



Estereotipia e Invisibilidade na Imagem Fotográfica¹

Andreza de Lima Ribeiro Teixeira²

Resumo

A confecção de uma miríade de álbuns organizou o mundo visível, fragmentando-o e classificando-o em categorias. Mas o que dizer quando o artista faz da limitação o seu objeto criativo? A proposta do artigo é buscar compreender se e de que forma as mudanças tecnológicas e de paradigmas redimensionaram e re-significaram o valor documental da imagem.

Palavras-chave

Fotografia contemporânea; Tecnologia; Cidades.

A exatidão na reprodução foi o fator preponderante para o estabelecimento da fotografia na sociedade novecentista. O crescimento das metrópoles, a industrialização, as mudanças nas comunicações e as variações nos conceitos de espaço e tempo eram propícias para a consolidação da técnica que retinha o status de atestadora da verdade. “Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais”, relata André Rouillé (2009: 30).

A fotografia surgiu quase simultaneamente na França e na Inglaterra no início do século XIX. O momento era de efervescência devido à transição para o nível industrial pela qual passava a sociedade ocidental. A produção de bens materiais se deslocou do setor primário (conjunto de atividades que extraem ou produzem matéria-prima) para o secundário (transforma a matéria-prima em produtos de consumo ou em máquinas

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Social pela PUC-Rio. E-mail: andrezalrt@gmail.com. 17/07/2010.



industriais), comprometendo e alterando o modo de ver. Nas artes visuais, a mudança evocava novos modos de expressão - passagem do Romantismo para o Realismo. A fotografia aparece como se fosse o setor secundário da produção artística, e vem trazendo uma mudança radical devido à capacidade de captar, reter e registrar, ao invés de apenas representar.

O aspecto documental ocorre em função da existência do *referente* que, ao deixar um *traço* reafirma a veracidade do registro. Mas esta situação, porém, vive momentos particularmente inquietantes desde que fotografia deixou de ser apenas o resultado de uma reação físico-química para ser também o resultado da combinação binária que compõe a sua versão digital.

A discussão sobre o que, afinal, é fotografia, vem ganhando novos contornos, mas ainda não é possível identificar com clareza as bordas definidoras dessa disputa teórica que gera neologismos como *fotografia expandida* - cunhado por Rubens Fernandes Júnior. Para ele, *expandida* é a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e outras artes e, atualmente, migra para o digital (características da produção contemporânea). Já para André Rouillé, a fotografia digital não é uma fotografia porque a passagem do aparato mecânico para o tecnológico não é simplesmente uma transformação técnica, explica. Mudam também os protocolos e os lugares de produção de imagens. Na fotografia digital é eliminado o sistema químico negativo-positivo em prol de um sistema digital onde o arquivo-imagem, produto de algoritmos e cálculos, não tem mais relação com a realidade material. "O dispositivo tecnológico da fotografia digital produz uma passagem do mundo químico e energético das coisas e da luz para o mundo lógico-matemático das imagens", defende. E continua: "É por essa ruptura do elo físico e energético que a fotografia digital se distingue fundamentalmente da fotografia analógica".

Na concepção de Rouillé, o regime da verdade sustentado pela fotografia analógica desapareceu com o advento da tecnologia digital. Com isso, o *referente* desaparece à medida que as imagens são amputadas de sua origem material. Roland Barthes (1984: 114-115) explica que "*referente* fotográfico não é a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa



necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”. A certeza de que o objeto visto na fotografia existe ou existiu e que não é resultado da imaginação criativa do artista era o que diferenciava a fotografia de outras representações. O observador busca na fotografia algum *referente* que dê a ele a sensação de reconhecimento, de pertencimento ou não ao ambiente ou à situação retratada. A busca é pautada na certeza de que a natureza da fotografia permite a reprodução fidedigna de um fato, o que confere credibilidade ao que é visto.

A questão é vista de forma distinta pelo filósofo Vilém Flusser. Ele entende a fotografia como resultado da programação do aparelho que a gera sendo, por isso, um texto científico. Flusser acredita que as máquinas fotográficas fazem apenas o que estão programadas para fazer e 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 e onde a prevalência da imagem sobre o texto ocorre desde o início dos tempos. "O fotógrafo só pode fotografar o fotografável", sentencia o pensador que explica o fato alegando as limitações da programação vinda de fábrica dos equipamentos.

As situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do setor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento. (FLUSSER, 2002: 32)

Parto do pressuposto que a imagem fotográfica produzida digital ou mecanicamente reproduz o verossímil, entendido aqui como uma conformidade entre um discurso (ou narrativa) e a realidade que corresponde de fato a uma conformidade entre um discurso (ou uma narrativa) e a expectativa (JOLY: 77). O que uma fotografia apresenta, então, não é necessariamente o real e verdadeiro (até porque, o que é o real e verdadeiro?), mas o que se acredita ser o real. Vilém Flusser afirma que a máquina fotográfica tem uma programação à qual não se foge; Barthes condiciona a fotografia à



existência do referente. É mais complicado aplicar esses princípios à imagem digital. A problemática se faz porque esta, ao contrário da fotografia mecânica, não está atrelada à presença do *referente* e, caso seja mesmo definida por uma programação prévia, os avanços tecnológicos ocasionam inúmeras facetas a serem descobertas e exploradas. Daí vem, possivelmente, a ideia que a fotografia digital não é fotografia e, por isso mesmo, não pode ser lida sob os mesmos princípios que norteiam a fotografia "tradicional".

O repetitivo que anula

Como consequência à incapacidade de produzir além do previsto na programação, as imagens fotográficas seriam sempre mais do mesmo, ou seja, um estereótipo gerado pela homogeneidade e previsibilidade dos resultados.

A multiplicação à nossa volta de modelos pré-fabricados, generalizados pelo software comercial, conduz a uma impressionante padronização de soluções, a uma uniformidade generalizada, quando não a uma absoluta impessoalidade, conforme se pode constatar em muitos encontros internacionais de artes eletrônicas, onde se tem a impressão de que tudo o que se exhibe foi feito pelo mesmo designer ou pela mesma empresa de comunicação (MACHADO: 2007, 49)

A uniformidade descrita por Machado pode ser entendida como um reflexo da tradição fotográfica da produção em série. Ao permitir que a mesma cena fosse repetida inúmeras vezes, a fotografia interessou profissionais como engenheiros, arqueólogos, médicos e todos os que desejavam documentar os fatos para acompanhar as mudanças do mundo. A confecção de uma miríade de álbuns organizou o mundo visível, fragmentando-o e classificando-o em categorias. Então, mantendo o raciocínio de Flusser e Machado, a fuga da imagem estereotipada estaria condicionada não só à libertação dos condicionantes culturais, mas também à reprogramação da máquina. Mas o que dizer quando o artista faz da limitação o seu objeto criativo? As fotografias do ensaio *Babel Tales*, de Peter Funch, vão guiar a reflexão.



Communicating Community - Peter Funch



Suspecting Suspects - Peter Funch

A partir do momento que as fotografias se compõem de números que formam pixels e que estes podem ser manipulados por programas de imagem, cria-se a impressão que, se ainda existiam limitações, agora desapareceram todos os impeditivos para a criação de qualquer tipo de imagem. Até mesmo o desconhecimento e as dificuldades no manuseio dos programas de edição - provavelmente a grande barreira de entrada no mundo imagético virtual -, têm sido continuamente resolvidos através do incremento de soluções que banalizam a execução de façanhas - para os leigos - como adelgar, multiplicar e eliminar alguma faceta do objeto que não atenda à necessidade criativa do artista.



Ou seja, uma fotografia digital pode demandar tanta ou mais dedicação e acuidade que a pintura artesanal - obviamente, cada técnica guarda em si características únicas e próprias que, por isso mesmo, as distinguem. Mas a técnica de produção de imagens digitais permite que a feitura de uma fotografia dispense a presença do *traço* do real. O resultado obtido com a manipulação nem sempre é percebido por olhos leigos, o que pode fazer com que essa imagem mantenha ao observador inocente, o caráter documental e que o exercício estético aplicado fique despercebido. As tecnologias imagéticas emergentes geram um desequilíbrio nos padrões estabelecidos em estética e modos de produção - inclusive da fotografia - e suscitam indagações sobre a imagem que surge em concomitância com a “tradicional”. Esta nova imagem parece querer refletir a vida da sociedade contemporânea e se apresenta como experiência. É como se fosse um *work in progress*. O que se vê é inusitado e diferente (para aqueles que olham a fotografia com atenção ou sabem que a imagem que está sendo vista é realidade adicionada de ficção), mas também pode parecer normal para olhos menos acostumados ao reconhecimento dos diferenciais das fotografias contemporâneas.

