

CÂMARA- -TESTEMUNHA \\

MANUEL BOGALHEIRO

A câmara-testemunha e o mundo (in)suspeito das imagens operacionais

Tudo é jogo para a câmara

William Nesbit

*A natureza que fala à câmara
é diferente da que fala aos olhos.*

Walter Benjamin

*À procura do olho de Deus, apenas vi uma
órbita vazia, vasta, negra e sem fundo, de onde a noite que vaga cintila
sobre o mundo e enche as formas vazias.*

Gérard de Nerval

I.

O plano fixo e picado sobre a rua indicia a mira furtiva de uma câmara panóptica, sem operador, que visa um alvo potencial. O aparelho predador estará ali o dia inteiro, indiferente à passagem do tempo e às transições cromáticas que a cidade vai adquirindo, irredutivelmente firme no seu desígnio de perscrutar a dramaturgia contínua de corpos, caras, gestos, veículos, objectos e elementos naturais que surgem na encruzilhada que se apresenta sob o seu enquadramento. O programa técnico a que obedece tem como princípio a suspeita de que uma qualquer irregularidade poderá ser destacada desse fluxo. No registo incessante e automático, as imagens sucedem-se e acumulam-se indiferentemente num arquivo em tempo real que as traduz, no preciso

momento, para dados operacionais. À arquivagem desses dados acrescentar-se-á a possibilidade de serem combinados com outros dados capturados e traduzidos por outros aparelhos, num processo formal que permitirá à máquina *aprender a reconhecer*, sem necessidade de um espectador que os interprete. Esse hipotético espectador seria, aliás, impotente perante o novo sublime matemático da produção contemporânea, humana e não-humana, de imagens. *Máquinas a produzir imagens para outras máquinas. Imagens que nos vêem a nós, mais do que nós as vemos a elas, na era da visão maquínica e do cálculo óptico.*¹

Aquilo que parece ser a fase culminante da evolução tecnológica dos aparelhos ópticos – o registo contínuo, o reconhecimento inteligente de imagens, a sua operacionalização numérica ou o seu arquivo aparentemente infinito – revela, no seu reverso arqueológico, um dos traços fundadores do surgimento histórico das câmaras, paralelo ao surgimento das armas modernas: “A história da câmara de cinema”, escreveu Friedrich Kittler (1986, p. 124), “coincide com a história das armas automáticas. O transporte das imagens apenas repete o transporte das balas. Para focar e fixar objectos em movimento no espaço, tal como pessoas, há apenas dois procedimentos: disparar e filmar”. Antes do *disparo*, tanto na câmara como na arma, encontramos sempre uma mira que enquadra, delimita e foca o que pode ser *atingido*. O teórico alemão dos média vai mais longe e, numa

1 A expressão “cálculo óptico” é definida por Andreas Broeckmann (2016) como um “mecanismo irreflectido, sem pensamento, de cálculo assente em dados provenientes de uma captação óptica e transformados em valores calculáveis que podem ser tratados por processos e operações informáticas”. A expressão “visão maquínica” será desenvolvida ao longo do texto através de vários contributos teóricos.

apropriação de uma fórmula de Carl Schmitt, sugere a hipótese de que a questão evocada pela generalidade dos média ópticos, das lanternas mágicas, aos projectores de filme ou aos feixes de luz dos radares, é sempre a questão do *inimigo* (1999, p. 63). Nesta hipótese, não está apenas em causa a capacidade de registo, através do disparo – individual, na câmara fotográfica, ou em série, como no cinematógrafo – dos aparelhos ópticos, mas o modo como a luz que mobilizam poder ser, ela própria, uma arma que, ao visar um ser ou objecto, faz com que esse elemento surja como um alvo. A ideia é avançada numa pequena *história dos holofotes* na qual Kittler, sob o pano de fundo da *distribuição política da luz e dos pontos de vista* que aí surgem,² sublinha que, a par do desenvolvimento dos telescópios e dos microscópios no século XVII, e com os quais os holofotes partilhariam as mesmas leis ópticas, estes últimosterão tido uma relação directa com *propósitos tácticos* e com o *armamento* (*weaponizing*) da visualidade.

