

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: REPRESENTAÇÃO DO MUNDO OU CONSTRUÇÃO DO REAL?

*Fotografía documental: representación del mundo o construcción del real?
Documentary photography: representation of the world or construction of the reality?*

_JACK BRANDÃO
_MARIANA DA CRUZ MASCARENHAS

SOBRE OS AUTORES >

JACK BRANDÃO >

Doutor em em Literatura pela USP, Brasil.

Professor Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA.

Coordenador do Grupo de Pesquisa CONDESIM-FOTÓS/DGP-CAPEs

E-mail: jackbran@gmail.com

MARIANA DA CRUZ MASCARENHAS >

Mestra em Ciências Humanas pela UNISA, Brasil.

E-mail: marianadacruz_9@hotmail.com

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

O homem emprega as imagens para representar e apresentar o mundo a sua própria realidade. Mas, será que por seu meio é possível, realmente, conhecer seu referente? Este artigo procura demonstrar como elas, de modo especial a fotográfica, jamais podem ser consideradas uma representação fidedigna do real, devido a uma série de elementos inerentes a seu processo, que vão interferir em sua realidade e na eternização de algo que, muitas vezes, não ocorreu como se é retratado. Para isso, empregaremos fotos documentais, em cuja análise, constatou-se que, devido à interpretação, pode-se construir outra realidade.

Palavras-chave: Imagens; fotografia; foto documental; interferência da realidade.

Resumen: El hombre emplea las imágenes para representar y presentar el mundo a su propia realidad. Pero, ¿será, realmente, posible conocer su referente a partir de ellas? Este artículo trata de demostrar cómo ellas, de modo especial la fotográfica, jamás pueden ser consideradas una representación fidedigna de lo real, debido a una serie de elementos inherentes a su proceso, que van a interferir en su realidad y en la eternización de algo que, muchas veces, no ocurrió como es retratado. Para ello, vamos a emplear fotos documentales, en cuyo análisis, se constató que, debido a la interpretación, se puede construir otra realidad.

Palabras clave: Imágenes; fotografía; foto documental; interferencia de la realidad.

Abstract: The Humanity uses images to represent and present the world to his own reality. However, is it possible, really, through them to know your referent ? This article tries to demonstrate how they, especially the photographic, might never be considered a reliable representation of the real, due to a series of elements inherent to its process, that will interfere in its reality and the eternalization of something that, often, it did not occur as if it were portrayed. For this, we will use documentary photographs, in whose analysis, it was verified that, due to the interpretation, another reality can be constructed.

Keywords: Images; photography; photo documentary; reality interference.

INTRODUÇÃO

Reproduzidas desde os primórdios da humanidade, com os mais diversos objetivos e empregando diferentes suportes, as imagens, enquanto representação do mundo, devem ser entendidas como uma leitura particular da realidade, não como sua reprodução fiel. No entanto, com o surgimento de novas tecnologias comunicacionais e, por meio da reprodutibilidade técnica, enviadas à exaustão a seus destinatários, tem-se a impressão de que aportam sempre o real.

A foto documental, embora um registro mecânico, não pode ser considerada, da mesma forma, idêntica ao real, pois também envolve uma série de elementos entranhados a ela, como a visão particular do sujeito por trás da câmera ou a eternização de um instante espaço-temporal, não a totalidade de um acontecimento real. Por isso, faz-se necessário contextualizá-la, questionar o motivo de ter sido tirada de tal forma, lembrando sempre de não considerá-la como verdade absoluta.

Fundamentados nos conceitos fotográficos de Dubois e nas considerações de Benjamin, Brandão e Chomsky foram trazidos alguns exemplos documentais contemporâneos. Analisados para compreensão de como as estratégias fotográficas podem priorizar determinadas situações e condicionar o olhar do público para um problema, de modo a se esquecer dos outros. A própria reprodutibilidade técnica frenética contribui para dificultar o olhar crítico numa análise fotográfica, anestesiando o receptor e impedindo-o, inclusive, de se chocar com tragédias anunciadas.

AS IMAGENS E SUA CAPACIDADE DE DESCONSTRUÇÃO DA REALIDADE

Ao depararmos-nos com uma imagem, seja pintura, desenho, fotografia, é preciso considerar uma série de quesitos que incitaram em sua produção, como o contexto de seus elementos imagéticos, a intenção do autor ou de quem ele está a serviço, ou a recepção do público. Sempre convictos de que jamais estaremos em contato com a pura realidade.

Alain Rénaud propõe uma profunda reflexão a esse respeito por meio de uma desconstrução do conceito imagem como pura reprodução do real. O autor apresenta uma análise das transformações oriundas de um processo de simulação interativa, capaz de antecipar, reproduzir e manipular o real físico, constituindo a chamada imagem espetáculo (FABRIS, 1998).

