



## O inconsciente ótico da fotografia<sup>1</sup>

Fernanda CAVALLI<sup>2</sup>

Alessandra OLIVEIRA<sup>3</sup>

Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

### Resumo

Este artigo propõe a discussão da fotografia como representação da realidade, em dualidade com a fotografia como construção. Desde sua origem a imagem é vista como um método inquestionável para ciência e cultura ocidental, teoria apontada por uma corrente da comunicação social. Porém, para Walter Benjamin, a fotografia é responsável pela transformação do processo de percepção humana, possibilitando a análise de aspectos da realidade até então restritos ao inconsciente. É exatamente essa nova compreensão que Benjamin (1987) chama de inconsciente ótico. Para discorrermos acerca da forma como esta construção se dá, serão analisados autores como Rancière (2011), Samain (2012) e Campos (2007). A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica.

### Palavras-chave

Inconsciente ótico; fotografia; imagem

### 1. Introdução

Em meio a uma miríade de inovações que aceleravam a vida urbana, surge uma em especial, que muda a história da humanidade: a fotografia. A descoberta foi iniciada na segunda década do século XIX, pelo francês Nicephore Niépce. Simultaneamente, este processo é aperfeiçoado por Louis Daguerre, que inventa em 1837 a máquina Daguerreótipo, o primeiro equipamento fotográfico anunciado e comercializado ao grande público (BENJAMIN, 1987).

No início, a fotografia era vista como uma tecnologia a serviço da ciência, como a maior representação das experiências apresentadas. Realidades até então

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso Jornalismo da Unifor, email: fernandaborgescavalli@hotmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Publicidade e Propaganda da Unifor, email: aleoliver27@gmail.com



invisíveis para muitas pessoas, se tornam acessíveis no momento em que são fixadas em uma placa sensível. Porém, atores como, Benjamin (1987), Rancière (2011) e Samain (2012), contestam tal teoria, não entendendo a fotografia como uma representação da semelhança e sim um registro de um conteúdo, até então, acessado apenas pelo inconsciente<sup>4</sup>. Este artigo tem o objetivo de entender como o “inconsciente ótico” aparece na fotografia. O conceito é do filósofo Walter Benjamin (1987) e será discutido no tópico “Imagem e inconsciente ótico”.

Campos (2007) apresenta a corrente de teóricos que acredita que a visão, e consequentemente a imagem, é considerada um sentido nobre para a cultura ocidental, representando o que há de mais verdadeiro e inquestionável. Essa ideia da imagem como representação da semelhança começa a ser questionada a partir de Benjamin (1987), que apresenta a fotografia como uma percepção que vai além da nossa visão, sendo notada apenas pelo nosso inconsciente. Rancière (2011) e Samain (2012) avançam a discussão de Benjamin, afirmando que a imagem pensa por si própria, que ela é muito mais do que um objeto, possuindo uma identidade nua e participando de um sistema de pensamentos.

O objetivo final do artigo é descobrir, a partir da análise dos autores apresentados, se a fotografia é uma representação da semelhança, ou se ela faz parte de uma construção. O estudo é resultado das discussões realizadas pelo grupo de pesquisa em Juventude e Comunicação (Jucom), durante o primeiro semestre de 2015, a partir das leituras e discussões feitas em conjunto pelos seus integrantes, a metodologia adotada nesta pesquisa é a bibliográfica. O grupo é formado por alunos, ex-alunos, e professores da Universidade de Fortaleza (Unifor).

## **2. A imagem como representação**

Desenho traçado pela luz, criando formas e cores de imagens até então geradas apenas pela nossa retina. Fixação de rostos e paisagens em uma superfície fotossensível, ou mesmo em uma tela de dispositivo móvel, a fotografia divide opiniões e teorias sobre sua construção e significado. Alguns pensadores acreditam que a técnica representa a realidade que vemos, outros, na alteração dessa semelhança.

---

<sup>4</sup> O inconsciente de Freud refere-se ao material não disponível à consciência humana.