O feixe de luz do holofote que ilumina um ser ou objecto não deixa de o isolar, destacar, abstrair, capturar, encandear, pressionar, cegar e, em última instância, coagir. Talvez com base nestes possíveis atributos se possa ligar na mesma história da utilização técnica da luz, e dos holofotes em particular, as técnicas de iluminação dramáticas e cinematográficas, as técnicas de interrogatório, os grandes holofotes

2 O ponto de partida para Kittler é, como em muitos outros momentos do seu trabalho, o pensamento de Michel Foucault, o qual surge no texto através da seguinte citação: “The famous dazzling effect of power is not something that petrifies, solidifies, and immobilizes the entire social body, and thus keeps it in order; it is in fact a divisive light that illuminates one side of the social body but leaves the other side in shadow or casts it into darkness.” (Foucault, 1976, apud. Kittler, 1999, p. 63).

de vigilância prisional ou os aparelhos de visão nocturna. “A projecção [da luz], que nos tempos da lanterna mágica tinha de se contentar com a existência sombria de fantasmas duvidosos, é agora capaz de assaltar os corpos, inicialmente no palco e depois na *assim chamada vida*.” (*Ibid.*, p. 64) Encandear não é tanto anular ou banir a escuridão, é, sobretudo, abrir uma separação no seio da própria escuridão e, possivelmente, criar novas sombras. O clarão, acima de tudo, *põe à vista*, para ser reconhecida, qualquer coisa que é abstraída da contingência da sua existência e, assim, sob o foco que lhe incide, é colocada *ao dispor*. Ecoa nestas hipóteses a reflexão que Harun Farocki, cineasta a que voltaremos mais à frente, desenvolve no seu filme de 1988, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imagens do Mundo e a Inscrição da Guerra*), no qual, a partir dos significados e das conotações do histórico termo alemão *Aufklärung* – iluminação, clarificação, reconhecimento, mas também as luzes filosóficas do racionalismo programático do Iluminismo do século XVIII –, conclui que o *reconhecimento é também um termo militar*.³

Antes de Kittler e Farocki, em 1926, o naturalista inglês William Nesbit publicava um livro com o sugestivo título *How to hunt with the camera*.⁴ No manual, são descritas várias técnicas

3 A arqueologia dos *médias de reconhecimento* que Farocki nos mostra nesse filme é aquela que remonta aos instrumentos perspectivais de Albrecht Dürer e ao surgimento da geometria descritiva, passando pelas técnicas fotográficas de biometria e de registo individual no século XIX ou, ainda, pelas imagens de reconhecimento aéreo na Segunda Guerra Mundial, até chegar às técnicas contemporâneas de visão artificial para detecção de corpos, objectos ou movimentos.

4 Tivemos contacto com esta rara publicação através da exposição de Mariana Silva, *Olho Zoomórfico/Camera Trap*, com curadoria de Leonor Nazaré (CAM – Museu Calouste Gulbenkian, 2018).

para captura fotográfica de animais selvagens nos seus *habitat* naturais, muitas delas assentes num mecanismo singular: utilizar cordas “gatilho”, atravessadas em caminhos de animais ou ligadas a iscos, e presas ao obturador da câmara, que, assim, sob a passagem ou a acção do animal, a disparariam “automaticamente”, isto é, sem intervenção de um operador. Estaríamos, assim, perante as primeiras fotografias *tiradas pelos próprios animais* naquilo que, podemos vê-lo deste modo, complexifica a dialéctica entre o predador e a presa. Nesbit chamaria aos aparelhos usados nestes procedimentos *câmara-armadilha*. O seu pressuposto fundamental é o de ser um mecanismo absolutamente discreto que em nada perturbe o ambiente e o comportamento “naturais” dos animais, um mecanismo que apenas na condição de não ser visto pode ver. Apesar disto, numa inversão irónica que não deixa de ser um jogo de reflexos, os seus efeitos são duplamente visíveis: por um lado, na imagem que produzem do seu alvo, por outro lado, no modo como se *dão a ver* no próprio alvo. As imagens nocturnas capturadas, e apresentadas nas páginas do livro de Nesbit, mostram animais petrificados, e perturbados, a reagir à luz intensa dos *flashes* disparados. Mas, para além deste aspecto, a marca da *caça* que é inscrita nos animais e que os *assinala* nesse instante enquanto presas reflecte-se de forma caprichosa nas suas córneas oculares, aquelas que, por um instante, se dirigiram impotentemente – num olhar cego – para o aparelho que as visa.⁵

5 Surge-nos aqui o trabalho fotográfico da artista Véronique Ducharme, *Encounters* (2012 - 2013).

II.

