

LINGUAGEM FOTOGRÁFICA, FICÇÃO IMAGÉTICA E ÉTICA DA VISÃO NO MUNDO- IMAGEM: CÍRCULOS DA SUPERFÍCIE AO SENTIDO, DA REPRESENTAÇÃO À REALIDADE

Eliseu Raphael Venturi[†]

"No decorrer da minha existência, coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar em paz. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e as questões de diferenças. É o conteúdo da segunda caixa [que, a mim, interessa]" Gregory Bateson, *apud* Etienne Samain.

Resumo: o objetivo neste artigo é o de se abordar algumas questões íntimas à constitutividade da linguagem fotográfica, considerando-se as suas funções enunciativas e comunicativas e as correlações valorativas implicadas pelas mensagens veiculadas pela via fotográfica. Parte-se de um breve percurso sobre a história da fotografia — com ênfase no seu início — o que permite antever algumas de suas funções comunicativas e um desenrolar tecnológico que implicou na disseminação social das mensagens fotográficas. Após, a ênfase recai no entendimento de Boris Kossoy quanto à ontogênese possibilitada pelo meio de registro da realidade e a sua natureza eminentemente ficcional. Neste contexto, abordam-se características peculiares da linguagem fotográfica e que permitem a decodificação das mensagens visuais, auxiliando na expressão do percurso de interpretações e na formulação de explicação acerca das mensagens decodificadas, instrumentalizando leituras e aprofundando-se sentidos dados pela superfície. Por fim, abordam-se questões éticas implicadas pela predominância das imagens nos

[†] eliseurventuri@gmail.com.

modos de conhecer contemporâneos, dando-se prioridade ao pensamento de Susan Sontag em sua “ética da visão” para um “mundo-imagem”.

Palavras-chave: fotografia; realidade; ficção.

Índice: Introdução . 1. Breves dados da história das técnicas e dos usos da fotografia . 2. Natureza ficcional da fotografia e o processo de criação de realidades 3. O enfrentamento do “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (Kempe). 4. Mundo-imagem e a ética da visão. Considerações finais. Referências.

INTRODUÇÃO



fotografia encontra diversas utilidades na vida social, e as características de sua linguagem influenciam decisivamente no debate que se vai se firmar em torno do conteúdo veiculado por esses usos fotográficos. O aprimoramento técnico, a portabilidade e os modos de difusão criam novas utilidades e disseminam as mensagens fotográficas na vida social, permeando todo tipo de relação, inclusive as jurídicas e, em especial, inserta em instituto, o processo judicial ou administrativo.

A natureza da fotografia, portanto, acaba por determinar os seus resultados e, assim, é capaz de se explicar, por meio de sua análise, as razões e desrazões de algumas expectativas acerca do potencial da imagem fotográfica, bem como as potencialidades e limitações do meio.

Questões de ordem material e tecnológica, assim como problemas de ordenação sgnica, efeitos icônico e indicial, bem como de construção de sentido permeiam a investigação do produto fotográfico. Sua característica de suporte de indícios desperta toda uma problemática hermenêutica que define o

caminho do texto construído a partir da imagem, seja para explicá-lo, para descrevê-lo ou, ainda, para formular uma compreensão de realidade a partir dos elementos da foto.

O problema hermenêutico e comunicacional se encaixa perfeitamente na fotografia, uma vez que nela estão polarizados o produtor, fotógrafo ou autor da imagem, assim como os receptores, destinatários, interessados no conteúdo da imagem. Essa relação demanda o trabalho de um intérprete, que correlacionará os sentidos construídos em torno da imagem, dando-lhe destinação e encaminhamento de sentidos e conteúdos a partir de diversos quadros de referência e de contexto.

A imagem fotográfica, portanto, em si considerada, gera efeitos sobre as demais formas de linguagem e de comunicação humanas na construção da vida social. Os seus problemas internos e as suas potencialidades externas podem, ao ser debatidos, auxiliar na composição de enfrentamentos quanto às conjunturas de sua utilização dentro de quadros comunicacionais dialógicos diversos, abrangendo as problemáticas filosóficas e jurídicas que podem advir da sua inserção argumentativa e auxiliando a balizar as expectativas e as virtuosidades do uso da imagem.

Por esses motivos, a pesquisa sobre a constituição histórica da fotografia, ainda que de maneira breve, acompanhada de alguns entendimentos sobre a sua linguagem, dentro de quadros de produção cultural humana, permitem a tentar compreender alguns dos aspectos relevantes da fotografia e da sua apreensão nos usos de memória, de reapresentação de fatos, de construção de indícios sobre a realidade, que coadunam um processo hermenêutico complexo e integrado no qual emerge a imagem como foco de atenção.

Assim, é na abordagem do problema supra delineado que se desenvolve o texto, buscando conjugar dimensões do objeto fotográfico, ainda que de maneira acelerada, para dar conta dos movimentos de interpretação que vão da superfície dos estímu-

los visuais à profundidade da construção de sentidos. Por isso, em um primeiro ponto se abordam breves dados da história das técnicas e usos da fotografia, a partir de Amar (2001), como modo de se demonstrar o intrincado cenário de dificuldades e experimentações técnicas em que se inicia a fotografia propriamente dita. Após, adentra-se ao problema da natureza ficcional da imagem, com base em Kossoy (2000), enquanto teoria de entendimento acerca da noção de realidade que se pode obter na apreciação da fotografia. Na sequência, discute-se muito sucintamente algumas características da superfície imagética por meio dos elementos constitutivos da linguagem, fazendo-se mais referência aos elementos desta dimensão. Por fim, com base em dois livros de Susan Sontag, adentra-se ao problema ético que as imagens podem suscitar, corpo de questões intimamente afetas à apreciação jurídica e judiciária.

1. BREVES DADOS DA HISTÓRIA DAS TÉCNICAS E DOS USOS DA FOTOGRAFIA

Conforme Amar (2001), tratar da história da fotografia pode assumir muitos sentidos, e a escolha do autor se dá pela divisão em dois eixos principais, quais sejam: a de uma história das *técnicas*, em que se rememoram os marcos fundamentais de gênese e evolução dos procedimentos materiais que dão suporte à imagem, e uma história da *estética* e da *utilização* das imagens fotográficas. Neste segundo eixo, o autor faz um recorte temporal comentando os usos no século XIX — com ênfase nas modalidades do retrato, da paisagem, da arquitetura, da documentação científica e da arte — e no século XX, sob a égide de fotografia moderna, desta vez correlata ao cinema e pensada também sob a óptica crítica da sociologia, acompanhada de uma amplidão artística, disseminada por meio da imprensa, do livro e do fotojornalismo, assim como utilizada em moda e publicidade e, ainda, inserida como produto circulante

em um sistema de mercado.

Dessa primeira abordagem percebe-se que o entendimento da fotografia coliga a sua apreciação a um tempo-espaço do qual se identificam uma série de possibilidades oferecidas pelas técnicas de captação e disseminação da imagem em suportes variados e, ainda, construídos segundo parâmetros estéticos conjunturais acrescidos de finalidades sociais distintas.

Portanto, da análise empreendida pelo autor tem-se que as questões técnicas influenciam o desdobramento dos usos e da própria estética, uma vez que pontos específicos como a acessibilidade e a facilidade do manuseio dos mecanismos necessários são determinantes na popularização dos meios e na difusão das imagens. Esse traço marcante se identifica tanto no século XIX quanto no XX.

