



Será a imagem a mesma imagem? ¹

Andreza de LIMA RIBEIRO Teixeira ²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ

Resumo

A partir da reflexão sobre o ambiente gerado por novas tecnologias da imagem, o artigo pretende analisar se e de que forma estes ambientes interferem na construção de diferentes perfis imagéticos para o mesmo sujeito. As possibilidades tecnológicas somadas à multiplicidade intrínseca à fotografia estimulam a veiculação de imagens em diversas plataformas digitais. Há como distinguir o original dos estereótipos criados para alimentar os perfis idealizados?

Palavras-chave

Fotografia; Imagem digital; Tecnologia; Identidade; Internet.

No discurso que fez na Câmara dos Deputados de Paris em defesa à descoberta de Daguerre, o físico François Arago pronunciou que outras novidades técnicas viriam em seguida à fotografia como uma consequência natural. Considerando a utilidade científica do invento, para Arago a descoberta “(...) abrange o domínio das novas técnicas, da astrofísica à filologia: ao lado da idéia de fotografar as estrelas, aparece a idéia de fotografar um *corpus* de hieróglifos egípcios” (BENJAMIN, 1987: 93). Um invento sempre cria necessidades que deverão ser supridas por um novo invento, pois uma tecnologia sempre traz em si outra nova tecnologia. Seria esta a explicação, de acordo com Marshall McLuhan, para a rápida sucessão de inventos e ambientes. Antes

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Social pela PUC-Rio, email: andrezalrt@gmail.com.



que seja possível a plena adaptação às especificidades de um dispositivo, surge outro trazendo consigo mais segredos para descobrir.

O curto intervalo de lançamento entre um invento e seu respectivo ambiente e outro pode ser constatado no mercado das telecomunicações do Brasil³. Em 1985, havia 5,5 telefones fixos para cada 100 habitantes; em 2008, para o mesmo número de pessoas havia 99,4 telefones fixos instalados. O início do serviço móvel, em 1994, registra 0,5 linhas para cada 100 habitantes. Quatorze anos depois, a distribuição elevou este número para 78,1. O crescimento do mercado trouxe novidades feitas necessárias. Aquele que quando tinha uma linha usava aparelhos de disco, teve que se adaptar às teclas. Seguido às teclas, veio o aparelho sem-fio, a secretária eletrônica, a caixa postal, a identificação de chamadas, a programação do serviço-despertador. O aparelho celular, cujo objetivo único era fazer e receber ligações, foi paulatinamente imbuído de diversas funções: da agenda de compromissos à consulta do saldo bancário no site acessado pela rede wireless.

McLuhan (2005: 22) defende que cada ambiente humano criado por uma tecnologia é um processo ativo instigado pelo anterior, logo considerado ultrapassado. O resultado imediato de cada novidade é “a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”. No mundo imagético, o cinema surgiu pouco após a fotografia. O crescimento da indústria cinematográfica impulsionou a produção de diversos suportes para a reprodução dos filmes que antes só eram vistos nas salas escuras. Vídeo-cassete, DVD player, computador, aparelho celular, enfim, uma enorme gama de opções foi oferecida ao apreciador da imagem em movimento. Foi assim também com a fotografia. O desenvolvimento tecnológico transformou os pesados equipamentos em câmeras portáteis, mas a grande revolução da imagem foi a passagem do negativo para os bytes.

O nascimento de uma tecnologia de comunicação costuma ser associado ao desaparecimento de outra. Assim foi com o rádio (que substituiria o jornal), com a televisão (que substituiria o rádio), com o vídeo-cassete (que substituiria o cinema), com o DVD player (este sim substituiu o vídeo-cassete, mas não o cinema), a câmera fotográfica digital (que substituiria as câmeras mecânica e analógica) e, por fim, a web que substituiria a todos e reinaria absoluta entre os meios de comunicação. Com exceção do vídeo-cassete, nenhuma mídia se sobrepôs a outra. Hoje há uma

³ Fonte: Série Histórica do Relatório Anual 2008 da Anatel. Disponível em:
http://www.anatel.gov.br/hotsites/relatorio_anual_2008/cap_05.htm



convergência entre elas sendo que, até o momento, a web é a mídia que consegue reunir em si todas as demais.