O cenário que descrevemos no início deste texto, e que pretende funcionar como exercício especulativo a partir da peça de vídeo por nós proposta no âmbito do projecto *FRAME[SCAPES]*, pode ser visto como uma actualização das *câmaras-armadilha* de William Nesbit. Em todo o caso, devem ser consideradas, pelo menos, duas diferenças. Desde logo, se os *flashes* dos disparos dessas câmaras revelavam os aparelhos no momento em que encadeavam a vítima, actualmente os sistemas de vigilância e observação tendem a ser discretos – apesar de, ainda assim, não deixarem de inscrever a sua marca, também ela invisível, nos alvos que vigiam. Para além deste aspecto, e como deixámos antever atrás, a produção de imagens já não se destinará à análise do naturalista-caçador, mas, cada vez mais, é processada por outras máquinas através de padrões algorítmicos de reconhecimento. Entre os dois paradigmas estará, como aspecto transversal, o imaginário operativo/forense da presa e da caça, do inimigo e de um crime latente sempre em vias de acontecer ou, dito de outra forma, uma espécie de investigação invertida que vai acumulando e organizando vestígios de um delito que ainda não foi cometido, mas cujo mistério pode ir sendo antecipado.

A generalização contemporânea das *câmaras-armadilha*, entretanto perfeitamente operacionalizadas do ponto de vista técnico, corresponde àquilo que Paul Virilio, em *La Machine de Vision* (1988)⁶, considerou

6 Destacamos, enquanto dois motes do livro, a citação de Paul Klee a que Virilio recorre para a abertura do último capítulo “Maintenant les objets m’aperçoivent”, relativa à possibilidade de as coisas aparentemente inertes começarem a ver e a referência ao vídeo-ensaio de 1983 de Michael Klier, *Der Riese (O Gigante)*, feito integralmente através da montagem e da combinação de imagens capturadas por sistemas de videovigilância no espaço público.

ser a *automatização geral das formas de visualização que transformam o campo de batalha em campo de percepção* – ou vice-versa. A logística tecno-visual desse campo de registo e vigilância estende-se das formas de reconhecimento fotográfico e videográfico aéreo através de balões, zepelins e aviões, até às redes de satélites ou às câmaras instaladas em *drones*. Este quadro, o da recolha panóptica e em massa de imagens com fins operativos, seria a base para a produção de uma visão artificial, sintética, puramente formal, que dispensaria os humanos em detrimento de uma padronização visual maquínica. Dois anos depois, Jonathan Crary enquadraria este diagnóstico no âmbito daquilo que caracteriza como uma *pós-história do observador* na qual, através de “uma vasta gama de técnicas de computação gráfica” e “devido às necessidades das indústrias globais de informação e das exigências crescentes das hierarquias médicas, militares e policiais”, se dá uma “reconfiguração dos modos de representação” e se “prefigura a implantação ubíqua de ‘espaços’ visuais fabricados, radicalmente distintos das capacidades miméticas do filme, da fotografia e da televisão”. No “terreno cibernético e electromagnético no qual a visualidade se situará cada vez mais”, “as imagens deixam de ter qualquer relação com a posição de um observador num mundo ‘real’” (1990, pp. 21-22).⁷

7 Aos exemplos das *ópticas operacionais* já presentes nas análises de Virilio são acrescentadas outras por Crary: “O desenho assistido por computador, a holografia sintética, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas, o controlo dos movimentos, os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética e os sensores multiespectrais são algumas das técnicas que re-situam a visão num plano desvinculado de um observador humano.” (Crary, 1990, pp. 21 - 22)

Na década seguinte, Harun Farocki, no seguimento do tríptico de instalações de vídeo *Eye/Machine I, II, III* (2001 - 03)⁸ e a partir de uma análise dos usos militares das imagens em sistemas de armas autónomas, em particular na Guerra do Golfo e posteriormente na Guerra do Iraque, cunha a expressão *imagens-operativas*: são “imagens que não representam um objecto, mas que, em vez disso, são parte de uma operação.” (2004, p. 17) Farocki refere-se a imagens cuja função primária é participarem em operações de controlo, de detecção, de inspecção, de medida, de geolocalização, de rastreamento, de alvo, de supervisão, de activação, etc., formando aquilo que considera ser um inconsciente visível produzido por *olhos automáticos*.⁹ São, assim, imagens que começaram a *fazer coisas no mundo* em vez de apenas nos devolverem imagens dessas coisas ou de simplesmente as *documentarem*. São imagens que já não são expostas ou contempladas, imagens cujo espaço já não é o dos lares, das bibliotecas ou dos museus, mas o das instalações de testes militares, dos laboratórios assistidos por computador, dos arquivos de informação em massa, das fábricas ou, naturalmente, ainda que Farocki não o refira de forma explícita, dos inmensuráveis números de imagens que *aparecem* nas plataformas das redes sociais e que,

