

A dificuldade da fotografia: notas para uma ontologia da fotografia com Cavell e Diamond

The difficulty of photography: notes for an ontology of
photography with Cavell and Diamond

Igor Costa do Nascimento

Mestre e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: prof.igornascim@gmail.com. Orcid: 0000-0002-3673-0799.

Resumo

Com base em algumas observações de Cavell sobre a ontologia da imagem fotográfica e de Diamond sobre o fenômeno que ela chama de dificuldade da realidade, o texto estabelece algumas observações sobre a relação entre fotografia e nossa percepção da finitude humana. Para tanto, reconstruímos a tese do realismo da fotografia de Cavell, insistindo que o meio mantém uma relação forte com o nosso mundo como sua base material. Em particular, é avançada a ideia de uma dificuldade da fotografia, a possibilidade de que nossa dificuldade em falar de objetos em fotografias, entidades presentes e ausentes ao mesmo tempo, surjam perplexidades temporais e ontológicas. Como exemplo, é discutida uma passagem de Sontag onde ela parece não reconhecer essas dificuldades.

Palavras-chave: Stanley Cavell. Cora Diamond. Susan Sontag. Fotografia. Temporalidade.

Abstract

Based on some observations by Cavell on the ontology of the photographic image and by Diamond on the phenomenon she calls the difficulty of reality, the text establishes some observations on the relationship between photography and our perception of human finitude. To this end, we reconstruct Cavell's thesis of photographic realism, insisting that the medium maintains a strong relationship with our world as its material base. In particular, the idea of a difficulty of photography is advanced, the possibility that our difficulty in speaking of objects in photographs, entities that are present and absent at the same time, gives rise to temporal and ontological perplexities. As an example, a passage by Sontag is discussed in which she does not seem to acknowledge these difficulties.

Keywords: Stanley Cavell. Cora Diamond. Susan Sontag. Photography. Temporality.

Artigo recebido em 14.04.2025 e aceito em 22.01.2026.

1 Introdução

Há algo de profundamente perturbador na fotografia: temos, o presente para nós, mas, ao mesmo tempo, algo que é metafisicamente distante. Aquele ponto do mundo está perdido, sendo uma recordação em nossas mentes ou então a reprodução na própria fotografia. Porém, em diversos debates de metafísica da fotografia ou filosofia da arte no geral, nos esquecemos desse aspecto paradoxal e de suas sutilezas ontológicas. Essa caracterização será melhor qualificada adiante, explorando em particular os textos de Stanley Cavell e Cora Diamond. Embora esta análise parta da ontologia da imagem do primeiro desses filósofos, vale destacar que pretendo insistir no aspecto *existencial* da fotografia, um aspecto que Cavell não se demora tanto quanto poderia.

Tendo isso em mente, o presente texto foi estruturado da seguinte forma: primeiro, explico a ontologia do cinema desenvolvida por Cavell. Na sequência, destaco a ideia de Cora Diamond acerca da dificuldade da realidade, sugerindo que essa percepção pode ser desenvolvida num conceito de dificuldade da fotografia: fotos capturam a realidade, mas sempre o fazem de um momento passado. Isso faz com que haja aspectos ontológicos e existenciais importantes da fotografia, os quais podemos esquecer. Para deixar meu ponto mais claro, discordo da leitura que Sontag faz sobre a fotografia na obra de Proust: a autora está equivocada quanto ao que a foto apresenta (na sua distinção entre “imagem” e “realidade”), e também quanto a sua avaliação de que Proust toma a imagem fotográfica como “depreciativa”. Esse caminho nos permite pensar hipóteses sobre por que fotografias materiais (reveladas e dispostas em quadros ou álbuns) recebem um cuidado especial de quem as possui, ao reforçarem materialmente uma permanência do passado no presente. Na conclusão, retomo as discussões e reforço possíveis encaminhamentos. A ideia central é que um projeto sério de ontologia da fotografia não se resume num desejo de isolar objetos fotográficos da experiência humana, isto é, de aspectos fenomenológicos e existenciais da nossa relação com a fotografia. Tomo como dado que a fotografia é uma forma de arte autônoma, apesar de seu aspecto “distanciado” da mão humana, e que,

¹ Em tradução livre, “Fantasmas numa fotografia nunca mentiram para mim”.

portanto, as observações aqui podem trazer importantes reflexões para a prática artística de fotógrafos.

2 A ontologia do cinema de Cavell

Um dos mais importantes livros de Stanley Cavell é *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* [O mundo visto: reflexões sobre a ontologia do filme], de 1971, que conta com uma edição expandida de 1979, no qual o autor propõe fazer uma ontologia do cinema. Entretanto, vale notar, o termo “ontologia” aqui toma um sentido pós-kantiano/heideggeriano, isto é, leva em consideração a relação específica fundada entre sujeito e objeto. Por isso, o livro entrelaça a experiência pessoal de seu autor com observações culturais, crítica de filmes específicos e, claro, debates filosóficos acerca de que tipo de entidade são os filmes. Inspirado por Bazin e Panofsky,² Cavell foca na fotografia ao longo de seus primeiros capítulos. Ora, o cinema é um desenvolvimento da fotografia, que é a tentativa de colocá-la em movimento numa velocidade através da qual a imagem é encenada tal como a vemos.

Para o autor, uma das marcas centrais da fotografia, depois continuada no cinema, é que a fotografia difere da pintura. Enquanto esta nos dá a similitude das coisas, aquela nos apresenta como que as coisas por elas mesmas. Esse “como que” deve ser destrinchado, pois, nas palavras do autor, falar em termos absolutos causa mais confusão do que esclarecimento. Tomemos seu exemplo de uma fotografia da atriz Greta Garbo:

Obviamente uma fotografia de um terremoto, ou de Garbo, não é um terremoto acontecendo (felizmente) nem Garbo em carne e osso (infelizmente). Mas isso não é muito informativo. E, além do mais, não é menos paradoxal ou falso segurar uma fotografia de Garbo e dizer “Essa não é a Garbo”, se tudo que você quer dizer é que o objeto que você está segurando não é uma criatura humana.³

Retomemos o paralelo com a pintura: a pintura de um terremoto não é um terremoto, mas, aqui, o seu não ser parece mais evidente. Um professor ou um

² Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 16.

³ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 17. Em geral, as citações com a referência em inglês são de tradução do autor, com a citação em inglês em rodapé. Cito adiante um poema onde mantenho o original no corpo do texto e a tradução em rodapé, tentando valorizar as palavras escolhidas pelo poeta. No original: “Obviously a photograph of an earthquake, or of Garbo, is not an earthquake happening (fortunately), or Garbo in the flesh (unfortunately). But this is not very informative. And, moreover, it is no less paradoxical or false to hold up a photograph of Garbo and say, ‘That is not Garbo,’ if all you mean is that the object you are holding up is not a human creature”.

noticiário podem mostrar a imagem (seja foto ou vídeo) de um terremoto e simplesmente dizer “isso é um terremoto”. Diríamos isso de uma pintura de um terremoto? Não da mesma maneira. A pintura de um terremoto seria compreendida como um registro pessoal, foi criada por alguém. A pintura *representa*, enquanto a fotografia, parece-nos, *apresenta*. Por mais realista que seja uma pintura, ela parece existir somente na medida em que um indivíduo a produziu tendo em mente algum objeto do nosso mundo, mas que acaba representando no mundo criado da pintura. A fotografia tem um suporte metafísico diferente: uma foto é *do* nosso mundo.

Cavell dá um exemplo iluminador de como distinguimos essas tendências em nossa fala cotidiana:

Notemos o sentido específico no qual fotografias são do mundo, da realidade como um todo. Você sempre pode perguntar, apontando para um objeto na fotografia – digamos, um prédio – o que está atrás dele, de todo ofuscado por ele. Isso só faz sentido acidentalmente quando perguntado sobre um objeto numa pintura. Você sempre pode perguntar, de uma área fotografada, o que jaz ao lado daquela área, além de sua moldura [*frame*]. Isso, em geral, não faz sentido quando perguntado sobre uma pintura. Você pode perguntar essas questões de objetos em fotografias porque elas têm respostas na realidade. O mundo da pintura não é contínuo com sua moldura; em sua moldura, um mundo encontra seus limites.⁴

É por essa lógica que faz sentido, na vida cotidiana, falarmos de fotografias como se fossem evidências. Antes dos avanços tecnológicos do Photoshop e da inteligência artificial, uma fotografia de algo era praticamente uma prova irrefutável, tendo em vista que a fotografia exige certa configuração de coisas no mundo para então apresentá-las. Um pintor, por mais que sua memória seja excelente e por mais que sua habilidade seja notável, não será compreendido pelos demais como um produtor de *provas* ou evidências caso presencie um crime e passe a desenhá-lo.

Cavell conecta isso com as intuições de André Bazin sobre *automatismo*.⁵ Basicamente, o que as câmeras fazem é a criação de imagens *do mundo* com uma

⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 23-24. No original: “Let us notice the specific sense in which photographs are of the world, of reality as a whole. You can always ask, pointing to an object in a photograph—a building, say—what lies behind it, totally obscured by it. This only accidentally makes sense when asked of an object in a painting. You can always ask, of an area photographed, what lies adjacent to that area, beyond the frame. This generally makes no sense asked of a painting. You can ask these questions of objects in photographs because they have answers in reality. The world of a painting is not continuous with the world of its frame; at its frame, a world finds its limits”.

⁵ Vale notar, porém, que automatismo em Cavell não se reduz à ideia de que o cinema e a fotografia seriam independentes da mão humana, antes, designa uma relação dialética de como essas artes se relacionam com um desejo de ter o mundo com alguma independência de nossa subjetividade, relacionando assim com o tema do ceticismo. Trahair, por exemplo, destaca quatro sentidos interconectados de automatismo ao longo do livro de Cavell (Lisa Trahair, “Being on the Outside”,

ausência da mão humana.⁶ O mundo (nosso mundo) é infinitamente recortável, com a fotografia emoldurando parte dele. Claro, isso depende da intenção, habilidade e uma série de técnicas do fotógrafo, mas a base da fotografia *exige* que haja algo no mundo a ser fotografado, e esse algo é uma presença *no nosso próprio mundo*.⁷

A pintura, por sua vez, sempre se dá num plano determinado e tudo que existe é aquilo que foi desenhado ou pintado. Não faz muito sentido perguntar sobre a pintura de uma pessoa, que roupa ela tinha por baixo de seu casaco, ou o que haveria atrás de uma árvore ou de um prédio. Se eu pergunto para um artista o que está por trás de uma figura, ele poderia me responder “uma tela”, “uma folha” e assim por diante. O que existe, portanto, é o mundo daquela pintura.

Qualquer uma dessas perguntas sobre uma fotografia ganha um novo sentido: eu posso lembrar o que vestia por baixo do meu casaco quando capturei determinada foto, posso dizer o que no mundo está (ou estava) atrás de uma árvore ou de um prédio e assim por diante. Se perguntamos para um fotógrafo o que está atrás de uma árvore numa fotografia de um parque, ele nos diria aquilo no mundo que sabe ou supõe estar atrás daquela árvore específica, pois seria estranho se, diante de uma pergunta assim, ele respondesse “minha mão segurando a fotografia”, “o papel no qual a foto foi impressa” ou coisas dessa natureza. Citando Cavell, “A presença implícita do resto do mundo e sua explícita rejeição são essenciais para a experiência de uma fotografia como aquilo que ela apresenta”⁸. Nos termos de Susan Sontag, autora a qual retornaremos adiante, “A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagem jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela *não* é dependente de um criador de imagens”⁹.

2014, p. 219). Ou seja, o automatismo cavelliano é uma versão da tese de Bazin de que a fotografia (e o cinema) é capaz de nos apresentar a realidade de maneira direta, conectada com nosso desejo de ter algum contato direto com o próprio mundo, por sua vez esse sendo um desejo propriamente moderno de ter acesso aos objetos sem a “intromissão” do eu, da subjetividade. Claro, há um sentido onde sempre temos um “eu” presente: o fotógrafo escolhe o que fotografar, ele pode editar a foto, alterar a recepção de luz e assim por diante, mas o foco de Cavell é em como, enquanto fotografia, um recorte do nosso mundo foi feito para a geração daquela imagem. É nesse sentido que ela é antes uma apresentação do que uma representação – a câmera recorta uma cena do mundo, enquanto uma arte representacional recria sua semelhança. Ver Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 24.

⁶ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 20.

⁷ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 120.

⁸ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 24. No original: “The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents”.

⁹ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 174, grifo do autor.