Tal descrição está relacionada não apenas a uma alteração conceitual imagética, como também sua mudança frente ao real:

A imagem deixa de ser o antigo objeto óptico do olhar para converter-se em *imagerie* (produção de imagens), *práxis* operacional que insere o sujeito numa situação de experimentação visual inédita, acrescida pela possibilidade de integrar outros registros da sensibilidade corporal, sobretudo o tato (FABRIS, 1998, s/n).

Essa experiência inédita é resultado das novas tecnologias reprodutoras de imagens, consideradas por Rénaud como laboratórios experimentais da sensibilidade e do pensamento visual. Não se trata de pensar o novo conceito imagético desconsiderando os processos de reprodução de imagens anteriores ao *boom* tecnológico, mas de refletir suas transformações, que acarretaram em novos registros de significação e fruição a partir de uma nova discussão de seus mecanismos e de suas ligações com o real (FABRIS, 1998).

Assim, a reprodutibilidade imagética proporcionada pelas novas tecnologias trouxe inovações inigualáveis quanto ao contato do homem com diferentes cenários sociais, cuja reprodução, a partir de então, começou a ser compartilhada incontáveis vezes e de forma simultânea. Todavia, não foi a partir dos processos tecnológicos que as imagens deixaram de constituir uma retratação fiel da realidade. É preciso considerar que tal abismo sempre existiu, pois esta nunca poderia ser reproduzida fielmente por aquelas, considerando os diversos elementos envolvidos em sua produção, bem como sua função.

Esta, por exemplo, se revela desde os primórdios da civilização. A pintura de animais nas paredes de cavernas, no paleolítico, não era uma simples reprodução do que os homens viam ou de uma fruição artística; estava, provavelmente, relacionada a uma função mágica e mítica ou ainda a um desejo de conhecer melhor esses animais (BRANDÃO, 2017). A pintura rupestre, portanto, possuía objetivos bem delineados, assim como toda e qualquer produção imagética, independente de nossas especulações. Pode-se dizer algo semelhante do emprego, pelos povos silvícolas, de máscaras de animais. Utilizavam-na não

como mero adereço, mas como meio de adquirir a força, o poder e o atributo do animal, mesmo que deixassem esvair seu próprio eu durante esse emprego (BRANDÃO, 2017).

Percebe-se, portanto, que cabe à imagem uma função, reforçando-se, dessa maneira, a importância de sua compreensão histórica, com o intuito de evitarem-se distorções em sua interpretação, devido ao desconhecimento de seus objetivos.

É essencial, para se pensar na função imagética e para sua compreensão, saber que ela traça seu próprio caminho, completamente dissociado da realidade, chegando inclusive a distorcê-la. Essa distorção vai se concretizando, à medida que o homem explora e descobre diversas outras facetas do poder imagético, como da propaganda, cujas estratégias não surgiram no mundo contemporâneo.

Embora tenham sofrido alterações significativas após as novas tecnologias, já existiam desde a Antiguidade. Basta pensarmos, por exemplo, em Ramsés II, faraó que quase foi “apagado da história na Batalha de Kadesh” (BRANDÃO, 2017, p. 40), após um ataque surpresa dos hititas e a dispersão de suas tropas, mas que

soube tirar proveito desse acontecimento imageticamente, pois mandou gravar em diversos monumentos e templos de todo império seu grande feito: um só homem havia enfrentado um exército de vinte mil inimigos [...]. Dessa maneira, pouco importa o fato de que, segundo a história, o faraó – por não ter nenhuma possibilidade de vencer os hititas, mas de ser derrotado por eles – haja preferido a celebração de um vergonhoso tratado de paz com seus inimigos. Aquilo que importava para ele, para seu povo e para seus prováveis oponentes, foi como se deu a construção imagética do episódio, estampada e difundida por todo seu império e que se tornou a plena verdade do acontecimento (p. 41).

É perceptível, portanto, como a realidade pode ser desconstruída para ser retratada de uma forma que atenda a determinados interesses; cria-se, assim, uma verdade que passa a ser veiculada de geração em geração, a ponto de ser difícil sua desconstrução.

Se a consciência desse poder era clara na Antiguidade, com o surgimento das novas tecnologias comunicacionais, o aprimoramento das táticas propagandísticas e de intervenção do real se desenvolveram potencialmente.

1.1 O poder da propaganda a partir de 1900

As inovações tecnológicas não só revolucionaram a comunicação, como também impulsionaram as primeiras pesquisas, a partir de 1900, acerca do processo comunicacional. Até então, “nos séculos XVIII e XIX, a expressão raramente era problematizada, referindo-se, sobretudo, aos meios de transporte e suas vias de circulação: caminhos, estradas, canais, embarcações, diligências [...]” (RÜDIGER, 2011, p. 13).

