

RICARDO HANTZSCHEL

Ilusão e Credibilidade na imagem fotográfica

A monografia reúne uma série de textos curtos que pretendem ancorar o fortuito à "veracidade" fotográfica.

Acreditamos que o capítulo 2 não é fundamental na argumentação. Ao longo do cap. 3 - centro da monografia, citações importantes são apresentadas.

As entrevistas apresentadas no final são dignas de nota. Opiniões divergentes de importantes profissionais da imprensa podem constituir tema de outros trabalhos.

São Paulo, 1999/2000

Nota 10

Thales Trigo
março/2000

RICARDO HANTZSCHEL

Ilusão e Credibilidade na imagem fotográfica

Monografia

Dissertação apresentada
como requisito exigido pelo
curso de Pós - Graduação
Lato - sensu em fotografia
e mídia do Centro de
Comunicações e Artes do
SENAC

São Paulo, 1999/2000

Índice

Introdução	pg 4
Capítulo 1	
1.1 - Fotografia: personagens e história.....	pg 6
Capítulo 2	
2.1- Semiótica e as categorias no sujeito.....	pg 8
2.2- Semiótica e as categorias no objeto.....	pg 9
2.3- O signo fotográfico.....	pg 10
2.4- O acaso e sua importância na persuasão da ilusão fotográfica.....	pg 11
2.5- Elliott Erwitt.....	pg 12
Capítulo 3	
3.1- Do casual ao virtual.....	pg 14
3.2- Fotografia e infografia.....	pg 15
3.3- Um novo suporte.....	pg 17
Capítulo 4	
4.1- Fotojornalismo X foto-ilustração.....	pg 19
4.2- A memória moldável.....	pg 22
Capítulo 5	
5.1- Presença e tele-presença.....	pg 25
Considerações finais	pg 27
Bibliografia e créditos	pg 28
Anexos	pg 31

Introdução

"Desde as imagens mentais [...], passando pelas [...] óticas, [...] gráficas, fotográficas, cinematográficas [...], holográficas e infográficas, [...] culminando na ideografia [...] que nos deixa ver, não somente nossos órgãos internos, mas também nosso próprio pensamento, nos encontramos na presença de um verdadeiro caleidoscópio, depósito de imagens, de figuras, cuja coerência jamais é questionada, persuadidos que estamos desde o Quattrocento da unidade do real e de sua representação. Na verdade em breve seremos chamados a realizar uma dilacerante revisão de nossos conceitos figurativos". (VIRILLIO, 1993: 92/93)

Muito se tem discutido sobre a "realidade" da fotografia, ou seja, seu papel como prova da existência do seu objeto. O pensamento corrente no século XIX era de que a fotografia era a reprodução perfeita, a exata similitude de seu referente na natureza. Em nosso século essa idéia perdeu terreno para uma nova concepção que passou a ver na imagem uma recriação da realidade, isto é, uma versão do operador da câmera, sendo portanto culturalmente dirigida. Apesar disso, o mito da fotografia como prova de realidade manteve-se, de certa forma, intacto para a grande maioria de seus receptores.

Com o surgimento da informática e sua adoção como principal ferramenta tecnológica do homem, com aplicações em praticamente todas as áreas e a vertiginosa e (aparentemente) infindável sucessão de novas descobertas no campo digital, profundas mudanças no terreno da percepção das imagens se avizinham. A crescente utilização das "fotografias" sintéticas nos meios de comunicação, mais especificamente no fotojornalismo, na fotografia documental e em nossa memória iconográfica, levantam uma série de questões sobre os valores éticos, estéticos e perceptivos das imagens como um todo.

Este texto pretende abordar como a presença do elemento casual na fotografia, particularmente no campo documental, desempenha importante papel na sobrevivência da ilusão fotográfica como prova de alguma realidade. Na esteira deste raciocínio, como as imagens digitais podem utilizar esta ilusão para, ao serem reconhecidas como fotografias, usufruírem no receptor da credibilidade cultural que estas suscitam. Através de pesquisa qualitativa procuraremos aferir como pensam e que tipo de cuidado os editores e fotógrafos brasileiros tem tomado para alertar seus leitores das possibilidades de manipulação nas imagens que serão prontamente consumidas como informação. No campo da memória, refletiremos sobre a validade histórico-informativa das infografias, construídas no universo matemático, em comparação as fotografias de base química, com sua matriz sensível e suporte físico. Isto no atual contexto globalizado, onde a informação e sua difusão pela internet, parece tornar fundamental a credibilidade das imagens em relações (comerciais, afetivas, informativas, etc) caracterizadas pelo contato totalmente eletrônico.

Para a abordagem do tema, faremos um pequeno percurso histórico enfatizando a presença do acaso na fotografia, seguida de uma breve (e muito básica) incursão nos fundamentos da Semiótica de Charles Sanders Peirce. A seguir procuraremos fundamentar nossa análise do ponto de vista desta filosofia, inferindo na fotografia como documento, ao nosso ver aquela que melhor exemplifica o caráter do meio como "prova do real". Partindo do caráter predominantemente indicial, mas também icônico desta modalidade fotográfica, tomaremos como exemplo a produção do fotojornalista da agência Magnum, Elliott Erwitt. Tomando por base o anti-exemplo da sua fotografia, toda erguida sobre a

captura do acaso, do "instante decisivo" do fotógrafo, vivenciando o contexto de que retira suas imagens, faremos um contra-ponto com as imagens digitais e seu caráter arbitrário e de pós-produção de sentido. Para melhor compreender como pensam a questão digital os editores e fotógrafos dos grandes veículos de comunicação impressos, entrevistamos o diretor de redação da revista Isto é, Hélio Campos Mello, o editor de fotografia do jornal Folha de São Paulo, João Bittar, o editor de fotografia da revista Época, Paulo Vitale, o fotógrafo da revista Veja, Antonio Milena e a fotógrafa do jornal O Estado de São Paulo, Monica Zaratini.

Finalmente, refletiremos sobre as modificações operadas no espaço físico-temporal pela velocidade vertiginosa da informação e a possibilidade de a infografia retirar da fotografia e conseqüentemente de si mesma, a credibilidade da existência do seu referente para o grande público, justamente no momento em que ela parece ser mais necessária para legitimar os contatos eletrônicos que, com o advento da internet, globalizam cada vez mais o planeta.

CIÊNCIA

Formação da memória é registrada pela 1ª vez

MARCELO LESTE
especial para a Folha

Atente bem para as imagens ao lado, porque são históricas. Elas mostram o que está acontecendo agora no seu cérebro para permitir que daqui a dias, meses ou anos você ainda se lembre certas figuras. São a primeira "fotografia" da formação de uma memória.

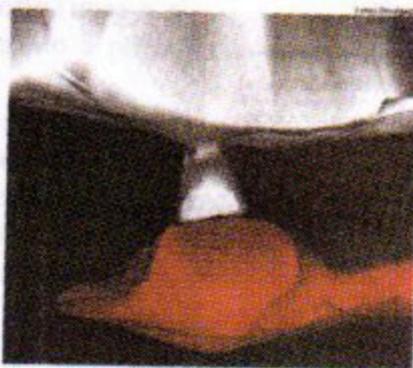
A protuberância branca da primeira imagem mostra uma sinapse, a área de contato entre dois neurônios. Mais exatamente, o ponto em que se encontram suas terminações, os dendritos (em forma de árvore) e os axônios (longos e não ramificados).

Quando se aplica alguma coisa, dois ou mais neurônios são disparados ao mesmo tempo ou seguidos. Os impulsos elétricos passam do axônio de uma célula para o dendrito de outra. A repetição dessa estimulação — chamada de potenciação de longo prazo, ou LTP — cria percursos preferenciais que se acredita serem a base de formação de memórias.

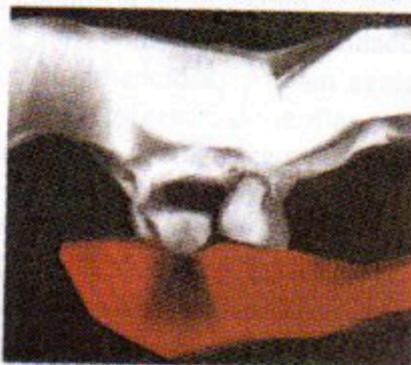
A segunda imagem mostra que essa ligação extra se forma, após a LTP, entre o dendrite (branco) do neurônio estimulado e o axônio do estimulador (vermelho). Simplicando, é a "foto" do mecanismo básico da memória.