Na indústria fotográfica, a maior revolução dos últimos anos foi a descoberta da imagem digital. A fotografia saiu dos álbuns e das paredes para figurar em todo e qualquer suporte que decodifique a linguagem binária. Os portarretratos “evoluíram” e não apresentam mais uma única imagem estática. O novo portarretrato, digital, permite a exibição de milhares de fotos que se alternam de forma aleatória e contínua. A contemplação à fotografia é cronometrada (o tempo varia de acordo com a configuração feita no equipamento para a exibição das imagens). Se quiser deter o olhar por mais tempo em alguma imagem específica, é preciso aguardar o retorno da fotografia ao visor ou intervir no sistema a fim de interromper a exibição. A tecnologia estará inibindo a fixidez da imagem?

As revoluções no campo da imagem geram não apenas novos suportes como também novos comportamentos. À época da hegemonia da arte pictórica, o conceito de realidade era baseado na perspectiva - estabelecida pela primeira vez na Renascença -, que centralizava tudo no olho de quem vê tornando-o o ponto de convergência do mundo visível.

O mundo visível é organizado para o espectador assim como o Universo já foi organizado antes para Deus. De acordo com a convenção da perspectiva, não existe reciprocidade visual. Para Deus não há necessidade de situar-se em relação aos outros: é, ele próprio, a situação. A contradição intrínseca na perspectiva é ela estruturar todas as imagens da realidade na direção de um único espectador que só podia estar num lugar a cada momento. (BERGER, 1999: 18).

Com a invenção da fotografia, o conceito de realidade passa por alterações. O “olho mecânico” permitia que a mesma cena fosse vista por diversos ângulos e esta característica foi a entrada para um mundo desconhecido. A câmera fotográfica mostrou que o que se via dependia da posição do observador e do momento que observava. Outra mudança que ocorreu com a reprodutibilidade técnica intrínseca à fotografia foi a fragmentação e a multiplicação de significados da imagem. O valor de exposição superou o valor de culto e a importância da aura entrou em declínio.

As imagens digitais promovem alterações de comportamento tão marcantes quanto às provocadas pelas chapas de daguerreótipo em 1839. Eliminado o gasto com



filmes e revelações, a fotografia tornou-se acessível e pode ser vista e exibida instantaneamente. A ampliação do espectro de suportes para as fotografias digitais, por sua vez, incrementou a mega-produção de imagens, mas a “lógica da fotografia” não desapareceu:

A lógica da fotografia não é verbal nem sintática; é esta condição que torna a cultura literária incapaz de entender a fotografia. Pela mesma razão, a completa transformação da consciência dos sentidos humanos por obra da forma fotográfica implica no desenvolvimento de uma autoconsciência que altera a expressão facial e as máscaras cosméticas de modo tão imediato quanto altera nossas posturas corporais, em público ou particularmente. (McLUHAN, 2005: 223)

As possibilidades tecnológicas estimulam a veiculação de imagens do usuário em várias plataformas digitais. Blogs, sites de relacionamento, ferramentas de troca de mensagens instantâneas e aparelhos celulares, além de acolherem um perfil correspondente ao perfil conhecido como verdadeiro, podem hospedar as personalidades que o usuário deseja ter. O obeso vira esbelto, a morena se transforma em loura, o casado fica solteiro. Sustentado pelo anonimato, nasce o personagem ideal para cada ambiente.

A intensa produção e distribuição de imagens possivelmente complementam a construção destes estereótipos. Na concepção de Vilém Flusser (2007: 152), imagens são superfícies e um passo adiante foi dado pela tecnologia digital: “É possível produzir imagens corpóreas, superfícies ‘puras’, e é possível traduzir (transcodificar) todas as imagens anteriores nesse tipo de imagem”. Tal flexibilidade é que permite a reprodução em qualquer tempo e lugar e patrocina mais um novo comportamento: ao observador não é mais obrigatório o deslocamento para estabelecer contato visual com a imagem. Estas alterações corroboram com a definição de Flusser para a fotografia:

“A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades. Trata-se de dispor de informações (...). transformação de valores tornada palpável nas fotografias”. (FLUSSER, 2007: 48)



Vilém Flusser entende que as máquinas fotográficas fazem apenas o que estão programadas para fazer. A programação destes aparelhos é resultado da técnica obtida através do texto científico. Assim, o mundo-imagem seria na verdade um mundo-texto que é codificado e transformado novamente em imagem. A prevalência da imagem sobre o texto ocorre desde o início dos tempos e pode ser comprovada nos desenhos inscritos em paredes de cavernas. A invenção da escrita reduziu o valor da imagem mas, ainda assim, esculturas, afrescos e mosaicos eram vistos nas igrejas: “O fato de a humanidade ser programada por superfícies (imagens) pode ser considerado não como uma novidade revolucionária. Pelo contrário: parece uma volta ao estado normal”. (FLUSSER, 2007: 129)

