

Por que ainda insistimos em usar fotografias como ‘prova’?¹

Silvio da Costa Pereira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo discutir o uso de fotografias como provas documentais. A partir de revisão bibliográfica analisamos a construção dessa compreensão, e em seguida apresentamos algumas visões acerca das possibilidades expressivas da fotografia. Para além de contextualizá-las, nossa linha de raciocínio busca ir além desta dicotomia, posto que as imagens fotográficas possuem potenciais documentais e expressivos que precisam ser construídos pelo fotógrafo e acionados pelo observador dentro de um determinado contexto, bem como estarão atravessados por influências institucionais/culturais de uma época e local, pela memória e por crenças. Nesse sentido qualquer conhecimento que se possa obter delas é construído por uma rede complexa de relações, não sendo dado a priori nem tampouco fixo.

Palavras-chave: imagem complexa; documento; expressão; fotografia; cultura visual.

Agora o braço não é mais o braço
erguido num grito de gol.
Agora o braço é uma linha, um traço,
um rastro espelhado e brilhante.
E todas as figuras são assim:
desenhos de luz, agrupamentos de pontos,
de partículas, um quadro de impulsos,
um processamento de sinais.
E assim – dizem – recontam a vida.
(Estrela – Fernando Faro)

Quando o produtor musical Fernando Faro escreveu estes versos, imortalizados ao serem declamados por Elis Regina no espetáculo Trem Azul – o último da carreira da cantora – ele já compreendia que havia nas imagens uma criação de significado, não sendo elas uma simples representação, muito menos um espelho. Isso, no entanto, não o impediu de dizer, não sem certo afastamento crítico, que as imagens ‘recontam’ a vida. Isso se deu há quase quarenta anos atrás, e apesar do lapso temporal tal compreensão

¹ Trabalho, apresentado ao GP ‘Fotografia’ do XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. A reflexão é derivada da tese de doutorado defendida pelo autor (disponível em <http://www.bu.ufsc.br/teses/PJOR0143-T.pdf>)

ainda não é preponderante em nossa sociedade, posto que a ideia de que fotos e vídeos² possuem a capacidade de ‘mostrar’ a vida e o mundo ainda permanece viva e forte. Mas se a academia e parte da sociedade já enxergam, há tempos, que uma coisa é a realidade e outra são as imagens, por que tal compreensão é ainda tão expressiva entre nós?

Para refletir sobre esse tema é fundamental olhar para trás e ver que a fotografia desenvolve-se no século XIX a partir de valores burgueses, industriais e ligados às massas dos centros urbanos que a partir daquele momento se desenham. Que é um produto de máquinas, as quais são operadas direta ou indiretamente por humanos. E que sendo produto da modernidade ‘promete’ uma totalidade que – hoje sabemos – é impossível de obter (Latour, 2013): o registro do mundo físico tal qual ele é, ao modo de um olho neutro, técnico, imerso no ambiente (Fabris, 2009).

Tal promessa, no entanto, vem naufragando há décadas, e o texto de Faro, assim como outras expressões populares, mostram que essa compreensão não é apenas acadêmica. Talvez possamos pensar, como defende Latour, que uma promessa ‘moderna’ como essa nunca tenha sido efetivamente cumprida. O fato é que ainda usamos a fotografia como documento, prova. Do jornalismo ao sistema judiciário, das redes sociais à fotografia científica, inúmeros são os usos dela para ‘recontar’ a vida.

O objetivo deste trabalho é refletir a respeito desse caminho que foi se constituindo antes mesmo de sua invenção, bem como sobre as possibilidades que as transformações que vêm ocorrendo no campo da fotografia podem trazer para arrefecer essa mitologia de janela transparente, ou de sua correlata amenizada noção indicial.

A construção socio-histórica da fotografia como ‘prova’

Quando a fotografia é inventada sua nitidez, aliada à crença dominante em alguns círculos a respeito da superioridade da máquina sobre o trabalho humano, colaborou para que se criasse um entendimento de que tais imagens espelhariam a realidade. Isso contribuiu para um uso inicialmente científico (SILVA, 2014) e a negação de qualquer caráter artístico ou expressivo. Considerava-se naquela época que não havia na imagem técnica presença de criatividade humana. O poeta francês Charles Baudelaire é muito citado pela crítica que fez ao Salão de Belas Artes francês de 1859, texto no qual teceu duras críticas à possibilidade de que houvesse um viés artístico para a fotografia, para a