8 No seguimento desta instalação de vídeo, Farocki, no que serão as últimas obras da sua vida, apresenta um conjunto de peças que desdobrarão o tríptico de 2001 - 03, tais como *Counter Music* (2004), *Deep Play* (2004) ou *Serious Games* (2009 - 10).

9 “Films or photos that were taken in order to monitor a process that, as a rule, cannot be observed by the human eye. (...) Such images challenge the artist who is interested in a meaning that is not authorial and intentional, an artist interested in a sort of beauty that is not calculated. The US military command has surpassed us all in the art of showing something that comes close to the ‘unconscious visible.’” (Farocki, 2004, p. 18).

entretanto, nesse somatório indefinido, se tornam invisíveis, ficando fundamentalmente à mercê dos processamentos algorítmicos de *data analytics*. Em *Eye/Machine I, II, III* (2001 - 03), podemos intuir o esforço – literalmente sobre-humano – de Farocki tentar aprender a ver como *uma máquina vê*. Nos vídeos em duplo ecrã das instalações aparecem linhas, matrizes, gráficos diagramáticos e outras estruturas formais que ilustram o modo como as máquinas padronizam o reconhecimento de elementos e o operacionalizam. Farocki procura mostrar o outro lado das interfaces sensíveis, os bastidores da codificação numérica do visual, isto é, aquilo que nos regimes da visualidade computarizada tende a permanecer invisível, apenas disposto a comandos, cálculos e operações técnicas.

No entanto, como sublinha o artista norte-americano Trevor Paglen (2014), devedor directo das perspectivas e da obra de Farocki, “as máquinas não precisam de setas amarelas animadas e de caixas verdes em imagens de vídeo granuladas para calcular trajectórias ou reconhecer corpos e objectos em movimento. Essas marcas são para o benefício dos humanos, servem apenas para mostrar aos humanos como é que a máquina está a ver.” Perante esta assunção, o que Paglen propõe é que, em rigor, as *imagens operativas*, apesar de ubíquas e de decisivas no modo como esculpem a realidade física em muitos sentidos, não são apenas estranhas, são invisíveis. Por serem essencialmente imagens para serem lidas por máquinas (*machine-readable images*), imagens feitas por máquinas para outras máquinas, tratar-se-ia

de um investimento desnecessário e ineficiente a introdução de camadas gráficas para descodificação humana. São, assim, invisíveis, não apenas porque são inacessíveis nos bancos protegidos e secretos nos quais são armazenadas, mas porque são abstractas na sua codificação formal apenas legível, operacionalizável, por uma espécie de subjectividade maquínica. É neste sentido que, quase paradoxalmente, Paglen, num texto intitulado “Invisible images (Your Pictures Are Looking at You)” (2016), insiste que devemos *desaprender a ver como humanos* para, justamente, podermos estar mais cientes dos processos implicados nos regimes visuais ao serviço do militarismo e do capitalismo. “Precisamos de aprender a ver um universo paralelo composto por activações, pontos-chave, *eigenfaces* [reconhecimento facial], classificadores, conjuntos de treino de dados e afins. Mas não é tão simples como aprender um vocabulário diferente. Os conceitos formais contêm pressupostos epistemológicos que, por sua vez, têm consequências éticas. Os conceitos teóricos que usamos para analisar a cultura visual são profundamente falaciosos quando aplicados à paisagem maquínica, produzindo distorções, pontos cegos e interpretações equívocas.” (*Ibid.*)