Neste contexto, destaca Amar (2001, p. 12) que “o ser humano teve sempre necessidade de reproduzir o real e deixar uma marca do seu pensamento para se libertar do esquecimento e da morte”. Para a realização deste fim existencial, o número de técnicas criadas é vasto, de modo a representar o real aparente em determinado momento.

A história das técnicas, segundo Amar (2001, p. 13-42), fundamenta-se na progressiva libertação da produção de imagens por meio da ação das mãos humanas, objetivando-se em máquinas capazes de estruturas a representação. Desdobra-se, assim, o percurso do autor, em três períodos-chave: de Aristóteles a 1816; grandes revoluções de 1816 a 1890; e de 1890 a 1990.

A divisão empreendida pelo autor só corrobora o conhecimento do traço essencial de modernidade da técnica fotográfica, eis que seu desdobramento mais prático e efetivo se substancia no momento histórico assim denominado pela historiografia, expandindo-se ao longo do século XX e permanecendo enquanto elemento cultural de infindável apreço.

Neste ponto, pode-se fazer menção ao pensar tanto de

Santaella (2006) quanto de Flusser (2002), autores capazes de abordar o *meio* em relação ao *contexto cultural* em que são produzidos e desenvolvidos. Para Flusser (2002) é possível realizar um recorte cindindo duas revoluções culturais: a invenção da escrita linear, por um lado, que inaugurou a história propriamente dita; e a invenção das imagens técnicas, que acarreta toda sorte de questões a serem definidas. Precisamente no sentido das imagens técnicas, sustenta o autor sua filosofia sobre o aparelho em função do qual grande parte da vida das pessoas se dedica. O recorte de fases culturais de Santaella (2003), por sua vez, fornece mais colorações de modelos culturais, indo desde a cultura oral, passando-se pela escrita, impressa, das massas, das mídias e culminando na cibercultura, espaço da “convergência das mídias” ao espaço do computador, das redes e da digitalização, donde se compreende que, em cada grande contexto cultural, após seu assentamento, pode assumir, o meio fotográfico, os mais variados sentidos e funções.

De qualquer modo, ainda segundo o entendimento de Amar (2001), em síntese, de Aristóteles a 1816 tem-se o desdobrar técnico tomando por base as invenções mecânicas de cópia da natureza. O século XIV no continente europeu teria sido berço de uso disseminado de máquinas de desenho, permitindo assim certa liberdade do desenhista em relação ao estrito movimento de sua mão guiada pelas imagens mentais assimiladas pelos olhos, eis que se tem um mecanismo engendrado que alinha o objeto a ser desenhado com uma projeção de luz de sua imagem em determinada superfície de registro cuja ação do artista reterá a imagem com o pigmento depositado nas áreas de luz e sombra.

Assim, mereceriam destaque as técnicas “da arte do desenho sem o saber”, conforme dicção de livro da época, assim como relevo deve ser dado aos modelos de máquinas de desenho, preconizados por Albrecht Dürer (no século XVI), ao panógrafa de Christophe Scheiner (século XVII) e aos perfis de

silhueta desenvolvidos por Louis Carrogis e Gilles-Louis Chrétien (século XVIII). Contudo, a despeito desses meios, o mais relevante de todos, que já fora apreciado por Aristóteles e por Leonardo da Vinci, consagrado desde a remota Antiguidade, permanecia sendo a câmara obscura, que não era propriamente uma máquina de desenho, mas antes um repositório de imagens. O domínio científico deste aparelho se faria presente no século XVII e, dentre os vários desdobramentos, a sua aplicação em desenho encontrou esteio na criação da câmara clara, mecanismo que facilitou enormemente o desenho com utilização de imagem projetada pelo sistema da câmara obscura (AMAR, 2001, p. 15).

Esta basicamente seria a formatividade óptica do processo fotográfico, mas ainda se necessita considerar o aspecto químico, uma vez que é da união de ambos aspectos, físico e químico, que se alcança o objeto fotográfico material. Neste âmbito, já se possuía o conhecimento da alteração da luz sobre determinados materiais, no que em muito contribuíram os estudos da Idade Média, em especial a respeito do escurecimento dos sais de prata fotossensíveis. No século XVIII tais conhecimentos ganhariam em sistematização, sendo um estudo deveras significativo o publicado por Thomas Wedgwood e Humphrey Davy em 1802, em que se descreveu um processo de produção de perfis de objeto em fotogramas por meio da ação da luz sobre o nitrato de prata, sendo que as imagens eram efêmeras e visíveis apenas na penumbra, desfazendo-se rapidamente na exposição de luz normal ou intensa. De modo mais funcional, todavia, seriam os resultados alcançados pelo astrônomo inglês John Herschel, que uniu de modo mais próximo às idéias da mudança dos sais de prata com as possibilidades da câmara obscura, sendo, contudo, bem sucedido neste tipo de experiência, em contexto distinto, o francês Niépce.

As grandes revoluções, para Amar (2001, p. 18) estariam imbricadas no lapso de 1816 a 1890. Seria nesse ínterim que

emergiriam os quatro grandes inventores que deram à fotografia grande parte da feição pela qual se a reconhece atualmente no modelo tradicional. São eles Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), Henri Fox Talbot (1800-1877) e Hippolyte Bayard (1801-1887). O progressivo desenvolvimento empreendido por esses sujeitos permeou-se tanto de diversas discussões tanto contratuais e de autoria das criações (no caso Niépce-Daguerre) quanto do desenvolvimento isolado de pesquisas muito próximas, de modo que aqui só se faz brevíssima menção às principais contribuições de cada um deles às bases da moderna técnica da fotografia.

Assim, segundo Amar (2001, p. 18-19), Niépce teria se centrado na pesquisa tanto da reprodução de gravuras quanto na de imagens via câmara obscura; ter-se-ia afastado da pesquisa com os sais de prata porque centrado na imagem real, e não em efeitos negativos tais como os cedidos na reação química. Assim, o foco deste pesquisador se dava de modo muito correlato à técnica da gravura, inclusive pelo uso de betume da Judéia e placas de gravura em metal, sempre tendo por base a reação fotoquímica como promotora da imagem, em longuíssimos tempos de exposição das placas. Por sua vez, Louis Daguerre, outro nome capital da técnica da fotografia, também pesquisador, era homem de negócios, e associou-se a Niépce para parceria comercial, donde resultou mais investigações acerca das reações de diferentes materiais à luz. Com isso, foi-se ganhando em rapidez de execução e aprimoramento da qualidade da imagem, culminando no daguerreótipo. Esta criação teria uma série de inconvenientes como o tempo de exposição elevado (de 15 a 30 minutos para um retrato, por exemplo), mas teria trazido uma qualidade de imagem nunca antes vista em termos fotográficos. Seu uso teria sido difundido menos dentre os artistas, alcançando usos mais freqüentes no trabalho de técnicos, em peso no trabalho de estúdios, e na exploração

de temas variados tais como retratos, nus, pornografia, microscopia, panorâmicas, paisagens, arquitetura (AMAR, 2001, p. 25-26). Como ressalta o autor: “o entusiasmo suscitado pela fotografia no século passado é bem prova de que esta invenção era necessária nesta sociedade em plena revolução industrial e social, em que a aparência se vai tornar uma das chaves do êxito” (2001, p. 26). A difusão mundial do daguerreótipo teria ocorrido em 1851 (AMAR, 2001, p. 22).

