atual. É o conflito entre a imagem como

surgimento de objeto-imagem – [o analogon] e a imagem como coisa-imagem física; b) em segundo lugar, o conflito entre a aparição do objeto-imagem e a representação do sujeito que se entrelaça com essa aparição, ou melhor, que desliza para ela.” Em continuidade: “Quanto mais o perímetro da concordância entre objeto-imagem e sujeito-imagem é grande [...] mais sentimos o objeto como presentificado, imergindo-nos, pela intuição, na imagem, e menos sobressai a contra tensão de outros momentos<sup>13</sup>”. Ou ainda: “A diferença dessa função de imagem autêntica na *phantasia* em relação à mesma função, no caso do caráter de imagem da percepção é clara: o objeto-imagem é neste caso um objeto que aparece como presente, no caso da *phantasia*, é um objeto que aparece em *phantasia*, que aparece, portanto, não presente<sup>14</sup>”. Esses conflitos são resolvidos se prestarmos atenção no aparecimento para o aparecimento, sobre a estética como sendo puro aparecer, representação, ficção, irreal, imaginação de um assunto não presente. Confundir a percepção real da imagem (a imagem física) com sua percepção em imaginação é confundir a representação com seu representado, o analogon com seu modelo, confundir o imaginário com o real.

Qualquer que seja o grau de realidade aparente ou realismo de uma fotografia – e fortemente em fotografias de guerras, fomes, epidemias, devastação natural – a imagem é sempre o analogon desta realidade, não a realidade direta, palpável, visível em carne e osso. Ainda assim, a fotografia é a imagem de algo e esse algo ao qual ela remete ou se refere tem assim, uma existência que não corresponde a nenhuma das três modalidades de representação, simplesmente

---

13 *Ibid.*, p. 89.

14 *Ibid.*, pp. 115-116.

porque ela não é, nesse estágio, de nenhum modo, uma imagem. Todo o problema está aí: quando essas existências ou estados muito concretos e tangíveis – guerras, devastação, massacres, bombardeios – por mais horríveis e insuportáveis que sejam, tornam-se imagens, elas inevitavelmente ganham um status de analogon da realidade. E isso não é uma atitude cínica ou de indiferença, já que podemos encontrar as três modalidades de representação, incluindo aí a terceira, a imagem da *phantasia*, o vivido da imagem, já que podemos, então, apelar para o que chamamos de *imaginação moral*, imaginação que pode nos levar a reformular questões éticas, sociopolíticas em ligação com a prática e a ação, buscando apoio em obras de arte e em problemáticas estéticas.

Por meio desses exemplos extremos de fotografias documentais ou de estilo documental, parece que o status de analogon de toda imagem fotográfica não atende aos requisitos mencionados acima, mais facilmente aceitáveis ou plausíveis quando lidamos com imagens *ficcionais*, artisticamente falando. Porque o “tirar uma foto”, como indica de certo modo o termo, toma uma parte da realidade, está tomado por ela. A imagem não é totalmente ficcional, mas tampouco é totalmente a transposição ao estado puro da realidade, o analogon encontrando aqui seu pleno *droit de cité*. Ora, o status do corpo de uma pessoa presente, representada e, em seguida, imaginada por seu receptor na imagem fotográfica, é um caso singular que merece atenção pois, contrariamente a coisas naturais e a elementos de artefatos, não é uma matéria nem um material como os outros, isso até mesmo na imagem fotográfica. Quando se trata da transposição de matéria à matéria no processo fotográfico, não podemos negar, do ponto de vista estritamente técnico e pragmático, que os corpos captados na imagem física também são

matérias orgânicas, o que é a razão e a principal causa de sua inscrição física na imagem física, inscrição que, por esse fato, causa perturbação tanto em nossa percepção imediata quanto em nosso conhecimento sobre eles: tal corpo existe concretamente para poder aparecer na imagem. É a condição existencial da imagem, ou ainda, a sua “tese da existência” (nas palavras de Jean-Marie Schaeffer, em *L’Image Précaire*).

