

O paradigma do real na fotografia

Débora Klempous CORRÊA¹
Dirce Vasconcellos LOPES²

Resumo

Acorrentar a fotografia ao seu referente real, relegando o papel humano ao de simples operador dessa máquina de duplicação, resulta no velamento dos mecanismos ideológicos intrínsecos a esse código. Este trabalho intenciona questionar a fotografia como índice do real – resultante da insistência na metáfora do espelho em muitos estudos na área que eclodiram a partir da década de 1980 –, ressaltando sua condição de imagem idealizada pela perspectiva *artificialis*, cuja intenção era produzir um análogo mais exato do real. Seu mecanismo ideológico é discutido com a análise da cobertura da campanha política para prefeitura de São Paulo, idealizada pelo coletivo de fotógrafos Cia da Foto para o jornal Folha de S. Paulo, em 2008.

Palavras-chave: Fotografia. Real. Ideologia. Perspectiva *artificialis*. Cia de Foto.

Abstract

To tie photography to its real referential, relegating its human role to the one of a simple operator in this duplication machine, tends to veil the ideological mechanisms intrinsic to this code. This article aims to question the concept of photography as an index of reality -- fruit of the metaphor of the mirror, on which so many studies in the field that have come to light since the 80's have insisted on -- and emphasize its condition as an image idealized by the perspectiva *artificialis*, which intent was to produce a more accurate analogue of reality. Its ideological mechanism is discussed here through the analysis of the photographic coverage of a political campaign for mayor in São Paulo, prepared by the group of photographers of Cia da Foto for the newspaper Folha de S.Paulo, in 2008..

Keywords: Photography. Perspectiva *artificialis*. Cia de Foto.

¹ Mestranda em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina - UEL.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo - USP.



Introdução

“A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade” (SONTAG, 2004, p.13). Para Platão, existe uma distinção entre aparência (a imagem) e essência (o real), por isso, afirma que a imagem é ilusão e que ela nos distancia da verdade. Fundamentados na teoria de Platão, muitos filósofos da pós-modernidade inculparam a imagem eletrônica de uma “pretensa ‘desrealização’ do mundo visível”, justamente porque não conseguem pensar a imagem técnica desligada da sua função indicial, isto é, do seu referente “real”, um discurso que “não admite qualquer outro destino para as imagens fora dos limites estreitos da mimese” (MACHADO, 1998).

Se em sua era “analógica”, a fotografia era considerada prova cabal da veracidade de um acontecimento, com o advento da imagem digital – passível de sintetização e de manipulação eletrônica –, Machado (1998) faz o prognóstico de que futuramente ela perderá a capacidade de atestar coisa alguma e poderá até desaparecer dos nossos documentos de identidade. Para muitos teóricos da fotografia e, inclusive, para o senso comum, a hegemonia da eletrônica trouxe consigo a perda do valor de documento da fotografia. Um equívoco extremamente salutar por quebrar o mito da objetividade fotográfica.

A insistência na metáfora do espelho e os estudos na área que eclodiram a partir da década de 1980 apenas ressaltam o ato fotográfico como gesto de extração da “verdade” nas aparências dos objetos, sendo essa verdade acessível por meio da visão. O estudo da fotografia como índice, isto é, vestígio do real, proposta por Roland Barthes, Philippe Dubois e Rosalind Krauss, também funciona como entrave para a compreensão da imagem fotográfica desvinculada de seu referente “que adere” e do “isto foi”, citados por Barthes (ROUILLÉ, 2009).

Acorrentados ao recorte do “real”, os estudos acerca da fotografia ressaltam o caráter automatizado do ato fotográfico, relegando o papel humano ao de simples operador dessa máquina de duplicação, e velando os mecanismos ideológicos camuflados no código de representação figurativa da perspectiva Renascentista, baseada na geometria euclidiana – a verdade alcançada por meio da razão matemática.