Isso traz consequências importantes para o cinema, em particular na conexão que Cavell faz entre a nossa sociedade moderna como assombrada pelo ceticismo, em sua interpretação do termo, e a popularidade do meio cinematográfico. De fato, além de insistir na base do cinema ser fotográfica, Cavell compreende o meio do cinema como “uma sucessão de projeções automáticas de mundo”¹⁰. Pelo momento, para complementar as ideias acima, vale destacar a atenção do filósofo para como somos afetados por *corpos humanos* em tela. Como dito acima, em certo sentido é verdadeiro dizer que a fotografia de uma pessoa é aquela pessoa, pois, por exemplo, ao apontarmos para uma revista com o rosto de um modelo, dizemos “é Fulano”; da mesma forma, ao apontarmos para a foto de um parente, dizemos “é Sicrano”. Isso leva Cavell a usar o termo “astro” ou “tipo” para designar atores no cinema, reservando a terminologia “ator” apenas para o teatro.¹¹ Ora, no teatro, nossa suspensão de descrença é maior: aceitamos uma série de convenções e focamos na dramatização. No cinema, por outro lado, nossa suspensão de descrença é modificada: muitas atitudes aceitáveis no teatro se tornam inverossímeis nos filmes, exceto em filmes artísticos ou experimentais. Um sujeito com uma capa em cima de uma caixa pode ser um rei no teatro, mas num filme, seria vista como uma pessoa com atitudes peculiares. Nesse sentido, o ator no teatro some, englobado pela sua performance, enquanto o astro do cinema brilha enquanto tal. Na peça, queremos ver o personagem Hamlet, mas no cinema, queremos ver Brad Pitt.

A imagem fotográfica (e, por consequência, a imagem cinematográfica) nos impacta singularmente, como que lançasse diante de nós o fato de que há algo humano ali. Melhor dizendo, *houve* algo humano ali, por mais que seja modificado por fantasias, efeitos especiais e as mais diversas técnicas. Na próxima seção, apresento outra autora para complementar nosso quadro geral e, com ela, pretendo aprofundar a análise sobre essa flexão temporal de nossa gramática fotográfica.

¹⁰ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 72. No original: “succession of automatic world projections”.

¹¹ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 29.

3 A dificuldade da realidade

Em 2003, Cora Diamond publicou o artigo “The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy”, que podemos traduzir para “A dificuldade da realidade e a dificuldade da filosofia”. No texto, ela explora esses dois fenômenos, as duas dificuldades, como ocorrências interconectadas na nossa relação com a realidade. Em termos breves, a dificuldade da realidade designa nossa incapacidade, em certos momentos, de aceitar a distância que existe entre nossa mente e o mundo. Tomemos um dos exemplos da autora, central para nossos propósitos no presente texto: o poema “Six young men” [Seis jovens homens], de Ted Hughes. Cito a primeira estrofe:

The celluloid of a photograph holds them well, –
Six young men, familiar to their friends.
Four decades that have faded and ochre-tinged
This photograph have not wrinkled the faces or the hands.
Though their cocked hats are not now fashionable,
Their shoes shine. One imparts an intimate smile,
One chews a grass, one lowers his eyes, bashful,
One is ridiculous with cocky pride –
Six months after this picture they were all dead¹².

Como podemos perceber, o poema cria uma aura quase de confusão diante do paradoxo fotográfico, que acima indicamos em termos cavellianos: a fotografia traz vivos, presentes para nós, pessoas e momentos que já morreram. Nas palavras de Diamond, o efeito desse poema é nos confrontar com a dificuldade da realidade:

O que é expresso ali é a sensação de uma dificuldade que nos empurra para além do que podemos pensar. Tentar pensar sobre isso é sentir que o pensar se tornou perturbado. Nossos conceitos, nossa vida ordinária com nossos conceitos, passam por essa dificuldade como se ela não estivesse lá; a dificuldade, se tentarmos vê-la, nos exclui de nossa vida, é mortalmente arrepiante¹³.

¹² Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, 1957, p. 54. Para o poema, cito uma tradução livre em rodapé e mantenho o original em inglês no corpo do texto. A tradução é a seguinte: “O celuloide de uma fotografia os segura bem, – / Seis jovens homens, familiares aos seus amigos. / Quatro décadas desbotaram e tingiram de ocre / Esta fotografia não enrugou os rostos nem as mãos. / Embora seus chapéus não estejam mais na moda, / Seus sapatos brilham. Um deles sorri com intimidade, / Um mastiga grama, um abaixa os olhos, tímido, / Um é ridículo de orgulho arrogante – / Seis meses depois desta foto, todos estavam mortos.”

¹³ Cora Diamond, “The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy”, 2003, p. 12. No original: “What is expressed there is the sense of a difficulty that pushes us beyond what we can think. To attempt to think it is to feel one’s thinking come unhinged. Our concepts, our ordinary life with our concepts, pass by this difficulty as if it were not there; the difficulty, if we try to see it, shoulders us out of life, is deadly chilling”.

O segundo fenômeno, a dificuldade da filosofia, seria a atitude de *deflação* que a filosofia costuma tomar diante da dificuldade da realidade.¹⁴ O termo é oriundo de leituras cavellianas de filosofia da linguagem. Em um importante artigo, Cavell distingue entre *conhecer* e *reconhecer*. Enquanto o primeiro termo pode ser resumido a um indivíduo saber uma série de características, fatos ou impressões sobre algo, o segundo envolve uma *atitude* e, portanto, a relação entre humanos deveria se dar em termos de um reconhecer ao outro.¹⁵

Cavell relaciona essa distinção, como muito de sua obra, com sua reinterpretção do ceticismo: o ceticismo foi, para o autor, muitas vezes uma intelectualização de dificuldades existenciais subjacentes. Ao temer a falta de garantias, de certezas absolutas, na minha relação com os outros ou com o mundo, acabo por postular o ceticismo como uma “história de fachada” que oculta esse problema existencial, bem como muitas de suas ramificações morais. Assim, a filosofia ocidental tradicional acaba por, muitas vezes, afastar a necessidade de comunicação e comprometimentos entre indivíduos, deixando de lado a responsabilidade que temos no reconhecimento mútuo e nos distraindo com debates sobre estatuto metafísico ou epistemológico uns dos outros, ignorando nessa trajetória as responsabilidades reais que temos diante da pessoa humana. Eis a ideia central de deflexão ou desvio da corporeidade que Diamond destaca, característica de muitas posições filosóficas:

A deflexão na discussão de uma questão moral é uma deflexão que torna nossos próprios corpos meros fatos – fatos que podem ou não ser considerados moralmente relevantes neste ou naquele aspecto, dependendo da questão moral específica que está sendo abordada (como nossa sentença, por exemplo, pode ser considerada relevante para termos “status moral”). Portanto, aqui, convido você a pensar sobre o que seria não ser desviado ao pensar o habitar de um corpo (o próprio ou o de um outro imaginado) na apreciação de uma dificuldade da realidade¹⁶.