Ainda entre as figuras marcantes do período de revolução da fotografia, Henri Fox Talbot teria contribuído com as investigações a partir do papel impregnado de sais de prata, de modo que a sensibilização, que trazia uma imagem negativa, servia como matriz para a cópia, em desenho, pois a primitiva fotografia não era fixada no papel. Foi Talbot quem primeiro empregou a expressão “fotografia” (da junção dos termos gregos “photo” e “graphein”, escrever com a luz), em comunicação de suas pesquisas à Royal Society de Londres e à Academia das Ciências de Paris e, tendo conhecimento das pesquisas de Niépce e Daguerre, e em processo experimental, do qual originou a sua técnica, a do calótipo, fez a primeira revelação da história; como destaca Amar: “historicamente, é evidente que Talbot inventou o que será a fotografia moderna: o negativo-positivo, que, aliás designa desta maneira, a revelação da imagem latente e a possibilidade de reprodução de imagens” (2001, p. 23). Hippolyte Bayard, por fim, dentre os criadores dos fundamentais processos fotográficos, conheceu os processos do daguerreótipo e sua contribuição se deu também quanto à sensibilização direta do papel por meio de provas positivas. Desenvolveu seus processos antes de Talbot e teve reconhecida tardiamente a qualidade de seus trabalhos em relação aos de Daguerre; é tido como uma figura injustiçada na história dos primórdios da fotografia moderna (AMAR, 2001, p. 24).

Desta maneira, as figuras de Talbot e de Bayard são unidas pelo desenvolvimento das pesquisas da fixação de imagens

em papel, enquanto o daguerreótipo, fruto do trabalho de Niépce e Daguerre, lidava com chapas de tamanho reduzido a serem engenhosamente armazenadas em escrínios. O advento do calótipo abriu a viabilidade da realização de cópias por meio da revelação, o que permitiu à indústria tipográfica a utilização mais ampla de fotografias. O progressivo aprimoramento dos papéis, assim como a qualidade de fixação de cores específicas levou à melhoria das imagens. Porém, o calótipo permaneceu, em contrapartida às facilidades de tempo que trouxe, com a qualidade inferior da imagem em termos de definição, apresentando-se visualmente similar a um desenho, o que lhe conferiu mais atributos em campo artístico e estético, e por isso sua difusão se fez mais nos meios de criadores, empregando-se em alguns retratos, em paisagens, em fotos de arquitetura e naturezas mortas (AMAR, 2001, p. 28).

Para Amar (2001), ainda enquanto técnicas dos princípios da fotografia no século XIX, todas frutos de pesquisas e experimentações de papéis e de colóides para suporte dos sais de prata, tem-se o colódio úmido, o gelatino-brometo de prata e a similigravura (processo de impressão *half tone*, pulverizada em pontos). Muito embora cada uma delas represente avanços em relação aos modelos pretéritos, ainda são condicionadas aos procedimentos complexos de múltiplas chapas, processos de revelação, tempo de exposição, custos etc., em diferentes medidas e conforme as especificidades de cada espécie, o que repercute também na dimensão da industrialização e disseminação dos meios fotográficos. O gelatino-brometo de prata é acompanhado do aprimoramento dos suportes transparentes e maleáveis que estruturam os filmes ou películas, marcando a industrialização da fabricação destes suportes. Nesse contexto de fins do século XIX, destaca-se a câmera idealizada por George Eastman (1854-1932), modelo Kodak n. 1, que traz a facilidade do manejo individual e a sonhada portabilidade a um acesso mais amplo de consumidores e segundo a filosofia de

“construir uma máquina fotográfica tão fácil de utilizar como um lápis”.

O período de 1890 a 1990, segundo Amar (2001, p. 34-40), seria o de disseminação e popularização dos mais diversos e variados meios de produção e de reprodução fotográfica, além dos progressivos adventos da imagem cinematográfica e televisiva, marcando a tônica das culturas de massas e encontrando usos em todos os setores da vida humana e social. No tocante à imagem estática, destaca-se ainda o advento da fotografia colorida estável e permanente, assim como a difusão posterior dos filmes coloridos, das versatilidades de ampliação e impressão, acompanhado dos registros instantâneos marcou a ampliação da expressividade do meio no mesmo século.

Os usos artísticos se difundiram, tendo os movimentos de vanguarda expandido as possibilidades de representação, acompanhados dos usos publicitários, foco de estudos críticos, assim como finalidades políticas, de moda, científicas, de publicações impressas e, ainda, sob o grande mote do computador e todas as suas formas do que hoje se convencionou chamar de convergência de mídias. Edward Weston, Paul Strand, Man Ray, Alfred Stieglitz, entre tantos outros, seriam nomes notáveis, assim como, ao longo de grande parte do século XX, Henri Cartier-Bresson. Os aspectos da larga destinação econômica, acompanhada do debate dos direitos autorais e do mercado de imagens também são tipicamente característicos do século XX e o século subsequente traz arraigado em si tais problemáticas.

Diferentemente de Amar (2001), Gabriel Bauret (1992) sistematiza o estudo da fotografia em aspectos históricos, de estilo, de tendências e de aplicações, lidando, portanto, com problemas da fotografia documental, de exploração científica e de fotojornalismo; do retrato; da arte aplicada (moda e publicidade); da expressão artística (relações com a pintura, nu, vanguardas, indústria cultural) e, ainda, de elementos históricos de invenção da fotografia e de constituição da imagem enquanto

“uma certa imagem do real”, tratando da questão da objetividade, do ponto de vista e da prova de contato.

Para o autor, converge a discussão para o caráter plural e singular da fotografia. Plural porque, amplamente disseminada na vida social, apresenta várias formas e aplicações de seu sistema linguístico, o que resulta em diferentes maneiras de enunciação e de práticas distintas, eis que se tratam de realidades distintas ou tratam a realidade de modo distinto. Além disso, a pluralidade aparece como decorrência do estatuto social de cada tipo de prática, assim como os destinatários de cada produção. Da mesma forma, o objeto fotográfico produzido encontra-se aberto às múltiplas interpretações, e quanto mais distante estiver do seu contexto de produção, maior a amplitude das possibilidades interpretativas: “a uma mesma imagem corresponde uma pluralidade de aproximações, da mesma maneira que sob o termo fotografia se arruma toda a espécie de práticas mais diversas” (BAURET, 1992, p. 113). Ainda comporiam a pluralidade da fotografia a sua relação com demais linguagens expressivas, tais como a pintura e o cinema, e este ponto é um mote válido para se pensar a singularidade, uma vez que “há coisas que a fotografia sabe mostrar, mas que a pintura ou o cinema não sabem ou não podem mostrar. Determinados aspectos da vida, determinadas realidades do mundo” (BAURET, 1992, p. 114).

O caráter singular, dessa maneira, se manifestaria nesse poder específico da fotografia de acessar pontos da realidade que só a sua linguagem permite, o que lhe qualifica enquanto campo de produção artística reconhecidamente autônomo. A sua capacidade de estagnação temporal de um fato seria um desses pontos. Ela teria o poder de indicar o momento do instante decisivo do ato fotográfico, dando indicativos de uma escala temporal anterior e futura ao momento captado; “é uma maneira de valorizar um pormenor essencial ou banal, em circunstâncias que nem sempre se consegue explicar” (BAURET,

1992, p. 114). Além disso, a relação da fotografia com a idéia de morte, no sentido de que faz ver o que já não é mais, eis que a coisa fotografada já mudou ou pereceu, é elemento de sua singularidade na medida em que fixa a realidade de modo peculiaríssimo: “existe a emoção que só a imagem fotográfica sabe produzir, ao mostrar uma pessoa, um sítio, uma coisa que já mudou ou que já desapareceu” (BAURET, 1992, p. 114).

