



Da mimese à ficção fotográfica¹

Laryssa Vilaronga MARINHO²
Joliane OLSCHOWSKY da Cruz³
Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

Resumo

Assim como a pintura, a fotografia, no decorrer de sua história, mudou consideravelmente o comportamento social. Hoje pensamos através de imagens e não conseguimos mais viver sem cada uma delas em suas variáveis formas. Devido ao espaço que conquistou desde sua gênese, vários discursos foram sendo elaborados com a finalidade de decifrá-las e compreender a sua essência. Esse estudo busca entender e confrontar alguns dos discursos que norteiam a imagem fotográfica, mostrando a linha de pensamento que defende a idéia de toda imagem fotográfica ser mimética por excelência e livre de qualquer interferência do imaginário e, em contrapartida, a idéia de que as imagens técnicas são o resultado de um conjunto de escolhas do fotógrafo pautado em uma finalidade/intencionalidade a fim de atingir um determinado objetivo.

Palavras-chave

Fotografia, imagem, mimese, ficção.

A mimese fotográfica

No decorrer da história da fotografia vemos florescer inúmeros discursos a respeito da veracidade de um conteúdo fotográfico. Em Dubois, 2003, afirma que há linhas de pensamento que articulam a idéia de que toda fotografia retrata o mundo com fidelidade, nela há plena satisfação do “ver para crer”, conferindo à fotografia a credibilidade incontestável de sua mensagem, em decorrência do automatismo de sua gênese técnica, e por se tratar de uma produção maquinal não é permitido a ela mentir, ao menos na visão do senso comum. “Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico presta conta do mundo com fidelidade” (p.25).

O discurso da mimese atesta a fotografia como espelho do real, ela é a prova suficiente da existência daquilo que revela, devido à semelhança formal que há entre a foto e seu

¹ Trabalho apresentado na Dt 4 - Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de comunicação Social, TV e Rádio da Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC, email: laravilaronga@hotmail.com

³ Orientadora: Doutora em Ciências da Comunicação pela ECAUSP; Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes da UESC, email: joliane99@hotmail.com



referente. De acordo com os discursos elaborados no século XIX, a fotografia é considerada a imitação mais perfeita da realidade, condição que deriva da sua capacidade mimética, esta que por sua vez é decorrente da natureza técnica, puramente mecânica que produz um resultado “instantâneo” procedente apenas das leis da óptica e da química, sem a menor interferência da mão do artista e do seu imaginário. Ela é inquestionavelmente fruto do processo mecânico.

O primeiro momento da fotografia foi marcado pelo continuísmo da pintura em meados do século XIX. A pintura tinha por função retratar a realidade, mesmo sendo produto do trabalho manual influenciado pelo olhar do pintor que ali colocava seu ponto de vista, talento e sensibilidade, “a constante busca de objetividade levou os pintores do Renascimento a criar regras de representação, seguidas à risca no intuito de criar imagens mais próximas do que se via” (OLSCHOWSKY, 2007, p.77). A pintura cumpria um papel social. Após o seu surgimento, a fotografia assume esse papel de documentar a realidade e é nesse ponto central que surge um dos maiores debates que fomentam as discussões da história da fotografia. O confronto foto versus obra de arte.

Os adeptos da arte (a pintura) não mediram esforços em combater o avanço da industrialização da “arte” (foto). Os artistas eram ligados às suas obras, íntimos, inteiramente dependentes do ato de criação que os levou a reagir contra o domínio crescente da indústria da arte, contra a banalização da imagem que idolatrava apenas o visível, desfocando o brilho da arte impalpável e imaginária, fruto das realidades interiores de seu criador.

[...] a fotografia é a arte que, numa superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir. Sem qualquer dúvida a fotografia é um instrumento útil à arte. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas, afinal, nem se cogita compará-la com a pintura. (TAINÉ, 1865:25)

Na verdade, não era que a fotografia devesse ser banida da sociedade em favor das artes, ela apenas devia assumir o papel de um auxiliar, um “servidor” da memória, uma simples testemunha do que foi sem invadir o espaço que outrora fora reservado às criações artísticas.



Quanto a isso Baudelaire, citado por Dubois, 2003, é muito explícito ao falar: “Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada” (p.29). Em seu discurso, trata a fotografia como simples “instrumento de uma memória documental” do real e a arte como “pura criação imaginária”, uma obra não pode ocupar ao mesmo tempo o espaço artístico e documental e a arte já foi definida como aquilo que tem o poder de escapar do real. A fotografia seria o “resultado objetivo da neutralidade” de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade.