Paglen sublinha o que já estava em causa nos autores que lhe servem de referência: as preocupações éticas e políticas relativas à capacidade invasiva das técnicas em causa, às suas possibilidades de uma vigilância ubíqua e de um controlo automatizado ou, ainda, às fronteiras que comprometem a privacidade e outras liberdades individuais. Ao mesmo tempo, sem que ignoremos a importância desse debate,

consideramos que o quadro poderá não ser reduzido à conjectura de uma ameaça total e, por isso mesmo, abstracta. Acima de tudo, procurando ir para além dessa redução, poder-se-á pensar para além dos termos dualistas – ou do binómio do activo e do passivo – que regem a simplificada e convencional oposição máquina – humano. Ao invés, a evolução e a sofisticação tecnológicas, nos desafios que ao longo da história vão colocando ao aparato sensorial e perceptivo dos humanos, podem, justamente, complexificar esse dualismo, descortinando regimes híbridos, porventura mais reveladores.¹⁰ Aquilo que se procura assinalar é a hipótese de que assumir uma nova produtividade técnica, como aquela que está em causa no regime visual das imagens operativas, contribui para descentralizar o humano como único agente a partir do qual o mundo é *percepicionado e formado*, permitindo, assim, reconhecer uma nova ecologia de outras entidades – não-humanas – também elas *formadoras* de mundo. De certo modo, trata-se da possibilidade de reconhecer outras *perspectivas* ou, talvez mais especificamente, outros olhares a partir de pontos de vista heterogéneos – técnicos, naturais, híbridos –, cuja alteridade irrompe como um convite, ou mesmo como um imperativo, para reposicionarmos – nós, humanos –

10 Pense-se a este propósito no célebre conceito do *inconsciente óptico* proposto por Walter Benjamin (1936) para dar conta dos fenómenos demasiado rápidos ou demasiado lentos, demasiado pequenos ou dispersos que apenas podem ser *revelados* pelas lentes das câmaras e que não seriam capturáveis pela percepção natural humana. A hibridez aqui, ou aquilo que quase é da ordem de uma *tecnicidade originária*, reside no facto de a retina, qual máquina, também *reflectir* esses fenómenos, apesar de, é esse o problema, o sistema perceptivo humano não ser capaz de os transformar em informação simbólica.

as coordenadas instaladas e perpetuadas, tendencialmente dadas como as únicas possíveis, a partir das quais se recebe e se projecta o mundo.¹¹ Como sinaliza Joanna Zylynska, em *Nonhuman Photography*¹² (2017, p. 14), a convulsão aberta pela natureza operacional e autónoma dos aparelhos das imagens técnicas é a de “posicionar o humano como parte de um complexo conjunto de percepções no qual vários agentes orgânicos e maquínicos se juntam – e se separam – por razões funcionais, políticas ou estéticas.”

III.

Em *Cinéma 1 – L’Image-mouvement* (1983, p. 108), Gilles Deleuze refere-se a certa altura a uma *consciência-câmara* (*conscience-caméra*) para dar conta de um modo maquínico de percepção, que se expõe a si próprio enquanto tal, “em direcção a uma Forma pura que se estabelece como uma visão autónoma do conteúdo.” Nesse dito modo,

- 11 De alguma forma, já era esta a premissa de Mariana Silva na exposição *Olho Zoomórfico* e, tal como o título anuncia, dos exercícios especulativos que ali eram ensaiados sobre as lições a aprender, num hipotético cenário de extinção em massa, a partir do ponto de vista de outros seres e entidades: mamíferos, aves, insectos, miras de armas, satélites, sondas, etc.
- 12 Zylynska (2017, p. 5) propõe, como base para expandir o conceito humano-centrado de fotografia, três planos de análise que revêem e prolongam algumas das concepções já apresentadas neste texto: “(1) the rather frequently encountered yet often uncanny-looking photographs that are not of the human (depopulated expansive landscapes, say); (2) photographs that are not by the human (contemporary high-tech images produced by traffic control cameras, microphotography, and Google Street View, but also outcomes of deep-time ‘impressioning’ processes, such as fossils); (3) photographs that are not for the human (from QR codes and other algorithmic modes of machine communication that rely on photographic technology through to perhaps still rather cryptic-sounding photography ‘after the human’).”