Assim, a percepção do autor abarca o entendimento do objeto fotográfico enquanto forma expressiva, de informação e de comunicação, conforme o contexto de sua produção assumindo um dos sentidos de modo mais intenso. “A fotografia é uma linguagem, o fotógrafo um autor” (BAURET, 1992, p. 10), enfatiza, ressaltando que a produção imagética pelo meio fotográfico não é inocente nem tampouco meramente mecânica, mas sim deve ser pensada enquanto linguagem dentro de uma tradição cultural e com elementos estruturantes de formas e de significados, assim como realização de ser humano intencionalmente vinculado ao material, o que fixa, pois, um marco regulatório tanto de responsabilidade quanto de tutela de direitos autorais.

Igualmente, a fotografia comporta uma série de discursos: o estético, tratando da criatividade, das formas e de sua evolução, das tradições visuais e modos de enquadramento; o sociológico, referindo-se aos contextos da prática social de fotografar; o semiótico, considerando a fotografia enquanto mensagem, estatuída por diferentes códigos em quadros de comunicação. Disto tudo, pois, ressalta a necessidade de interpretação da imagem: “tal como qualquer outra forma de arte e de literatura, tal como qualquer texto, a imagem fotográfica só existe plenamente se for fruída por um leitor que lhe dê uma interpretação e, neste sentido, opere activamente uma espécie de reescrita, de recriação”(BAURET, 1992, p. 11). Neste momento, ressalta o autor a necessidade de se inserir a imagem em seu contexto, determinante que será na análise, na interpretação

e na leitura da foto.

Para Bauret, no específico da invenção da fotografia, seriam variáveis de todo o processo a luz, o suporte de materialização da imagem e os formatos de base de composição da imagem. Do problema da luz decorreriam todas as questões de iluminação natural e artificial, uso de flashes; do suporte, os papéis e a permanência e resistência das imagens, as chapas e películas, granulação da imagem; do formato, as relações entre altura e largura, sua tendência à representação de temas (marítimo, paisagem e retrato).

No entendimento de Bauret os pioneiros seriam os já referenciados por Amar (2001), Nicéphore Niépce, realizando a primeira fotografia de natureza morta e, posteriormente, de paisagem, em 1826, conjugando esforços de ordem física, na estruturação da câmera obscura e do aparato óptico, acompanhada da fixação química por meio do betume judaico. Daguerre e Talbot também são rememorados, sendo seus esforços tidos pela fundamentação de uma história oficial da fotografia, registrada na Academia de Ciências Francesa em 1839, por meio da obtenção de imagem positiva, devidamente fixada, com redução de exposição, configurando o daguerreótipo e o calótipo. A importância desses procedimentos se perfaz pela consciência de que “os progressos técnicos vão, pois, influenciar não só a forma de fotografar, mas também os próprios temas da fotografia” (BAURET, 1992, p. 19). A substituição das chapas de vidro por material flexível seria marcada, em 1888, pelo trabalho de George Eastman, facilitando imensamente o trabalho de fotografar para amadores. Somando-se a isto o desenvolvimento do registro colorido, com o aperfeiçoamento do *autochrome* pelos irmãos Lumière em 1907, conjugavam-se as bases da fotografia do século XX.

O problema da imagem digital é considerado pelo autor em ponto específico, “da imagem argêntica à imagem digital” (BAURET, 1992, p. 21), em que se pergunta sobre o futuro da

imagem argêntica em vistas das possibilidades e profusão das digitais. O autor pondera as facilidades técnicas advindas por meio da manipulação da imagem digital no ecrã, assim como as viabilidades de *zoom*, de edição no computador e de portabilidade dos equipamentos, tanto que afirma que “o olhar e o espírito do fotógrafo estão hoje libertos de quaisquer constrangimentos técnicos” (BAURET, 1992, p. 21).

Tendo em vistas o escopo deste artigo, recorre-se ainda que brevemente à análise dos argumentos de Bauret (1992) no tocante à objetividade na fotografia e ao seu entendimento qualificativo enquanto manifestação documental.

Neste sentido, o autor ressalta que o senso comum identifica na fotografia a função de testemunha da situação retratada. A função documental, assim, seria mais confiável do que um relato escrito. Esta função da imagem fotográfica encontraria respaldo em diferentes momentos históricos de enfrentamento dos resultados fotográficos. Assim, a fotografia fora reconhecida por suas virtualidades para se possibilitar o conhecimento de novos mundos, donde sua associação a grandes expedições; “este instrumento torna-se informação visual e contribui para o conhecimento e, também, para a compreensão dos acontecimentos, encontrando assim o seu lugar no contexto da imprensa, ao lado da escrita, substituindo a ilustração” (BAURET, 1992, p. 23). Disto adviriam o uso dos termos reportagem e fotojornalismo.

A essa discussão encontram-se subjacentes o sentido do real e, portanto, a idéia de credibilidade da imagem, a ser pensada em eixos de tempo e de espaço para ser interpretada. Neste contexto, as imagens do Egito, por Maxime Du Camp, podem ser um exemplo, na esteira de explorações marítimas, de civilizações orientais, e estudos arqueológicos e etnológicos (destacando-se Levi-Strauss, Michael Leiris e Françoise Huguier), vinculando a produção fotográfica aos resultados de viagens exploratórias, prática mantida em publicações como a

National Geographic. Não apenas essa remissão ao distante, também a exploração do ambiente das cidades foi realizado, inventariando-se o patrimônio e a arquitetura por meio de fotógrafos como Charles Nègre, Édouard Baldus, Charles Marville, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, os irmãos Bisson e Eugène Atget. A fotografia de rua (*street photography*) mereceria destaque nessa esteira, captando as dinâmicas da cidade e das ruas, como notável no trabalho de Robert Doisneau, Willy Ronis e Izis, e, mais contemporaneamente, de Henri Cartier-Bresson, William Klein, Robert Frank, Garry Winogrand, Weegee, Leonard Freed e Walter Evans.

O interesse da fotografia com a produção científica, portanto, emerge dessas práticas de documentação associadas aos processos criativos, isto tendo por meio de contato, conforme indica Bauret (1992), a necessária prática da observação presente em ambos os procedimentos. As imagens de decomposição de movimentos produzidas por Etienne-Jules Marey e de Edward Muybridge seriam paradigmáticas, assim como o trabalho minucioso de Harold Edgerton ao captar o momento exato da formação da coroa em uma gota de leite. O aperfeiçoamento do aparato óptico contribuiu decisivamente com a investigação dos macro e micro cosmos por meio da fotografia.

Em vistas dos breves apontamentos históricos da fotografia, assim como do comentário de sua inserção em quadros culturais, que firmam modos de se ver e interpretar a realidade conforme aparato tecnológico disponível e disseminado em cada período de tempo, passa-se a explorar um pouco a discussão acerca da natureza da imagem fotográfica e alguns enfoques sobre a sua linguagem.