O telégrafo foi um dos primeiros marcos significativos na alteração da relação emissor-receptor, os quais passaram a interagir por meio de um canal mediador destinado a realizar o intercâmbio de mensagens. Mas,

o objetivo dessas primeiras pesquisas não tinha um caráter estritamente científico, considerando a série de novos fenômenos sociais surgidos com os meios tecnológicos (Ibidem). Dessa forma, os pesquisadores buscavam compreender as novas interações sociais surgidas a partir dos meios de comunicação, interesse que mobilizou especialistas de diferentes áreas, como a psicologia, a sociologia e a filosofia.

Essa mobilização multidisciplinar, portanto, decorreu da forma como as novas interações comunicacionais passaram a exigir estudos que abrangessem diversas contribuições; pois, à medida que novas tecnologias se desenvolviam, a compreensão sobre o processo de comunicação foi aprimorando-se.

Sua própria percepção e reconhecimento sofreu consideráveis mudanças, já que as primeiras pesquisas enxergavam o sujeito como receptor passivo, desprovido de qualquer ação diante da mídia. No entanto, assim que novos estudos surgiram, compreendeu-se não só os diversos comportamentos que um sujeito pode apresentar diante dela, como também de que modo sua formação e meio social podem influenciar, de forma determinante, tais comportamentos.

Com uma maior compreensão do papel do receptor, o discurso utilizado pelos diversos emissores midiáticos foi se modificando com o intuito de atingir, cada vez mais, seus propósitos de convencimento do público. Dentro dessas alterações, as imagens adquirem um poder de repercussão maior, graças ao mecanismo de reprodução técnica.

No final dos anos 30 e início dos 40, os meios de comunicação tornam-se poderosos instrumentos de coerção por meio da propaganda utilizada, de maneira maciça, para fins políticos; tendo, inclusive, um alcance internacional. Por exemplo, preparando a entrada na Segunda Guerra Mundial, os EUA veem na comunicação um forte meio para influenciar o público, a favor da intervenção do país na guerra, assim como a Alemanha de Hitler já o fizera.

No período do pós-guerra, a situação não será diferente. Novos interesses passam a nortear o uso dos meios comunicacionais, como “a propaganda eleitoral interna, a criação de uma política de opinião pública para a expansão imperialista, a comunicação no contexto da Guerra Fria, pautada, sobretudo, por uma intensa propaganda anticomunista” (FRANÇA; SIMÕES, 2016, p. 47). O surgimento de figuras como o Super-Homem, por exemplo, torna-se a personificação imagética do herói destinado a fazer justiça, além de ser uma influente propaganda, utilizada pela mídia estadunidense para modelar as opiniões a seu favor e atender a interesses políticos e empresariais.

Tal influência, porém, iniciou-se muito antes, conforme Chomsky (2014), ao falar dos primórdios da história da propaganda política:

Começamos com a primeira opção de propaganda governamental de nossa era, que aconteceu no governo de Woodrow Wilson, eleito presidente em 1916 com a plataforma ‘Paz sem Vitória’ [...] bem na metade da Primeira Guerra Mundial. A população estava extremamente pacifista e não via motivo algum que justificasse o envolvimento numa guerra europeia. O governo Wilson estava, na verdade, comprometido com a guerra e tinha de fazer alguma coisa a respeito. Foi constituída uma comissão de propaganda governamental, a

Comissão Creel, que conseguiu, em seis meses, transformar uma população pacifista numa população histórica e belicosa que queria destruir tudo o que fosse alemão, partir os alemães em pedaços, entrar na guerra e salvar o mundo. (CHOMSKY, 2014, p. 7)

Observa-se, assim, como a propaganda estadunidense criou mecanismos de interferência da realidade – acentuando aqui o abismo entre imagem e realidade – com o intuito de atingir seus propósitos. Trata-se da interferência ressaltada por Rénaud e de sua redefinição do conceito de imagem, como manipuladora e deformadora do real.

Quando a população dos EUA não via motivos para entrarem na guerra, o próprio governo criou-os, pois o país desejava-a para empregar seu potencial bélico. No entanto, como tal justificativa não seria suficiente para convencer seus cidadãos, recorreu-se às estratégias de propaganda.

Assim como a imagem de Ramsés II foi construída graças a uma distorção do real; diversas intervenções imagéticas, nos EUA, também contribuíram para a construção de verdades que se tornaram absolutas. Um exemplo levantado por Chomsky (2014) é o chamado Pânico Vermelho, instaurado após a Primeira Guerra Mundial. Trata-se de propagandas destinadas a destruir a imagem de sindicatos e considerar a liberdade de imprensa e a liberdade política um perigo.

Para isso, era essencial contar com o apoio da elite empresarial para conferir credibilidade ao que era anunciado pelo governo; pois, controlando os mais inteligentes, facilmente conquistariam os demais. Tática que funcionou muito bem, ao demonstrar que “a propaganda política patrocinada pelo Estado, quando apoiada pelas classes instruídas e quando não existe espaço para contestá-la, pode ter consequências” (CHOMSKY, 2014, p. 7) significativas.