O ensaio de Peter Funch funde realidade e ficção. Ele usa recursos de edição digital para tratar cores e montar o "fabricar" o resultado final, mas é a presença de pessoas e o reconhecimento dos ambientes retratados que magnetizam. As imagens foram feitas em um intervalo de dez a 14 dias em seis esquinas de Nova Iorque e se à primeira vista parecem instantâneos banais, um olhar mais atento revela que a fotografia foi “construída”. Atitudes, roupas, gestos e outras características que, por repetição, tornaram-se padrão naquela esquina, naquele dia, são isolados e depois reunidos para a “montagem” da fotografia. Em *Babel Tales*, as cores são usadas de forma impressionista; o resultado é muito próximo da realidade. E as fotografias de Funch, embora com os pixels movimentados, não deixam de ter um *referente*.

A repetição de uma imagem para formar outra imagem não é uma novidade (foi o processo utilizado por Andy Warhol na Pop Art). Denominado por Hal Foster de "realismo traumático", esse método seria uma tentativa de esvaziar os sentidos daquilo que era visto. "Não quero que seja essencialmente o mesmo - quero que seja *exatamente* o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios" (FOSTER *apud*



WARHOL: 165). A intenção do artista tem base nas teorias freudianas, onde a exposição repetitiva de um evento traumático acaba por integrá-lo à normalidade.

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. (FOSTER: 166)

A repetição seria, então, usada com o fim de anular o efeito simbólico principal de uma imagem para que outras interpretações sejam produzidas. Talvez este tenha sido o propósito principal de Peter Funch no ensaio em questão. Para montar os padrões registrados, Funch escolheu gestos, expressões, atitudes tipicamente urbanas: pessoas falando ao celular, pessoas lendo enquanto andam, pessoas correndo. A *flanêrie* do artista proporcionou o registro da atitude *blasé* metropolitana, conforme descrita por Simmel:

A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Com a atitude *blasé* a concentração de homens e coisas estimula o sistema nervoso do indivíduo até o seu mais alto ponto de realização, de modo que ele atinge seu ápice. Através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude *blasé*. Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma de vida metropolitana. (SIMMEL: 17)

A reprodução repetitiva da atitude *blasé* no ensaio *Babel Tales* apresenta uma cidade típica do mundo contemporâneo: muitas pessoas, muitos prédios, muito tumulto. Uma imagem bastante diferente das primeiras fotografias urbanas, cujo foco estava nas ruas e prédios e tem em Eugène Atget o principal representante. O conteúdo humanista passou a figurar nas fotografias após o registro de homens e mulheres participantes da Comuna de Paris³ e terminou por evocar o uso ambíguo na utilização da fotografia: o acesso do povo às imagens e a identificação, pela polícia, dos "insurgentes" após o fracasso do movimento. A fotografia humanista surgiu na França durante a década de

³ Revolução urbana ocorrida em Paris, 1871.



1930, impulsionada pela imprensa ilustrada e pelas lutas operárias. Nos Estados Unidos, as primeiras imagens de gente, também na imprensa ilustrada "eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam" (SINGER: 2004, 110). A documentação poética feita por Atget, Brassai, André Kertész e tantos outros pioneiros, deu lugar à denúncia dos problemas da modernidade urbana mas, também, evidenciou o poder e seus representantes.

Vejo nas fotografias de Peter Funch um incômodo similar aos dos fotógrafos que fizeram história com imagens denunciadoras. Ainda que seu trabalho esteja impregnado de recursos tecnológicos e ainda que sua fotografia seja digital, é possível fazer uma leitura tão crítica quanto as feitas com as imagens de Eugène Atget, contanto que sejam consideradas as especificidades do mundo contemporâneo que incluem, além das alterações no sistema nervoso, uma velocidade sobre o olhar e o "modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós" (PEIXOTO: 1988, 361). A cidade não é apenas um invólucro de produtos artísticos; ela própria é um produto artístico. Assim, não é surpreendente que Funch opte por retratar aquilo que melhor tem representado uma metrópole cosmopolita: a pressa. A repetição dos gestos e comportamentos dos habitantes da cidade realça o que a velocidade impede de perceber no cotidiano.

O projeto moderno para as cidades que se expandem sempre esteve conjugado ao avanço tecnológico e à utopia de cidade ideal. Mas a cidade real sempre existe e há diversas formas de mostrá-la, como fica claro no ensaio de Peter Funch.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** *In:* Revista Concinnitas, ano 6, volume 1 número 8. Julho 2005. Tradução de Claudia Valladão de Mattos.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, SP: Papirus, 1996.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro.** *In:* NOVAES, Adauto. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental.**

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** *In:* CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Tradução de Regina Thompson. 2ª. Ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.