2. NATUREZA FICCIONAL DA FOTOGRAFIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE REALIDADES

Conforme Kossoy (2000) a fotografia pode tornar-se

objeto de múltiplos enfoques investigativos, e no caso do autor a ênfase se dá na possibilidade de o suporte e o discurso fotográfico veicularem realidades e ficções. Isto porque a imagem se perfaz por meio de um processo produtivo de construção de representação sógnica, seguido de um processo de interpretação, ou seja, de recepção e de decodificação do que fora produzido.

Neste contexto, destaca o autor o cerne de uma característica muito peculiar da fotografia, que é a de que a imagem fotográfica, por dentre as fases de pré e pós-materialização documental, produz realidades, donde sua condição sempre ambígua de, por um lado, documento, e, por outro, representação.

Para o autor, pois, a percepção estética das fotografias deveria passar necessariamente por esse entendimento da ambigüidade inerente à imagem, enquanto resultado de um processo enunciativo próprio.

Assim, como entende Kossoy (2000), a trama fotográfica comporta as realidades e as ficções em seu bojo. Isso significa superar o governo da fascinação imagética para, sobre ela, exercer as virtualidades do controle racional, enquanto mecanismo de direcionamento e de domínio do objeto fotográfico e de seus significados e aplicabilidades sociais.

O acesso a essa peculiaridade se faz por meio da perscrutação e da desmontagem do signo fotográfico, principalmente, assim como do exercício crítico do deciframento da realidade interior das imagens, bem como via considerações sobre o sempre constante processo de reconstrução inerente aos procedimentos dedicados a recuperar memórias cujos indícios estão acumulados nos materiais fotográficos.

O corpo de registros fotográficos acumulados permite uma compreensão do processo histórico, eis que este é um dos âmbitos de entendimento de Kossoy (2000) na abordagem do material de fotografia. O instrumental teórico fornecido pelo

autor permite a qualificar a interpretação das fotografias, por meio da aplicação de conceitos e de reflexões que depuram os sentidos da ambigüidade fotográfica, concomitantemente documento e representação, que contém, além da superfície do registro, o aprofundado teor ideológico, combinado com os códigos culturais e estéticos da produção, assim como a utilização enquanto instrumento de comprovação de determinadas situações. Neste propósito, o autor reconhece contribuições do pensamento de teóricos tais como Phillipe Dubois e Roland Barthes¹, buscando ressaltar, contudo, em seu enfoque próprio, o processo de criação de realidades.

A teoria empreendida pelo autor da construção e desmontagem do signo fotográfico se baseia no caractere primeiro da fotografia e em sua relação com a verdade dos fatos registrados. A natureza fisicoquímica e eletrônica traria a virtude de ser testemunho da verdade, erigindo os fragmentos imagéticos a representações de múltiplos setores da vida humana, presentes por meio das fotografias manuseadas. A despeito disso, a utilização intencional das imagens insere elemento problemático na virtude da verdade, abalando a pretensa sinceridade fotográfica e trazendo a questão de manipulações de informações, visões de mundo e das próprias relações representadas.

¹ A obra “Câmara Clara” apresenta infindável potencial sobre a análise e o pensamento deste autor, consistindo em grande característica a de se demonstrar um desenrolar hermenêutico em que Barthes pontua percursos sobre diferentes imagens fotográficas, abordando o problema da fotografia não por uma característica universalizante e totalizante, mas antes recorrendo ao específico de cada imagem segundo uma percepção própria. O relato da experiência ante a imagem, mais do que a fundação de uma teoria detalhada, assim como o posicionamento do específico do papel pessoal do espectador (*spectator*, em relação ao que fotografa (*operator*) e o fotografado (*spectrum*)), e o destaque ao dedo (mais do que ao olho) faz emergir o caráter indiciário da fotografia, muito mais do que sua função icônica. Dois conceitos chave da obra são *studium* (regrado, abrangente, metodológico, finalisticamente orientado) e *punctum* (o detalhe, o indomável, da ordem do afeto, da surpresa), enquanto categorias de enfrentamento das fotografias, pelo modo de graduação do envolvimento e dos afetos com as imagens. Subjaz a todo o trabalho o problema essencialmente existencial, de relação com a memória e com a morte, que a fotografia cabalmente evoca.

A credibilidade, assim, torna-se ponto de tensão. As imagens, ressalta o autor, não são contidas em seu contato imediato, eis que informações determinantes à sua cognição transcendem a sua limitação material, além da própria imagem. O campo multidisciplinar, portanto, seria fundamental para reaver tais informações mais ou menos exaurientes da imagem exposta, o que depende de uma busca teórica e metodológica na formulação do acesso a tais conteúdos; como diz o autor “as imagens fotográficas [...] não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado” (KOSSOY, 2000, p. 21). Isto graças ao seu conteúdo fragmentário/indicial que demonstra uma seleção de aparência de coisas detidas em momento especial de sua existência e ocorrência, captada e registrada pela máquina. Por esse reconhecimento da complexidade da imagem que se tem quebrado o fiel espelho da realidade, acrescentando-lhe camadas de problemas a serem efetuados para a construção de um manuseio útil e satisfatório da fotografia.

O recurso à contextualização apresenta-se válido, de modo a se situar o documento em âmbitos sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos etc., enfim, de todo o caráter cultural que forneceu ambiência à imagem possível. O ato de registrar tal situação se fez em um tempo e espaço que são determinantes na cognição do resultado e na discussão do seu conteúdo.

Esse conjunto de características permitem a Kossoy traçar a seguinte estrutura básica da realidade (melhor dizendo: das realidades) na imagem fotográfica:

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado (KOSSOY, 2000, p.

22).

A validade da fotografia e sua utilidade, portanto, não são dispersos ou mesmo apagados em razão de sua não-credibilidade absoluta. Seu caráter indicial, de “elo material do tempo e do espaço representado”, de pista, são deveras prestimosos, e não é a toa que a fotografia possui o espaço social que possui.

O contraponto a ser feito é justamente na conscientização da camada de construção da imagem, de codificação, de montagem estética, a ser desvelada pelo olhar apreciador consciente destas peculiaridades, e neste sentido se dá o alerta do autor, enquanto pressuposto da desmontagem do signo fotográfico, que é o ingresso nas tramas, realidades, ficções, finalidades e elementos inerentes à imagem, que compõem as relações estéticas e ideológicas da imagem fotográfica.

Em suma, o entendimento do autor coloca a fotografia enquanto produto final da relação do fotógrafo com um assunto e em posse de determinada tecnologia (elementos constitutivos), operando tal aparato em coordenadas de situação, quais sejam as de espaço e de tempo. Assim, identifica-se a materialidade da fotografia por meio do que se tem por objeto registrado, feito por meio de uma tecnologia específica que concatena recursos variados e possibilidades diferenciadas de registro, acompanhado de um autor que age motivada e finalisticamente, idealizando e executando segundo procedimentos culturais, estéticos e técnicos a produção da imagem. Este fenômeno se dá em meio ambiente específico e tempo, donde o contexto do qual se registra excerto.

O processo de criação desenvolvido pelo fotógrafo (e, entenda-se aqui, ainda que grosseiramente e guardadas as devidas intencionalidades dos sujeitos, não apenas o fotógrafo profissional ou o indivíduo com aptidões estéticas mais refinadas), portanto, envolve o abarque de uma totalidade de aspectos culturais, referenciais de imagem e comunicação, de maneira que a desmontagem dos elementos constitutivos permite acessar os

meandros do processo criativo.