Entretanto, seguindo a premissa marxista, “nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la” (MACHADO, 1984). Portanto, a fotografia não é simplesmente um registro do real, assim como não ilude os prisioneiros da caverna ao mascarar a verdadeira realidade. Como é um produto social, ela cria múltiplas realidades que não estão só anteriores a ela (no referente) e nem posterior a ela (na recepção), mas existem nela mesma, enquanto fruto de um código.

Mesmo que a manipulação na fotografia sempre tenha existido, antes mesmo do advento da eletrônica, é a partir deste momento histórico, somado à massificação da televisão, à crise da imagem-documento e ao surgimento de novas tecnologias capazes de suprir as necessidades da atual sociedade da informação, que ocorre a desestabilização do paradigma do real na fotografia.

1 A monocultura do índice peirciano

Fundamentados nos estudos de André Bazin, nos anos 1940, em que afirma que a fotografia pertence às ciências naturais por ser a impressão da própria realidade (MACHADO, 1998), e na Semiótica de Peirce, muitos dos estudos posteriores, principalmente em meados da década de 1980, enfatizaram o caráter mecânico e químico do ato fotográfico, reduzindo a fotografia ao seu dispositivo: uma “abordagem idealista e ontológica da fotografia, recusando as singularidades e os contextos” (ROUILLÉ, 2009, p.17).

O emprego moderno do termo Semiótica foi introduzido inicialmente por um estudioso de axiomática: Charles S. Peirce. Em meados do século XIX, Peirce distingue três categorias de signos, a partir da relação que eles mantêm com seus referentes: ícone, índice e símbolo. Para esta pesquisa, iremos focar na polarização ícone/índice:

- Ícone: para Peirce (apud CARONTINI; PERAYA, 1979, p.19), “apresenta uma ou algumas qualidades do objeto denotado”. Eco (1976, p.104) complementa ao afirmar que os signos icônicos não possuem as propriedades do objeto representado, mas “reproduzem algumas condições da percepção do objeto, [...]”



depois de tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e [...] convenções gráficas”;

- Índice: possui relação de contigüidade com o objeto denotado. Segundo Peirce (apud CARONTINI; PERAYA, 1979, p.21), “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude do fato de ser realmente afetado (*affected*) por esse objeto”. Kossoy (1999, p.33) o define como “prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu”.

Com o propósito de diferenciar a fotografia do desenho e da pintura, estabeleceu-se que ela é mais indiciária do que icônica, isto é, a impressão, que atesta, prevalece sobre a mimese, que descreve. Segundo Peirce (1978 apud MACHADO, 1984, p.35), as fotografias,

especialmente as do tipo ‘instantâneo’, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Essa semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza.

A “monocultura do índice peirciano” é redutora, segundo Rouillé (2009), por privilegiar o dispositivo em detrimento das imagens e dos seus operadores, ressaltando seu caráter automatizado e passivo frente ao “referente que adere”, segundo a teoria barthesiana, mas “longe da esfera macroscópica das funções sociais, das questões econômicas, dos códigos culturais e da estética” (ROUILLÉ, 2009, p.193).

Os estudos de Barthes enfatizando o referente “real” também foram fundamentais para a manutenção da crença que limitou a discussão da fotografia enquanto registro do real preexistente. Para ele, a referência é a ordem fundadora da fotografia, é sua própria essência: “O que eu intenciono num foto [...] não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência” (BARTHES apud MACHADO, 1984, p.38).

Ao afirmar que a fotografia sempre carrega consigo seu referente, concluindo, assim, que o “referente adere”, Barthes “limita-se ao mundo das coisas concretas e reduz a realidade a um dado registrável” (ROUILLÉ, 2009, p.196).

Claro que para a formação da imagem fotográfica é necessária a presença do objeto ou sujeito. Entretanto, essa postura teórica limita a fotografia a uma função



passiva de ser a “impressão de um referente ativo (que ‘adere’)” (ROUILLÉ, 2009, p.136), além de gerar oposições binárias entre ícone e índice, referência e composição, procedimento e imagem, e reduzir toda a complexidade de um sistema retendo apenas um desses termos.