O português Eduardo Campos (2007) apresenta a visão como o primeiro e principal sentido, a base do conhecimento neutro e objetivo, enquanto que o olhar reflete à realidade exterior. Segundo o autor, desde sua origem, a fotografia foi legitimada como uma tecnologia a serviço da ciência, servindo como prova para o que foi dito e pesquisado. Mas isso não é um privilégio deste método, e sim da imagem, concebida pela visão. A gravura, inicialmente esculpida em madeira, é um dos métodos mais antigos de reprodução visual, e revelou-se essencial em diversos campos de estudo, como na Medicina e Botânica, se mostrando imprescindível para o conhecimento da realidade. Este processo ajudou consideravelmente na difusão de imagens científicas.

A visão é considerada um sentido nobre na cultura ocidental, representando o que há de mais verdadeiro e inquestionável. No campo das ciências sociais é comum encontrá-la como status da verdade e fonte primordial de conhecimento. “A supremacia é evidente, quer ao nível do discurso comum, quer ao nível do procedimento científico, em que a observação adquire uma posição central, subordinando todos os outros domínios sensoriais” (CAMPOS, 2007, p. 129).

A imagem é um recurso instrumental e ideológico a serviço da ciência, já a visão acompanha a racionalização do olhar. Podemos encontrar em diversos provérbios e ditados populares a importância deste sentido, que correlaciona a visão à verdade e ao conhecimento, como por exemplo, “é preciso ver para crer”. Na nossa sociedade, o invisível e o desconhecido, é motivo de anseios, de medo, e do questionável.

A visão se torna assim, o sentido privilegiado, o mecanismo menos contaminado pelo toque da exterioridade. Desta forma, a imagem é vista por cumprir os requisitos do rigor científico, na medida em que representa fielmente o mundo, desenvolvendo o conhecimento detalhado e microscópico dos seres e dos espaços.

Campos (2007) acrescenta que as tecnologias são um prolongamento dos nossos sentidos. Nas ciências sociais, os registros fotográficos servem como instrumentos que examinam, explicam e representam a realidade. “A fotografia, por assentar um processo óptico e não artístico revelou-se um precioso coadjuvante das ciências positivistas, acrescentando maior rigor, veracidade e objetividade aos procedimentos de análise, classificação e comparação dos objetos” (p.139).



A importância da fotografia nas pesquisas científicas é reconhecida desde seu nascimento, sendo usada como evidência para investigações e catalogação de pesquisas. É comum o uso da câmera fotográfica como um elemento de memória, documentando o ambiente de um grupo, uma cultura ou uma experiência. Essa técnica é muito bem recebida pela academia enquanto ferramenta de ilustração, exploração e análise da realidade, porém, é questionada enquanto um produto com o intuito de comunicar. “As imagens são praticamente inexistentes [na literatura científica], e quando existem, surgem como elementos secundários que procuram facilitar a leitura do texto escrito, servindo como propósitos ilustrativos e raramente possuindo profundidade analítica” (CAMPOS, 2007, p. 149).

Desta forma, baseados em uma cultura acadêmica essencialmente verbalista, as posições mais ortodoxas da academia se recusam à imagem. As palavras ainda são vistas como a única fala autorizada, onde fotografias e vídeos servem apenas para elucidar algo que foi dito. Os pesquisadores sociais ainda possuem dificuldades em lidar com a cultura visual, muitas vezes por falta de domínio das tecnologias e de suas linguagens. Porém, a cada dia, essa questão torna-se irrelevante devido a facilidade de manuseio destes equipamentos.

A ideia da imagem como representação começa a ser questionada a partir dos estudos de Benjamin (1987), que discorda desta definição, afirmando que a imagem não produz uma semelhança da realidade. Como representar uma verdade plena em apenas um frame? Será que existe imparcialidade pelo olhar do fotógrafo? E pela pessoa que olha a fotografia? Ou ainda, como pode uma fotografia captada em fragmentos de segundos representar toda uma narrativa construída em um espaço? Este artigo busca entender essas questões, a partir dos autores apresentados.