² Faro refere-se basicamente às imagens televisivas em seu texto, posto que é através delas que Elis Regina foi transformada em ‘estrela’. Em <https://aprendinosdiscos.wordpress.com/tag/elis-regina/> é possível encontrar uma reflexão a respeito desse texto.

qual enxergava o papel de auxiliar da memória humana (BAUDELAIRE, 1980). Entler (2007), no entanto, ressalta que o poeta estava mais preocupado em contestar o senso comum burguês, que parecia compreender o realismo artístico como uma simples cópia da natureza do que com a fotografia, da qual ele mesmo se valia. Mas esse entendimento burguês ganha força nas sociedades europeias do período. Dubois (1998) busca mostrar que tanto os que elogiavam quanto os que eram críticos à nova imagem referiam-se a ela dentro da chave do mimetismo. Havia, assim, um entendimento de que as imagens eram produzidas pelo ‘lápiz da natureza’ – expressão que deu título ao primeiro livro de fotografias, feito por Henry Fox Talbot em 1844 – e que portanto seriam “formadas ou captadas apenas por meios químicos e ópticos e sem o auxílio de qualquer pessoa familiarizada com a arte do desenho [...] Elas são impressas pela mão da Natureza”³ (TALBOT, 2011, p. 6) Dentro de tal compreensão “a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 1998, p. 32). Sendo o entendimento da sociedade, essa era também a compreensão dos tribunais, que não enxergavam na fotografia nenhuma criatividade que desse margem a um entendimento autoral. Edelman cita decisão do Tribunal de Comércio de Turin, na França, de 1861, que diz que o trabalho do fotógrafo se reduz a operar corretamente a câmera e preparar as soluções químicas adequadas, e que “sua arte reduz-se a um processo puramente mecânico, no qual pode mostrar mais ou menos habilidade, mas sem que possa ser equiparado aos que professam as belas artes, nas quais operam o espírito e a imaginação, e algumas vezes o gênio formado pelos preceitos da arte” (PORTU, 1910, p. 723, *apud* EDELMAN, 1976, p. 55).

A verossimilhança da fotografia e a crença em sua fidelidade estavam também na base de seu uso para tentar identificar questões ligadas ao comportamento humano. Didi-Huberman (2015) descreve o emprego que o médico Jean-Martin Charcot fez da fotografia para estudar a histeria, ‘doença’ que não tinha causas neurológicas conhecidas mas ‘sintomas’ visíveis. Alphonse Bertillon valeu-se de imagens fotográficas para relacionar a fisionomia com o caráter de uma pessoa, buscando assim antecipar quem viria a cometer furtos, assassinatos e outros crimes. Nesse processo definiu normas para o uso da fotografia na identificação criminalística (SCORSATO,

3 Esta, e todas as demais traduções de textos em língua estrangeira foram feitas pelo autor.

2012), cujos princípios são seguidos até hoje. A crença na verdade documental captada pela imagem fotográfica está na base de todos esses usos.

E é nos diversos usos policiais – embora não exatamente na teoria de identificação de Bertillon – que Tagg (2005) argumenta residir uma reorganização do regime de verdade das sociedades ocidentais a partir da fotografia. Talvez seja relevante lembrar que a polícia tal qual a conhecemos hoje é uma instituição que se estrutura entre finais do século XVIII e início do XIX. Nesse período aquilo que Foucault (1999) chama de ‘espetáculo punitivo’ vai sendo trocado por um ‘processo legal’, e entra em cena o trabalho de vigilância, com o objetivo de produzir informações que ajudem a embasar as decisões judiciais. É aqui que a fotografia passa a ser usada, tanto para vigiar – os arquivos fotográficos serviam, por exemplo, para reconhecer suspeitos, fuggitivos ou criminosos – quanto para punir – ao funcionar como ‘prova’ de algum delito.

Mas o uso judicial está ligado, ou provém, de práticas sociais que estavam se estabelecendo nesse período, que é quando a fotografia começa a ser usada para criar registros em escolas, prisões e orfanatos, assim como para investigar as condições de vida em áreas empobrecidas. Thomas Barnardo, irlandês que fundou e dirigiu diversas casas para abrigar crianças pobres e carentes, demarca que a produção de fotografias servia para

[...] facilitar o reconhecimento de meninos e meninas culpados de delitos [...]. Há muitos casos deste tipo nos quais o fato de possuir estas fotografias nos têm permitido comunicar a polícia ou protetores mais antigos [...]. Mediante estes retratos, crianças que fogem de nossas residências são recuperadas e devolvidas [...]. (LLOYD; WAGNER, 1974, *apud* TAGG, 2005, p. 110).