Pois bem, a fotografia surge desencadeando uma série de discursos a seu respeito. No entanto, o confronto arte versus foto é um dos mais intensos no decorrer da sua história. Numa concepção elitista e idealista, a fotografia foi considerada uma simples testemunha do que foi e a arte sem finalidade pré-determinada e livre de qualquer função e ligação com a realidade. Pode-se dizer que a arte permite escapar do real, abre espaço para o imagético enquanto a fotografia limita-se à função de retratar a realidade assim como ela se apresenta. Se o primeiro momento da fotografia foi marcado pelo continuísmo da arte e se a imagem fotográfica é de fato mimética, ela marca um novo momento na história das artes, pois liberta a mesma, que até então estava designada às funções sociais. A partir desse momento, a pintura foi libertada do real, do concreto, do utilitário e do social, permitindo florescer a sua essência que se concentra na criação.

“Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, e qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia.” (Picasso, citado por DUBOIS, 2003, p.31)

Até aqui apontamos para o fato de a fotografia ser inquestionavelmente mimética e que forma-se automaticamente na ausência do sujeito, mesmo diante de manifestações contrárias a esse pensamento, desenvolvidas por alguns fotógrafos da época⁴, que se empenharam em tornar a fotografia uma arte, usando técnicas de encenação, manipulação da imagem, alteração do negativo, no entanto, a fotografia ainda é tida como a arte que opera na ausência do sujeito.

⁴ Como Man Ray, Brassai, Weege para citar apenas alguns deles.



A simbologia das imagens técnicas.

Se por um lado, o século XIX foi marcado pelo discurso da mimese, o século XX é marcado pela idéia de transformação do real através da foto. Esse momento da história da fotografia é assinalado por discursos pré-existentes que foram sufocados durante um longo período, mas tomam asas e assumem um lugar de importância na análise do ato fotográfico e de suas implicações na sociedade. Inúmeros textos foram publicados a fim de combater o discurso da mimese e da transparência, defendendo o conceito da fotografia como código, sendo resultado do trabalho dos grandes produtores e consumidores de signos, os homens.

[...] de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades do objeto, são retiradas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista. (Bourdieu, citado por DUBOIS, 2003, p.40).

Sendo uma materialização da experiência vivida, lembrança do passado, memória ou ainda mensagens codificadas em signos. Os amantes da “foto-arte” apontavam as “falhas” da imagem fotográfica, para abalar o sistema que defendia a fotografia como espelho do real. Uma “imagem-objeto” real é formada por variadas qualidades que são anuladas no ato fotográfico, a câmera captura apenas as qualidades visuais em detrimento das qualidades tridimensionais, olfativas, táteis e até aquele dado momento, às variações de cores. Essa é a desconstrução do realismo fotográfico, que se apóia primeiramente na análise técnica da imagem fotográfica.

Em uma fotografia existe muito mais do que os olhos podem ver, nela há entrelinhas que precisam ser decifradas, lidas, para que se tenha a compreensão de sua mensagem, seu código. Esse código é estabelecido de acordo com cada cultura, o que torna sua leitura seletiva. É preciso aprender o código referente para se ter a compreensão adequada.

Uma cultura, ao definir seus objetos, remete a códigos de reconhecimentos que indicam traços pertinentes e caracterizantes do conteúdo. “Um código de representação icônica estabelece quais os artifícios gráficos que correspondem aos traços dos conteúdos, ou mais exatamente aos elementos pertinentes fixados (selecionados) pelo código de reconhecimento” (CARDOSO, 1997, p 404).



Há uma necessidade de compreensão que nos remete não ao que vemos, mas ao que sabemos ou que aprendemos a ver, para então cumprir o desafio de chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico. Entretanto a compreensão do código fotográfico não é feita de forma automática, é preciso ultrapassar as barreiras culturais, aflorando o conhecimento de mundo, para então interpretar o código da imagem.

O reconhecimento das formas é rápido. Não necessitamos mobilizar o sistema cognitivo em cadeias de deduções conscientes ao percebermos objetos ou situações. “Nisso somos exatamente como os outros animais. “A percepção imediata é a habilidade cognitiva básica” (LÉVY, 1993, p. 157 citado por OLSCHOWSKY). Diferenciamos-nos exatamente pelo significado que atribuímos às imagens que vemos. Os significados são elaborados intelectualmente” (OLSCHOWSKY, 2007, p. 82)

Como afirma Olschowsky, 2007, o homem diferentemente dos outros animais, tem o poder de ultrapassar as formas dos objetos, e vê além delas. O que diferencia os humanos é a capacidade de dar significado às imagens vistas. As duas imagens apresentadas nas fotos um e dois, abaixo, contêm códigos referentes à sua cultura, no entanto o nosso entendimento se pauta na nossa forma de ver, e dar significados às imagens. E se damos às imagens significados além dos que são apresentados pelos códigos é porque as imagens não são neutras e realistas como enfatiza o discurso mimético. A imagem fotográfica inquestionavelmente apresenta semelhanças com o seu referente, no entanto o que é de fato importante não é a semelhança, mas sim a sua construção, os caminhos da *gênese* que levou ao produto final.