Entre deflexões, Diamond destaca como a corporeidade, tanto de filósofos quanto daqueles sobre os quais os filósofos falaram, acabou tomando um lugar secundário, a corporeidade, com seus prazeres e dores, seria um mero fato entre os demais, de pouco valor moral. Entretanto, uma vez que a nossa vida tal como

¹⁴ Um passo central do argumento, pouco explorado no corpo do texto, é a intuição de que as artes – em especial, a literatura – são capazes de trazer à tona a dificuldade de realidade sem cair na tentação de deflação filosófica, isto é, sem cair na dificuldade da filosofia.

¹⁵ Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*, 2002, p. 237.

¹⁶ Cora Diamond, “The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy”, 2003, p. 13. No original: “The deflection into discussion of a moral issue is a deflection which makes our own bodies mere facts – facts which may or may not be thought of as morally relevant in this or that respect, depending on the particular moral issue being addressed (as our sentence, for example, might be taken to be relevant to our having “moral status”). So here I am inviting you to think of what it would be not to be deflected as an inhabiting of a body (one's own, or an imagined other's) in the appreciating of a difficulty of reality”.

a conhecemos é *corporificada*, isso não é um mero fato, mas uma condição de possibilidade para pensar nossa vida moral, bem como nossa vida epistêmica e suas ramificações.

Essa aversão ao corpóreo acaba por ignorar que muitas vezes, fazer algo ruim a alguém é violar ou agredir seu corpo. A autora dá exemplos diversos desses casos de dificuldade da filosofia. Um dos maiores é a própria ocorrência da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, com seu custo incalculável de vidas humanas e de violências inimagináveis. A Guerra não foi só um caso de dificuldade da realidade, de acharmos difícil, senão impossível, apreendermos os eventos diante de nós sob nossas categorias atuais, mas também foi muitas vezes intelectualizado ou ignorado por parte da história da filosofia, assim como o foram a escravidão, o colonialismo e as grandes tragédias da história humana recente. Diante dessas tragédias, insiste Diamond, somos confrontados com nossa própria mortalidade através do reconhecimento de que a vida humana, tal como a conhecemos, se dá enquanto um corpo vivo. Corpos, assim como nossa experiência, se dão no tempo e são sujeitos à mudança e à mortalidade.

O exemplo de Hughes é interessante porque nos coloca na situação de vermos uma fotografia de pessoas mortas, exemplo que será importante no restante deste ensaio. É também relevante esclarecer que essa dificuldade se expressa por meio de todo nosso engajamento com o real: não só casos morais e políticos como os acima, mas ocorrências cotidianas podem revelar inquietudes e sutilezas ontológicas ainda carentes de serem explicadas. Aceitar nossa corporeidade e a inerente mortalidade da vida humana pode ser uma tarefa aterrorizante para muitos.

Diamond percebe no poema algo central sobre as fotos, que parece fazer parte do fenômeno que estou chamando de dificuldade da fotografia: uma foto, diferente do que esperavam alguns teóricos, não nos imortaliza, mas nos confronta com a mortalidade e a passagem do tempo. Essa perplexidade é bem expressa por Maria Popova: “Dizemos que fotografias ‘imortalizam’, mas elas fazem o oposto disso. Cada fotografia nos arrasa em nossa efêmera temporalidade ao nos forçar a contemplar um momento – um fragmento irrepetível da existência – que uma vez foi e nunca será de novo”¹⁷. Parte do poder do exemplo de

¹⁷ Maria Popova, *Figuring*, 2018, p. 261. No original: “We say that photographs ‘immortalize’, and yet they do the very opposite. Every photograph razes us on our ephemeral temporality by forcing us to contemplate a moment – an unrepeatable fragment of existence – that once was and never again will be”.

Diamond é que Hughes captura esses elementos. A filósofa chama atenção para a estrofe final do poema:

That man's not more alive whom you confront
And shake by the hand, see hale, hear speak loud,
Than any of these six celluloid smiles are,
Nor prehistoric or fabulous beast more dead;
No thought so vivid as their smoking blood:
To regard this photograph might well dement,
Such contradictory permanent horrors here
Smile from the single exposure and shoulder out
One's own body from its instant and heat¹⁸.

Na próxima seção, não pretendo oferecer uma perspectiva exaustiva do que é a fotografia¹⁹, mas, retomando os termos de Cavell e Diamond, argumento que a filosofia da fotografia deve *insistir* nessa relação existencial entre fotografia e passado – o fato de uma fotografia sempre do nosso mundo, mas ser *do* passado, confrontando-nos com nossa finitude, é essencial para entender o que uma fotografia é. Ademais, nos permitirá avaliar criticamente algumas observações de Sontag que acho que a autora não desenvolveu de maneira satisfatória, o que por sua vez nos permite tornar mais claros alguns pontos articulados ao longo do texto.

4 A dificuldade da fotografia

Apesar de Cavell, como mencionamos, não se demorar nesse aspecto da fotografia como essencialmente marcando a temporalidade e finitude da vida humana (por mais que, deve-se reforçar, esses sejam temas centrais de sua obra como um todo), seu livro sobre cinema ainda inclui passagens que refletem sobre a nossa efemeridade. O livro *The World Viewed* foi escrito para lamentar a perda da antiga relação que o autor tinha com o cinema. Próximo do final do livro, o filósofo nos diz:

¹⁸ Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, 1957, p. 55. Em tradução livre: “Não está mais vivo aquele homem que você confronta / E aperta a mão, vê saudável, ouve falar alto, / Do que qualquer um destes seis sorrisos de celuloide, / Nem besta pré-histórica ou fabulosa está mais morta; / Nenhum pensamento tão vívido quanto seu sangue fumegante: / Contemplar esta fotografia pode muito bem enlouquecer, / Tais horrores permanentes e contraditórios aqui / Sorriem da única exposição e excluem / O próprio corpo de alguém de seu instante e calor”.

¹⁹ De fato, um ponto pouco explorado no presente texto são as possíveis críticas à perspectiva de realidade da fotografia de Bazin, reinterpretada por Cavell. Não apenas as tecnologias digitais complexificam esse cenário, mas também muitos autores argumentariam que as próprias técnicas de fotografar afetam significativamente a realidade, tornando secundária a importância do realismo do meio. Explorar esses problemas, entretanto, fica para outro contexto por questões de escopo. Acredito serem valiosas as reflexões sobre temporalidade nas quais chegamos a partir dessa perspectiva, a ser melhor discutida noutros escritos.