Assim, ao conferir o papel de intérprete aos mais instruídos, traria maior segurança aos menos instruídos que, sentindo-se incapazes de fazer suas próprias escolhas, apoiam-se nas daqueles considerados mais aptos. Tal fato leva tais massas a sentirem-se de tal forma ignorantes, a ponto de sentirem-se “estúpidas demais para compreender sozinhas” (p. 8) o mundo que as rodeia.

Para reforçar tal afirmação, Lippman utiliza o termo “teoria da democracia gradual bem elaborada” (p. 8), em que afirma que, numa democracia, há diferentes classes de cidadãos. Uma é formada por aqueles que assumem um papel ativo: trata-se de uma pequena classe especializada; a outra é composta pela maioria da população, chamada de rebanho desorientado, cuja orientação está a cargo da primeira (CHOMSKY, 2014).

Tem-se assim a instituição de uma falsa democracia, cuja imagem destoa do real e proporciona, à massa, o ilusório poder de escolha de líderes, os quais já foram, previamente, selecionados. Desvia-se a atenção da segunda classe para assuntos superficiais, impedindo-a de ter um olhar crítico sobre os assuntos que, realmente, lhe dizem respeito.

No entanto, a partir da década de 60, intensificaram-se os movimentos em prol de uma participação efetiva na política e em busca pela concretização de uma democracia verdadeira; vista, no entanto, como um iminente perigo pelas classes especializadas. Estas passam a chamar a nova onda de crise da democracia, como estratégia para impedir a organização da população (Ibidem).

Fotografia documental: representação do mundo ou construção do real?

Assim, o rebanho desorientado começa a reagir, criticamente, ao que lhe é imposto, os meios comunicacionais aprimoram sua tática de influência para persuadi-lo, empregando um número excessivo de imagens interferentes, como se verifica com a fotografia documental.

O USO DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL PARA A DISTORÇÃO DE FATOS HISTÓRICOS

Se as imagens não são consideradas uma reprodução fiel da realidade, as fotografias apenas confirmam tal afirmação, embora se credite, ao registro fotográfico, a mimese pura do real. Wim Wenders, por exemplo, insere uma interrogação sobre a capacidade de ser desta reprodução, de modo especial, com o advento da imagem digital, quando “a relação entre imagem e realidade ficou para sempre abalada. Nós nos aproximamos de uma época, em que ninguém pode dizer se uma imagem é falsa ou verdadeira” (WENDERS *apud* Oliveira, 1999, p. 1). O excesso de beleza contido no mundo imagético publicitário é capaz, segundo o cineasta, de cegar seu destinatário, ao impedi-lo de dissociar a realidade daquilo que lhe é transmitido pelos meios comunicacionais.

As mudanças significativas, quanto à repercussão imagética por meio da reprodutibilidade técnica, são reforçadas por Walter Benjamin (2000), pois “com a fotografia, pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva” (p. 223). Assim, uma das primeiras revoluções, neste campo, deveu-se à velocidade da produção imagética, quando se capta, em segundos, os elementos necessários para serem registrados.

As técnicas de reprodução, a partir do século XX, por sua vez, não apenas alteraram as formas de influência das obras de arte do passado, como também passaram a se classificar como formas artísticas originais. A questão da originalidade passa a ser reformulada com a imagem fotográfica, a qual é capaz de solidificar os elementos fotografados, de modo que estes se tornem o real que será eternizado na mente do público (BENJAMIN, 2000), constituindo seu acervo iconofotológico (BRANDÃO, 2014).

Outra transformação apontada por Benjamin (2000) refere-se à decadência da aura – definida como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (p. 227) –, provocada pelas técnicas reprodutivas. Isso ocorre devido a duas tendências que caracterizam a massa na era da reprodutibilidade técnica: a exigência de proximidade em relação às coisas; e a forma de acolhida das reproduções que resulta na depreciação do “caráter daquilo que só é dado uma vez” (p. 228). Dessa maneira, o homem, ao observar uma fotografia, desejoso de aproximar-se cada vez mais da realidade, equivoca-se ao considerá-la sua tradução perfeita, distanciando-se ainda mais do real. Por isso, quanto mais limita sua visão para o espaço fotográfico, menos consegue observar o todo, logo maior é seu distanciamento da realidade.

Para Benjamin (2000), “a imagem associa tão estreitamente as duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração, quanto a fotografia [...], duas características opostas: as de uma realidade fugidia, mas que se pode reproduzir indefinidamente” (p. 228). Assim, toda originalidade e durabilidade,

características de uma obra produzida manualmente, esvai-se com a reprodução constante das imagens fotográficas, as quais já não possuem mais autenticidade. Já não é possível sentir a aura do cenário retratado, pois estamos diante de uma simples reprodução técnica, cujo olhar do fotógrafo condiciona os elementos registrados, interferindo na realidade.