A notícia só deveria vir a público no próximo quinta-feira, dia 28, na forma de um artigo para a revista "Nature". A pesquisa da Universidade de Genebra foi no entanto parar na página de BBC na Internet, quebrando o embargo imposto pela revista.

Outro mesmo a Folha já havia entrevistado por e-mail e pré-



Dois terminações de células nervosas, com só uma conexão...



...ão estimuladas e desenvolvem um outro ponto de contato

Capítulo 1

1.1 - Fotografia: personagens e história

Na história da técnica fotográfica, o acaso se fez sempre presente. Fox Talbot, o pai da calotipia (1841) escreveu:

"Isso frequentemente acontece... que o próprio operador descubra num exame posterior [...] que tenha gravado (na foto) várias coisas que ele não tinha se dado conta no momento. As vezes inscrições e datas são encontradas nos prédios, [...] as vezes um relógio distante é visto e nele - inconscientemente gravado - a hora em que a foto foi tirada". (1990: 14)

Com câmeras nada luminosas e emulsões pouco sensíveis a luz, os fotógrafos do século dezoito necessitavam contar com a imobilidade de seus retratados, para que estes não se tornassem "vestígios" na chapa sensível. Apesar das limitações, os mais audazes perceberam na guerra um mote fotográfico arrebatador. O pioneiro nessa modalidade foi o britânico Roger Fenton com suas fotos (posadas) de soldados na Guerra da Criméia (1855). Investindo na comoção dos corpos espalhados no campo de batalha, os americanos Mathew Brady (1862) e Alexander Gardner (1863) retrataram a guerra da Secessão. Suas imagens receberam então do New York Times a alcunha de "quase tão interessantes quanto a própria guerra". (Manchester, 1990: 14)

A invenção de novos materiais sensíveis como a chapa seca gelatinosa (brometo de prata, 1871), utilizada mais tarde numa base de acetato por George Eastmann nas cameras "Kodak" (1888), popularizaram a fotografia. A maior latitude tecnológica deu ao fotógrafo mais liberdade, com o domínio sobre as velocidades do obturador de até 1/500 de segundo. Com a evolução da técnica, surgiram as máquinas 35 mm de visor direto como a alemã Leica (1924).



Alexander Gardner

*Home of a rebel sharpshooter,
Gettysburg. July 1863, plate 41 in
Gardner's Photographic Sketchbook of
the War. (Museum of Modern Art,
New York. Gift of David H. McAlpin)*



A conquista do milésimo de segundo na tomada fotográfica abria uma nova possibilidade: a do instantâneo. Imagens desprezenciosas podiam agora fazer recortes do mundo real, surpreendendo muitas vezes o próprio autor do disparo com um flagrante casual bem sucedido. Na década de trinta, o americano Walker Evans montou um verdadeiro arsenal de câmeras dos mais diversos tipos (35 mm, 6X6, 6X7, 5X7, 4X5, 6.5X8.5). A facilidade em adaptar-se aos diferentes formatos, propiciou ao fotógrafo um vasto campo de atuação, abarcando desde a arquitetura local até instantâneos urbanos de pessoas nas ruas e no metrô:

"[...]Eu tive alguns (pensamentos), como pressentimentos em flashes - flashes inconscientes - e eles me

nortearam. Eu percebi que o que eu queria fazer era pegar um tipo na rua, por exemplo, e tirar um instantâneo bem natural dele [...]. Isso era um excelente assunto. [...] Isso era fotografia documental violenta, e maravilhosa". (EVANS, 1982: 44)

De fato poucos se valeram tão magnificamente dos novos recursos técnicos como os fotojornalistas ou, para usar um termo mais abrangente, os fotógrafos documentaristas.

Mais uma vez a guerra mostraria seu apelo, emprestando fama àqueles que se arriscassem em suas fileiras. Cobrindo a Revolução Espanhola (1936) e a Segunda Grande Guerra (1939-44), o fotojornalista Robert Capa entrou para a história da fotografia.

Mais tarde ele, juntamente com os franceses David Seymour e Henry Cartier Bresson, fundaria a agência Magnum (1947), a mais bem sucedida cooperativa de fotógrafos do mundo. Sobre o espírito dos profissionais da Magnum, o também membro Ernst Haas, escreveu:

"Existem dois tipos de fotógrafos: aqueles que compõem fotografias e aqueles que as tomam. Os primeiros trabalham em estúdios. Para os últimos, seu estúdio é o mundo. O constante fluxo da vida exerce um poder fascinante sobre eles. Eles ficam alertas da sua presença o tempo todo. Para eles o ordinário não existe: tudo na vida é fonte de alimento". (1990: 49)

Essa mentalidade influenciou toda uma geração de jovens fotojornalistas que com suas imagens, de forte conteúdo documental e casual, marcaram ainda mais em nossa cultura o mito da fotografia como prova de realidade.



KUJAK UZUN
THE PASSENGERS

ROMAN - FOTOGRAFIA DO LUIZ CARLOS VIANA



Robert Capa

D-day landing, Normandy, June 6, 1944.

Capítulo 2

2.1 - Semiótica e as categorias no sujeito

Procurando entender como as imagens e sua linguagem em código nos afetam, analisaremos a questão do ponto de vista da Semiótica. Esta filosofia, criada por Charles Sanders Peirce, é uma ciência geral dos signos que tem, como finalidade, representar o mundo que nos cerca. Seria através da prática da observação dos fenômenos que conseguiríamos construir um sistema de leis, estabelecidas pela generalização dos acontecimentos recorrentes no universo que compõe nossa realidade. Dessa forma, experienciaríamos os fenômenos através de nossos sentidos que decodificariam o mundo real, representando-o por signos. Do ponto de vista semiótico, a verdade seria, basicamente, representar corretamente uma realidade.

Para Peirce a função do signo é representar o mundo das aparências, sem contudo especular sobre a realidade do fenômeno no mundo físico, tarefa reservada a ciência metafísica: "Fique entendido que o que temos a fazer enquanto estudantes de fenomenologia é simplesmente abrir os olhos do espírito e olhar bem os fenômenos e dizer quais suas características, quer o fenômeno seja externo, quer pertença a um sonho, ou uma idéia geral e abstrata da ciência". (1974: 23)

Segundo Peirce, três são as categorias universais da experiência humana: a primeiridade, a segundidade e a terceiridade. A primeira se apresentaria quando, ao observarmos um fenômeno, nosso sentimento de momento absorvesse espontaneamente as qualidades originais e irrepetíveis do acontecimento, gravando na consciência imediata as simples e despojadas possibilidades qualitativas das coisas: "Ela é a categoria da presença imediata, do sentimento irrefletido, da mera possibilidade, da liberdade, da imediatividade, da qualidade não diferenciada e da independência". (Peirce, in Lucia Santaella, 1998: 143)

A segunda categoria (ou segundidade) seria representada pelo conflito, pela oposição do outro, ou seja, onde depararíamos com algo que foge ao nosso controle, algo que nos enfrentaria em sua própria individualidade e existência. Este conhecimento do outro, do não eu que resiste a nossa vontade, colocaria-nos frente ao mundo exterior dificilmente modificável, em especial se comparado ao nosso mundo interior, sempre maleável a nossas "vontades". Para Peirce, seria nesse momento de surpresa frente ao inesperado que vivenciaríamos a experiência que enriquece o nosso saber: "O fenômeno da surpresa é altamente instrutivo em relação a esta categoria por causa da ênfase que empresta a um modo de consciência detectável na percepção - a consciência dupla de um ego e um não ego agindo diretamente um no outro [...]". (1974: 27)

Por fim, mas não menos importante, estaria a terceiridade. Esta categoria aproximaria a primeira e a segunda numa síntese intelectual, onde os fenômenos regulares e contínuos seriam representados por signos racionalmente concebidos. Estes, através do pensamento lógico humano, representariam e interpretariam o mundo. Assim teríamos como primeiro um signo, como segundo um objeto por ele representado e como terceiro o interpretante fazendo a mediação entre os dois: "Categoria terceiro é a idéia daquilo que faz de terceiro, ou medium, entre um segundo e seu primeiro. Quer dizer, é representação como um elemento do fenômeno". (Peirce, 1974: 31)

2.2 - Semiótica e as categorias no objeto

Estas mesmas categorias, segundo Peirce, estariam também no mundo real. E é aqui que começamos a nos aproximar, embora timidamente, da idéia central deste texto, isto é, a importância do acaso e sua relevância no sucesso da persuasão fotográfica como realidade.