Quer dizer, ordem material (recursos técnicos) e ordem imaterial (mentais e culturais) interagem entre si para produção do produto-foto, orientados segundo uma finalidade comunicativa, que pode ser científica, jornalística, comercial, educacional, policial etc., e que se adstringe às concepções e intenções do fotógrafo quanto às escolhas dos enfoques sobre o assunto determinado.

Desta maneira, o fazer fotográfico é ato complexo, intencional, material e imaterial, que envolve uma série de escolhas da ordem da preparação e da enunciação. Materializar documentalmente a foto, ainda para Kossoy, (2000, p. 29) significa, pois, recortar espacialmente o tema, fragmentando-o de uma realidade mais ampla, ao compasso de interromper temporaneamente a cena, paralisando-na, congelando-na no momento exato do toque que pressiona o obturador.

Sendo assim, o processo de criação da fotografia engloba as duas realidades referidas, isso porque convergem ao fotógrafo tanto os elementos tecnológicos, que compõem a ordem material (tecnologia, equipamentos, produtos da indústria fotográfica), quanto os componentes de ordem imaterial (como especifica Kossoy (2000, p. 32) filtros individuais, psicológicos, sociais, ideológicos, do repertório pessoal de bagagem artística, habilidade técnica, experiência etc.), compondo, pois, a base para se encarar o assunto selecionado, sobre o qual se envolve uma história própria e que existe em determinado contexto, donde se ajuntam elementos implícitos e explícitos da condição momentânea.

Além disso, a motivação pessoal e profissional pelo tema, que determina uma intencionalidade e finalidade da ação, estrutura a concepção inventiva e a construção técnica, cultural e estética da imagem por meio de múltiplas escolhas efetuadas pelo indivíduo, de modo que o resultado desta interação transcende a realidade primeira dada, engendrando a imagem foto-

gráfica enquanto assunto registrado e representado.

Partindo, assim, da ambigüidade essencial da imagem fotográfica, documento e representação, entende o autor haver, ainda, dualidade ontológica na imagem, eis que fornece comprovação de fatos ou, ao menos, mais propriamente, o indício de ocorrência possível deles em determinado contexto, testemunhando evidências de um fenômeno dado, sendo tal dualidade expressa, por um lado, pelo caráter indicial e, por outro, pelo icônico (KOSSOY, 2000, p. 33), inerentes ao registro fotográfico.

O “índice” significa o caráter de prova, de indício da ocorrência fática de determinado dado; é o caráter de constatação documental do assunto representado, que indica a ocorrência do referente, ainda que tenha sido manipulado em sua ocorrência. O “ícone”, por sua vez, é a dimensão de contato entre o referente e o documento propriamente dito, ou seja, o produto iconográfico que é a fotografia guarda contato com o seu fenômeno originário então tornado assunto. Ressalta-se que índice e ícone ocorrem no desdobrar do processo criativo do fotógrafo, pois “o índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar” (KOSSOY, 2000, p. 34).

Sendo assim, o ciclo da imagem fotográfica, ou sua realidade interior (em grande parte oculta e manifesta no mundo da vida), segundo Kossoy (2000) se realiza visando-se o documento e representação que é a imagem fotográfica representa a partir do real e documenta o real, nascendo de um processo de construção e de criação promovido pelo fotógrafo, materializado documentalmente por meio do registro obtido por sistema tecnológico de apropriação deste real tornado assunto.

Encerrado o processo de produção da primeira realidade, que comporta inclusive o próprio passado do assunto da imagem, considera-se a segunda realidade, que é a da imagem, do produto bidimensional — a fotografia propriamente dita, a apa-

rência resultante — a ser interpretada pelo observador. Assim, tem-se que as realidades podem ser entendidas, na fotografia, da seguinte maneira

A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do *assunto selecionado*, no contexto da vida (*primeira realidade*), para a realidade da representação (imagem fotográfica: *segunda realidade*); trata-se pois, também, de uma transposição de dimensões. (KOSSOY, 2000, p. 38).

Tais realidades, segundo posicionamento teórico de Kossoy, contribuem para a recepção e a interpretação das imagens, uma vez que trazem mais elementos para serem manejados pelo intérprete no contato e leitura do documento fotográfico, ou seja, conforme faz referência o autor (2000, p. 43) à expressão do fotógrafo alemão Fritz Kempe (1909-1988), o “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva”. Aproveitando este valioso e sintético mote aforismático de Kempe, passa-se a consideração de aspectos da interpretação da imagem fotográfica, em sua segunda dimensão, ou seja, a de realidade icônica/indicial por ser interpretada.

3. O ENFRENTAMENTO DO “SIGNO DA PRESENÇA IMAGINÁRIA DE UMA AUSÊNCIA DEFINITIVA” (KEMPE)

Para os fins deste artigo, em que se discutem diferentes dimensões que podem ser aferíveis do objeto fotográfico, abre-se o brevíssimo ponto de considerações sobre a interpretação em separado ao da produção da imagem fotográfica, apenas com fins de direcionamento da discussão colocada.

Conforme Kossoy (2000, p. 44), o processo de recepção das imagens fotográficas é interpretativo e se relaciona com os repertórios individuais das pessoas que se detiverem ao conhecimento e à análise das imagens fotográficas. Ao referenciar o fotógrafo alemão, tem-se o mote reflexivo do que representa a

fotografia a partir da perspectiva indicial, de registro de uma realidade parcial e exaurida, em que se faz ver o que não mais é, uma realidade sempre mutante e fugidia, efêmera e evanescente em seus todos instantes.

A polissemia é característica da imagem fotográfica e a especificação dos sentidos condiz com o conteúdo despertado na mente por meio dos referentes utilizados, em um processo de filtragem, gerando ou não comportamentos decorrentes deste contato.

A referida possibilidade de interpretação demanda um aprofundamento da superfície da representação, que em linhas simples representa os próprios elementos visuais que estruturam a imagem. Artistas como Adams (2000, 2004, 2006) demonstram um profundo conhecimento e apreço pela técnica fotográfica, fundamentando seu trabalho tanto na qualidade estética da imagem quanto no delicado processo de construção da imagem, em uma verdadeira arte fotográfica de processo de captação e revelação da imagem, com todos os seus valores intrínsecos de matiz, saturação, brilho, contraste, e demais valores gráficos de espaço, ritmo, movimento.

O trabalho de leitura destes elementos da imagem em seus termos compositivos, tal como o proposto por Lima (1988) e, em especial, Schaeffer (1996) permitem o entendimento abstrato de elementos que estruturam a mensagem de qualquer imagem, por meio do recurso à linguagem visual e sua terminologia. Uma gramática da linguagem visual auxilia na identificação dos pontos de condensação e dispersão de informações e quais sentidos deles se podem depreender, ao exemplo dos consagrados estudos da Gestalt.

Assim, tem-se um importante referencial vertical-horizontal para leitura formal da imagem, identificando-se os elementos da superfície que permitem a depreensão e construção dos sentidos em seus referentes no mundo representado.