É fundamental refletir como a invenção da câmera fotográfica contribuiu para uma nova percepção de realidade condicionada ao registro técnico. Suas imagens limitam nossa visibilidade para o todo, pois condicionamos o retratado, como única e absoluta verdade.

Para Dubois (2006), “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem [...] é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico” (p. 15), uma “imagem-ato” (p. 15). Mas aqui, “ato” vai além da produção imagética, inclui os processos de contemplação e de recepção da fotografia por seus leitores, essenciais para sua interpretação.

Além desses processos, para Dubois (2006), é fundamental entender o fato fotográfico em relação à realidade e a seu valor documental, a partir: **a)** de sua reprodução mimética do real: a foto é o espelho da realidade; **b)** de sua ação transformadora da realidade, já que é codificada a partir de aspectos socioculturais, logo a noção de realidade é desviada e condicionada; **c)** de seu traço do real: a imagem fotográfica não se separa do referente, ou a ele se relaciona de alguma maneira, como no índice peirceano.

Essas três posições demonstram as variações quanto à compreensão epistemológica da imagem fotográfica; pois, se no início, era encarada como perfeita transcrição da realidade, percebeu-se que aspectos psicológicos e sociológicos do destinatário têm grande influência em sua recepção – não se revela universal, mas particular –, como ocorre também nos estudos comunicacionais, quando as características do destinatário são ressaltadas como determinantes para a recepção de uma informação.

Todavia, não se trata apenas de processos paralelos, mas inter-relacionados, já que a fotografia também é comunicação: registrada por um emissor, o fotógrafo, com um determinado objetivo e enviada ao público que a lerá e a interpretará a partir de sua formação. Quem registra a imagem, portanto, faz isso sempre com o intuito de comunicar uma mensagem, logo a intenção do emissor fotográfico também é fundamental para ajudar a desconstruir a noção de fotografia como espelho do real.

Joly (1994) também aponta para o erro de considerar a leitura imagética – aqui no sentido amplo, indo além da fotográfica – universal. Isso resulta da confusão e do desconhecimento entre percepção e interpretação. “Reconhecer este ou aquele motivo não significa que se compreenda a mensagem da imagem no seio da qual o motivo pode ter uma significação muito particular” (p. 46). Considerando a fotografia, por exemplo, não é porque determinada foto tem seus elementos percebidos por um determinado público, que sua interpretação será feita da mesma maneira por todos os destinatários. Assim, mesmo que se perceba a mensagem de uma foto, é necessária sua interpretação, caso se almeje compreendê-la por completo.

Oliveira (1999) demonstra-nos, por exemplo, a importância de uma reflexão crítica sobre a figura do fotógrafo documentarista quanto a seu papel de rerepresentar aspectos e/ou situações da realidade social do passado, assim como sobre as formas de recepção da fotografia documental. Além disso, a autora

reforça a relevância de conhecer determinadas perguntas para a compreensão de uma foto documental: quem, quando, por que, como? Destaca-se, mais uma vez, a importância do contexto, para que a realidade não seja, completamente, distorcida por uma interpretação diacrônica.

Mas, é preciso ter cautela para não condicionar toda a análise fotográfica às intenções do fotógrafo, ou daquele a quem ele presta serviço. Isso porque pode, simplesmente, fotografar uma determinada situação, sem ter total clareza de seu contexto e, ao publicar a imagem, esta provocar uma repercussão totalmente inesperada. Novamente, destaca-se a importância de considerar o destinatário para sua compreensão.

Em sua terceira proposição, Dubois avança que a fotografia não está totalmente dissociada da realidade; pois, de certa forma, liga-se a seu referente, todavia não se trata de uma relação mimética. O que acontece é que, por mais que a imagem fotográfica receba influências do fotógrafo e da recepção do público, ela captou algo do real e, por isso, trará consigo tais traços.

Barthes (2015) diz que “a Fotografia [...] tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre” (p. 13). Assim, é o referente que determina o registro fotográfico, semelhante ao processo comunicacional em que um emissor envia uma mensagem ao receptor à qual está sempre relacionada a um referente.

O termo fotografia documental, como é conhecido hoje, passou a ser utilizado a partir dos anos 30, embora seu registro possa ser identificado desde a invenção da fotografia, “quando os fotógrafos passaram a trabalhar fora dos ateliês, graças aos avanços técnicos da fotografia, surgiram inúmeros documentos fotográficos de cunho social marcante” (OLIVEIRA, 1999, p. 2).

Com o surgimento de revistas ilustradas, com as câmeras de pequeno formato e com o desenvolvimento de novos filmes pela Kodak, a fotografia documental passa a viver sua era de ouro. “A imprensa, naquele momento, não oferecia apenas a informação escrita, a fotografia passava a ser considerada uma autêntica arma na transmissão da informação” (p. 2), ou seja, os fotógrafos tinham em mãos um poderoso instrumento; pois, com suas câmeras portáteis, podiam viajar pelo mundo e registrar imagens diversas.