Do ponto de vista peirciano, a primeira categoria no mundo real representaria a variedade irresponsável e casual dos fenômenos, ou o acaso. Este se configuraria quando as circunstâncias de uma situação designassem o seu rumo, ou seja, quando um "apanhado" de fatores se conjuminasse num acontecimento. Segundo o filósofo, o mundo não obedeceria somente leis estritas, seja da física ou da química, mas também seria regido pelas leis do acaso, do fortuito e da desordem. Portanto, cercar os fenômenos dentro de uma área definida de incerteza, onde estes não estivessem completamente definidos e determinados, seria a tarefa da ciência moderna. Levava-se em conta as probabilidades estatísticas do acaso, procurando-se estabelecer métodos rigorosos de previsão: "Não sendo nem as leis da natureza absolutas, mas evolutivas, os princípios científicos por seu turno, não chegam a ser senão fórmulas rigorosas, mas sempre provisórias, no sentido de estarem sujeitas a mudanças contínuas". (Santaella, 1978: 33)

Portanto, a indeterminação do acaso no universo físico se incorporaria na noção de primeiridade, representado por um signo incondicionado e livre: um ícone. Para Peirce, a noção de ícone puro seria aquela do signo que "representa o que representa, seja como for, pelo fato de ser o que é". A alteridade, aquilo que existe por si no universo exterior, que envolve uma relação efetiva com o objeto, seria representado por um índice. Já a regularidade dos fenômenos, que pela sua continuidade e simetria permitiriam a criação de leis generalizantes, estas tornadas signos através da nossa inteligibilidade, seriam representadas pelos símbolos.

É importante observar que na semiótica peirciana, todos os elementos da tríade que compõe cada representação não são estanques. Assim, todas as categorias se encontram presentes em diferentes níveis de manifestação e força representativa em cada conceito criado. Uma palavra por exemplo, é um símbolo na medida que denota algo do mundo exterior. Mas para que isso ocorra, é necessário haver um objeto real que lhe dê consistência material fora de nós e também uma sensação desse objeto guardado em nossa mente, e que, ao ser evocada a palavra, vem a tona formando uma imagem do objeto representado: "[...] o Amazonas como existente depende do universo imaginário, do ícone mental daqueles que utilizam a palavra. É por isso que, sem o ícone, o símbolo seria impotente para significar e sem o índice, perderia seu poder de referência". (Santaella, 1998: 65)

2.3 - O signo fotográfico

"Como distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, quando se está diante de uma imagem cuja especificidade consiste em ser apreendida como um registro do real?" (SCHAEFFER, 1987:142/143)

Como vimos na introdução deste trabalho, a fotografia era considerada no século passado como um ícone puro, devido a sua relação de causalidade com o objeto representado. Talvez precisamente por essa semelhança tão evidente e pelo poder de persuasão que isso lhe conferia, os teóricos se apressaram em "desmascarar" sua objetividade e isenção na representação do mundo visível. Santaella lista em seu livro (1998: 108/109) uma série de autores começando por Roland Barthes, que denunciaram a interferência cultural na concepção da imagem fotográfica, ressaltando seu caráter arbitrário. Mas definir a foto como arbitrária pressupõe, de alguma forma, uma mensagem, um código a ser transmitido. Não seria esse o campo do simbólico?

Santaella discorda. Para ela essa discussão torna "claro que as fotos podem ter diferentes graus de iconicidade" (1998: 109). Dubois lembra que o antes (escolha do sujeito, lente, filme, ângulo, etc) e o depois (escolha da ampliação, contraste, tiragem, tipo de mídia, etc) do ato fotográfico em si, são carregados de intervenções humanas. Ele se utiliza desse exemplo para afirmar que no instante da tomada (e somente então), a fotografia seria uma "mensagem sem código" (1990: 51), isto é, um signo "realmente afetado pelo seu objeto" (1990: 50) e portanto um índice puro.

Para Schaeffer, a fotografia enquanto signo indicial, pressupõe um receptor ciente dos mecanismos óticos e químicos da sua concepção. Ou seja, ela comunica algo a alguém que compreende como a imagem foi fisicamente realizada. Não obstante ele define o signo fotográfico como um "ícone-indicial" (1987: 59) seguindo de perto a definição geral de Peirce: "(as fotos são) de certo modo, exatamente como os objetos que elas representam e, portanto, icônicas. Por outro lado, elas mantêm uma 'ligação física' com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto a natureza". (Peirce, in Santaella, 1998: 110)

2.4 - O acaso e sua importância na persuasão da ilusão fotográfica

Diante da falta de consenso nas opiniões de tão ilustres debatedores, é com muita cautela que voltamos para o polêmico tópico da imagem documental e sua ambiguidade. Qual seria o material semiótico preponderante no instantâneo fotográfico? Por que, apesar de sabermos de seu caráter "tendenciosamente cultural", ele nos seduz e convence de sua "realidade"?

Schaeffer diz que a imagem fotográfica se caracteriza por uma "tensão entre sua função indicial e sua presença icônica". Isso porque o signo icônico na fotografia, é submetido à função indicial, contrariando seu estatuto semiótico próprio, isto é, seu alcance geral e sua autonomia: "já não se refere ao domínio dos possíveis figurativos, mas ao campo considerado como sendo o 'real' em suas individualizações" (1987: 91, 92 e 94). Para ele a fotografia é um paradoxo em perpétuo movimento.

Ao nosso ver, quanto maior a influência icônica na imagem indicial, maior é seu efeito persuasivo e menor a reflexão provocada no espectador no sentido de por em dúvida sua veracidade. Quando nos referimos ao material icônico na imagem, nos reportamos ao casual, no sentido de primeiro, imediato, independente. Tanto Barthes (1980: 47) como Dubois (1990: 162) se referem ao ato casual como "jogada" ou "lance de dados", um instante em que o fotógrafo obtém ou não sucesso em "surpreender a realidade desprevenida" (SONTAG, 1983: 161/162). Se bem sucedida nessa tentativa, a fotografia se impõe como "real" da forma mais contundente, quase dogmática, como se representasse fielmente aquela realidade. Segundo Peirce, "o índice não afirma nada; diz somente aqui" (1974: 33). Para nós, o instantâneo que contenha o fortuito atinge o receptor desprevenido, possibilitando que a imagem sucite sua emoção dizendo subliminarmente "isso aconteceu".

A fotografia é ilusória. Ela não é em absoluto a tradução fiel da realidade. Pode ser manipulada, como já vimos, com a escolha de lentes, enquadramento, ângulos de tomada, iluminação, cortes, etc. É a visão de seu autor, sendo portanto uma versão, algo equivalente ao simulacro platônico. A única variante é justamente a presença do elemento casual que dá a sensação do incontrolável, algo que saiu do domínio de quem fez o registro. Esse sentimento é, em nossa opinião, a base que empresta a fotografia uma aura "crível". É mais forte que nossa racionalidade. É onde o receptor é pego desarmado pela imagem, onde essa lhe causa a emoção da surpresa: "Somos mais vulneráveis aos acontecimentos que nos inquietam sob forma de imagens fotográficas do que sob a forma de fatos reais. [...] uma vez que somos espectadores (passivos) de acontecimentos já configurados" (SONTAG, 1983: 161/162).



2.5 - Elliott Erwitt

Para exemplificar praticamente este ponto de vista, vejamos um pouco da obra do fotojornalista da agência Magnun, Elliott Erwitt. O dado mais relevante de sua obra é o senso de humor. É interessante notar que, embora estejamos utilizando-o para exemplificar uma forte presença icônica na indicialidade fotográfica, Erwitt se utiliza também do simbólico. Suas imagens retratam o cotidiano, sendo tão familiares ao receptor (do Japão, da França, etc) que este reconhece códigos que o levam a compreender sua mensagem bem humorada.