Fotografias também começaram a ser usadas para embasar argumentos em debates públicos acerca da manutenção ou demolição de edificações consideradas insalubres, como as que existiam na área de Quarry Hills, na cidade de Leeds, na Inglaterra. Ali o médico James Cameron, ao assumir a defesa da erradicação das moradias, passa a produzir uma série de imagens, que eram usadas em sessões públicas e legislativas. Nessas ocasiões, no entanto, a apresentação era sempre mediada pela defesa oral das ideias que as imagens buscavam evidenciar, o que – segundo Tagg (2005) – destaca que não atuavam sozinhas mas faziam parte de uma rede que buscava apresentar marcas de autoridade de forma a convencer as pessoas a respeito das ideias que estavam em discussão.

O que Tagg busca mostrar em seu livro é que dentro de tal contexto se dá o desenvolvimento não apenas da noção de fotografia como ‘prova’, mas também dos procedimentos que embasam tal uso. E tanto nos tribunais como nos debates legislativos ela nunca atua sozinha, mas em conjunto com outros elementos, que se apoiam mutuamente, de modo a formar um argumento sólido. Mas como as fotografias não possuem um sentido por si mesmas, transparece também nesse desenvolvimento que o sentido é construído a partir da rede de relações de poder do qual aquela fotografia específica faz parte. Assim, a autoridade de quem apresenta a imagem ou outro ‘documento’ é também muito relevante. No caso dos debates em Leeds, esse uso da autoridade aparece quando aqueles que eram contrários à demolição dos prédios de Quarry Hills começam a produzir suas próprias fotografias. Quando uma dessas é apresentada por um agente imobiliário em reunião do Comitê de Investigação da Câmara dos Lordes em 1901, Lord Robert rebate: “Não desejo perguntar sobre as fotografias, porque sabemos que as fotografias não transmitem uma impressão muito exata desta classe de edifícios” (TAGG, 2005, p 191).

É nesse período que começam a se padronizar os procedimentos para que as fotografias sejam mais efetivas como provas judiciais. Baseado nas ideias de Harold Pountney, descritas no livro *‘Police photography’*, de 1971, Tagg destaca que para serem eficientes como prova na justiça as imagens necessitam de: condições adequadas de exposição, processamento e impressão; foco preciso e nitidez; linhas verticais não convergentes; inclusão de todos os elementos relevantes, ou a produção de uma série de imagens; não uso de retoques, nem iluminação excessiva, nem sombras pronunciadas; que tenha sido feita ao nível dos olhos humanos. A identificação adequada do dia, hora e local onde ela foi produzida, assim como a apresentação dos originais, também é considerada fundamental. O objetivo é promover no receptor das imagens – juiz, jurados, promotores, partes envolvidas – “a mesma informação e as mesmas impressões que receberia se tivesse observado diretamente a cena”, explica o especialista na preparação de provas judiciais S.G. EHRlich (1967, p. 10, *apud* TAGG, 2005, p. 126). Ou, a partir da explicação ainda mais recente de um perito criminal: a fotografia “se traduz na possibilidade objetiva de se imortalizar uma parcela do tempo que corre e não volta mais, guardando, de modo simples e preciso, frações do real para posterior apreciação por parte daqueles que não puderam presenciar o tema fotografado” (ANJOS, 2008, p. 7). Tais instruções partem da compreensão de que a fotografia é cópia

direta da realidade, e que os problemas que possam ocorrer são perversões desta pureza natural.

A compreensão que Tagg traz é que o uso da fotografia no contexto das instituições médica, policial, judicial, assistencial e legislativa vai forjar a noção de que ela pode funcionar como prova visual. Assim, os usos documentais, científicos, jornalísticos, policiais e toda sorte de empregos onde a fotografia atue como comprovação a partir do século XX derivariam não apenas da crença na objetividade da imagem fotográfica, mas do instituto de seu uso como ‘prova’ que ocorre durante a segunda metade do século XIX.