“já não nos encontramos perante imagens subjectivas ou objectivas”; mas “estamos presos numa correlação entre uma imagem-percepção e uma *consciência-câmara* que a transforma”. Estaríamos, assim, perante um “*cogito* propriamente cinematográfico”, uma espécie de *operacionalidade* cinemática que teria “adquirido o gosto de *fazer sentir a câmara*”. Nessas páginas, Deleuze pensa a partir do cinema de Pier Paolo Pasolini, mas, mais do que a caracterização estilística de uma estética cinematográfica, trabalha naquilo que, em rigor, se apresenta como uma teoria do dispositivo, inscrevendo a sua categoria da *consciência-câmara* numa linhagem que o precede sobre a problematização do descentramento do olho humano e da superação do paradigma da representação. (*Ibid.*, pp. 116 - 124). Nessa linhagem, poderíamos, desde logo, encontrar a *redenção da realidade material* pela câmara de que fala Siegfried Kracauer (1960, pp. 51 - 66) que daria visibilidade “a uma natureza no seu estado bruto, a natureza tal como ela é independentemente de nós” ou à “vida nos seus momentos menos controláveis e mais inconscientes na mistura de formas fugidias e para sempre expiradas que apenas a câmara pode captar”. Mas também as perspectivas de Jean Epstein sobre a *inteligência maquínica* (1946) “capaz de escapar ao egocentrismo tirânico da nossa visão pessoal” (1926, p. 128) ou de László Moholy-Nagy (1925, p. 76) sobre uma “óptica livre de quaisquer pressupostos” que, não estando refém de repetir as mesmas funções da retina humana, poderia introduzir novas formas de ver. Ou ainda, naquilo que será um momento fundador desta teoria do dispositivo, encontraríamos a incontornável proposta-manifesto de Dziga Vertov

(1923, pp. 17 - 18) sobre o *cine-olho* (*kino-eye*), o *olho da própria câmara* que poderia “mostrar o mundo como apenas ele o poderia ver”, capturando aquilo que seria “inacessível” ao olho humano” e “desconhecido para vós [humanos]”. Não estando reduzido à “imobilidade” ou à “lamentável escravatura da imperfeição e da miopia do olho humano”, o *cine-olho* poderia, “de uma outra forma”, “explorar o caos de fenómenos visuais que preenchem o espaço” (pp. 126 - 127) e que, no limite, corresponderia *ao mundo antes do humano*. Numa afirmação de si mesmo, no manifesto que teria sido redigido pela própria câmara, o *cine-olho*, o *olho não-humano*, seria um agente próprio e autónomo capaz de produzir a sua própria percepção sensorial do mundo, expondo, mais do que qualquer outra coisa – porque seria como que um olho *nas* próprias coisas – a alteridade radical que sempre abala os pressupostos do ponto de vista humano-centrado.

É ainda na herança teórica desta linhagem, e tendo particularmente como referência a categoria da *câmara-consciência* de Deleuze, que Anthony McKosker (2015) desenvolve uma análise dos *drones* enquanto média ópticos que indicam uma *ecologia distribuída* a partir da qual, estes próprios objectos técnicos, autónomos e inteligentes, podem ser pensados na relação com as formas de visualidade que introduzem. Neste sentido, trata-se de perspectivar os *drones* não apenas como ameaça ou objecto temido, não apenas enquanto arma militar ou de vigilância, mas, sobretudo, enquanto formas heterogêneas de *mediação do visual* que, a par das ansiedades que provocam, abrem um campo de novas excitações visuais através do *olho desterritorializado*

e puramente cinético que mobilizam:

“Os *drones* excitam por serem capazes de estender uma visualidade autónoma, móvel e indirecta que vai para além do corpo conectado às redes sociais, para além da câmara do telefone e até das imagens de satélite. A mobilidade do *drone*, o seu movimento vertical e lateral, autónomo e auto-sustentável, diferencia-os dos dispositivos fixos de vigilância, a sua mobilidade desloca as relações entre objecto e sujeito, imagem e visão, através de formas distribuídas de ver e ser visto.” (*Ibid.*, pp. 3-4).

À natureza inusitada da perspectiva aérea¹³ a partir da qual o olho desencarnado do *drone* apresenta o mundo, acrescenta-se a sua liberdade cinética e direcciona, distinta, por exemplo, da dos satélites, sendo assim enfatizadas “as relações espaciais e a semi-subjectividade da câmara” (*Ibid.*, p. 14).

As formas de mediação visual dos *drones* produzem perspectivas inabituais, porventura inquietantes, que abalam os convencionais padrões perceptivos dos humanos. Por isso mesmo, por exporem uma certa *desterritorialização*, por compreenderem aquilo a que Deleuze (1983, p. 120) chamou o “elemento genético [diferencial] de toda a percepção possível”¹⁴,

13 A este título, bastaria lembrar o impacto drástico que as *Photographoplis* do francês Félix Nadar, fotografias aéreas de Paris tiradas em 1858 a partir de um balão de ar quente, tiveram à época. Para uma análise desenvolvida, ver o texto de 2021 de Émile Doucet, *The Idea Was in the Air: Nadar's Aerial Media*. A montante dessas imagens, poderíamos encontrar, por exemplo, os mapas da vista do olho de pássaro de Leonardo da Vinci e, a jusante, por exemplo, as imagens das câmaras *GoPro* colocadas em aves.