### **3. A imagem e o inconsciente ótico**

O filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1987) acredita que a natureza que fala ao olhar é distinta da que fala à câmera. Desta forma, coisas que antes eram imperceptíveis aos nossos olhos, notadas apenas pelo inconsciente, são compreendidas a partir da fotografia. Expressões, gestos e detalhes que na correria do cotidiano não são percebidas, congelam-se em uma placa fotossensível, permitindo a análise minuciosa.



E é exatamente essa nova compreensão que Benjamin (1987) chama de “inconsciente ótico”. Para o filósofo, a fotografia contribuiu para uma expansão da percepção humana, a partir da descoberta de movimentos e dimensões da realidade. Segundo Furtado (2002), “é como se, ao apreender uma imagem com qualidade de verossimilhança, a fotografia tivesse causado um efeito de prolongamento temporal que afetou a subjetividade humana moderna” (p. 44). Ou seja, é como se a fotografia permitisse a observação de acontecimentos que não são percebidos em “tempo real” pelos cidadãos.

Neste momento começamos a perceber uma nova visão da representação da fotografia. A imagem não é mais definida apenas como um objeto, como uma prova para elucidar algo que foi dito. Agora, a fotografia é encarada como um suporte que revela imagens desconhecidas, notadas apenas pelo nosso inconsciente. Destalhes nas ruas, nas pessoas, ou nas coisas, antes imperceptíveis, passam a ser vistos e analisados por meio de um registro fotográfico.

Benjamin baseia-se na psicologia freudiana para construção do conceito do “inconsciente ótico”. Segundo o filósofo, com o estudo da psicanálise, muitas coisas que flutuavam despercebidas há séculos, mudaram, tornando-se analisáveis e perceptíveis. O mesmo, se aplica a fotografia. “Uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade” (p. 104), ou mesmo, apenas visíveis e notadas através do registro fotográfico, que capta em milésimos de segundos uma riqueza de detalhes e expressões de objetos, pessoas e da cidade. Desta forma, o mundo exterior estaria para fotografia, assim como o paciente estaria para o psicanalista.

Porém, Fabrício Silveira (2009) destaca que para Benjamin a noção de “inconsciente ótico” tem maior ênfase na dimensão ótica, do que na dimensão do inconsciente. Isto quer dizer que, a preocupação do filósofo é com a imagem, com a maior percepção do fenômeno sensorial estético, e não propriamente com a análise psicológica do inconsciente.

Em meio a uma cidade de fluxos e estímulos, vários detalhes das ruas, como as mutações dos espaços urbanos pelas manifestações artísticas, as publicidades, situações naturalizadas ou até mesmo pessoas, se tornam invisíveis ao olhar. A vista



humana, a inocência e o desamparo de um olho nu, não conseguem registrar o que a fotografia torna a viver. “Parte considerável de nossas percepções sobre os cenários fotografados, sobre as inscrições e os efeitos de sentido ali provocados adveio justamente desse escrutínio, do olhar atento e cauteloso que o registro fotográfico passou a demandar” (SILVEIRA, 2009, p. 102). A perspectiva de Benjamin é semelhante à de Silveira.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundos em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude através de seus recursos auxiliares: a câmera lenta, a ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1987, p. 94).

A fotografia se torna assim um dos métodos mais adequados para registrar traços da memória, as inscrições despercebidas de nossas vivências. A imagem captada provoca hiperestímulos urbanos, imobilizando o movimento de um cenário que é submetido à passagem inexorável do tempo, e trazendo à superfície a inconsciência e as imagens residuais, antes inacessíveis.

Com a evolução das câmaras fotográficas, se torna possível o registro de uma série de imagens sequenciais, criando uma compulsão pela repetição. Uma foto que antes era peça única para retratar parte de uma memória, ganha uma sequência para a construção de uma narrativa. “A frágil engrenagem de uma micronarrativa, permanentemente cortada e suspensa, restituiria à consciência nossas imagens urbanas evanescentes e mal registradas” (SILVEIRA, 2009, p. 114).