Ao longo do século XX essa visão aparece vinculada a trabalhos teóricos como ‘Ontologia da imagem fotográfica’, onde André Bazin (1983) constrói a noção de ‘gênese automática’ da imagem fotográfica, e ‘A mensagem fotográfica’, no qual Roland Barthes (2000) diz que a fotografia é uma ‘mensagem sem código’ ou um ‘*analogon* perfeito’ por suas qualidades de verossimilhança. E existe também na teoria indicial, que foi forte nas últimas décadas do século XX e defendia que a fotografia possuía uma conexão física – através das marcas deixadas no negativo pelos raios de luz provenientes daquilo que esteve na frente da câmera – com o referente, ao qual ela designa, atestando sua existência, sem lhe indicar sentido (DUBOIS, 1998).

[...] na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.

O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’. (BARTHES, 1984, p. 115)

Esse conjunto de ações e compreensões contribui para forjar o entendimento de que o jornalismo é capaz de ‘dar provas’ – e não apresentar ‘discursos’ – visuais dos (ou sobre os) fatos ocorridos, como sugere o estudo de Sallet junto a repórteres fotográficos do jornal Zero Hora:

O episódio em que ouviu um juiz condenar os policiais responsáveis pela morte de Julio Cesar (“O caso do homem errado”⁴) é indicativo

4 O pedreiro Júlio César foi preso após ser confundido com assaltantes de um supermercado em Porto Alegre (RS), em 14 de maio de 1987. Ao ser preso foi fotografado pelo fotojornalista Ronaldo Bernardi, do jornal Zero Hora, dentro da viatura policial. Tendo saído do local apenas com um ferimento na boca, Júlio César chegou morto, com um tiro no tórax, ao hospital. (<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/03/documentario-o-caso-do-homem-errado-relembra-execucao-de-operario-negro-pela-policia-militar-cjflf8d93053z01r43rv2r4aw.html>).

do que Bernardi defende: a fotografia como prova. E suas fotos são elucidativas, já que há um homem ferido e sendo espancado por policiais. Esse homem é posto algemado no carro da polícia para ser conduzido a atendimento médico e chega morto ao Pronto Socorro. (SALLET, 2006, p. 257)

A força desta crença ainda é tão grande, tanto por parte de jornalistas quanto de consumidores de jornalismo, que a pesquisadora pergunta: “a denúncia se sustentaria sem as imagens?” (SALLET, 2006, p. 258). A resposta mais provável é ‘não’, em função do contexto que apresentamos acima. Isso, no entanto, não significa que as fotografias sejam efetivamente realistas ou devam funcionar como prova. E se deve ao fato de que a sociedade ocidental está construída sobre as mesmas bases que permitem à fotografia ser tomada como documento.

Essa fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009) possui diversas funções sociais: arquivar informações, propor sentidos ou fragmentar a visão do mundo, atuar como discurso, modernizar o conhecimento científico, ilustrar outras mensagens e informar a respeito de algo que transcorreu em frente a câmera. Através de séries – álbuns, arquivos, panoramas, jornais, revistas, livros ilustrados, etc. – ela funciona como um inventário do real, que sendo organizado, ordenado, apresenta uma visão a respeito do mundo. Em tais imagens, o rigor é mais importante que quaisquer aspectos estéticos. Quando o período entreguerras favorece a expansão econômica, e comércio e indústria passam a se valer de fotografias para seus catálogos e publicidades, tais crenças são incorporadas a seu uso ilustrativo. A partir dos anos 1920, a imprensa passa a se valer da noção de fotografia-documento de forma ampla, com o objetivo de informar. Para Rouillé (2009) a informação gráfica se define mais por suas alianças do que por suas ferramentas, sugerindo – de modo parecido à compreensão de Tagg – que não é a fotografia que cria a objetividade, mas a busca de objetividade que se vale da fotografia, de forma retórica. O momento decisivo, a fotografia única e mítica que conseguia expressar o acontecimento da melhor forma, estava em sintonia com tais compreensões. O uso de objetivas de distância focal ‘normal’, a nitidez das imagens, a minimização do grão, a amplitude e continuidade nos tons de cinza, e mesmo a recusa ao reenquadramento, também fazem parte dessa busca por uma fotografia objetiva e documental.

Os caminhos da construção da expressividade fotográfica

Mas apesar de ser vista como ‘prova’, como ‘janela aberta para o mundo’, como ‘imagem neutra’, tal compreensão não é monolítica, o que sugere não só o fato da apresentação do daguerreotipo ter sido feita por Arago em uma reunião conjunta das academias de Ciências e de Belas Artes francesas, mas também trabalhos pioneiros como o autorretrato de Hippolyte Bayard ‘morto’, de 1840⁵ ou os retratos de Julia Margaret Cameron e Nadar, produções que não seguiam a lógica de atuar como representação da realidade. Usos que talvez tenham ficado deslocados em meio a discussão sobre o viés científico ou artístico, pois não necessariamente se agregavam a nenhum deles.