Analisemos as duas fotografias que se seguem, tiradas em Manágua na Nicarágua, em 1957 e Kyoto no Japão, em 1977. Na primeira a interferência de Erwitt é flagrante: elementos que dispersos seriam irrelevantes (a mulher, os legumes, a estante), são conectados numa "frase imagética" que comunica com força a sua mensagem humorística. O olho de Erwitt ordenou o caótico da situação num recorte geométrico, que subdividiu o enquadramento em um 'empilhamento' de retângulos. Uma cena casual, transformada por alguém acostumado a acompanhar o fluir da realidade e dela pinçar o momento certo: [...] "Eu raramente monto fotos. Eu espero por elas... deixo que tomem o seu próprio tempo. As vezes, você pensa que algo vai acontecer. Então você espera.[...] Isso é uma coisa maravilhosa sobre a fotografia - coisas podem acontecer." (1988: 10)



Manágua, Nicarágua, 1957

De fato coisas podem acontecer. Mas como explicar que pareçam acontecer sempre em frente à suas lentes? Na realidade, embora o acaso no mundo se ofereça a todos democraticamente, é preciso a malícia, a agilidade técnica e a vocação para antecipá-lo. No momento da tomada não há tempo para a reflexão, pois, tudo acontece num instante: "Idéias, [...] interessan-

tes e sedutoras como podem ser em conversas, tem pouco a ver com fotografia. Fotografia é o momento, uma síntese da situação, um instante onde tudo se encaixa. Essa é a Ilusão perfeita." (ERWITT, 1988: 20)

Quando a "ilusão" se completa na mente do receptor, este tem a sensação de assistir a um recorte imprevisível, o que, como comentamos, reveste a cena de um irresistível sentimento de "realidade". Embora ressaltando o caráter simbólico da mensagem, ela só obtém sucesso porque o receptor é cooptado pelo sentimento "dogmático" de realidade acima de qualquer suspeita. É sobre essa base icônico/indicial que se passam os códigos. A racionalidade é posta para funcionar somente depois de aceitar a realidade do que se vê:

"Quando contemplamos uma imagem fotográfica, não nos perguntamos se ela pode estar ligada por uma condição material ao impregnante, isto é, não partimos de dois enunciados independentes dos quais analisaríamos em seguida a eventual ligação lógica: totalmente ao contrário, partimos da validade do esquema para legitimar enunciados concretos." (SCHAEFFER, 1996:113)

Observemos agora a segunda foto. Como antecipar que homem e cachorro se cossem ao mesmo tempo? A sensação de que a imagem representa uma cena ocorrida no mundo real é imanente a observação. Os elementos, dispostos sem maior cuidado (há muito ruído nas laterais da imagem), demonstram a urgência instintiva do caçador de instantâneos. Há algo que rompe com nossa expectativa, que sai da "normalidade", causando surpresa: a presença do acaso.

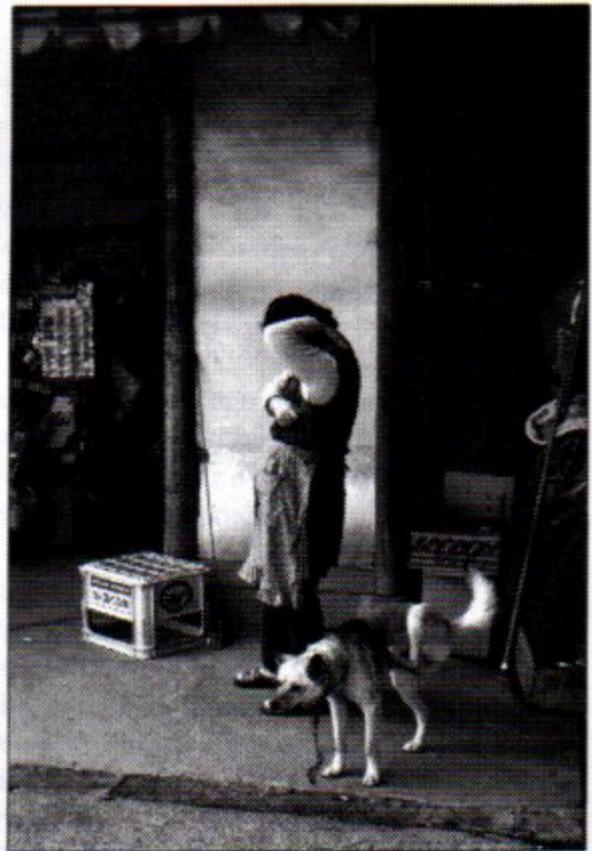
A fim de compreender, na subjetividade de cada indivíduo, o algo mais presente numa imagem que produzia no observador a emoção, Barthes criou a noção das fotos que pungem, aquelas que contém algo sobre o qual não conseguimos ser indiferentes: o "punctum" (1980: 46). "Barthes chamou de punctum numa fotografia aquele acaso que nela fere, mortifica, apunhala, pormenor que salta da cena, como uma seta ferida, marca feita por um instrumento aguçado" (SANTAELLA, 1998:120).

Tomando por base as "regras normativas" de Schaeffer, situariamos nosso ponto de vista da relação icônico/indicial na noção de "mostração":

"Seu universo de referência [...] (é) o dos estados de fato, das 'coisas que acontecem'. [...] o estado de fato é a organização icônica, o 'encontro feliz' entre uma conjuntura espaço-temporal instável e o olho do fotógrafo. [...] (O) 'instante decisivo', que concentra em si a totalidade da sequência dos acontecimentos da qual é extraído, em outras palavras, seu momento mais revelador do ponto de vista hermenêutico, a imagem funcionando como climax do acontecimento." (1996:122)

Como reforço a esta idéia, é importante citar que mesmo Arlindo Machado, no seu contundente trabalho dedicado a desmistificação da objetividade fotográfica, abre uma possibilidade para o instantâneo fotográfico e sua probabilidade casual:

"Poucos são os fotógrafos, entretanto, que sabem tirar proveito dos acidentes do acaso para fazer emergir esse inconsciente óptico e arrancar do mundo dos protocolos e convenções cotidianas, visões perturbadoras e corrosivas". (1984:49)



Enrico Jaconi, 1977
171

Capítulo 3

3.1 - Do casual ao virtual

"É tal a dependência que os signos produzidos pelos aparelhos tem do real que toda reflexão teórica e crítica (...) deslocou-se quase por completo das relações dos aparelhos com o ser humano, para uma fixação nas relações que os signos produzidos tem com a realidade". (SANTAELLA, 1996:200)

Nas últimas décadas do século XX um novo aparelho veio alterar de maneira contundente a produção de sentido das imagens, conferindo-lhes um caráter predominantemente arbitrário e simbólico: "Mesmo no nível físico mais elementar o computador já lida com símbolos.(...) Qualquer atividade que é processada pelo computador é uma atividade simbólica". (SANTAELLA, 1996:235)

De fato, com o advento do "cérebro eletrônico" um salto foi dado: passou-se das limitações do mundo sensível para o infinito universo virtual. Sustentada na matemática e na geometria, a nova linguagem encontrou aplicações em praticamente todos os campos, entre eles a fotografia. Para a nova geração de imagens construídas em computador, ou infografias, "não interessa mais a aparência, nem os rastros do objeto do mundo, mas sim seus comportamentos, seus funcionamentos, como garantia de eficácia das intervenções humanas" sobre o planeta. (SANTAELLA, 1996:169)

Sem precisar necessariamente ter correspondência com a existência física daquilo que representa, a infografia é uma imagem com um potencial constante de transformação. Sua unidade, o pixel, é um elemento que pode ser individualmente trabalhado, independente do todo ao qual faz parte. Desta forma, a imagem digital pode-se metamorfosear em qualquer coisa, tendo como limite apenas a imaginação de quem opera o computador. Uma das poucas restrições às milhares de portas abertas pela virtualidade no campo fotografico é precisamente a impossibilidade do casual, da mera possibilidade empírica; nostálgica essência do instantâneo.

"A imagem sintética é (..) a consequência visível de uma concepção estática do espaço e do tempo reais; concepção puramente teórica e quantitativa que encontra uma aparente confirmação prática no surgimento e no desaparecimento de 'formas imagens' compostas por pontos sem dimensão e instantes sem duração, controlados digitalmente por algoritmos de uma linguagem codificada.." (VIRILIO,1995:83/84)

3.2 - Fotografia e Infografia

O ato fotográfico, a busca do instante decisivo no encontro com o sensível, pode ser substituído na imagem digital, pela procura de imagens já existentes, que uma vez digitalizadas e alteradas em programas de "software", compõem uma nova infografia. Esta tem um caráter predominante de pós-produção de sentido, na medida em que o artista infográfico não necessita experimentar a realidade. Ele emancipa-se dela, re-criando e criando o seu próprio real. Segundo Santaella, esse produto sinteticamente criado "só tem aturdido as nostálgicas pretensões dos artistas na manutenção de seus tradicionais papéis de inventores exclusivos da visualidade". (1996:268)

Não apenas isso, mas ameaça aturdir a tradicional cultura representativa ocidental, que baseia-se ainda nos códigos renascentistas que veem as imagens bi-dimensionais como cópias fiéis da realidade. A consolidação da fotografia como veículo informativo, se deveu sobretudo a sua aceitação como suporte, pretensamente estável, que carrega em si algum conhecimento/informação.