14 “Si le cinéma dépasse la perception humaine vers une autre perception, c’est au sens où il atteint à l’élément génétique de toute perception possible, c’est-à-dire au point qui change et fait changer la perception, différentielle de la perception même.” (Deleuze, 1983, p. 120)

os *drones* poderão também, tal como sugere McKosker, e perante a opacidade política que por vezes governa a sua acção, abrir um campo de suspeita, em relação aos mapeamentos e às cartografias que nos devolvem, aos índices através dos quais acompanham e fixam os seus alvos, às táticas operativas que seguem, aos algoritmos que regem os seus padrões de reconhecimento, à sociabilidade com que interagem com outras máquinas ou às infra-estruturas técnicas que possibilitam a sua acção. Em última instância, a questão colocada por esta análise da *mediação visual* dos *drones* é a de indagar “quais são os novos tipos de percepção e acção ou controlo possibilitados pelas assemblagens humano-técnicas” (McKosker, 2015, p. 7).

Na formulação desta questão, está menos em causa um pensamento da mútua exclusão, entre o humano e o técnico, do que o de uma interacção nunca decidida entre esses dois pólos, uma coexistência que os fragmenta e redistribui de acordo com as funções parciais e híbridas que são actualizadas a cada nova, e particular, interacção. Como complementa Zylinska (2017, p. 71), o exercício especulativo de considerar a possibilidade da *consciência-câmara* ou, em específico, do *inconsciente óptico* de aparelhos ópticos como os *drones*, poderá induzir uma “nova consciência”, para os próprios humanos, “a partir de uma relação diferente – intensificada, distribuída e em rede – com objectos técnicos”, com vista a “realmente compreender a singularidade da experiência visual da actualidade, tanto nas suas formas coercivas como emancipatórias”.

Neste sentido, aquilo a que temos vindo a chamar visualidade é qualquer coisa que *circula* entre o humano, o técnico e o natural, sem a prevalência necessária de nenhum destes termos. Mais do que o ludismo moralista e catastrófico em relação à técnica, ou as oposições inconciliáveis entre o humano e a sua dita alteridade não-humana, importará pensar nos termos de uma co-produtividade entre modos de existência distintos. A *visão maquínica* não será exceção.¹⁵ E, para lá da narrativa temerosa de Virilio (1988) sobre as máquinas da visão, na qual se anuncia a derradeira substituição da percepção natural pela tecnológica, poderemos invocar uma outra noção de *maquínico* para o que aqui se discute, aquela que, por exemplo, encontramos em Deleuze (1980, p. 15), contígua das noções de *assemblagem* ou de *agenciamento*, e que corresponde ao “cruzamento de dimensões dentro de uma multiplicidade que altera necessariamente a sua natureza à medida que aumenta as suas conexões.”

IV. CODA

Numa célebre passagem, Jacques Lacan (1978, p. 62) propõe um exercício de pensamento sobre uma câmara pós-humana: “Suponham que todos os homens tenham desaparecido da Terra. (...) A imagem no espelho, a imagem no lago, será

¹⁵ Esta é a tese principal do texto de John Johnston “Machinic Vision” (1999), texto que se assumiu verdadeiramente importante para a nossa proposta, nomeadamente pelo modo como complexifica, para lá do dualismo apontado, os pressupostos da visão maquínica. “Machinic vision, as I shall use the term, presupposes not only an environment of interacting machines and human-machine systems but a field of decoded perceptions that, whether or not produced by or issuing from these machines, assume their full intelligibility only in relation to them.” (p. 27)