A perspectiva de a linguagem ser eclipsada pelo olhar foi tema do seminário *Quando falham as palavras* organizado com o propósito de analisar o desenvolvimento da prática fotográfica durante a República de Weimar. A imagem utilizada para divulgar o seminário serviu de base para que Rosalind Krauss examinasse a relação entre texto e imagem durante o período conhecido como *New Vision* (1920-1930), liderado por László Moholy-Nagy (1895–1946), artista interessado em descobrir as potencialidades da fotografia. A *New Vision* fundamentava-se no uso de técnicas pouco convencionais para a composição de fotomontagens e fotogramas. Um dos recursos utilizados era a combinação de fotografia, tipografia e design gráfico. O fotógrafo como escritor e a máquina fotográfica no lugar da mão resumia o que era visto em muitas imagens produzidas pela *New Vision*⁴. A associação de Moholy-Nagy conduz à afirmação de Marshall McLuhan de que os meios de comunicação são extensão do homem. Um trecho de *O mal-estar na civilização*, escrito por Sigmund Freud, descreve as formas aplicadas para ampliar os poderes do corpo:

“Graças a todos os instrumentos, o homem aperfeiçoa seus órgãos tanto motores quanto sensoriais e aumenta consideravelmente os limites de seu poder. As máquinas a motor o municiam de forças gigantescas tão fáceis de dirigir, que obedecem a sua vontade, como os músculos; graças ao navio e ao avião, nem a água, nem o ar podem por travas aos seus deslocamentos. Ele corrige com óculos as deficiências das lentes de seus olhos; o telescópio lhe permite enxergar a distâncias imensas, e o microscópio ultrapassar os estreitos limites que a estrutura da retina coloca a sua visão. Com a máquina fotográfica, o homem conseguiu um instrumento que fixa as aparências fugazes; o disco do gramofone lhe

⁴ Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/ho/11/euwco/ho_1987.1100.158.htm. Acessado em 05 de julho de 2009.

presta o mesmo serviço no que diz respeito às impressões sonoras efêmeras; e esses dois aparelhos não passam, na realidade, de materializações da faculdade que lhe foi dada ao lembrar, em outras palavras, sua memória.” (FREUD *apud* KRAUSS, 2002: 208)

A relação especial entre imagem e texto interessou artistas tão distintos quanto André Breton, Roger Parry e El Lissitzky. De acordo como Krauss, a palma da mão obcecou a fotografia e impregnou a imagem fotográfica com o traço escrito em oposição à efemeridade da imagem. Contrariamente a Flusser, que vê uma complementaridade entre imagem e texto, Rosalind Krauss enxerga no *New Vision* uma competição permanente entre ambos em que a perdedora é a visão: “O movimento da mão, o movimento do traço, o movimento que registra é apresentado e reapresentado através de várias estratégias como algo que desloca e invade a visão até expulsá-la” (KRAUSS, 2002: 214)

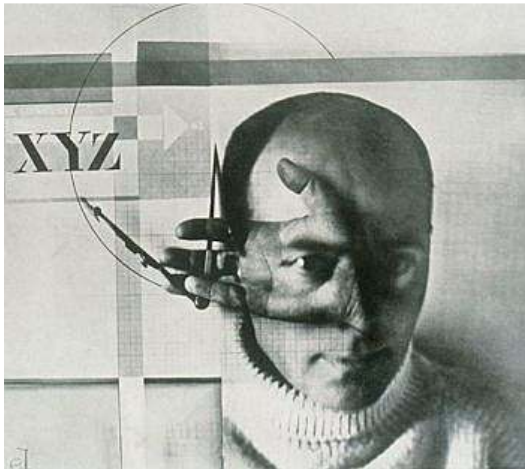


Figura 2 - The constructor self-portrait (El Lissitzky, 1925)



Figura 1 - Fotograma (László Moholy-Nagy; 1925/1927)

Máquina fotográfica como extensão da mão e não do olho como se pode imaginar em um primeiro momento, é uma visão compartilhada com Roland Barthes (1984: 30): “O órgão do fotógrafo não é o olho, é o dedo”. É do dedo a responsabilidade de apertar o botão disparador da objetiva e acionar o movimento do obturador. Apesar das funções dependentes do manuseio, a máquina fotográfica, conforme explicado por Flusser, mantém a autonomia no produto final. Esta independência do aparelho confunde a noção da fotografia como competente para retratar a realidade.