É patente que historicamente a fotografia química tem sido alvo das mais diferentes formas de manipulação e alteração do seu conteúdo. O livro de Alain Jaubert, "Making People Disappear: an Amazing Chronicle of Photographic Deception" é pródigo em exemplos da utilização política de alterações fotográficas. Sem falar nas possibilidades físico-químicas: dupla exposição, solarização, posterização, alto-contraste, etc, utilizadas no movimento surrealista, nas complexas montagens de Jerry Ulsmann, para citar alguns exemplos. No entanto, a credibilidade fotográfica parece ter sobrevivido a tudo is-



so até os dias atuais. E por que? Segundo Flusser, "O receptor recorre ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, esta sob o fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. (...) Explicações nada adiantam se comparadas ao que se vê.(...) É (a cena) e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade. (...) O universo dos símbolos (entre os quais o universo fotográfico é dos mais importantes) é o universo mágico da realidade". (1985:63)

Sendo assim, a introdução das imagens digitais que invadem os meios de comunicação em grande velocidade (e sem tempo para que o público leitor se habitue aos seus peculiares modos de produção), promete colocar em cheque valores éticos e estéticos dos produtores e distribuidores de imagens.

É interessante notar que a grande importância dada aos fotojornalistas da década de vinte em diante e seus instantâneos carregados de casualidade, se deveu sobretudo ao conhecimento do espectador contemporâneo das condições técnicas possíveis naquela época. O "momento decisivo" de Bresson, se tomado com a utilização do autofocus, do motordrive, da auto exposição balanceada e do flash TTL, seria hoje visto da mesma forma? Por certo não deixaria de surpreender enquanto imagem, mas perderia talvez muito de seu impacto, da sua "aura" de dificuldade. Guardaria ainda, no entanto, aquela característica do fortuito que suscita no espectador a emoção, dizendo subliminarmente "isto de fato aconteceu". Essa mesma aura "crível" que se esvaziaria, quem sabe, se a imagem portasse a legenda: "criada em computador".

O fato é que as novas tecnologias são desenvolvidas para nos poupar tempo, tal qual os eletrodomésticos à dona de casa. O intuito final é a velocidade, a agilização dos meios de produção. As possibilidades criativas vem a reboque, como subproduto. A própria fotografia sempre perseguiu o aprisionar do instante. As inovações tecnológicas apenas tornaram a sua captura algo simples, corriqueiro, verdadeiramente banal. E é da cultura humana dar maior valor ao que é conquistado com dificuldade, o que é raro. Ou como afirmou McLuhan, "O advento de um meio, tende a fazer ver o meio anterior como arte". (in SANTAELLA, 1996:54)

3.3 - Um novo suporte

Tendo como única objetividade a existência, em algum momento, do seu referente, a fotografia jornalísticas/documentais*, como vimos, ainda seduzem o espectador como "vestígio de realidade". Com a utilização em larga escala de ilustrações eletrônicas (ou fotos-ilustrativas) e de imagens originalmente digitais e sua essência manipulável, ocorre não apenas uma mudança de suporte. Ao adentrar a virtualidade, qualquer imagem, de qualquer procedência (pintura, gravura, fotografia, cinema, etc), é armazenada tendo como base um suporte comum, suporte este fundamentado na mutabilidade de seus elementos. Esse caráter volátil das novas imagens, sofisticam a ilusão da fotografia como prova de realidade, apesar de não serem mais fotografia, pintura, gravura...; são infografias. Seria possível perceber a diferença entre uma imagem e outra, entre um registro tomado mecanicamente e outro digital? Nos parece que na essência, a diferença fundamental entre o suporte fotográfico e o digital está no fato de que, ao ser manipulada uma cópia em papel, seu original químico (o negativo) permanece inalterado, o que significa dizer que, por comparação, a cópia alterada é uma imagem única. Se o negativo fotográfico é alterado, ele sofre uma irreparável perda de material informativo, uma vez que seu suporte não retorna ao que era originalmente, sendo portanto também uma imagem única (em relação a imagem original), embora passível de se reproduzir em várias cópias.

Quanto ao suporte digital, qualquer alteração cria uma imagem única, sem qualquer perda de informação daquela que a originou. De fato, após a criação de qualquer outra imagem, é impossível saber qual delas é a original, qual foi gerada primeiro, ou mesmo se existiu a qualquer tempo os referentes por ela representados. Como se vê, não se



* Embora alguns autores escolham defini-la como fotografia social ou documentária, escolhemos o termo documental por ser o mais corriqueiro e conhecido para esta modalidade fotográfica ligada ao jornalismo.

trata de uma mera troca do suporte antigo pelo novo; trata-se de uma nova forma de pensar e perceber a imagem. Nada apocalíptico, mas sem dúvida digno de nota.

Uma vez que as características do suporte digital sejam conhecidas do grande público, imaginamos que da "foto" ficará a "grafia", isto é, a mensagem "escrita", o discurso elaborado sem a ligação indicial com a luz, reflexo do referente que a compõe. Ou como bem define Arlindo Machado: "A imagem se oferece agora como um "texto" para ser decifrado ou "lido" pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada. (...) O mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica (...) será substituído pela idéia, muito mais saudável, da imagem como construção e como discurso visual". (in "O Fotográfico" 1998:322/323)

Até lá estaremos atravessando um período de transição onde a ética dos que produzem, alteram e distribuem as imagens, será nosso único alerta. Mas assim como no texto, a fotografia recebe a assinatura de seu autor. O que era negligenciado pelas grandes empresas jornalísticas num passado não muito remoto, passou recentemente a direito inalienável do fotógrafo e, atualmente, representa ao leitor, não apenas um crédito de autoria, mas um atestado de lisura profissional. Ou como lembra João Bittar (editor de fotografia da Folha de São Paulo): "O crédito dado ao fotógrafo não é uma homenagem ao autor, mas algo que o responsabiliza pelo conteúdo da sua imagem".



QUEDA - A foto acima foi publicada, sem crédito ao autor, em 7 de novembro de 1993, ilustrando reportagem sobre motocicletas Harley-Davidson. Por determinação judicial, a **Folha** volta a publicá-la hoje

DIÁRIO POPULAR

ESPORTES

Clássico do silêncio

Sem crédito: em 12/09/99 o Diário Popular juntou jogadores de equipes universitárias numa mesma imagem. O "Diário" não indicou ao leitor a fotomontagem e não creditou aos autores as fotos originais.

Já os distribuidores de imagens, particularmente os meios de comunicação impressos, a julgar pela vocação comercial e política que os caracteriza, é de se supor que os alertas sejam bastante discretos e lacônicos a exemplo de seus pares europeus: "Ansiosos em preservar a integridade de seu produto, muitos jornais europeus estão pensando em acrescentar um "M" nos créditos que acompanham qualquer imagem manipulada digitalmente". (BATCHEN, in "Revista do Patrimônio", 1998:51)



Capítulo 4

4.1 - Fotojornalismo X Foto-ilustração

"O real na sua verdade é sempre algo inatingível, mas, em menor ou maior medida, sempre aproximável pela mediação do signo. É nessa aproximação como meta que reside nossa responsabilidade ética com a linguagem". (SANTAELLA 1996:64)

Para esta pesquisa qualitativa, entrevistamos o diretor de redação da revista Isto é, Hélio Campos Mello, o editor de fotografia do jornal Folha de São Paulo, João Bittar, o editor de fotografia da revista Época, Paulo Vitale, o fotógrafo da revista Veja, Antonio Milena e a fotógrafa do jornal O Estado de São Paulo, Monica Zaratini.