Assim, a imagem fotográfica não opera na ausência do sujeito, considerando que desde a elaboração dos aparelhos até o seu produto foi preciso o toque das mãos do homem, cada imagem é resultado de escolhas ao operar o aparelho fotográfico, cada uma dessas escolhas levam a caminhos diferentes que darão novas conotações às imagens.

O aparelho fotográfico tem grande esfera de possibilidades, que dizem respeito à distância, simetria, paralelismo, iluminação, e atua direta ou indiretamente sobre os elementos dispostos na cena, conforme a vontade e habilidade e conhecimento do fotógrafo. A escolha desses caminhos é feita de forma consciente com a finalidade de despertar efeitos de harmonia e desarmonia na composição fotográfica. O fotógrafo

deve ter intimidade com aparelho, conhecer seu funcionamento interno e branquear a caixa preta, a fim de manipular o real formando assim imagens com novos efeitos,

“efeitos jamais registrados pelo olho humano como a sucessão de posições que ocupa em determinado assunto em movimento quando fotografado em baixa velocidade, ou a deformação de abaulamento, provocada pelo uso de objetiva com lentes grandeangulares, tornam visíveis as teorias científicas constitutivas do aparelho, sendo, no entanto, percebidas pelo senso comum como naturais” (OLSCHOWSKY, 2007, p. 82)



Fotos 1 e 2 – Sua decodificação depende de informações sobre a cultura que as gerou.

Fonte 1: Olhares Fotografia Online.

Fonte 2: Associated Press.

Em resumo, devemos nos deter à relação que há entre a realidade aparente e a realidade interna de uma imagem fotográfica, desconfiar da sua objetividade, neutralidade e naturalidade, uma vez que, esta acima de tudo é um produto elaborado desde a sua gênese até o seu produto final pelas mãos e, sobretudo, pelas mentes dos humanos, pois a construção próprio aparelho deriva de teorias sobre o mundo. “A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (FLUSSER, 1985, p.10).

Ficção e realismo

Desde seu surgimento a fotografia assumiu um papel indispensável na sociedade, ganhando credibilidade devido ao seu grande potencial em retratar aspectos da realidade tal como são, mas



[...] existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação funcionará decisivamente na concepção e construção da imagem final (KOSSOY, 1999, p.27).

No entanto, as imagens fotográficas contêm em si uma ambígua relação entre realidades e ficções. O caráter de espelho do real, que foi e ainda é agregado por alguns à fotografia, é usado por diferentes ideologias como um poderoso instrumento para a vinculação de idéias e conseqüentemente a manipulação das massas, que tem a fotografia como expressão absoluta do real.

As técnicas de encenação que são bastante conhecidas e usadas atualmente, já fazem parte do contexto fotográfico há muito tempo. Os fotógrafos convencionais buscavam extrair com o seu trabalho a maior fidelidade possível, seus clientes eram fotografados dentro de suas realidades, produzindo uma imagem fotográfica que fornecia um modelo exemplar. Ao contrário, Disdéri fotógrafo industrial francês, usava todos os artifícios possíveis para seduzir e agradar a sua clientela. Nesse período a imagem vivia o seu momento de glória, com uma grande parcela de analfabetos, a população buscava cada vez mais informações visuais, passou a ser usada com diversos fins. Todos desejavam ter uma fotografia, ser o assunto fotografado. Em uma carta a sua mãe no ano de 1865, o próprio Baulelaire afirma a sua imensa vontade de contratar um fotógrafo para fotografá-la, um profissional que fizesse a imagem a seu gosto.

Eu gostaria muito de ter teu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Existe um fotógrafo excelente em Havre. Mas temo que isso não seja possível nesse momento. Eu teria que estar presente. Tu não entendes disso, e todos os fotógrafos, mesmo excelentes, têm manias ridículas: consideram uma boa imagem a imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto tornam-se muito visíveis, muito exageradas: quanto mais a imagem for dura, mais ficam satisfeitos. Ademais, gostaria que o rosto tivesse ao menos a dimensão de uma ou duas polegadas. Só em Paris há quem saiba fazer o que desejo, ou seja, um retrato exato, mas com um flou de um desenho. Enfim, vamos pensar nisso, não é? (DUBOIS, 2003, p. 54).