Se fotografias são oriundas de um programa técnico que induz o aparelho a captar o olhar da objetiva, interpretar e recodificar a informação de modo a permitir a leitura coletiva, os estereótipos imagéticos são farsas ou não? Ainda que seja independente para produzir imagens e ainda que estas imagens passem por um processo mecânico, a criatividade humana pode ser preponderante sobre o aparelho?

Distante destes questionamentos, Cindy Sherman⁵ usou o seu potencial criativo para retratar em *Untitled Film Stills* a multiplicidade do sujeito e os papéis que ele interpreta. Modelo e fotógrafa de si mesma, Sherman incorpora diferentes identidades com o auxílio de roupas, perucas e outros acessórios. Podia ser uma dona de casa, uma prostituta, uma atriz ou uma dançarina. Podia estar alegre ou triste.



Figura 3 - *Untitled Film Still #3* (Cindy Sherman, 1977)



Figura 4 - *Untitled Film Still #21* (Cindy Sherman, 1978)

⁵ Fonte: <http://www.cindysherman.com/biography.shtml>. Acessado em 02 de julho de 2009.



A obra de Cindy Sherman desequilibra a distinção entre original e cópia. A multiplicidade intrínseca à fotografia reforçaria a seguinte probabilidade:

“Todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem, e, assim, participem da repetição pura e simples. Tomadas globalmente, estas formas de multiplicidade militam vigorosamente contra a existência da noção de originalidade como conceito estético na prática fotográfica; tanto é que, no interior do universo estético da diferenciação (...) surge com a fotografia a inquietante eventualidade de uma ausência de diferenciação qualitativa. Ela seria então substituída por uma simples palheta de diferenças quantitativas, como acontece com as séries. Desmorona a possibilidade de uma diferença estética a partir de dentro e, com ela, desmorona a originalidade, que depende precisamente da noção de diferença”. (KRAUSS, 2002: 223).

Tecnologias radicais criam diferentes definições para velhos termos. Tal processo ocorre sem que haja plena consciência dele, alerta Neil Postman ao descrever os cuidados que a sociedade necessita para lidar com uma nova tecnologia (POSTMAN, 1994: 17). Considerando verdadeira esta afirmação e partindo do pressuposto que a imagem digital é uma tecnologia radical, além de criar novos ambientes teria também mudado a definição de imagem?

Em nosso tempo, temos acrescentado, de forma consciente, à nossa linguagem milhares de palavras e frases novas que têm a ver com tecnologias novas (...). Não somos tomados de surpresa por isso. Coisas novas requerem palavras novas. Mas as coisas novas também modificam as velhas, palavras que têm significados com profundas raízes. (...) As velhas palavras ainda parecem ser as mesmas, ainda são usadas nos mesmos tipos de frases. Mas não têm mais os mesmos significados; em alguns casos, têm o significado oposto. (POSTMAN, 1994: 18)

Os efeitos da tecnologia são manifestados nas relações entre os sentidos e nas estruturas de percepção (McLUHAN, 2005: 34). Postman acredita que o sentido às coisas é dado de acordo com o período em que se vive e por isso haveria uma predisposição a construir o mundo como uma coisa e não como outra, a valorizar uma coisa mais que outra, a amplificar um sentido ou habilidade com mais intensidade do que outros. A concepção de realidade antes e depois da fotografia exemplifica esta idéia.



Em seu discurso na Câmara dos Deputados em 1839, Arago anteviu o desenvolvimento contínuo de novas tecnologias, mas não pôde detalhar como seria o espaço discursivo em que cada uma delas iria operar. Quando surgiu, a fotografia era tida como uma atividade concorrente da pintura e exercida por aqueles que não tinham obtido êxito com os pincéis. Foram os retratos que primeiro contribuíram para que a fotografia fosse vista individualmente e não como um apêndice inoportuno. O rosto humano e, mas especificamente, o olhar dos primeiros retratados, preservava um mistério inexistente na pintura. Benjamim (1987: 94) descreve tal inquietude quando vê a fotografia de um casal cuja mulher, anos depois, suicida-se: “Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós”.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.