Para Flusser (2011) as imagens técnicas, que são produzidas por aparelhos, estão no topo da escalada de abstração da relação entre homem e natureza. Para ele, primeiro o ser humano experimentou uma relação mágica – ou de idolatria – com as imagens. Para desmágicizar tal relação, foi criada a escrita, que permitiu codificar cenas em textos, instituindo o pensamento linear e conceitual. Nesse período as imagens se refugiaram em guetos como as igrejas, deixando de influir na vida cotidiana. As fotografias – ou as imagens técnicas, das quais a fotografia é o primeiro exemplar – teriam por objetivo reintroduzir as imagens na vida cotidiana, assim como emancipar a sociedade do pensamento conceitual linear. Assim, a cultura do texto da era de Gutenberg vai cedendo espaço a uma cultura das imagens, onde fotografia, cinema e televisão são responsáveis pela massificação desse consumo.

Contra a noção de ‘lápiz da natureza’ é fundamental compreender que os aparelhos não trabalham sozinhos, precisando ser operados por seres humanos⁶. No entanto os dispositivos que produzem tais imagens são tecnicamente complexos – Flusser os chama de *caixa preta* – e nos dão a ver apenas as entradas e saídas, nunca o processo que ocorre em seu interior. “Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado” (FLUSSER, 2011, p. 44). Tal sistema fechado tem em si, inscritas previamente, todas suas potencialidades. Para Flusser o programa (*software*) é mais

5 Bayard, que também é um dos múltiplos inventores da fotografia (MONTEIRO, 2001), lutou contra o monopólio da invenção de Daguerre. Após ver que os louros da descoberta tinham ido para seu concorrente, ele decide se afogar, mas apenas ‘fotograficamente’, inaugurando a explicitação do potencial criativo e expressivo da fotografia.

6 Mesmo câmeras de segurança ou ‘armadilhas fotográficas’ usadas para registrar animais em seus habitats são colocadas, posicionadas, ativadas e monitoradas por humanos.

importante que objeto físico (*hardware*), posto ser ele que definirá as possibilidades e limites do aparelho. Por isso o compreendemos a partir da noção de integração entre humanos e não-humanos de Latour (2013), para quem tais quase-objetos quase-sujeitos podem aparecer como sujeitos, objetos, narrativas ou laços sociais embora nunca se reduzam a nenhum deles. E assim fotografias são produzidas dentro de uma rede que conecta fotógrafos, dispositivos, narrativas e crenças, e que não pode ser simplificada sem que se perca a compreensão do conjunto.

Assim, é importante que antes de produzir uma imagem o fotógrafo conceba sua intenção, seja ela estética, política, informativa, etc. Ter claro o que deseja como saída do aparelho é necessário para traduzir essa intenção em comandos de operação do dispositivo, e com isso transformá-los em imagens. Mas o aparelho pode também operar aleatoriamente, com comandos dados automaticamente, sem que o operador os tenha pensado a partir da saída desejada. Mesmo assim haverá a codificação, nas imagens produzidas, destas opções feitas ‘inconscientemente’. Nesse sentido, fotografar é criar conceitos visuais, que estarão colados à superfície da verossimilhança sem se reduzir a ela, mas valendo-se dela. Fotografias “significam conceitos programados [...]”. Mas não é o que se vê quando para elas se olha. Vistas ingenuamente, significam cenas que se imprimiram automaticamente sobre superfícies” (FLUSSER, 2011, p. 57). Por isso as melhores fotografias não são as mais nítidas ou tecnicamente perfeitas mas aquelas nas quais o fotógrafo venceu a programação do aparelho, impondo-se para criar cenas que traduzam suas ideias. Algo semelhante ao escritor, que não coloca apenas uma palavra após a outra para formar frases, mas que se vale de todas as possibilidades da língua e da cultura para, através do texto, construir o significado desejado. Enxergamos que aqui Flusser desvia de uma compreensão centrada apenas no dispositivo – mesmo fazendo sua reflexão a partir dos aparelhos – e coloca em foco a importância do sujeito produtor das imagens. Ele também enxerga a potência do sujeito observador quando diz que fotografias “são pontas de icebergs” (FLUSSER, 2011, p. 62), noção que se aproxima muito da ideia de Català (2005) de que imagens complexas são pontos de partida, pistas para compreender o mundo.