É neste sentido que Disdéri executava o seu trabalho, usava as técnicas de encenação e de acabamento com pintura para fornecer a sua clientela a imagem desejada, fosse



espelho do real ou não, para ele o que importava era que a imagem estivesse a serviço do cliente. Para isso ele montou o seu estúdio com um grande aparato teatral, que possibilitava ao seu cliente se trajar de uma máscara social definindo o seu *status*, “numa paródia da auto-representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo” (GUBERN, 1974, p. 35).

As campanhas publicitárias, no século XXI, comprovam esse uso dirigido da imagem fotográfica, inúmeras peças publicitárias são veiculadas constantemente a fim de orientar decisões das pessoas sobre determinados conceitos, seja por fins comerciais, sociais, religiosos ou políticos, essa manipulação só se torna possível devido a sua já citada credibilidade.

Dessa forma, usam-se as possibilidades de construção da imagem a fim de chegar ao objetivo final, e enfim, fazer com que o observador assimile a mensagem que foi construída desde a gênese de sua produção até a sua manipulação final, nos laboratórios clássicos e/ou nos laboratórios binários. As imagens a seguir, fotos três e quatro, representam esse mecanismo, as duas têm finalidades aparentemente distintas, mas que por fim buscam o mesmo resultado: a mudança de comportamento social ou comercial do observador.



Fotos 3 e 4 - O uso dirigido da imagem.

Fonte 3: Ego/Notícias.

Fonte 4: Regione Toscana.



Essa relação que há entre realidade e ficção é inerente a toda imagem fotográfica, uma vez que, o processo de criação provém de uma série de mecanismos mentais e imateriais e aparatos tecnológicos que viabilizam tecnicamente o registro e a finalidade e intencionalidade do fotógrafo.

A desinformação quanto aos conceitos que regem a expressão fotográfica resulta tanto na má utilização como na ingênua interpretação das mesmas. Por se tratar da união entre realidade interior (interferência humana) e realidade exterior (realidade do objeto selecionado), a fotografia é a expressão bidimensional de uma determinada cultura, e seu conteúdo deve ser sempre considerado como prova documental que apresenta múltiplos significados, e não apenas um complemento figurativo de texto ou representação absoluta do real. Segundo Kossoy, 1999, a principal tarefa a ser desempenhada é a “[...] desconstrução de construções ideológicas [...]”, como já foi enfatizado anteriormente, essa tarefa consiste na decifração da realidade interior das imagens, uma vez que, como todo documento ela é “plena de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração” (p.22), a representação fotográfica, está sempre envolvida em uma complexa trama de elementos que determinaram a sua formação. As imagens não se esgotam e si mesmas. Pensar a imagem é acima de tudo derrubar os tabus estabelecidos pelas palavras.

Referências Bibliográficas

ASSOCIATED PRESS. **Mulçumano xiita corta sua cabeça em ritual de autofragelo**, em Karbala. São Paulo, Terra/Notícias, 2005. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/interna/0,,OI472468-EI312-ABG,00.html>>. Acesso em: 2-julho 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DUBOIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Editora Papiros Editora, 7º edição 2003.

EGO. Outdoor da Grife Calvin Klein. Rio de Janeiro: EGO/Notícias, 2009. Disponível em: <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1197567-9798,00-OUTDOOR+DA+CALVIN+KLEIN+CAUSA+POLEMICA+EM+NOVA+YORK.html>>. Acesso em: 22- maio de 2009.

FLUSSER Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**, Editora Hucitec, São Paulo 1985.



GUBERN, R. **Mensajes Icónicos Em La Cultura de Masa**, Barcelona, 1974.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Editora, Ateliê Editorial, 1999.

OLIVERIA, Francisco. Procissão Círio de Nazaré; Belém do Pará; Brasil; outubro de 2008. [Lisboa?]. Olhares fotografia online, 2008. Disponível em : <http://br.olhares.com/pagadores_de_promessas_foto2366585.html>. Acesso em: 5- junho de 2009.

OLSCHOWSKY, Joliane C. Imagens Técnicas e Objetividade In: **Mulheres na Ciência: Representação ou Ficção**, Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da USP. Ano de obtenção: 2007. Pág. 77 a 90.

REGIONE Toscana. **l'orientamento sessuale non è una scelta**, Pisa, Regione Toscana, 2007. Disponível em: <http://www.regione.toscana.it/regione/export/RT/sito-RT/Contenuti/sezioni/diritti/itentita_sessuale_lgbt/visualizza_asset.html_247844196.html>. Acesso em: 15- junho de 2009.

TAINÉ, Hippolyte. **Philosophie de l'art**. Editora, Cidade, 1865.