Beleza e significado, exceto na juventude, nascem da perda. Mas de outro modo, tudo é perdido. O último conhecimento será permitir que até mesmo o conhecimento da perda desvaneça para ver se o mundo permanece. A ideia da infinita possibilidade é a dor, e a pomada, da adolescência. O único retorno de virar adulto, a única justiça em abrir mão do mundo da possibilidade, é a recepção da atualidade – a dor e a pomada na verdade do único mundo: que ele existe, e eu nele.²⁰

As fotografias sempre são de nosso mundo, mas um tema recorrente da filosofia de Cavell é como, para as criaturas finitas e ansiosas que nós somos, lidar com a existência do mundo e de pessoas separadas de nós é algo difícil. Perceber que isso, nossas vidas e todos seus limites, epistêmicos e literais, é tudo que temos e, em certo sentido, é tudo que há. Assim, a imagem capturada, seja em fotografias ou no cinema, clama em nós por esse senso de perda.

O que entendo por *difficuldade da fotografia* é expresso pela própria ideia de fotografia enquanto tal, isso é, que nosso mundo possa ser capturado, distante na medida temporal e talvez distante na medida física/geográfica, obriga-nos a encarar a *efemeridade* de cada momento de nossas vidas. Uma foto é uma espécie de prova material de todas as séries de escolhas que fizemos, ou que fizeram por nós, que guiaram nosso ser para aquela exata configuração de mundo. Diferente da pintura, digamos, a fotografia nos obriga a aceitar que, enquanto humanos, vivemos *neste mundo*. Que isso é tudo que temos: essa árvore, essa casa, esse caderno, essa janta, esse grupo de amigos. Mas a fotografia, ao fazê-lo, também nos mostra como tudo que temos já está se tornando passado, já não é mais. Contemplo uma foto minha com amigos com os quais não falo mais: percebo ali não a imortalidade de um momento, mas sua própria efemeridade; é um mundo perdido, a presença deles na fotografia me lembra de suas ausências na realidade, assim como as fotos de pessoas já mortas.

Isso pode explicar, ao menos em parte, por que o zelo que temos com fotografias reveladas, é superior à fotografia digital. Imagine estar numa casa familiar, por mais que esse tipo de relação sempre inclui uma miríade de complicações, e então retirar as fotos dos retratos ou dos álbuns de família e rasgar, queimar ou simplesmente jogar fora aquelas que não achar perfeitas. Pegue fotos de sua infância e, por se considerar mais feio nelas do que gostaria, amasse-as para serem colocadas no lixo. Esse tipo de atitude, ao menos para

²⁰ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, p. 117. No original: “Beauty and significance, except in youth, are born of loss. But otherwise everything is lost. The last knowledge will be to allow even that knowledge of loss to vanish, to see whether the world regains. The idea of infinite possibility is the pain, and the balm, of adolescence. The only return on becoming adult, the only justice in forgoing that world of possibility, is the reception of actuality—the pain and balm in the truth of the only world: that it exists, and I in it”.

muitas pessoas, é considerada agressiva. Sontag identifica aqui um rastro da superstição, como nos primeiros indivíduos a se defrontarem com a fotografia, tremendo que sua alma ou parte de si ficasse presa na foto para sempre.²¹ Minha intuição é que, enquanto um registro material do mundo perdido, é nele que temos um lastro ou *conexão* com o que foi perdido, por motivos ainda não plenamente desenvolvidos, tal conexão é mais forte com objetos materiais do que com objetos digitais.

Um início de explicação, que pode ser melhor aprofundada no futuro, é a sugestão de Dreyfus e Kelly: no mundo tecnológico e seu distanciamento do trabalho artesanal ao longo do século XX, perdemos uma relação poética com os objetos, esquecendo como concebê-los enquanto as coisas únicas que são. Dando o exemplo de um carpinteiro, os autores destacam como

[...] a unicidade de cada situação dá uma dimensão sagrada ao artesanato [*craftsmanship*]. Porque cada pedaço de madeira é distinto, tem sua própria personalidade, na visão de Sturt, o marceneiro tem uma relação única com a madeira com a qual ele trabalha. Suas sutis virtudes clamam por seu cultivo e cuidado. Esse senso de intimidade com a madeira incita no marceneiro um sentimento de cuidado e respeito por ela. Mas não é só a madeira sozinha, como se ela surgisse totalmente cortada e seca em sua oficina. A madeira tem um lugar de origem, também, e então o mestre se torna familiar com o solo local, o terreno, as fontes de água que nutrem as árvores²².

Nessa concepção, o manuseio de uma fotografia específica – *esta*, em minhas mãos – confere-lhe uma qualidade especial, já que seria caminho para uma relação de zelo e, por assim dizer, de troca mútua entre o observador e o próprio objeto. Ao menos o faria de maneiras que uma foto digital não o faz, ao menos para as gerações que cresceram com imagens analógicas.

Talvez aqui esteja localizada parte da potência artística de uma fotografia: o fotógrafo conseguiu capturar *aquele momento*, conseguiu registrar aquela exata parte do mundo capaz de evocar emoções ou reflexões para um público, digamos, numa exposição de museu.

²¹ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 177.

²² Hubert Dreyfus e Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, 2011, p. 210. No original: “the uniqueness of each situation gives a sacred dimension to the craftsmanship. Because each piece of wood is distinct, has its own personality, on Sturt’s account, the woodworker has an intimate relationship with the wood he is working. Its subtle virtues call out to be cultivated and cared for. This sense of intimacy with the wood initiates in the woodworker a feeling of care and respect for it. But it is not just the wood alone, as if it sprang fully cut and dried into his workshop. The wood has a place of origin, too, so the master becomes familiar with the local soil, the terrain, and the sources of water that nourish the trees”.

A exemplo disso, o fotógrafo japonês Masahisa Fukase fotografava sua esposa, Yōko Wanibe, todos os dias quando ela saía para trabalhar, em Tóquio. Trinta e duas fotos foram publicadas na exposição *Da janela*, compilada em 1973. Porém, o casamento não durou muito, visto que eles se divorciaram em 1976.²³ Somos, pois, tentados a dizer que a fotografia preserva algo do casamento, afinal, temos a coletânea desse momento cotidiano, rotineiro da vida do casal, para sempre capturada. Entretanto, o efeito parece ser o contrário: o casamento não existe mais, eles não partilham a mesma casa e a mesma troca de olhares através da janela. Como diz a citação de Popova mencionada acima, essas fotos nos obrigam a contemplar um fragmento de tempo que não mais existe nem nunca mais existirá. A variedade entre cada foto já indica isso, com cada dia tendo grandes ou pequenas diferenças nos olhares, vestes e trejeitos de Wanibe.

²³ Michel Hoppen Gallery, *Fukase: From Window* (1974). Disponível em: <https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/241-masahisa-fukase-from-window-1974-10-portland-road/>. Acesso em 11 abr. 2025.



Figura 1
Masahisa Fukase, *Da janela*, 1973.