E se a fotografia-documento se apoia na tripla negação da subjetividade do fotógrafo, das relações sociais ou pessoais com os seres e coisas, e da escrita fotográfica, a fotografia-expressão é seu oposto, constituindo-se a partir do elogio da forma, da afirmação da individualidade do fotógrafo e do dialogismo com os seres

humanos (ROUILLÉ, 2009). Ela, no entanto, não se opõe totalmente aos objetivos documentais, mas sugere outras vias, indiretas, de acesso ao mundo.

Ao assumir que intervém no mundo e que assim participa de sua construção invés de simplesmente representá-lo, ela compreende que a visibilidade não pode ser ‘espelhada’ a partir dos objetos e seres, mas que deve ser ‘produzida’.

A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados das coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. [...] Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporeal das coisas e dos estados de coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, em vez disso, produzido, expresso. E essa produção, essa expressão de sentido, requer necessariamente um trabalho de escrita, uma invenção de formas. (ROUILLÉ, 2009, p. 168)

Nela o fotógrafo deixa de ‘mostrar’ para ‘se mostrar’. A estética clássica é substituída por regras que não são nem obrigatórias nem invariáveis, posto que dependem do sujeito que produz as imagens. A ‘representação’ é substituída pela ‘apresentação’ a partir da ótica do fotógrafo. Nesse sentido ausências e presenças falam, pois se entende que o olho não vê tudo.

A expressividade fotográfica recusa-se a ‘roubar’ as imagens de um ‘outro’ que é sempre objeto, buscando dar a quem é fotografado autonomia e liberdade através do diálogo. Para Rouillé (2009), a pressa típica do exercício fotojornalístico e da sociedade ocidental que caracteriza a noção de ‘instante decisivo’ bressoniano está condenada à cegueira, pois não se permite observar nem busca ouvir e ver atentamente esse *outro* que é fotografado. Se na fotografia-documento o mundo é um palco e o fotógrafo um espectador, na fotografia-expressão busca-se abolir a distância entre fotógrafo e fotografado, bem como o palco simbólico que os separa. “O fotógrafo e seus modelos estão [...] engajados em um mesmo projeto, em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização” (ROUILLÉ, 2009, p. 183). Por isso as fotografias buscam exprimir situações que vão além do visível. Tal compreensão altera a própria noção de testemunho, que “não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

E se pensarmos a partir de Bruno Latour, num mundo onde os híbridos se multiplicam e onde o fim das dicotomias impulsiona compreensões mais amplas, pode ser interessante enxergar a fotografia fora da dualidade documento/expressão, como

uma imagem na qual documento e expressão são os polos de uma linha onde pode haver múltiplas possibilidades, exceto o extremo documental.

Considerações finais: para além da dicotomia documento-expressão

O percurso apresentado mostra que a fotografia é uma imagem com múltiplas possibilidades, que deve ser compreendida a partir de potencialidades e não de definições fechadas. Flusser diz que as fotografias “são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (2011, p. 30), destacando assim que elas não se dão automaticamente à leitura, precisando ser interpretadas através dos elementos de sua superfície e também de seu extra-campo, ou seja, do seu contexto de produção e leitura. No entanto, diferente da maioria de pinturas e desenhos, a fotografia traz uma verossimilhança muito grande com as cenas do mundo que vemos com nossos olhos, o que sugere que ela possui um potencial realista. Falamos em potência não só porque o fotógrafo pode controlar tais efeitos a partir de suas escolhas, mas também porque seus observadores podem ativar diferentes graus de leitura realista a partir delas. Além disso, diferentes graus de realismo podem também ser obtidos com pinturas, desenhos e imagens sintéticas.