Entender a fotografia apenas como vestígio do real mutila a compreensão de um sistema heterogêneo, incapaz de ser definido ontologicamente como tentaram muitos teóricos limitando a fotografia ao seu dispositivo e ao seu referente. Por detrás desse aparelho existe um operador, que fabrica uma imagem por meio de um código, gerando inúmeros significados a partir dos filtros ideológicos e culturais aplicados no processo particular de recepção. “Abstrair ou ignorar esse trabalho significa fatalmente transformar o referente em fetiche” (MACHADO, 1984, p.159).

2 A perspectiva central

Engano acreditar que a fotografia foi criada em 1826, quando Joseph Niépce imprimiu uma imagem em uma placa de estanho coberta com Betume da Judeia. Nessa data, Niépce conseguiu apenas fixar quimicamente uma imagem já idealizada pela perspectiva *artificialis* séculos antes, no Renascimento, criada com base nas leis “objetivas” formuladas a partir da geometria euclidiana.

Portanto, a fotografia foi criada por esse sujeito burguês cartesiano que buscava sobrepor a razão à autoridade suprema de Deus, personificada na nobreza absolutista e no clero (MACHADO, 1984). Essa força divina era a única capaz de unificar a realidade fragmentada da representação pictórica na Idade Média, na qual cada objeto do quadro tinha seu sistema espacial próprio e independente.

A perspectiva *artificialis*, também conhecida por perspectiva central, geométrica e unilocular, utilizava o suporte matemático da geometria euclidiana na composição pictórica figurativa como garantia de racionalidade, para produzir um análogo mais exato do real, aparentemente sem a intervenção subjetiva do homem. Aí reside o paradoxo exposto por Machado (1984, p.73): o efeito de real dessa perspectiva é formado por um ponto de vista subjetivo, particular, que se apresenta como “objetividade de um sistema de representação universal”.



3 O olho ideológico

Para Machado, ao olharmos uma fotografia, o que vemos é a visão do fotógrafo a partir de um “olho único, imóvel e abstrato” por detrás da câmara obscura. (MACHADO, 1984, p. 67).

Para Kossoy (1999, p. 27), que entende a imagem fotográfica como resultado de um processo de criação/construção do fotógrafo,

existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Essa motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final.

Portanto, o ângulo, o enquadramento, o foco seletivo, o equipamento utilizado e a finalidade desse ato estabelecem dentro do quadro uma hierarquia de valores, de natureza ideológica. Segundo Machado (1984, p.106), o fotógrafo é sempre uma co-presença não-indiferente no espaço dos acontecimentos, já que “a liberdade para fotografar só se dará por força de um pacto explícito ou implícito entre enunciadores e enunciados”.

Esse mecanismo ideológico é evidenciado na cobertura da campanha política para prefeito de São Paulo que o coletivo de fotógrafos Cia da Foto fez para o jornal Folha de S. Paulo, em 2008. O grupo, formado por cinco integrantes que assinam seus trabalhos sempre como um coletivo, mescla um trabalho autoral e jornalístico, já recebeu vários prêmios, como World Press Photo 2007 na categoria esporte, e publicou em veículos nacionais e estrangeiros.

Para o conjunto de três imagens apresentadas na Figura 1, três fotógrafos, posicionados em locais diferentes, buscaram fotografar a candidata Marta Suplicy



Figura 1: Campanha eleitoral, por Cia de Foto.

exatamente no mesmo instante, mostrando pontos de vista diferentes para o mesmo acontecimento.

Na primeira imagem, o fotógrafo se colocou próximo à candidata e preencheu todo o quadro com populares erguendo a bandeira petista, manifestando apoio à candidata. Preencher todo o quadro passa a sensação de multidão e centralizar a figura de Marta, que acena com o braço erguido, cercada por crianças sorridentes – simbolizando o futuro – mostra uma candidata aclamada pelo povo: o futuro a recebe, vitoriosa.