Pensando sobre tudo isso, não surpreende que o gesto de carregar fotos da amada num relógio de bolso era uma prática comum entre soldados nas guerras do século XX.²⁴ A fotografia preserva um momento passado para nós, por mais que nos confronte simultaneamente com a efemeridade constitutiva desses momentos. A dificuldade da fotografia pode ser resumida como esse encontro entre o presente e o passado na imagem que temos diante de nós, e as complicações representacionais e ontológicas originam-se disso – mesmo

²⁴ Uma versão contemporânea e digital seria o uso da foto da pessoa amada como plano de fundo no celular. Evito, por questões de escopo, entrar em detalhes sobre o uso de fotografias nas redes sociais.

aceitando que as fotografias são do mundo, que apresentam a realidade, essa estranheza e zelo simultâneos parecem permanecer.

Então as fotografias pessoais, principalmente as reveladas, permitem-nos um movimento duplo: o de nos agarrarmos ao mundo perdido, ao mesmo tempo em que o reconhecemos como tal. A fotografia inclui em si o resultado contrário de nossa expectativa de imortalidade: ela nos obriga a perceber o próprio fluxo temporal e a incapacidade de um momento ser substituto para qualquer outro. Ver a fotografia nossa com um grupo de amigos com os quais não falamos mais não tanto eterniza parte da realidade, quanto captura um momento essencialmente passado e, com isso, somos lembrados que não temos mais aquele momento. As fotografias pertencem à realidade passada, o que implica dizer que elas apresentam, no atual momento, algo que não mais existe. Espen Hammer, comentando a obra de Cavell, também formula a realidade da fotografia de maneira que explicita esse aspecto, ao destacar que o mundo moderno, da imagem, nos mostra o mundo *perdido*.²⁵

Falando em perda, podemos discutir uma leitura que pretendo criticar: um dos principais tratados críticos da imagem fotográfica é a obra *Sobre fotografia*, de Susan Sontag. Nessa coletânea de ensaios, Sontag perpassa muito da história da fotografia, situando-a, por exemplo, em relação ao movimento surrealista, bem como as possíveis oposições que podem surgir entre a fotografia e outros campos artísticos. Seus textos fazem conexões valiosas entre a história da fotografia, a filosofia da arte e a crítica sociocultural, destacando o potencial da arte de tanto saquear quanto preservar, tanto ser um veículo para denúncias sociais, quanto para a perpetuação do sofrimento²⁶. Sontag e Cavell concordariam que a fotografia, ademais, foi importante por redimensionar nossa relação com a visão como um todo.²⁷

Apesar das muitas virtudes da obra, seu último ensaio faz observações sobre *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e as razões pelas quais, a princípio, uma foto não servir como causa da memória involuntária do autor. Para tornar mais claro, ao longo dos sete volumes da obra, Proust desenvolve a ideia de memória involuntária que, como o nome sugere, indica momentos nos quais

²⁵ Espen Hammer, *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity and the Ordinary*, 2002, p. 106.

²⁶ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 79.

²⁷ Susan Sontag, *Sobre a fotografia*, 2004, p. 101. Especificamente, Sontag insiste que a fotografia rearticula nossa relação com a beleza. Cavell, por sua vez, como indicado acima, insiste que a fotografia se insere no nosso desejo histórico de ter acesso direto ao mundo, de ter o real diante de nós.

algum evento ou sensação nos transporta para uma lembrança que temos de um momento passado. Toda a escrita da série de livros de Proust pode ser interpretada como uma grande articulação do narrador com suas memórias, oriundas de um dia em que ele provou um bolinho madalena com chá e foi acometido por uma miríade de lembranças de sua vida. Como o título sugere, a escrita se dá como uma tentativa de *recuperar* esse tempo, fazê-lo real novamente. Sontag diz o seguinte sobre a empreitada proustiana:

Nesse esforço, fotos não ajudavam em nada. Toda vez que Proust menciona fotos, o faz de modo depreciativo: como sinônimo de uma relação superficial com o passado, exclusiva e excessivamente visual, e meramente voluntária, cujo resultado é insignificante quando comparado com as profundas descobertas a ser feitas ao reagir às sugestões oriundas de todos os sentidos – a técnica que ele chamou de “memória involuntária”. [...] Mas a razão para tal não está na incapacidade de uma foto de evocar memórias (ela é capaz disso, dependendo antes dos predicados do espectador do que da foto), mas sim naquilo que Proust esclarece acerca de suas próprias exigências no que se refere à recordação imaginativa, ou seja, que ela não se mostre apenas ampla e acurada mas dê a textura e a essência das coisas. E ao considerar as fotos apenas na medida em que podia usá-las, como um instrumento da memória, Proust como que entende de forma errada o que são fotos: não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto. Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens²⁸.

Minha crítica para essa passagem é dupla: 1) será que é isso que ocorre *toda vez* que Proust menciona fotografia?; 2) o que quer dizer que fotos tornam acessíveis imagens, mas não a realidade?

Para responder a primeira pergunta, é relativamente fácil: basta ler atentamente ao texto proustiano. Nas mais de três mil páginas que compõem *Em busca do tempo perdido*, é comum ter nossa memória borrando detalhes, confundindo passagens, esquecendo se determinado evento ocorreu em um dos sete volumes da obra ou noutro, assim por diante. Sontag parece esquecer que, ao longo da narrativa de *Sodoma e Gomorra*, quarto volume da obra, a fotografia é *essencial* para um momento de memória involuntária por parte do narrador. Após sua avó, que lhe era muito próxima, falecer, encontramos o seguinte evento cerca de um ano depois:

Depois me voltavam as doces recordações. Ela era minha avó e eu era o seu neto. As expressões de seu rosto pareciam escritas numa língua que só existia para mim; ela era tudo na minha vida, os outros só existiam relativamente a ela, pelos juízos que ela me daria a respeito deles; mas não, as nossas relações foram demasiado fugitivas para não terem sido acidentais. Ela não me conhece mais, eu nunca mais tornarei a vê-la. Não havíamos sido criados unicamente um para o outro, era uma estranha. Essa estranha estava a olhar a fotografia tirada por Saint-Loup. [...] Enquanto esperava a hora de ir ao encontro de Albertine, tinha os meus olhos fixos, como num desenho que a gente acaba por não mais ver à força

²⁸ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 180-181.

de o contemplar, na fotografia que Saint-Loup tirara, quando de súbito pensei de novo: “É minha avó, eu sou seu neto”, como um amnésico reencontra o seu nome, como um doente muda de personalidade²⁹.