Registros que não apenas retratavam cenários, mas que construía histórias, interferindo assim nos acontecimentos históricos. Tal estratégia vem ao encontro das afirmações de Chomsky quanto às táticas propagandísticas para convencimento da população estadunidense acerca dos interesses governamentais, ou para favorecer determinadas figuras e denegrir outras consideradas perigosas: “É necessário, também, falsificar completamente a história [...] passar a impressão de que quando atacamos e destruimos alguém, na verdade estamos nos protegendo e nos defendendo de agressores e monstros perigosos” (CHOMSKY, 2014, p. 17). A imagem, portanto, tem um papel fundamental nessa missão, pois basta trazer determinado recorte de algo ou alguém para revelar-se como prova incorruptível em defesa de determinado argumento ou contrário a ele.

Por isso, diante de uma imagem fotográfica, a contextualização é imprescindível, principalmente pelo fato de que o tempo, em que se encontra seu receptor não será o mesmo de quando ela foi tomada. “A

distinção do aqui e do lá sobrepõe-se à do agora e do então. Todos sabem de fato que o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas exterior, mas igualmente (e sobretudo) anterior” (DUBOIS, 2006, p. 89). O conhecimento de que a imagem fotográfica sempre remete ao passado – mesmo que seja uma foto vista imediatamente após ser registrada – é algo óbvio, mas tal consciência, no momento de uma análise fotográfica nem sempre é considerada.

A câmera congela o tempo e o espaço ali registrados que podem desencadear desvios de interpretação quanto mais distante o receptor estiver daquele momento, seja física ou conscientemente. Assim, se ele não compreender o contexto do momento registrado, poderá deixar-se levar, unicamente, por sua formação e pela influência do período no qual está inserido.

Os cortes espaço-temporais podem, portanto, prejudicar a compreensão imagética. Todavia, não nos esqueçamos de que, muitas vezes, o emissor fotográfico aproveita-se do desconhecimento do público e de seu distanciamento temporal para concretizar seu objetivo. Por outro lado, há aqueles que, ao contemplar uma foto, podem estar cientes de seu tempo e espaço, porém distorcem seu contexto, de maneira proposital, para influenciar os outros.

Essa estratégia faz parte, segundo Dubois (1994), de uma jogada. Logo, qualquer ato – uma tomada ou uma contemplação imagética – é uma tentativa de fazer uma jogada, como numa partida de xadrez, em que se têm objetivos, passa-se ao ato e verifica-se o que ocorre depois do golpe (da jogada ou de seu corte). “Nesse sentido, a fotografia é uma partida sempre em andamento, em que cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem arriscar-se tentando fazer a jogada certa” (p. 164), quando após cada jogada, uma nova é realizada, pois uma foto não é tirada uma única vez, exceto por frustração, mas incontáveis vezes (DUBOIS, 1994).

Novas jogadas, portanto, são realizadas e elaboradas por meio de interferências temporais, espaciais e contextuais; acarretadas, nos mais diversos cenários, a partir de uma única realidade que pode ser transformada, por meio da repetição fotográfica, do ângulo escolhido, ou dos recursos empregados.

Contudo, não é apenas o corte na continuidade do real que caracteriza o ato fotográfico, mas a passagem, a transição de “um tempo evolutivo para um tempo petrificado; do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (p. 168).

Essa passagem reforça o congelamento do tempo, a partir do ato fotográfico. Não se trata de uma perda, como aponta Dubois, mas de uma transformação de algo contínuo para outro mumificado. É o jogo fotográfico que confere eternidade não à realidade em si, mas à forma como ela foi capturada. “Eis o jogo paradoxal – salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer. Como esses animais dos tempos imemoriais que hoje conhecemos porque foram fossilizados” (p. 169). Apesar de não ser possível conhecer o aspecto dos animais extintos, pois sua presença é impossível, por meio de seus fósseis pode-se compreender, parcialmente, sua figura. Algo semelhante ocorre com a fotografia que não nos fornece a realidade em si, mas seus resquícios.

Em relação ao corte espacial proporcionado pela câmera, Dubois ressalta que ele não se dá com a construção de um novo espaço, mas com a escolha de determinados elementos em detrimento de outros que não foram registrados ou ainda que foram cortados. Antes de a imagem final ser divulgada, o fotógrafo vai trabalhá-la e cada uma dessas ações tem um determinado propósito e pertence à jogada fotográfica. “Cada objetivo, cada tomada é, inelutavelmente, uma machadada [...] que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (p. 178).