Trabalhos como o de Machado (1984) e de Samain

(2005), transcendendo esta superfície, permitem concluir da relação desta dimensão concreta com a profundidade crítica, cultural e de representação; as imagens, pois, são um convite ao questionamento, ao aprofundamento, à explicação, à busca do contexto, muito longe de serem respostas prontas e acabadas. Em especial a série de textos abordados por Samain e sua busca pela heurística das imagens e sua relação com o pensar fazem vislumbrar toda a complexa malha de temas humanos que a fotografia permite problematizar e discutir por meio do saber sensível. Em especial, ensinam processos de pensamento que conjugam todas as dimensões do objeto fotográfico em seu complexo procedimento hermenêutico de construção de compreensões e contextualizações.

O signo da presença imaginária — porque despertada na mente do intérprete por meio do estímulo sensível — de uma ausência definitiva (realidade captada pelo material e exaurida na manifestação empírica), pois, sintetiza todo o potencial da imagem fotográfica, dando equilíbrio quanto às expectativas ante o poder do meio de captar “o real” e de certificá-lo. A alfabetização visual, tal como a verbal-linguística, representa, pois, primeiro passo para o acesso ao debate do teor das fotografias, indo-se da superfície à transcendência ou ao aprofundamento dos sentidos.

4. MUNDO-IMAGEM, IMAGENS DA DOR E A ÉTICA DA VISÃO

Apontados brevemente alguns dos aspectos da história da fotografia e elementos de sua linguagem, parte-se a uma problematização acerca de uma possível “ética da visão” segundo os moldes do pensamento da intelectual norte-americana Susan Sontag. Este ponto de vista é válido e relevante porque acrescenta mais uma camada de preocupação e atenção hermenêuticas no enfrentamento da imagem fotográfica, verdadeiramente

humanizando para o referenciado no pedaço de papel ou na imagem eletrônica.

Para se pensar os problemas abordados pela autora é necessário se percorrer o caminho de duas de suas obras a respeito do tema fotográfico: “Ensaio sobre a fotografia”, de 1977, e “Diante da Dor dos Outros”, de 2003.

A abordagem neste ponto deste artigo não visa ao resumo das obras, mas antes à discussão, ainda que breve, do valor do pensamento desta autora para se pensar o mundo-imagem contemporâneo e os seus desafios humanos, especialmente sob o ponto de vista jurídico, razão pela qual se enfoca a segunda obra. As informações aqui debatidas tem por fundamento tanto os livros quanto entrevista concedida pela autora e publicada nas páginas amarelas da *Veja*, em 2003.

De um modo geral se pode abstrair dos argumentos da autora a profunda reflexão acerca do ato de ver e como ele se relaciona com categorias de ordem moral e política.

Se no primeiro livro o centro de gravidade se relaciona ao problema da fotografia enquanto gênero de criação de mensagens que impacta profundamente a vida coletiva, desestabilizando noções históricas como a de verdade, os hábitos de memória e o cultivo de imagens, sob um ponto de vista sociológico e estético, o segundo livro se ocupa de um contexto mais específico referente às imagens de dor e de sofrimento humanos nos cenários de conflito internacional, e é possível afirmar que a preocupação recai sobre o processo interpretativo realizado pelo espectador.

Pode-se dizer que a exposição da autora fixa uma verdadeira ética da visão, na medida em que suas leituras e provocações mais estimulam ao pensamento e à problematização do mundo-imagem do que propriamente traçam um procedimento metodológico de leitura e interpretação das imagens, como ocorre no trabalho de estudiosos da estrutura da imagem fotográfica e semiólogos.

Por isso, a abordagem é filosófica e magistralmente realizada por uma intelectual cujo pensamento conjuga a riqueza das abordagens interdisciplinares, ramificando-se a interpretação cujo objeto se apresenta em plúrimos pontos de vista coerentes, sendo, portanto, apropriadíssima aos desafios da hermenêutica jurídica atual.

É assim que no quase-opúsculo a autora aborda todo o amplo arco que se faz da imagem fotografada (considere-se, igualmente abarcado, televisão e cinema) ao ato de leitura e cognição. Por isso, a problemática toda desenvolvida se compõe das questões de manifestação da realidade, da enunciação fotográfica, do enfrentamento moral com o teor das imagens e os desafios postos ao intérprete quanto ao manejo de suas faculdades mentais e poder de interpretação, empatia e imaginação, bem como de alteridade, igualmente se considerando as virtudes e a capacidade de lidar e suportar as realidades nefastas.

Ainda, compõem o cenário do pensamento e crítica da autora as crenças da função política das imagens (estímulo ou vedação da violência), a consciência do sofrimento e sua relação com a linguagem, a profusão de imagens no mundo-imagem e os seus sentidos, a relação das imagens com valores e com o modo de produção da sociedade, a estetização do sofrimento, o sadismo ante as imagens, o desejo de destruição, a indiferença.

“A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença” (SONTAG, 2003, p. 24) é uma constatação da autora. O mundo-imagem em profusão levanta uma série de questões de ordem enunciativa e receptiva. As imagens de sofrimento levantam toda uma complexidade social, política e jurídica na medida em que vinculam todos os agentes sociais aos eventos que materializam as penúrias, conjugando todos, ao menos, moralmente, quanto à concretização de violações intoleráveis.

As intenções de autoria da imagem se apresenta como um fenômeno de pouco controle, uma vez que “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.” (SONTAG, 2003, p. 36). Esta constatação é mais um elemento que reforça a ideia central da interpretação.

Ademais, enquanto posturas esquivantes e aéticas do espectador, podem-se rememorar a sedução voyeurística e o prazer sádico do sofrimento alheio, que são consideráveis, assim como a incapacidade de enfrentamento das questões de fundo do que se encontra representado, acontecendo o mesmo com a fuga do tema e a indiferença.

A questão da memória, fortíssimo traço da fotografia, é também abordada pela autora.

Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva. Existe simplesmente injustiça demais no mundo. E recordar demais (agressões antigas: sérvios, irlandeses) gera rancor. Fazer as pazes significa esquecer. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada. [...] Se o objetivo é ter um espaço para viver a própria vida, então é desejável que o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns com os outros. (SONTAG, 2003, p. 96).

Não se trata de respostas conclusivas, mas de provocações propositivas, que obrigam o leitor a se situar e posicionar no debate. Ao exemplo da discussão sobre guerra e gênero e as características do desejo pela existência de combates, entende a autora que o gênero masculino se encontra mais afeto — sem prejuízo à afinidade feminina aos eventos — contudo, a guerra seduziria em especial aos homens pelas situações de força e de grupo que a experiência representa, por exemplo. Ou seja, poderiam ser interpretadas as situações violentas sob determina-

dos desejos mais íntimos às características de um ou outro gênero, não como medida de uniformização e cisão de perfis humanos, mas dantes enquanto ponto de atenção que permite ao leitor identificar questão sensível e se autoquestionar e a ver no conflito uma expressão de vontade e desejo pelo fim nefasto. É de se rememorar passagem do livro: “as imagens dizem: *é isto* que os seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.” (SONTAG, 2003, p. 96).

Em relação à análise dos discursos tanto belicosos quanto os pacifistas, a autora identifica essa querela do gênero, justamente como ponto de partida para todo o trabalho de perquirimento das respostas do observador à visão cotidiana do sofrimento alheio, em especial o olhar lançado por aquelas pessoas que se encontram em situação de segurança.

Sontag passou meses em Sarajevo (1993-1995), vivenciando de perto a experiência tanto da guerra quanto da produção jornalística sobre os fenômenos, podendo, assim, comparar o ponto de vista interno com o externo, o modo como as pessoas se relacionam e interpretam as imagens estando a milhares de quilômetros dos eventos.