Já para a segunda imagem, o fotógrafo colocou-se do lado de fora da movimentação dos populares, a partir de um lugar um pouco mais afastado e de um ângulo superior. A fotografia mostra, em vez da multidão da foto anterior, um pequeno grupo de pessoas ao redor da candidata, ocultado por um número ainda maior de profissionais da imprensa, para os quais Marta acena, desvelando os bastidores da construção ideológica feita pela mídia – evidenciado pela terceira imagem, que prioriza o cinegrafista no ato de construção de um discurso imagético à própria candidata, que se mantém de costas para a câmera do fotógrafo.

O coletivo Cia de Foto evidencia, com esse trabalho, o caráter subjetivo da imagem e a sua construção pelo sujeito que opera o código fotográfico, mostrando que o fotógrafo sempre manipulou de alguma forma seus temas, “dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes” (KOSSOY, 1999, p.30)

Marta, consciente da construção desse discurso visual, posa para os fotógrafos e cinegrafistas, pois “se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela



roube então uma ficção” (MACHADO, 1984, p.51). Para Machado, a pose representa a “luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura”. Consciente de que está sendo fotografado, o sujeito posa a fim de participar ativamente da construção desse discurso imagético.

Certamente, Marta não gostaria de ser surpreendida por um instantâneo, pois geralmente ele não fornece a imagem que queremos passar adiante. Entretanto, para grande parte dos leitores, graças ao advento, a partir da década de 1920, de discretas câmeras de pequeno formato, com lentes luminosas capazes de dispensar o uso do flash, o flagrante, assim como a noção de instante decisivo, promoveu-se como um real diferente daquele a que nos acostumou a tradição figurativa: o registro neutro de um “centésimo de segundo destituído de controle” (MACHADO, 1984, p.43).

4 Crise da imagem-documento

Imagem técnica hoje aceita como expressão artística nos museus e galerias, nas páginas dos periódicos informativos de caráter jornalístico ela mantém-se presa à idéia de reprodução de uma coisa anterior a ela, de um original preexistente, isto é, de seu referente “real” externo. Culpa, em parte, da força bressoniana do instante decisivo e do flagrante, originários do maravilhamento tecnológico com as novas câmeras de pequeno formato e lentes luninosas, como a Leica, a partir da década de 1920, que permitiram ao fotógrafo chegar mais perto do motivo fotografado sem ser notado.

Cartier-Bresson acreditava poder colocar-se no exterior dos eventos e “captar o verdadeiro em relação à realidade profunda” (CARTIER-BRESSON apud ROUILLÉ, 2009, p.208), como se o sentido estivesse contido nos estados de coisas e o papel do fotógrafo, dotado de neutralidade e imparcialidade, seria de extraí-lo das aparências.

O culto ao instantâneo origina-se dos avanços tecnológicos que permitiram ao fotógrafo chegar mais perto dos objetos e sujeitos fotografados e dispensar o uso do flash, o que resulta na obtenção de fotos mais espontâneas e, conseqüente, na noção de fotografia mais próxima do real.

Com a Leica era possível captar com muito mais facilidade momentos inesperados que se apresentavam de forma muito mais real, na medida



em que as pessoas não percebiam que estavam sendo fotografadas (PEREGRINO, 1991, p.98).

Esse valor de documento atribuído à imagem-ação teve seu apogeu entre os anos 1920 até a Guerra do Vietnã, quando, segundo Rouillé (2009), o enfrentamento da “realidade bruta” e o culto ao instantâneo deram vez ao “direito de pose” dos personagens, resultando no que ele chamou de roteirização da reportagem, a partir da década de 1980, que rompe com um regime de verdade da reportagem tradicional pelo fato de essa informação não ser mais captada, mas sim fabricada, gerando um conflito baseado na crença tradicional de que o fotógrafo seria um intermediário neutro entre o mundo e os leitores.