Com relação a essa existência do corpo humano, a fenomenologia pode novamente ajudar a desvendar os vários status que ele pode tomar quando passa, por assim dizer, através das três modalidades de imagem. Uma distinção fundamental feita por Husserl e retomada pela maioria dos fenomenólogos, é de que o corpo- matéria, orgânico, biológico e objetivado como tal, o que ele chama de *Körper*, o “corpo” propriamente dito, não é o corpo que vivemos, sentimos, do qual temos a experiência enquanto vivido, o que ele nomeia de *Leib*, a “carne”. É o mesmo corpo, mas apreendido às vezes em seu aspecto biológico (quando, por exemplo, o olhar médico está em mim), às vezes em seu aspecto de “experiência vivida”: o que sinto e vivo em minha carne. Essa carne, esse vivido do corpo, é assim diferenciado de sua matéria orgânica, na medida em que é, segundo Husserl, “material sensível”, adquirindo assim o status de pessoa, portanto, um status ético e moral. É claro que esse corpo não é dividido ou divisível, mas pode acontecer que ele seja dividido entre matéria biológica pura – isso é visto, regularmente, nas questões levantadas na bioética – e ninguém, ser carnal; o status ético do corpo sendo então reduzido à porção congruente, banalizada ou até mesmo completamente negada.

Uma materiologia da fotografia (suas várias matérias) nos levaria a distinguir no nível artístico e estético, a *matéria* da imagem fotográfica (todos os seus constituintes químicos) e seu *ma-*

*terial*, quando esses componentes se tornam, por suas formas e projetos, e de acordo com o olhar do mundo da arte, uma “obra de arte”. Nas várias matérias da fotografia, também percebo um *material plástico*. Continuando essas distinções e diferenças, poder-se-ia, então, entender que o corpo-matéria capturado na imagem fotográfica, aparecendo na imagem-matéria, pode e deve ser apreendido como esse “material sensível” que, entre outras coisas, nos torna pessoas morais, sujeitos éticos. Razão pela qual uma fotografia de uma mesa semelhante em todos os sentidos ao processo de fotografia de uma criança, não nos mostra uma pessoa ou um sujeito moral. Isso porque, no corpo-matéria (*Körper*) representado por uma matéria fotográfica (a imagem física), percebo o corpo como carne (*Leib*) em um *material plástico* (a imagem-objeto). A matéria compartilharia o corpo-matéria e o corpo em imagem física; uma matéria, a imagem fotográfica, sendo parcial, mas literalmente, o rastro dessa outra matéria. O material, o corpo-carne, o corpo-vivido, passaria, quanto a ele, no material sensível da fotografia, seu objeto-imagem, em outras palavras, seu analogon. Daí as possíveis confusões ônticas, até mesmo ontológicas: tomamos o analogon pelo material sensitivo do corpo da pessoa e do sujeito moral, embora ele seja e permaneça seu analogon.

Para que esse deslocamento de status fosse aparentemente plausível a princípio, teria sido necessário que o material sensível do corpo humano tivesse tomado literalmente corpo, como matéria orgânica, na matéria da fotografia. Mas essa matéria, ou essas matérias, que captam realmente algumas das matérias do corpo humano, não são todo o corpo físico e biológico, e ainda menos o corpo como sujeito moral. Assim, passamos furtivamente de uma *quantidade* matéria (um rastro material na matéria fotográfica) para uma *qualidade* moral: vejo a

pessoa como ela é em si mesma e não como seu analogon. Ou melhor, vejo o seu analogon, mas reajo como se ele desse acesso à sua matéria original, ontológica. O que ainda é um desejo ilusório. É claro que estou lidando com uma quantidade real e concreta da matéria do corpo, que é parcialmente a origem físico-química de uma parte da imagem, mas é um erro lógico e material manter essa quantidade mínima de matéria para o todo qualitativo (moral, ético) da pessoa. Acreditando agir corretamente, perdemos-nos em uma instrumentalização, pois que a operação de tornar essa pequena quantidade o representante de uma pessoa nada mais é do que sua reificação: ela se torna uma coisa. Por fim, não se deve omitir que o próprio analogon é, ele próprio, apenas parcial e não a totalidade do ser do qual ele é o analogon. Ele configura apenas esboços, rastros, esboços, vislumbres apreendidos diretamente na matéria e no material da imagem.