Ora, a foto é o objeto através do qual o narrador consegue *lembrar*, que o faz poder repetir para si “É minha avó, eu sou seu neto”. Talvez, muitas vezes, o olfato ou o paladar sejam catalisadores maiores para a cadeia de memórias involuntárias.³⁰ Ainda assim, o trecho mostra que o narrador é capaz de ser acometido pelas memórias ao contemplar uma fotografia. Isso reforça nosso ponto acima: fotografias não preservam a eternidade ou outros anseios do início da prática artística, mas nos obrigam a encarar sua efemeridade. A avó do narrador, assim como os seis jovens da fotografia de Hughes, está viva e morta diante dele. O luto o acomete não por ter encontrado algo “eterno”, mas porque a fotografia o lembra daquilo que, estritamente falando, não mais existe: sua avó. Esse relato do encontro do narrador com a fotografia parece muitas coisas, mas não parece “depreciativo” como afirma Sontag.

Por sua vez, para responder a segunda pergunta é mais complicado, pois parece nos levar de volta para as dificuldades que encontramos com Cavell e de novo com Diamond. Mas vamos tentar entender a distinção: Sontag separa a imagem da coisa em si. Qual o ganho de falar assim com a fotografia? Tendo em mente o arcabouço teórico desenvolvido no presente texto, parece que Sontag insiste numa qualificação que não resolve os possíveis paradoxos da fotografia. Ela própria insiste no caráter “automático” da fotografia e a possibilidade do meio fotográfico nos colocar em contato com coisas que não poderíamos de outro modo, mas seu vocabulário sobre as fotografias não serem “reais”, parece ainda carregado de possíveis confusões.

Contrastemos com a seguinte observação de Panofsky: “O meio do cinema é a realidade física enquanto tal”.³¹ Tomado de maneira completamente literal e sem qualificações, é falso. Uma foto, ou filme, de um terremoto não é um terremoto, tampouco a foto de uma pessoa é uma criatura humana de carne e ossos manifesta diante de nós. Em termos puramente absolutos e literais, Panofsky diz um absurdo. Mas e se, como Cavell, compreendermos essa

²⁹ Marcel Proust, *Sodoma e Gomorra*, 1983, p. 142.

³⁰ Há estudos em neurologia e psicologia que sugerem que a memória olfativa seja tão intensa quanto, senão mais que, a memória visual-verbal, dadas as conexões neurais entre o olfato e o processamento emocional no sistema nervoso. Rachel Herz e Trygg Engen, “Odor Memory: Review and Analysis”, 1996, p. 300. Claro, como reforçamos no texto, isso não significa que a memória visual, como contemplar uma fotografia, seja *menos* poderosa.

³¹ Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Moving Pictures”, 1959, p. 31. No original: “The medium of film is physical reality as such”.

afirmação da realidade fotográfica como um reforço de que a fotografia sempre é *do nosso mundo*, que seus objetos e vistas são oriundas de nossa realidade visível? Então a frase de Panofsky se torna talvez hiperbólica, mas contendo uma ideia verdadeira: uma foto é uma captura do real, de vistas ou entidades reais. Dizer que uma foto não torna a realidade acessível, e sim sua imagem, diz pouco sobre as possíveis complicações ontológicas da fotografia, as quais tentamos explorar ao longo do texto. Se tal distinção for usada para diminuir o poder de uma fotografia nos evocar memórias, talvez sejamos forçados a dizer o mesmo de uma miríade de sensações que são similares a outras que sentimos no passado e que nos trariam uma memória proustiana. Novamente, esse não parece ser o caso. Uma fotografia de um crime torna acessível à realidade daquele momento, assim como a fotografia de uma pessoa morta torna acessível um fato passado da realidade, qual seja, que aquela pessoa existiu e está presente para nós através da fotografia. E como vimos, Sontag se equivoca inclusive em atribuir tais ideias para Proust.

Nesses termos, como visto, faz sentido apontar para a foto de alguém e dizer “é tal pessoa”. O desenho realista da minha avó não é a minha avó, embora aqui também faça sentido dizer que é sua imagem, ou sua semelhança. A fotografia de minha avó é minha avó, por mais que seja claro que o objeto em mãos não, seja uma pessoa humana, mas a fotografia *da* pessoa humana. Posso apontá-la na foto e dizer, para uma criança da família, “eis sua avó”. E voltamos para a dificuldade de fazer a criança, que está adentrando nossa forma de vida, compreender essa ausência presente. Noutras palavras, parece-me que essa separação entre “as coisas” e “a imagem das coisas” é menos fiel ao nosso linguajar cotidiano e, ademais, acaba por borrar aquilo que chamei de dificuldade da fotografia.

Um caminho possível para dissipar melhor a ambiguidade dessa formação de Sontag é distinguir entre uma realidade propriamente dita, *de re*, e uma realidade qualificada, *de dicto*, sobre objetos fotográficos. Guilherme Ghisoni da Silva argumenta que essa distinção é frutífera para um problema paralelo em filosofia da fotografia: tomando como ponto de partida o *presentismo*,³² a tese de filosofia do tempo que diz que só o presente existe (e que só existe aquilo que é

³² Um precursor dessa ideia, de pano de fundo no artigo de Silva, é Arthur Norman Prior. Ver Guilherme Ghisoni da Silva. “What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?”, 2018, p. 99. Para Prior, “o presente simplesmente é o real considerado em relação a duas espécies particulares de irrealidade, a saber, o passado e o futuro”. Arthur Norman Prior, “The Notion of the Present”, 1972, p. 320. Grifo do autor. No original: “the present simply is the real in relation to two particular species of unreality, namely the past and the future”.

presente), como podemos explicar a realidade de uma pessoa já morta presente na fotografia? Ora, sua existência se dá em termos *de dicto*, isto é, da maneira como apreendemos fotografias e os objetos nelas presentes. O presentista, nesses termos, não vê o passado ele mesmo através da fotografia, mas vê algo que existe no presente enquanto mantém alguma relação dependendo com algo que não mais existe:

Em termos metafóricos, para o presentista, a fotografia não seria uma janela através da qual nós podemos ver os objetos do passado eles mesmos. A fotografia seria o resíduo no presente que é contrafactualmente dependente em algo que não mais existe. Assim, ao olhar para a foto de um parente falecido, o presentista veria propriedades fenomênicas existindo presentemente, contrafactualmente dependentes em alguém que não mais pertence ao reino da existência³³.