que elas ainda existem? É óbvio que ainda existem. E isto, por uma razão muito simples – no alto grau de civilização ao qual chegamos, que ultrapassa em muito as nossas ilusões sobre a consciência, fabricamos aparelhos que podemos, sem audácia alguma, imaginar suficientemente complicados para que eles mesmos revelem os filmes, os guardem em caixinhas e os depositem no frigorífico. Tendo desaparecido todo o ser vivo, a câmara pode ainda assim registar a imagem da montanha no lago, ou a do Café de Flore esfarelando-se na solidão total.” Esta câmara pós-humana não seria mais do que a última actualização de um somatório de gestos, independentes dos humanos, de inscrição do real numa história natural que – fossilizando-se e sedimentando-se a si própria – foi registando e produzindo visualidade sem necessidade de um espectador que a testemunhasse. Na elipse que funde o mais arcaico com o estádio culminante do progresso tecnológico, parece que o observador humano não é condição para que a visualidade *aconteça*. Nessa história natural, à qual agora se juntam as imagens operativas dos aparelhos ópticos contemporâneos, o mundo não existe nem se reproduz para ser testemunhado. Como lemos numa passagem dos artistas Pedro Paiva e João Maria Gusmão: “Cedo se descobre que tudo o que se manifesta e é sensível precisa de ser presenciado para ao menos quase existir para nós. É por essa razão que somos cúmplices de um mundo que existe indiferente a qualquer solidão, um mundo que por seu lado nunca precisou de testemunhas, nunca encontrou sentido em ser pensado ou decifrado, resistindo a toda a hora ao

esforço sobre-humano da representação.” (2012, p. 21)
É esse, diríamos, o mundo insuspeito que o *inconsciente óptico* das imagens operativas penetra, não para o revelar no seu absoluto, como um modo de acesso ao próprio real, mas para, vez após vez, o expor como surpreendente, problemático e, assim também, mesmo que paradoxalmente, suspeito.

A câmara do plano fixo e picado sobre a rua permanecerá ali indefinidamente, a processar o que captura, a processar-se a si própria. A cidade que perscruta é apenas um *frame* de um conjunto maior, não totalmente reconstituível, uma amostra territorial de uma rede generalizada que coincidirá com o próprio planeta. No final, é este que surge como câmara, o planeta como uma vasta superfície sensível de inscrição e de processamento de imagens, seja através de suportes naturais ou artificiais. O planeta como média, o *geocinematismo* como expressão. Desqualificados da condição de testemunhas principais, é ainda desse planeta que, irremediavelmente, somos cúmplices para o bem e para o mal, participando no fluxo global de produção de visualidades, disputando-o com outras entidades, mas ainda sob a mesma condição – aquela que nos move desde os primeiros dias – de sermos caçadores de imagens.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (2006 [1936]). “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica.” *A Modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Assírio & Alvim.
- Broeckmann, A. (2020). “Optical Calculus”. Conferência apresentada no colóquio *Images Beyond Control*, FAMU, Praga. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FnAgBbInMfA>
- Crary, J. ([1990], 2017). *Técnicas do Observador – Visão e Modernidade no Século XIX*. Orfeu Negro.

- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 - L'Image Mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux - Capitalisme et Schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.
- Doucet, E. (2021). "The Idea Was in the Air: Nadar's Aerial Media". *Grey Room 83*. The MIT Press
- Epstein, J. (1926). "L'objectif lui-même". *Écrits sur le cinema* (1921 - 1953), tome 1 (1921 - 1947). Seghers.
- Epstein, J. (1946). *Intelligence d'une Machine*. Université du Québec à Chicoutimi. http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/intelligence_machine/intelligence_une_machine.pdf
- Farocki, H. (2004). "Phantom Images". Public 29.
- Gusmão, J. M.; Paiva, P. (2012). "Teoria do Indescernível". Abissilogia. ZDB & Sociedade Internacional de Abissilogia.
- Kittler, F. ([1986], 1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Kittler, F. ([1999], 2021). "A Short History of the Searchlight". *Operation Valhalla - Writings on War, Weapons, and Media*. Duke University Press.
- Lacan, J. (1978). *Le Séminaire II*. PUF.
- McCosker, A. (2015). "Drone Media: Unruly Systems, Radical Empiricism and Camera Consciousness," *Culture Machine* 16.
- Moholy-Nagy, L. ([1925], 2007). "Peinture, Photographie, Film". *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*. Folio.
- Nesbit, W. (1926). *How to Hunt with a Camara: A complete guide to all forms of outdoor photography*. E. P. Dutton.
- Paglen, T. "Invisible images (Your Pictures Are Looking at You)". The New Inquire. Disponível em <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>
- Paglen, T. "Operational Images". E-flux journal, issue #59. Disponível em <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>
- Silva, M; Nazaré, L. (2018). Olho Zoomórfico/Camera Trap (Catálogo da exposição). CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vertov, D. ([1923], 1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. (Ed. Annette Michelson). University of California Press.
- Virilio, P. (1988). *La Machine de Vision*. Galilée.
- Zylinska, J. (2017). *Nonhuman Photography*. The MIT Press.