Com a chegada da imagem digital nas redações de jornais e revistas brasileiros, a foto-ilustrativa ganhou mais espaço. Nas palavras de Paulo Vitale: "A diferença que havia entre fotojornalismo e ilustração fotográfica ficou difícil de caracterizar, uma vez que o fotógrafo perdeu um pouco esse caráter artesanal, essa carga pessoal, de subjetividade, de se reconhecer no final do seu trabalho. Olhar para aquela imagem e dizer 'eu fiz isso', e ninguém mexia nessa foto porque era tecnicamente muito difícil manipular porque ficava ruim. Hoje isso acabou. Com a utilização do Photoshop é muito fácil você fazer uma imagem e sair uma terceira coisa muito diferente do que foi fotografado, porque a sua foto virou matéria prima para uma ilustração, uma coisa editorializada".

Para Antonio Milena, "o leitor vai se acostumar, vai aprender a ver. Ele bate o olho e sabe que é montagem (feita) para facilitar a vida dele. Fica mais bonito e mais fácil dele entender (a matéria). Aqui na Veja você muda o fundo depois junta várias fotos de pessoas numa única página para informar melhor. Mas aí vem informando que é fotomontagem. Não quer dizer que se está enganando o leitor. Ele sabe. Não tem mais bobo hoje em dia, todo mundo tem equipamento digital. O cara fotografa a família, põe na tela (do computador), faz montagem, corta, tira, aumenta. O próprio leitor evoluiu também na maneira de ver e de saber entender (a imagem). (...) O que se faz é um tratamento de imagem, tornar o céu mais azul, um verde mais verde, não chega a ser uma manipulação. Hoje dificilmente você vê uma foto ruim numa revista. Se o fotógrafo não errar 90%, se ele errar só 50% está salvo (pela pós-produção)".

Em especial no caso das revistas semanais, ambos dão subsídio a afirmação de Arlindo Machado de que "a tarefa do fotógrafo convencional se resume cada vez mais à do

colhedor de imagens, entendida como tal a atividade do (...) fornecedor de uma matéria prima que deverá ser depois manufaturada em estações gráficas computadorizadas". (in "O Fotográfico" 1998: 321)

Diferentemente de Milena, Monica Zaratini crê que nem todo mundo desconfie do que está vendo: "Esta questão da (manipulação da) imagem digital eu acho que ainda não chegou a nível popular. (O grande público) não sabe que isso pode ser feito, que existe o Photoshop, que se pode tirar uma estria, uma celulite de uma mulher da Playboy. Quando se souber disso a credibilidade vai diminuir com certeza. Por isso que eu acho que deve existir uma vigilância no nosso meio sobre isso. Nós mesmos (fotógrafos) temos que ter consciência que isso não pode ser feito e resguardar a imagem o máximo possível. (...) Eu soube de uma vez que saiu uma imagem na Veja que tinha uma mesa com quatro pessoas e tiraram uma, esquecendo de tirar os pés da pessoa. Foi uma coisa que chocou de início e eu acredito que hoje no mercado não se esteja fazendo isso".

Parece provável que as legendas, que hoje representam o norteamento de significado de qualquer imagem jornalística ("Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?" BENJAMIN, 1987:107), ganhem um poder ainda maior, podendo não só dirigir o sentido informativo da imagem, como também revelar ou omitir seu suporte de realização.

Jão Bittar vê as fotos-ilustrativas como um problema. "Acho interessante se o autor da foto for o autor da alteração. Eu procuro evitar, proibir que se faça isso em fotos que não são suas. E a Arte quando quer fazer fotos-ilustrativas enfrenta uma resistência comigo, nós não colaboramos nenhum pouco. E quando saí, o leitor tem que saber que aquela imagem foi mudada que não é uma representação da realidade como o resto do jornal". Por outro lado, em relação as alterações que a imagem possa sofrer no processo jornalístico, Bittar é categórico: "Eu tenho me divertido muito com essa história de manipulação digital. É uma grande besteira. O processo químico permitia muita manipulação que eram encobertas pela precariedade tecnológica da época (lentes escuras, filmes pouco sensíveis, transmissão de imagens precária, etc). A minha tese é que hoje, num jornal com a tecnologia digital que nós usamos pra ganhar velocidade, não há tempo para a manipulação, que precisa ser muito bem feita para não ser descoberta".

Embora todos sem exceção lembrem que a fotografia química sempre foi passível de manipulação, sente-se uma preocupação em definir bem o papel do fotojornalismo nesses tempos digitais, demonstrada no exemplo metafórico de Helio Campos Mello: "Acho que deveria se fotografar só em branco e preto, uma coisa com uma cara específica; (...) deveria ter por parte do fotojornalismo um contra-ataque a essa banalização, essa massificação (da informação), ou seja, deveria ter um trabalho de marketing para o fotojornalismo para que ele tivesse uma cara própria, para que ele fosse efetivamente caracterizado, como fotojornalismo. Hoje nesse caos visual que temos o cara fica perdido". Afinal ele acredita que os leitores ao menos desconfiam mais das imagens: "Elas pegam fotos como daquele petroleiro afundando (visto do alto): é uma imagem completamente inusitada que as pessoas se acostumaram (a ver) por causa



ACIDENTE O petroleiro Costa Concordia, afundado no norte oeste do Espírito Santo, em novembro, cerca de 15 toneladas de óleo no mar, a partir de 15 mil toneladas a bordo, em uma operação que teve 16 feridos graves.

do Titanic mas elas pararam pra ver se era realmente o Titanic ou o tal do fotojornalismo. É que hoje tudo é possível, não há nada impossível. Nenhum ângulo, nada é impossível". Para Campos Mello, o leitor não vai perder a credibilidade nas imagens mas "até um pouco mais grave, ele vai se acostumar com o que vê", ou seja, a quantidade de informações e a alteração das imagens vão "de novo banalizando o drama e a tragédia, com a conseqüente perda do impacto e da função (do fotojornalismo) que é você alertar que coisas estão acontecendo, e não são legais". Por outro lado ele cita com orgulho o prêmio Esso de ilustração fotográfica ganho por 'Isto é' numa matéria em que o Prefeito Pita era representado como um "cadáver político": "pegamos um retrato dele e deitamos. Isso não é fotojornalismo, é uma peça editorial, que foi usada para reforçar uma idéia".

Sua opinião é compartilhada por Vitale: "Você tira uma foto do sujeito no escritório e coloca um fundo de uma piscina: isso não é só estético, você está mexendo com a informação. Se existe alguém lendo aquilo como uma cena real, você está ludibriando o leitor. Ele precisa saber que aquilo foi alterado até para poder se defender", uma vez que a "fotografia não é um discurso lógico encadeado como um texto; é uma apreensão sensorial, você mexe com outros códigos e isso é mais complicado que um texto editorializado, você pode desmontar (a defesa do leitor). (...) Existe uma diferença de mundos aí, porque você ensinou durante muito tempo que a fotografia parte do real e você cria uma terceira coisa (no computador) que não é o real".

Realmente, embora o mundo da informática gire em torno do simbólico, suas imagens tem uma predominância icônica quando apresentadas ao leitor/espectador, que, graças a cultura fotográfica, ainda os percebe como índices da realidade. Nos parece que com a mudança do suporte químico para o digital, se insinua uma nova forma de percepção da imagem fotográfica. Algo que provavelmente deve fazer parte em breve da cultura geral dos leitores e consumidores de imagens informativas, independentemente do tipo de alteração que sofram ou da ética dos veículos que as distribuam.

4.2 - A memória moldável

"A fotografia conecta-se a uma realidade primeira que a gerou em algum lugar e época. Porém perdendo-se os dados sobre aquele passado, ou melhor, não existindo informações acerca do referente que o originou, o que mais resta? Uma imagem perdida, sem identificação, sem identidade... sem história". (KOSSOY, 1999:129)

A informática abriu aos arquivos iconográficos um espaço de armazenamento de dados praticamente infinito e indestrutível pela ação do tempo. Uma vez que a memória do computador pode ser constantemente expandida ou reciclada, a humanidade está agora dotada de cérebros extra corpóreos, com uma memória "eterna e inesgotável", passível de reatualização a qualquer momento.

Se é correto afirmar que uma fotografia não representa a "realidade", também é certo afirmar que representa um instante passado; um recorte verossímil de uma situação material, que efetivamente existiu em algum momento e foi física e quimicamente captada pela camera.