Não sendo nem cópia nem indício do real, embora possa ser visualmente semelhante a ele, a fotografia tem duas possibilidades de promover conhecimento. A primeira é um conhecimento mais afetivo, visual, no qual a verossimilhança ativa memórias que nos levam a reconhecer na imagem uma espécie de ‘janela’ para o mundo. Mas compreender que podemos efetivamente ‘ver através’ de fotografias não implica dizer que vemos aquilo que veríamos se estivéssemos no local da câmera (WALTON, 1984). Esse é um conhecimento mais sensorial que lógico/racional. Assim, mesmo que diferenciemos uma fotografia de uma cena do mundo, aprendemos a crer que aquilo visto na imagem é verdade, pois se parece com o que enxergamos no mundo real. A segunda possibilidade é de um conhecimento mais complexo, no qual a fotografia é ponto de partida para uma compreensão sobre o mundo. A verossimilhança já não é o referencial principal pois a fotografia é compreendida como uma janela que além de embaçada fornece apenas um único ponto de vista, trazendo elementos que devem ser contextualizados e complementados para gerar conhecimento, que necessariamente precisa ser construído em rede.

Por isso entendemos a fotografia, em um sentido lato, como sendo uma imagem técnica (FLUSSER, 2011) produzida a partir de um dispositivo estenopeico que, ao ser acionado por um operador, expõe uma superfície fotossensível à iluminação que chega até ela refletida a partir de corpos/objetos do mundo físico bem como mediada por lentes e outros aparatos de controle dessa luz. Tal imagem é codificada através de uma rede complexa acionada, minimamente, pela superfície sensível (qual filme foi usado? qual revelador empregado? qual é o sensor digital? etc.), pelo sistema ótico (qual abertura do diafragma? qual velocidade do obturador? qual ISO? qual temperatura de cor? qual distância focal da objetiva? onde está o ponto de foco? qual efeito de profundidade de campo? qual a nitidez as lentes fornecem? ocorrem *flares*? etc.), pelo(s) operador(es) (qual momento escolheu? o que o motiva a fotografar? como viu ou planejou o efeito e resultado da luz? como escolheu o tema e local? que tratamentos fez no pós-processamento? qual combinação escolheu entre as possibilidades dadas pelo sistema ótico? etc.), pelo observador (por sua carga cultural, pelas conexões que ele estabelece através da memória, por sua fisiologia, por suas crenças, etc.), pelo dispositivo de observação (papel fosco, papel brilhante, tela pequena móvel, tela grande fixa, etc.), pelo processo de produção de temporalidade (tempo inscrito, denegado, decomposto, superposto ou decomposto, no caso das imagens fotográficas; pela montagem ou pela sintetização do fluxo sequencial nas imagens cinematográficas ou videográficas), pela plasticidade engendrada (enquadramento, estratégias de composição, textura, brilho, etc.) e pelo contexto de observação da imagem (favorece a imersão ou possibilita apenas uma breve ‘passada de olhos’? Que outros discursos vêm associados a essa foto? Qual significado o meio/instituição que veicula essa imagem agrega a ela? Etc.).

Uma imagem técnica que tem potenciais muito diversos, que até podem ser estimulados pelos produtores, mas somente concretizados no observador (CRARY, 2012). Que pode ser produzida, compreendida e/ou consumida de forma irracional ou complexa (CATALÀ, 2005), numa combinação sempre particular entre seu potencial documental e expressivo (ROUILLÉ, 2009). E que, sendo simbólicas, necessitam sempre ser decifradas, pois “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (FLUSSER, 2011, p. 31).

Mas sempre é bom lembrar que imagens, sons e símbolos gráfico-alfabéticos não carregam em si um saber próprio, senão aquilo que nós lhes colocamos, de fora. Podemos dizer que eles carregam efeitos de um saber que lhes foram outorgados.

Se [...] é assim [...] há um *saber específico* e próprio das imagens. Um saber [...] que nelas nós poderíamos alcançar. Precisamente o de como os conteúdos de conhecimento [...] são colocados em seus *objetos* [...] como resultado dos processos de sua utilização coletiva em um espaço de interação pública. [...] mostra que colocar em ação um *efeito de cognição* é resultado de um processo de refinamento público – de intenções de dizer, de crenças, expectativas de sentido, fixações movediças do valor dos conceitos, etc. – à medida que se revela *carente* de conteúdos – o que obtém evitando mostrar a falsificadora aparência de tê-lo, quanto menos *enganador* seja a respeito, definitivamente. (BREA, 2010, p. 128).