Claro, talvez não sejamos presentistas, mas tomar essa intuição base de que a realidade do presente e a realidade de uma fotografia se dão de maneiras *diferentes* pode ser um caminho futuro para superar algumas de nossas dificuldades atuais ao descrever fotos. Mantemos, de todo modo, a posição de que a dificuldade da fotografia, sua mistura curiosa de presença e ausência (ou, como aqui, de presente e passado) nos leva a um problema existencial e fenomenológico importante. Boas perspectivas metafísicas e estéticas da fotografia fariam bem em reconhecer a profunda melancolia oriunda de ver uma fotografia como isso: um registro de algo que passou, que de certo modo, *não mais existe* tal como existia naquele momento exato. Faz sentido perguntar de uma foto “o que está atrás do prédio”, mas também faz sentido responder “havia uma árvore, mas foi cortada”; faz sentido dizer “é minha avó”, e também faz sentido completar “mas ela já não existe mais”.

5 Conclusão

O fenômeno que tentei destacar como *dificuldade da fotografia* é precisamente sua marca essencial: uma fotografia é *do* nosso mundo, como destaca Cavell, mas também sempre inclui uma distância *temporal*: se tiro uma foto agora, no segundo seguinte, ela já é um registro do passado. Em muitos casos,

³³ Guilherme Ghisoni da Silva. “What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?”, 2018, p. 114. No original: “In metaphorical terms, for a presentist, photography would not be a window to the past through which we can see the past objects themselves. Photography would be a residue in the present that is counterfactually dependent on something that no longer exists. Thus, looking at a portrait of a past relative, the presentist would see presently existing phenomenal properties, counterfactually dependent on someone that does not belong anymore to the realm of existence”.

isso não traz consigo grandes dificuldades. Mas, como vimos no exemplo do poema de Hughes e na análise de Diamond, ou no trecho de Proust e nos demais exemplos que trouxemos, fotos podem explicitar como o passado é ausente para nós, pois está sempre perdido, morto; assim, as dificuldades aumentam. Por um lado, esse foco nos permite perceber que fotografias não eternizam um momento, mas o capturam de modo a mostrar a efemeridade constitutiva da vida humana: aquele momento passou. Aquelas pessoas em fotos podem permanecer no mundo, mas um fato ontológico tão garantido quanto a realidade da fotografia, é a efemeridade de nossos momentos: mesmo fotografias de pessoas vivas, menos distantes de nós do que os jovens do poema de Ted Hughes, podem se tornar infinitamente distante com o passar dos anos.

Argumentei que esses laços, relacionados a criação física de uma fotografia, assim por oposição a uma fotografia unicamente digital, explicam ao menos parcialmente por que rasgar ou queimar uma foto parece tão violento para nós. Encontrar uma fotografia revelada, num álbum ou solta, e uma câmera analógica ou digital que depois foi impressa, traz consigo uma pletora de emoções de maneira mais intensa, parece, do que sua contraparte puramente digital. Batemos centenas de fotografias em nossos celulares e apagamos dezenas de cada vez para ter mais espaço no aparelho, mas violar os álbuns das fotos de família parece sacrilégio. Revelar uma foto de pessoas que não fazem mais parte de nossa vida pode ser um gesto de tentar materializar a relação que sabemos ser perdida. Diferente do que disse Sontag, o próprio narrador de *Em busca do tempo perdido* reconhece isso ao compreender melhor seu luto pela avó após ver sua foto. Textos filosóficos e críticos futuros talvez sejam mais completos caso mantenham em mente essas implicações existenciais na fotografia com nossa experiência do tempo.

Afinal, talvez nossa relação com a fotografia ainda seja uma série de sacrilégios diante do quão maravilhosa e estranha é a fotografia. Capturamos, através de avançadas técnicas de luz e lentes, um recorte da própria realidade. Com isso, alguns pretendiam imortalizar as imagens diante do olhar humano, só para então serem confrontados com a própria mortalidade que marca nossa existência. Talvez a única reação genuína diante de fotografias, sempre mostrando nosso mundo passado, seja de nos permitir sermos assombrados por aquilo que não pode mais ser, mas que paradoxalmente mantemos diante de nós. É nesses termos que discordo de Sontag e de sua apreciação de Proust, mostrando por um lado que ela está equivocada quanto ao uso de fotos na obra proustiana e,

además, que parece equivocada sua distinção entre a imagem e a realidade. Parece que aprofundar tais reflexões nos levaria a refletir melhor sobre ideias de perda, luto e mesmo arrependimento.

Grandes fotógrafos, como o Masahisa Fukase, são mestres em capturar esses momentos do mundo, em transformar tais instantes num lembrete de nossa finitude e suas fragilidades, podemos dizer: eles nos lembram da dificuldade da realidade. Pelo momento, somos levados a concluir que a verdadeira apreciação das fotografias é apreciar a permanência de uma despedida. Os paraísos da fotografia são sempre paraísos perdidos.

Referências

- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflection on the Ontology of Film*. Edição Expandida. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DIAMOND, Cora. The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, v. 1, n. 2, p. 1-26, jun. 2003.
- DREYFUS, Hubert; KELLY, Sean Dorrance. *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*. Nova York; Londres; Toronto; Sydney; Nova Delhi: Free Press, 2011.
- HAMMER, Espen. *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity and the Ordinary*. Cambridge; Malden; Oxford: Blackwell, 2002.
- HERZ, Rachel; ENGEN, Trygg. Odor Memory: Review and Analysis. *Psychonomic Bulletin & Review*, v. 3, n. 3, p. 300-313, 1996.
- HUGHES, Ted. *The Hawk in the Rain*. Londres: Faber and Faber, 1957.
- MICHAEL HOPPEN GALLERY. *Masahisa Fukase: From Window (1974)*, 10 Portland Road. Disponível em: <https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/241-masahisa-fukase-from-window-1974-10-portland-road/>. Acesso em: 11 abr. 2025.
- MOGWAI. Take Me Somewhere Nice. In: *Rock Action*. Glasgow, New York: Matador Records, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. Style and Medium in the Moving Pictures. In: TALBOT, Daniel (ed.). *Film*. New York: Simon & Schuster, 1959. p. 15-32.
- POPOVA, Maria. *Figuring*. Nova York: Pantheon Books, 2019.
- PRIOR, Arthur Norman. The Notion of the Present. In: FRASER, Julius Thomas, HABER, Francis, MUELLER, Gert Heinz (ed.), *The Study of Time: Proceedings of the First Conference of the International Society for the Study of*

Time Oberwolfach (Black Forest) – West Germany. Berlin: Springer Verlag, 1972. p. 320-324.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Série Em Busca do Tempo Perdido, v. 4. Trad. Mario Quintana. 7. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1983.

SILVA, Guilherme Ghisoni. What Does a Presentist See When She Looks at Photographs of Dead Relatives?. *Laocoonte*, v. 5, p. 97-116, 2018.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRAHAIR, Lisa. Being on the Outside: Cinematic Automatism in Stanley Cavell's *The World Viewed*. *Film-Philosophy*, v. 18, p. 128-146, 2014.