"Segundo Roland Barthes, a realidade oferecida pela fotografia não é a de uma fidelidade a aparência, mas sim de uma fidelidade à presença, uma questão de existência (quanto ao lugar irrefutável de alguma coisa no tempo) mais do que de semelhança". (in "Revista do Patrimônio", 1998:51)

Essa característica faz com que "cada fotografia testemunhe a inexorável dissolução do tempo, exatamente por selecionar e fixar um determinado momento, sendo "o inventário da mortalidade" (SONTAG, in "A Imagem", 1997:133). Ou como corrobora Dubois: "Ao cortar o ato fotográfico faz passar (...) de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, (...) do mundo dos vivos ao reino dos mortos" (in "A Imagem", 1997:134).

Estas propriedades colocam a fotografia como documento histórico de valor, uma vez que ela eterniza um "discurso" de sua época, preservando informações sobre costumes, valores estéticos e sociais, modos de produção, etc. Uma fotografia "indica" assim seu contexto histórico.

Com o advento do novo suporte digital, não há, como vimos, um original físico o que nas palavras de Paulo Vitale "é algo complicado para a minha geração, porque eu cresci associando a fotografia a uma coisa palpável, aqui está o original, eis a prova do crime. E na fotografia digital isto não existe".

De fato inexistente. Ao se falar em fotografia digital, o termo na sua essência aproxima e embaralha suportes com características próprias totalmente distintas: o primeiro por sua captação mecânica que aponta necessariamente para seu referente físico de forma indicial, e seu suporte químico e palpável (o negativo). O segundo com sua captação eletrônica, logicamente baseada em conceitos matemáticos e seu suporte virtual caracterizado pela mutabilidade de seus elementos. Para Monica Zaratini "o que nós fazemos com máquina digital não é mais fotografia. Um negativo transformado por uma química, isso é fotografia. (...) Não tem nada a ver uma coisa com a outra".

Embora ambos possibilitem a conceituação de seu material imagético, como vimos é o suporte digital que tem o simbólico como material signico preponderante. Teriam as infografias validade histórico informativa? Segundo Zaratini elas "vão ter que poder

(ter) porque todas as agências internacionais hoje estão trabalhando em função do tempo: quem colocar a foto primeiro (...) é quem está mostrando a imagem para o mundo. Então não se está fazendo mais o negativo, o fotógrafo não tem condição de fazer as duas coisas. Você está no meio de um conflito, de uma guerra, ou de uma passeata, não dá pra fazer com uma máquina digital e depois fazer o negativo. Eu acho que o futuro (...) vai estar na questão da ética e tem que se conscientizar disso agora, (...) porque senão no futuro (as imagens) não vão ter validade (representativa) nenhuma de fato, de se saber se aquela foi a imagem (original) mesmo ou não. Agora o negativo ele dura, ele vai estar lá, ele vai estar guardado. Ele tem uma maneira de arquivar melhor. A imagem digital hoje em dia tem um problema sério de arquivo".

A relação do profissional da notícia com o novo suporte é bem caracterizada por Antonio Milena: "O fotógrafo ficou mais enxuto. Ele fazia quatro ou cinco rolos de filmes numa cobertura e hoje ele faz o mesmo número de fotos mas apaga ali (o que não interessa) e tem um outro produto, tudo ficou enxuto. Você gasta menos, mudou a maneira (de trabalhar) com a informática, ficou tudo mais prático mais rápido. Nos jornais o cara arquiva menos, ele tem menos material, menos produto mas guarda as mais importantes, as fotos que entram pra história. Mas todo mundo vai continuar arquivando. Não vai ter aquela sala cheia de contatos. No fim os contatos acabariam sendo jogados fora também. É uma maneira nova de ver a fotografia. Você vai ver a fotografia na tela do computador".

O conceito daquilo que é histórico é extremamente relativo. De fato por absoluta ausência de imagens arquivadas, as remanescentes tornam-se históricas compulsoriamente. Como lembra Vitale: "O problema da foto digital, é que o próprio fotógrafo deleta o cartão pra salvar mais memória e eles deletam na hora de arquivar também. Se arquiva muito pouco. Fotos importantes hoje podem se tornar super úteis pra você entender a história daqui a dez anos e elas podem ser deletadas. (...) Porque não temos capacidade de avaliar o presente, e nem de prever o futuro. É uma memória moldável pela geração que está vivendo aquele tempo. Você está editorializando a memória também, e isso é complicado".

No novo suporte, o verbo "deletar" é significativo de como é preciso estar ciente da mudança de percepção em relação a essa nova geração de imagens. Até pouco tempo o acompanhamento do trabalho de um fotógrafo podia ser seguido pelos contatos, que denotavam o caminho visual percorrido por ele para chegar a determinada imagem. Era possível aferir também, por comparação ao material fotografado, os critérios de escolha de uma imagem em detrimento de outra. A série de documentários franceses "contatos" é um bom exemplo da utilidade deste procedimento. Hoje a memória digital é "deletada" pelo seu operador para, paradoxalmente, ganhar mais "memória". É uma memória enxuta, que não deixa o rastro físico do processo de suas escolhas, nem o suporte paupável do original criado, o que significa dizer que, em última análise, é uma memória moldável, passível de ser conceitualizada sem deixar qualquer traço, pois o original é a imagem sobrevivente a esse processo.

Uma imagem digital "está no tempo mas não é o tempo" (BATCHEN, 1999:55), ou seja, é "muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar" (MACHADO, 1998:323). Mesmo o instante fotográfico uma vez digitalizado, pode ser "descongelado", com a importante ressalva que, no caso da manutenção de seu original físico, nada se perderia com isso, aliás muito pelo contrário.

Indiciais ou conceituais, o fundamental é perceber que nossos conceitos figu-

rativos estão prestes a mudar na raiz de nossa percepção, na subjetividade sensorial de como nos deixamos afetar pelas imagens, isto é, pelo seu sentimento dogmático de realidade.

"A memória vai estar em risco, não por estar em disco, mas porque a manipulação fácil e convidativa aplaina o caminho para o relativismo cultural e deste, para a história distorcida - o que nos leva de volta para o campo da ética, acima da técnica e da estética". (VICENTE, in "O Fotográfico", 1998:336)

Capítulo 5

5.1 - Presença e telepresença

Para o filósofo Paul Virillio, "vivemos hoje uma separação cada vez maior entre a imediatez da retransmissão (da mídia) e nossa capacidade de compreender e avaliar o instante presente" (1993:67). Desde seu livro "A Guerra Pura" (1984), Virillio tem estudado os efeitos da busca obsessiva do ser humano pela velocidade, em especial nos meios de comunicação e transporte. Segundo ele, o planeta tem ficado cada vez menor em termos da nossa capacidade de perceber as distâncias físicas que nos separam: "Reduzido progressivamente a nada pelos diversos meios de transporte e comunicação instantâneos, o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação de sua 'profundidade de campo' que degrada as relações do homem com seu meio ambiente" (1993:105/106)

Isto pode ser observado em exemplos familiares, como o avião e o carro que nos transportam de um lugar a outro sem que tenhamos a percepção correta da distância percorrida e do telefone que rompe nossa intimidade territorial, colocando pessoas ausentes do nosso espaço físico em contato imediato conosco num simples alô. Segundo Santaella "quando o telefone incorporou o elemento gráfico, tornou-se possível não apenas falar, mas também escrever pelo telefone (e-mail), imprimir pelo telefone (fax), produzir e gravar sons e vídeos (secretária eletrônica, videofone)" (1996:13). A Internet não apenas se utilizou da rede telefônica existente, como incorporou o próprio telefone, expandindo sua utilidade e multiplicando seus usuários. Agora, além da voz é possível transmitir e armazenar informações na forma de documentos e imagens. A disponibilidade dessas informações, acessadas de qualquer parte do globo num simples apertar de botão, conectam instantaneamente um mundo de dados virtuais, encurtando as distâncias geográficas e temporais. Exemplo disso são as telecomunicações em tempo real como as vídeo-conferências. Em breve a realidade virtual não se limitará a tela, trazendo o próprio homem para seu interior e fazendo-o interagir com seu semelhante num espaço sintético onde a realidade física pouco ou nada importará:

"(A telepresença é) um meio de expressar, em nível estético, as mudanças culturais advindas do controle remoto, visão remota e troca de informações audiovisuais em tempo real, num contexto em que os participantes são convidados a experienciar mundos remotos, inventados a partir de perspectivas e escalas diferentes das humanas". (Eduardo Kac, in Santaella, 1996:15)

Num universo sintético onde é possível fazer compras, divertir-se, trabalhar, informar-se sobre o mundo e até "relacionar-se" com pessoas, tudo em tempo real, o usuário do computador tem cada vez menos motivos para sair de casa. Nas grandes metrópoles, onde locomover-se é progressivamente mais difícil e perigoso, o mundo virtual é um convite a "estar" em qualquer lugar do planeta sem levantar da ca-



Cena do filme "O Passageiro do Futuro", baseado numa estória de Stephen King

deira. Ou como afirma Virillio: "Aproximar nos tempos das telecomunicações é inversamente afastar no espaço" (1993:67).