O “inconsciente óptico” está assim, presente nas fotografias, na sucessão diferida das imagens, como também na imagem lacunar e ausente, isto é, no espaço de tempo que há entre as imagens sequenciais registradas pela câmera fotográfica.

“Sendo assim, o inconsciente óptico metropolitano estaria se insinuando não na leitura sequencial ou não só na sequência mostrada, exatamente, mas nos intervalos, nas imagens roubadas entre uma foto e outra. Nesses interstícios, nesses cegos lampejos, nessas promessas não cumpridas se dariam projeções de diversas formações simbólicas, diversas imagens mentais e múltiplas imagens urbanas” (SILVEIRA, 2009, p. 116)

Desta forma, o inconsciente é representado em três processos fotográficos: na imagem estática, na sequência dos registros, e no espaço-tempo entre as fotografias. Alguns autores, como Samain (2012) e Rancière (2011) avançam a discussão de Benjamin, afirmando que a imagem não se caracteriza apenas como uma representação, ela participa de um processo de pensamentos.

#### **4. A imagem que pensa**

Reforçando Benjamin, o sociólogo Etienne Samain (2012) procede, afirmando que de um lado há aquele que produziu o registro fotográfico, do outro, o pensamento de todas as pessoas que olharam essa imagem, e uma terceira proposição é a vida própria da fotografia. Independente dos autores e receptores, as imagens dialogam entre si, se comunicam. “Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma sobrevivência, uma supervivência” (SAMAIN, 2012, p. 23).

A imagem combina assim, um processo variado, ela é muito mais do que um objeto, ela faz parte de um sistema de pensamentos, o lugar onde combina os aportes mais distintos, como o suporte responsável pelo registro, a influência do produtor, e o ambiente onde está inserida a fotografia.

Para se moldar, precisou de um suporte: uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível. Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz, e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente, em poucas palavras, da longa história de um assunto/motivo icônico que parece não ter fim (SAMAIN, 2012, p. 30)

Toda imagem pertence à ordem de uma grande família de fenômenos, de um sistema de pensamentos. Ao participar desse processo, podemos afirmar que a imagem é muito mais do que um objeto, ela é uma forma que pensa. Ela está longe de ser um recorte no tempo e espaço, representando assim, um fluxo contínuo de pensamentos e significações.

Samain (2012), acredita que as imagens têm uma poder de ideação, isto é, um potencial de suscitar ideias e pensamentos ao se associar a outras imagens. Seja no



desenho, na pintura, escultura, fotografia ou imagem eletrônica, elas nos oferecem o real e o imaginário, algo para pensar, e não apenas para olhar.

Independente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem (ns), seria ‘uma forma que pensa’ (SAMAIN, 2012, p. 23)

As palavras e a pontuação, quando se unem numa frase verbal, são capazes de promover ideias. Na música, a sucessão de notas, ao se tocarem formam efeitos sonoros e melodias. Da mesma forma, quando as imagens se cruzam, elas constroem um pensamento próprio, possibilitando uma associação com outras memórias, outros registros já vistos e vividos. Podemos associar a nossa memória como o mar, local onde são acumulados e guardados destroços, tesouros, histórias, naufragos e imagens, que mesmo independentes são referências unas para outras.

Diante da vastidão de caminhos abertos pelas fotografias, Samain (2012) conclui que não é possível pensar na imagem como algo pontual, pois ela está inserida em um sistema pensante. Desta forma, esta mesma imagem é capaz de ideações, suscitando ideias e pensamentos próprios, independentes do produtor e do receptor.