O recorte fotográfico, delimitador deste corte espacial, produz uma interferência no real; pois, à medida que elementos são priorizados em detrimento de outros, o receptor interpretará a foto sem o total conhecimento da realidade que foi, em parte, ocultada. Dessa maneira, “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela” (p. 179), já que o recorte reconstrói a cena; e, como não se tem o total conhecimento da situação eliminada, pode-se recriar o contexto de forma diversa do fato em si. Este, de qualquer maneira, se eternizará no tempo devido a foto, uma vez que o registro fica, mas o real se esvai. Aquilo que foi registrado passa então a se tornar verdade (BRANDÃO, 2017). Essa relevância conferida ao que é fotografado em detrimento da realidade também é destacada por Barthes (2015), ao afirmar que “a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não importa o quê’ torna-se então o cúmulo sofisticado do valor” (p. 43).

O corte espaço-temporal, o trabalho do fotógrafo e a recepção particular da imagem são elementos que a influenciam e a tornam, cada vez mais, distante da realidade. Repercute-se, portanto, aquele ato, apesar de sua não repetibilidade no real: “aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 12).

2.1 Exemplos de foto documental como interferência na realidade

Registrada em setembro de 2015, a foto da AP (figura 1) em que se vê o corpo de um menino sírio, de apenas 3 anos, encontrado por policiais em uma praia na Turquia, chocou o mundo. O garoto foi uma das onze vítimas fatais de um naufrágio, cuja embarcação levava refugiados à ilha grega de Kros. Este fato, porém, foi apenas a fração de um cenário mais amplo, relacionado a grande número de pessoas que, fugindo de conflitos no Oriente Médio e no norte da África, buscam asilo na Europa.

No ano anterior à morte do garoto sírio, um relatório do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) revelou que, em 2014, cerca de 60 milhões de pessoas haviam deixado seus países devido a guerras e conflitos (G1, 2015).

Entre essas, desesperadas por encontrar uma vida melhor, são incontáveis as vidas perdidas de modo semelhante. Mas, o fato de a imagem trazer a figura de uma criança tão frágil, virada de bruços, de maneira tão chocante numa praia, foi suficiente para atrair os olhos do público.

Podemos dizer que aqui há um recorte fotográfico, não relacionado, diretamente, ao trabalho técnico do fotógrafo, mas a seu cenário histórico. Isso porque, a partir daquela imagem, os destinatários voltaram-se para o menino, desejosos de conhecer sua vida e sua história; abandonando, em segundo plano, as de milhões de outros também perseguidos e refugiados (figura 2).

FIGURA 1.



FOTO AP/G1

FIGURA 2.



FONTE: HIT FULL

Como ressaltado por Dubois, quando uma imagem fotográfica prioriza determinado cenário em detrimento de outros que o envolvem, ela tem muito a dizer, já que a não imagem também é comunicação. Considerando a figura 1, é possível identificar um corte espacial, pois todo espaço contextual foi retirado de cena, dificultando a compreensão do todo em relação aos refugiados e seu drama. Tem-se, portanto, traços da realidade, mas jamais uma reprodução perfeita da complexidade do problema mencionado.

Temos, na figura 3, prisioneiros do Estado Islâmico amarrados momentos antes de serem afogados numa piscina, em junho de 2015; já, na figura 4, datada do início do século XX, veem-se aborígenes presos e acorrentados na Austrália, capturados para serem mortos. Apesar da distinção espaço-temporal, ambas se assemelham quanto às atrocidades cometidas contra indivíduos fotografados despidoradamente.

Hoje, somos bombardeados, de maneira frenética, com imagens de tragédias. A mídia se encarrega de divulgar imagens atroz de tal forma, que já não é mais necessário recorrer ao passado para compreender como se deram certas atrocidades naquele tempo, basta apenas estabelecer uma relação entre elas “com aquelas com as quais nos deparamos, de maneira constante, nas diversas mídias de que dispomos hoje” (BRANDÃO, 2017, p. 51).

Após os ataques de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas, em Nova York, o Al Qaeda tornou-se uma das principais ameaças à paz mundial, fato reforçado, de maneira constante, pelos EUA, por meio de uma exposição maciça de vídeos, fotos e informações a respeito. Novamente, podemos identificar um corte espacial provocado pela seleção e repetição de determinados elementos em detrimento de outros. Dessa forma, os leitores compadecem-se de determinadas tragédias, ignorando outras por completo.

Ao se ter em mente o conceito de rebanho desorientado de Chomsky, é perceptível como a mídia utiliza estratégias para adestrar o olhar do público, de modo que este se comova apenas com o que ela deseja. Para isso, emprega uma exaustiva repetição, cujo efeito colateral é o de tornar o público insensível:

Fotografia documental: representação do mundo ou construção do real?