Outrossim, é inegável que num universo de contatos cada vez mais distantes no espaço físico, a credibilidade das imagens é, nos parece, fundamental para o seu funcionamento. Como o conteúdo da Internet é caracterizado pela pulverização de suas fontes e democratização de temas e conceitos emitidos, a credibilidade do que é veiculado é também virtual. Não por acaso, os grandes provedores de acesso a rede no Brasil, tem se associado a veículos de comunicação, em particular a mídia impressa (UOL-Folha/Abril, ZAZ/Terra-Estadão) procurando transferir de certa forma a credibilidade de um suporte ao outro. Afinal, similar a fotografia, o suporte impresso atesta sua informação (verdadeira ou falsa) por um longo tempo. É passível de uma nova leitura pelo usuário, envelhece, se desatualiza. Mas sua presença física é indiscutível, o que como diz Paulo Vitale "dá a ilusão de ser a verdade porque está lá estampeado, está escrito, (...) é uma coisa física, real".

Considerações Finais

Segundo Virillio, a velocidade da informática desvaloriza o "estar" no espaço sensível. Quando Elliot Erwitt afirmava "a fotografia nos leva a lugares a que não pertencemos" (1988:20), se referia ao prazer resultante do fato (então "compulsório") de o agente precisar vivenciar os temas que fotografa. Para a infografia esta não é mais uma necessidade, mas uma mera possibilidade. Na realidade, o emprego da infografia travestido como suporte fotosensível se dá por força das circunstâncias: é da fotografia o suporte familiar que detêm, há 150 anos, o monopólio da mimese "crível" como representação do mundo. É ela que provê imagens a um lucrativo negócio que abrange desde o mercado amador até as publicações editoriais e publicitárias. Mas o estatismo fotográfico é, supomos, uma limitação impensável para a velocidade digital, fruto da necessidade imediata de ganhar tempo num mercado já existente.

Trata-se de uma importante e revolucionária escala no trajeto da informática em direção a imagem móvel. Um exemplo disso é o recém lançado "Guerra nas Estrelas" que teve 95% de sua produção feita em computador, ou seja, praticamente todo criado entre quatro paredes; e, é claro, a um custo baixo (para os atuais padrões de Hollywood). Outra boa pista, é o fato de que a grande maioria das atuais câmeras digitais se tornaram "filmadoras", captando primeiro uma cena móvel para dela editar (ou não) fragmentos estáticos a posteriori. A própria Internet, com a utilização das linhas ultra rápidas (banda larga), promete cooptar o usuário pela televisão, transformando-a em mídia interativa ao invés de meramente passiva. E angariando um número impressionante de novos usuários, dispostos a passar cada vez mais tempo no mundo virtual.

A velocidade da luz é o parâmetro da transmissão na era da Internet. Com a quantidade de informações gerada, fica extremamente difícil ao receptor se posicionar criticamente na análise do conteúdo do que lhe chega aos sentidos, uma vez que não há tempo para reflexão.

Hoje, quando as aplicações virtuais causam um compreensível deslumbramento no meio fotografico editorial, transformando, ao que parece definitivamente, nossa relação com a "velha fotografia", este texto aventa a possibilidade de que uma silenciosa, e provavelmente muita lenta, revolução dos nossos conceitos figurativos pode estar em curso. No rastro da mudança do suporte químico para o digital, as questões éticas e estéticas das novas perspectivas de como "ver", pensar e perceber as imagens, principalmente na área da informação jornalística, não serão, certamente, resolvidas por acaso.

Finalizemos com otimismo mostrando duas citações apocalípticas de personagens ilustres em momentos de crise:

"Vem perto o dia em que soará para nós escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. Nós os rabiscadores de artigos e notícias, já sentimos que nos falta o solo debaixo dos pés... Um exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava a nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. (...) Já ninguém lê mais os artigos." (Bilac, Olavo in "Revista do Patrimônio n° 27 - pg. 10)

"Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu (...). Se for permitido a fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças a aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes." (Baudelaire, in "Pequena história da fotografia" pg 107)

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A Camera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. Histórias de Assombração, in *Revista do Patrimônio* n° 27. São Paulo: Iphan, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas (SP): Papirus, 1994.
- ERWITT, Elliott. *Personal Exposures*. Nova York: Norton, 1988.
- EVANS, Walker. *Walker Evans at Work*. Londres: Thames and Hudson, 1982.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *A Imagem Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MANCHESTER, William. *In Our Time*. Londres: The South Bank Center, 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas (SP): Papirus, 1996.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SANTAELLA, Lucia & NOTH, Winfried. *A Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- VIRILLIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Fonte e crédito de autoria das imagens utilizadas neste trabalho

- Jornal *Folha de São Paulo*: "Formação da Memória é registrada pela 1º vez" crédito de divulgação (página 5).
- Livro *"In Our Time"*: foto de Alexander Gardner (página 6).
- Livro *"In Our Time"*: foto de Roger Fenton (página 6).
- Livro *"Walker Evans at Work"*: foto de Walker Evans (página 7).
- Livro *"In Our Time"*: foto de Robert Capa (página 7).
- Livro *"Life Library of photography: photojournalism"*: foto de Yasushi Nagao (página 11).
- Livro *"Personal Exposures"*: foto de Elliott Erwitt (página 12).
- Livro *"Personal Exposures"*: foto de Elliott Erwitt (página 13).
- Livro *"Henry Cartier Bresson Premieres Photos"*: foto de Henry Cartier Bresson (página 15).
- Material de aula do curso "A Imagem nos meios de Comunicação" (Senac): Calvin de Bill Watterson (página 17).
- Jornal *Folha de São Paulo*: "Piratas do Tietê" de Laerte (página 17).
- Jornal *Folha de São Paulo*: "Queda" foto de Evandro Teixeira de Almeida (página 18).
- Jornal da ARFOC, *"Em Foco"*: foto do Diário Popular sem crédito para os fotógrafos (página 18).
- Jornal *Folha de São Paulo*: "Fotos comprovam agressão a menores" crédito de reprodução (página 19).
- Revista *Veja*: "Vai blindar o carro?". Ilustração fotográfica sobre foto de Gladston Campos (página 19).
- Jornal *Folha de São Paulo*: "Naufrágio" crédito da agência Reuters (página 20).
- Revista da *Folha de São Paulo*: "O passageiro do Futuro", filme. Crédito de divulgação (página 25).

Citações originais

"It frequently happens.... that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he had depicted many things he had no notion of at the time. Sometimes inscriptions and dates are found upon the buildings, or printed placards most irrelevant, are discovered upon their walls; sometimes a distant dial-plate is seen and upon it - unconsciously recorded - the hour of the day at which the view was taken".

(Fox Talbot, pg. 6)

"(..) I had a few, sort of prescient, flashes - unconscious flashes - and they led me on. I found that what I wanted to do was get a type in the street, for example, and grab a very natural snapshot of a fellow (...). That was a very good vein. (...) That was documentary photography with a vengeance, and wonderful."

(Walker Evans, pg. 6 e 7)

"There are two kinds of photographers: those who compose pictures and those who take them. The former work in studios. For the latter, their studio is the world. The constant flux of life exerts a power of fascination over them. They are alert for that at all times. For them the ordinary doesn't exist: every thing in life is source of nourishment."

(Ernst Haas, pg. 7)

"I rarely stage pictures. I wait for them... let them take their own time. Sometimes, you think something's going to happen so you wait. (...) That's a wonderful thing about pictures - things can happen."

(Elliott Erwitt, pg. 12)

"Ideas, wonderfully entertaining as they can be in conversation and seduction, have little to do with photography. Photography is the moment a synthesis of a situation, an instant when it all comes together. That's the elusive ideal."

(Elliott Erwitt, pg. 12)