É o que Brea chama de ‘conhecimento negativo’, no sentido de que nega nossas expectativas de encontrar nele algo dado a priori. E se não vem ‘de dentro’, vem da capacidade da imagem em mobilizar uma rede de conexões – imagens, palavras, crenças, construções simbólicas, etc. – com as quais sua potência de trocas se associa. “Somente por sua ‘implicação’ em uma episteme – por fazer parte de uma constelação – pode um *objeto* qualquer atuar como *significante*” (BREA, 2010, p. 128). Isso implica que para haver conhecimento é preciso que ocorra também um ato de interpretação “cuja chave é a colocação do signo [...] em sua relação com a constelação da qual adquire toda sua potência de significar” (BREA, 2010, p. 129). Conhecer uma imagem, nesse sentido, implica elucidá-la na relação que mantém com a episteme na qual está inscrita.

Essa é uma forma de conhecer, de pensar – a partir de imagens – que ainda está em construção. Para Brea isso ocorre porque cada época realiza, de modo diferente, aquilo que seria próprio do regime que a precede. Assim o regime estético de nosso tempo ainda executa o projeto iluminista. Por isso, apesar de sermos capazes de pensar essa nova formação de subjetividade, não somos capazes – ainda – de vivenciá-la, em função da inércia das instituições que regulam nossa vida em sociedade, e que ainda reproduzem um modelo ligado ao pensamento cristão. Isso estaria, por exemplo, no fato de que os dispositivos de organização do saber dominantes hoje continuam ligados a um modelo arquivístico.

Os dispositivos contemporâneos de organização – produção, gestão, intersubjetividade, armazenamento – do conhecimento fazem que, em troca, esse modelo de espírito [...] resulte [...] cada vez mais obsoleto, a favor de outro [...] para o qual o processo fundamental das sínteses produtivas não se produz ‘para dentro’, mergulhando nas

camadas cada vez mais longínquas ‘no passado’, mas, ao contrário, na horizontalidade mesma de uma rede aberta e dispersa de *clusters* interconectados. (BREA, 2010, p. 130).

Nesse sentido a forma de produção, legitimação e preservação do conhecimento começa a situar-se na arquitetura neural das redes, onde as memórias são voláteis e processuais, e que tem sua força relacionada à capacidade de promover conexões instantâneas entre tudo aquilo que pertença ao mesmo cenário, ao mesmo sistema rizomático, à mesma episteme difusa.

Referências:

ANJOS, Lucas Carvalho dos. O uso da técnica fotográfica no laudo pericial, aplicada aos meios probatórios no processo penal brasileiro. **Prova Material**, ano 5, n. 10, p. 5-8, 2008. Disponível em <http://files.paulasennafarma.webnode.com.br/200000022-cdf4ecee7/prova%20material%2010.pdf>. Acesso em 25 set. 2020.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

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

BAUDELAIRE, Charles. The modern public and photography. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). **Classic essays on photography**. Sedgwick/EUA : Leete's Island Books, 1980, p. 83-89.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BREA, José Luis. **Las tres eras de la imagen**: imagen-materia, film, e-image. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

CATALÁ, Josep. **La imagen compleja**: la fenomenología de las imágenes em la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador – Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2ª ed., Campinas/SP: Papyrus, 1998.

EDELMAN, Bernard. **O direito captado pela fotografia**. Elementos para uma teoria marxista do direito. Coimbra, Portugal: Centelha, 1976.

ENTLER, Ronaldo. Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, NP Fotografia, 2007, Santos, SP. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2007, p. 1-12. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2208-2.pdf. Acesso em 24 set. 2020.

FABRIS, Annateresa. A fotografia oitocentista ou a ilusão de objetividade. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

SALLET, Beatriz. **Histórias e “estórias” fotográficas: afirmação e rompimento das rotinas produtivas no fotojornalismo de Zero Hora**. 2006, 298 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (RS), 2006. Disponível em www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2598. Acesso em 12 jan. 2016.

SCORSATO, Helen. O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – Século XIX. **Estudios Historicos**, ano IV, n. 9, p. 1-14, 2012. Disponível em <http://www.estudioshistoricos.org/edicion9/eh0911.pdf>. Acesso em 24 ago. 2017.

SILVA, James Roberto. Fotografia e ciência: a utopia da imagem objetiva e seus usos nas ciências e na medicina. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, p. 343-360, maio-ago. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a06v9n2.pdf>. Acesso em 24 ago. 2017.

TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona, Espanha : Editorial Gustavo Gili, 2005.

TALBOT, William Henry. **The pencil of nature**. Chicago: KWS Publishers, 2011.

WALTON, K. L. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In: **Critical Inquiry**, v. 11, n. 2, 1984, p. 246-277. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1343394>. Acesso em 7 out. 2020.