Além disso, a autora demonstra como o contexto é determinante na observação e qualificação das mesmas imagens; nem sempre o objetivo da veiculação é gerar indignação dos espectadores. Por isso, ao mesmo tempo em que se pode reagir com indignação moral perante tais imagens, pode-se nelas ver o íncito ao ódio do “inimigo”, afinal, “como objetos de contemplação, imagens de atrocidades podem atender a diversas necessidades. Podem nos enrijecer contra a fraqueza. Tornar-nos mais insensíveis. Levar-nos a reconhecer a existência do incorrigível.” (SONTAG, 2003, p. 83).

O parâmetro da realidade se apresenta igualmente problematizado, donde se pode perceber a discussão acerca da verdade. Sem necessariamente cair no debate da conformação

filosófica do conceito de verdade, Sontag coloca-se criticamente ante o trabalho de autores que exaltam a idéia de sociedade de espetáculo e dissolução do real sob a forma de simulacros, afirmando veementemente que “só pessoas que nunca ouviram um tiro, e que vêm a guerra de sua sala de visitas, podem criar uma teoria tão fátua” (GRAIEB, 2003).

Nesse rumo de questões, mais uma vez a provocação teórica da autora recai sobre o estado mental do observador, veja-se.

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. [...] Ninguém, após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de inocência ou amnésia. (SONTAG, 2003, p. 95).

Referindo-se ao ponto específico do hábito gerado nos espectadores pelas imagens de sofrimento, compreende Sontag que a questão da passividade pode ser plenamente controvertida. Em seus escritos dos ensaios, defendia que a passividade era um risco elevado; amadurecendo o ponto de vista, conclui que a questão se perpassa pelo vislumbramento ou não de mudanças que poderá ser conjugado com a formação do sentido da imagem. Isto de relaciona intimamente com o papel da noção de espetáculo, e desestabiliza a idéia de compaixão. Isso porque o abismamento e o impacto das realidades vistas pelas imagens não podem ser usados como álibis, de afastamento das interrelações entre o bem-estar de uns e o infortúnio de outros. A vinculação do observador à idéia de mudança é o que provoca a superação do mero espetáculo para a consciência da possí-

vel interferência, por meio da compreensão do fenômeno do sofrimento nos quadrantes históricos e políticos dos fatos, o que representa transcender também a passividade.

Esses mortos se mostram completamente desinteressados pelos vivos: por aqueles que tiraram suas vidas; por testemunhas — e por nós. Por que deveriam procurar o nosso olhar? O que teriam a nos dizer? ‘Nós’ — esse ‘nós’ é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram — não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal. Não podemos compreender, não podemos imaginar. É isso o que todo soldado, todo jornalista, todo socorrista e todo observador independente que passou algum tempo sob o fogo da guerra e teve a sorte de driblar a morte que abatia outros, à sua volta, sente de forma obstinada. E eles têm razão. (SONTAG, 2003, p. 104).

A referência retirada do final do livro, talvez concentre a mais densa interpelação da imagem ao observador, vinculando-no diretamente à imagem com que se depara. Sontag estabelece um diálogo direto entre o padecido retratado e o confortável espectador.

Isto diz muito em tempos de trabalho simbólico, quando as pretensões de assepsias junto à realidade fazem com que os agentes sociais mais vinculados à transformação social se esquivem pelos mesmos meios empregados na gestão interna de imagens, redundando em indiferença pessoal e institucional.

O debate sobre uma ética da interpretação das imagens, no final das contas, representa uma preocupação com o mundo representado, o que não passa de uma ética da vida entrelaçada na linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do caleidoscópio de idéias abordadas neste texto podem ser destacadas algumas questões recorrentes ao longo dos diferentes movimentos e evoluções pelos quais passou a fotografia.

A tentativa constante de se superar a subjetividade (em especial, o subjetivismo) da “mão do artista” serviu como apreço pela fotografia enquanto técnica de acesso seguro e objetivo ao real. Contudo, em sua história, rapidamente se teve por destruído tal mito, pela constatação da criação de realidades adjacente à existência da fotografia, o que, em certa medida, marca o retorno da subjetividade, não pela via do meio de registro, mas pelo enquadramento e recorte do tema.

Os problemas enfrentados pelos pioneiros em termos de fixação óptico-química da imagem reforçam a precariedade e instabilidade do meio, sujeito às variabilidades técnicas e conjunturais que permitem diferentes graus de representação e, portanto, de percepção dos objetos representados. A vida da fotografia digital leva esta característica dos protótipos fotográficos ao extremo e cada geração de novas câmeras é um acesso de infinitas variações da imagem: hoje podem-se apagar pessoas e objetos de fotografias com edição instantânea ao momento da foto, o que faz pensar em como a disponibilidade do meio altera a relação do grande processo criativo, afinal de contas, que é o processo de fotografar.

Neste sentido, pode-se identificar que a intencionalidade, a motivação e a finalidade da fotografia revestem-na de referenciais à sua interpretação, ou seja, permitem vincular e contextualizar o tema representado, verificando-lhe um horizonte de sentido que vai amalgamando coerentemente a interpretação e conduzindo os caminhos de construção dos teores mais apropriados.

O pressuposto da ficção e da produção de realidades auxilia no enfrentamento do signo da presença imaginária de uma ausência definitiva, marcando o papel do intérprete na integração dos círculos a serem interpretados, manejando dialeticamente os elementos envolvidos, sem um caminho aprioristicamente traçado, mas operando segundo referenciais previamente traçados.

Neste sentido, o controle ético revelou-se apropriado como camada de adensamento da leitura fotográfica. O objeto é visto enquanto continente de expressão lingüística, e é processado em termos horizontais verticais, de composição de linha e de cores, de luzes e sombras. A construção refere-se a um estado e conjunto de coisas, que vão se integrando pelo trabalho de interpretação. A situação representada, por fim, passa pelo crivo do universo normativo, não tanto em um sentido subsuntivo, mas na dimensão de conversa com a imagem e de sua problematização cultural, tal como proposto por Sontag.

Desta maneira, a leitura e a tentativa de compreensão da imagem fotográfica abarcam o trânsito por uma série de círculos hermenêuticos, que podem ser pontuados enquanto superfície e transcendência, representação e realidade, que são comunicados pelo intérprete no remissivo coser dos elementos da imagem.



REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. *A cópia*. São Paulo: SENAC – São Paulo, 2000.
- _____. *O negativo*. 3. ed. São Paulo: SENAC – São Paulo, 2004.
- _____. *A câmara*. 4. ed. São Paulo: SENAC – São Paulo, 2006.
- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BAURET, Gabriel. *A fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- GRAIEB, Carlos. Entrevista: Susan Sontag. Imagens da dor. A escritora americana discute a maneira como vemos a guerra e o sofrimento alheio em fotos e na televisão. Revista Veja, Edição 1817. 27 ago. 2003. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/270803/entrevista.html>>. Acesso em: 07 set. 2010.
- KUBRUSLY, Claudio Araujo. *O que é fotografia*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LIMA, Ivan. *A fotografia e a sua linguagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução a fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAMALHO, José Antônio. *Fotografia digital*. Rio de Janeiro: Campus, 2004.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: SENAC – São Paulo, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.