Dialogando com a reflexão de Samain, Jacques Rancière (2011) também discorda da associação da imagem apenas como uma representação do pensamento de uma equipe técnica que está por traz das câmeras. Para o filósofo, as imagens são relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significações que lhe estão associadas. São elementos e funções que se ligam e afastam, produzindo e derrotando expectativas. Isso quer dizer que a “imagem nunca é uma realidade simples” (p.13) e sim a soma de fatores, como o ambiente, o técnico, o equipamento e os olhos que tentarão decifrar o material artístico.

A imagem designa assim duas coisas diferentes. Há a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente a sua cópia fiel, mas simplesmente o bastante para valer por ela. E há o jogo de operações que produz aquilo à que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança. (RANCIÈRE, 2011, p. 14)





As imagens da arte produzem assim uma dessemelhança, não podendo representar a realidade. Esta alteração pode ganhar várias formas, como o movimento da câmera, ou mesmo os traços de um pincel, que caracterizam o autor do retrato. Para Rancière (2011), há ainda uma terceira representação da imagem, que não é a semelhança, nem a dessemelhança, e sim a arqui-semelhança.

A arqui-semelhança é a identidade nua da imagem, dispensado a relação do espelho, dos cálculos produzidos por seus autores, e se diferindo também da busca pela significação artística, do diferente. É a semelhança originária, que testemunha imediatamente o outro lugar de onde ela provém. De acordo com Rancière (2011), é “uma transparência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo próprio modo da sua produção material” (p.18).

Na imagem da arqui-semelhança, é estabelecida uma relação entre a natureza primária da imagem e o modo sensível que este material afeta as pessoas. Rancière (2011) denomina essa conexão de *punctum* e *studium*. *Punctum* são as informações que a fotografia transmite, se tornando um material para ser decifrado e explicado, e *studium* são as significações que ela acolhe.

Assim, não é mais possível decifrar uma imagem apenas como uma representação de uma verdade absoluta, de algo visível aos olhos. A imagem é muito mais do que isso, é um registro captado do nosso inconsciente, é a sucessão de várias fotografias, que ao serem associadas representam um sentido único e pessoal. É o olhar fotográfico, o equipamento utilizado e a sensibilidade da pessoa que vê. É uma soma de fatores, de sistemas que pensam, é o lugar do processo vivo.

## **5. Conclusão**

Neste artigo, pincelamos sobre a história da fotografia e suas representações, analisando autores, como Campos, que apresenta uma corrente de estudo, que entende a imagem como uma retratação da verdade, do que é visto pelos nossos olhos, como algo inquestionável e científico. Em contraponto, analisamos alguns pensadores, como Benjamin, Samain e Rancière, que entendem a fotografia como a representação e percepção de algo que não tínhamos consciência, e que, a partir deste registro, pôde ser notada e analisada. Coisas até então imperceptíveis ao olhar, como detalhes da cidade,



das pessoas, ou dos objetos, que no fluxo intenso dos espaços urbanos se tornam invisíveis, percebidas apenas pelo nosso inconsciente, ganham espaço em um papel fotossensível, ou mesmo nas telas de um dispositivo móvel.

Após as discussões conclui-se que não é possível que a fotografia represente apenas uma realidade, uma verdade absoluta. As imagens participam de um processo pensante, onde vários fatores influenciam em sua representação. A fotografia é muito mais do que uma imagem fixa, do que um objeto, ela tem vida própria, se comunicando e dialogando com outras imagens, e com as pessoas.

Posteriormente, o estudo feito neste artigo será usado como base para uma análise maior, sobre o uso da fotografia na construção da imagem do Passeio Público em Fortaleza. Espaço de grande importância histórica e cultural para a capital cearense.

### **Referências Bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Ricardo. **Pintando a Cidade. Uma Abordagem Antropológica ao Graffiti Urbano**. 2007. 512p. Tese (Doutorado) – Universidade Aberta.

FURTADO, Beatriz. **Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana: Intervenções Espaço-Temporais no Mundo da Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens?**. In: Samain, Etienne. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SILVEIRA, Fabrício. **O Parque dos Objetos Mortos: E Outros Ensaios de Comunicação Urbana**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.