o menor enquadramento é ao mesmo tempo inclusão e exclusão, [...] o mais ordinário ponto de vista é tomada de posição, [...] o registro mais espontâneo é construção [...] informar é, sempre, de uma certa maneira, “criar o acontecimento”, representá-lo [...]. A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem “ao vivo”, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas (ROUILLÉ, 2009, p. 144)

O declínio da fotografia-documento é relacionado ao aparecimento e massificação da televisão, como apontou Nogueira (apud PEREGRINO, 1991, p.35), ao associá-la ao surgimento de revistas calcadas no texto, evidenciando uma valorização da informação verbal em detrimento da visual.

Com o desenvolvimento da TV, o gênero revista ilustrada decaiu ou mesmo desapareceu, como foi o caso da brasileira O Cruzeiro, da francesa Paris Match e da americana Life. A reportagem, então, “abandonou o caminho da imagem, no qual estava sendo definitivamente derrotado pela televisão e se voltou para o texto” (MEDEIROS apud COSTA; RODRIGUES DA SILVA, 2004, p.106).

Outro fator importante para esse declínio foi o surgimento de uma descrença na verdade fotográfica a partir das possibilidades de manipulação que a fotografia digital permite.



Considerações Finais

Para Kossoy (1999), as realidades da fotografia são múltiplas, entretanto, apenas uma de suas faces é explícita: a de mimese da “realidade”. É justamente essa face de duplicação de real que ressaltaram muitos estudos acerca da fotografia presos ao índice peirciano, excluindo, assim, os mecanismos ideológicos intrínsecos à operação desse código.

Produto de uma sociedade industrial, idealizada por esse sujeito renascentista orientado pela razão matemática, a fotografia se tornou incapaz de satisfazer as novas necessidades da sociedade da informação, “particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar” (ROUILLE, 2009, p. 138).

O surgimento e massificação da televisão – capaz de difundir informação continuamente e ao vivo por satélite; a perda do seu valor de documento a partir do declínio da imagem-ação e o advento de imagem eletrônica, que trouxe consigo a possibilidade de manipulação digital, foram contundentes na desestabilização do paradigma da imagem como cópia do real.

Então, se a imagem, essa “superfície significativa na qual as idéias se inter-relacionam magicamente” (FLUSSER, 2002, p.78), fornece uma ilusão na qual mergulhamos graças a nossa imaginação, capaz de abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais (FLUSSER, 2002), Platão estava certo em afirmar que a imagem afasta-nos da verdade, da essência?

Para o filósofo, a verdade só pode ser acessada por meio da palavra, assim como para Barthes – e boa parte dos modernos semioticistas – “todo sistema semiótico sustenta-se numa subordinação geral do sentido à linguagem articulada, do sentido à fala” (CARONTINI; PERAYA, 1979, p.28), isto é, os signos não-verbais não têm existência autônoma e o processo de compreensão de todos os fenômenos ideológicos não acontece sem que se recorra à linguagem verbal (MACHADO, 1986).

Entretanto, junto com as palavras, também interiorizamos um “complexo de imagens, sons, movimentos, formas geométricas, sentimentos, cheiros, paladares, sensualismos”, só que a palavra é o único signo que pode ser exteriorizado por qualquer



indivíduo, já que os demais requerem instrumentos da “ideologia industrializada” e conhecimento para operá-los (MACHADO, 1984, p. 25).

Desvelar o processo ideológico de operação do código fotográfico, desvinculando a fotografia da ditadura do referente e do seu caráter automatizado, faz-se mister para o salutar entendimento da fotografia como código simbólico, baseado na ilusão homológica, mas construído subjetivamente e com base em certas convenções, assim como o signo verbal.

Referências

CARONTINI, Enrico; PERAYA, Daniel. *O Projeto Semiótico*. São Paulo, Cultrix, 1979.

COSTA, Helouise; RODRIGUES DA SILVA, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ECO, Umberto. O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais. In: *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Kossoy, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.