Pior que a inércia reflexiva observada frente a imagens de desgraças, ou como chamamos aqui dissuasórias, é o fato de que se num momento são paralisantes, em outro são catalisadoras. Isso quer dizer que, ao nos depararmos com imagens fortes, estas podem, seguramente, nos anestesiarem, tornar-nos inertes diante delas; mas, após o choque inicial, não nos importamos de ver mais e mais, pelo contrário, queremos isso, a ponto de elas não nos atingirem mais (BRANDÃO, 2017, p. 51).



FIGURA 3. PRISIONEIRO DO ESTADO ISLÂMICO ANTES DA EXECUÇÃO, JUNHO/2015



FIGURA 4. ABORÍGENES PRESOS, AUSTRÁLIA, SÉCULO XX

Essa insensibilidade é provocada, portanto, pela exaustiva reprodutibilidade técnica que, gradativamente, imobiliza qualquer possível reação dos destinatários frente às imagens de tragédia. Há muito já não é possível sentir a aura do referente contido na fotografia, como destacou Benjamin.

Na tradicional queima de fogos do réveillon de Copacabana, de 2017 para 2018, no Rio de Janeiro, Lucas Landau registrou uma foto (figura 5) que gerou grande repercussão após ser postada em seu facebook. Enquanto muitos a viram como um reflexo da desigualdade social, outros a classificaram como preconceituosa, devido à imagem da pobreza de um menino negro. Diante do fato, o fotógrafo declarou que não o conhecia, nem sua história, disse apenas que a forma como o garoto observava os fogos chamou-lhe a atenção (EL PAÍS, 2018).

Aqui há elementos, altamente, influenciadores para distanciar a realidade da imagem, como destacado por Dubois: primeiro é o desconhecimento do próprio contexto fotografado; segundo o trabalho do fotógrafo, como o efeito em preto e branco para realçar o contraste entre as pessoas ao fundo e o menino; terceiro, a formação de cada receptor que condiciona a imagem para determinada interpretação. A própria declaração do fotógrafo confirma o fato de que o próprio autor desconhece a totalidade sógnica de sua própria obra nem mesmo seu alcance, logo não se deve interpretá-la apenas sob essa perspectiva.

Portanto, a partir do momento em que uma fotografia é postada, ela passa a ser pública e interpretada de diferentes maneiras, ganha vida própria e dissocia-se parcial ou completamente da realidade.

FIGURA 5.



FONTE: LANDAU/EL PAÍS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscava-se, em alguns momentos da história antes da invenção da fotografia, com que a imagem fosse mimética, ou que se tornasse uma reprodução, quase idêntica, da realidade. O desenvolvimento do processo fotográfico, porém, fez ressurgir a busca pela cópia fiel do real, levando muitos a acreditar nesse registro perfeito, devido ao fato de prescindir das mãos humanas.

Assim, por se tratar de uma reprodução técnica, muitos consideravam que tal registro fosse a eternização de lapsos espaço-temporais, sem levar em consideração determinados fatores, como o trabalho do fotógrafo, as distintas maneiras de recepção e de contemplação do público, ou mesmo seu contexto. Todos esses aspectos, no entanto, revelam-se essenciais para sua compreensão, como uma mera interferência do real, nunca como sua cópia idêntica.

Corroborar-se, portanto, que a fotografia jamais deve ser considerada como a realidade de fato, já que envolve diversos elementos, como o fotógrafo, as estratégias midiáticas e a recepção do público.

REFERÊNCIAS >>

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: In: ADORNO et al. Teoria de cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRANDÃO, Jack. Apontamentos imagético-interdisciplinares: as artes iconológica, pictográfica, fotográfica e literária. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2014.

_____. A questão da imagem. Eikón, Eidolon e Imago. In: _____. Imagem: Reflexo do Mundo e do Homem? Embu Guaçu: Lumen et Virtus, 2017.

CHOMSKY, Noam. Mídia. Propaganda política e manipulação. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Papirus: Campinas, 2006.

EL PAÍS. A Foto do menino negro que fala de como vemos um menino negro, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/02/politica/1514924485_498274.html> Acesso em: out. 2018.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o Conceito de Imagem. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.18, n. 35. 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100010>>. Acesso em: set. 2018

FRANÇA, Vera V.; SIMÕES, Paula G. Curso básico de Teorias da Comunicação. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

G1. Foto chocante de menino morto revela crueldade de crise migratória, 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>>. Acesso em: set. 2018.

HITFULL. The Sad Reality Of Today's World (20+ Pics). Disponível em: <https://hitfull.com/articles/the-sad-reality-of-todays-world-20-pics_E43.html>. Acesso em: out. 2018

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Lisboa: 70, 1994

OLIVEIRA, Lisbeth. Fotografia documental e início do fotojornalismo. Comunicação e Informação. Goiânia, v.2, n.1, jan-jun. 1999. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/download/22845/13587>>. Acesso em: set. 2018.

RÜDIGER, Francisco. As teorias da comunicação. Porto Alegre: Penso, 2011.

Data de submissão: 27/10/2018

Data de aceite: 19/11/2018