



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



Percepções temporais e atemporais das imagens técnicas¹

João Pedrosa Wanderley Neto²

RESUMO

O presente artigo, produzido a partir de uma revisão narrativa de literatura de obras relacionadas aos processos de recepção e produção de sentidos das imagens, assim como da relação com o pós-modernismo que essas possuem, visa esclarecer como as imagens técnicas – em especial a fotografia – foram compreendidas ao longo de sua história e quais os desdobramentos que estas ocasionaram no contexto social e cultural dos homens. Aspectos como a dependência imagética social, a espetacularização causada pelas imagens no contexto pós-moderno e os processos de desdobramento, percepção, decodificação e codificação destas consistem em elementos discutidos a fim de proporcionarem uma reflexão acerca de suas consequências na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; imagem técnica; pós-modernismo; espetacularização.

INTRODUÇÃO

A preocupação com a questão das imagens reside na base de nossa civilização ocidental. Desde as pinturas pré-históricas, o homem utilizou de imagens como meio de expressão de sua cultura, milênios antes do surgimento do registro da palavra pela escrita. Já na atualidade, a preocupação em relação às imagens é ainda mais evidente. “Nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café

1 Trabalho apresentado no GT “Fotografia documental, memória e fotojornalismo”

2 Graduando do curso de Odontologia da UFCG, Graduado em Jornalismo pela UFPB e pós-graduado em Fotografia Digital pela Maurício de Nassau-PB; e-mail: pedrosa.fotografo@gmail.com



da manhã até as últimas notícias no jornal da meia-noite – está permeada de mensagens visuais” (SANTAELLA E NÖTH, 1997, p. 13).

Ou seja, desde o alicerce da cultura ocidental até os dias atuais a problemática da imagem consiste em um elemento relevante a ser pesquisado. Ganhando destaque a cada novo século, as imagens ampliaram sua visibilidade no espaço social e se consolidaram, indiscutivelmente, como componentes fundamentais da sociedade. “A imagem [...] é um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas” (AUMONT, 1993, p. 131).

Apesar de compreendida sua relevância como objeto de estudo, assim como sua importância como elemento de destaque social, uma dúvida basilar ainda permanece pouco clara: o que são as imagens?

De acordo com Norval Baitello Junior (2006), etimologicamente a palavra *imago*, de origem latina, faz referência aos retratos dos mortos devido ao seu caráter eternizável, ou seja, capaz de conferir uma “segunda existência”. O autor ainda esclarece que:

As imagens não são [...] subprodutos da luz, formas da luz, ou seres do dia. São muito mais, em sua origem, e desde então, habitantes da noite, possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantêm estreitos laços históricos com o sombrio e com o insondável. (BAITELLO, 2006, p. 45)

Através dessa perspectiva, conferimos então um caráter que não se limita apenas ao aspecto visual das imagens: essas não são apenas os elementos os quais nossos olhos são capazes de enxergar. As imagens podem possuir configurações de naturezas e linguagens distintas: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas e visuais

Compreendendo-se a variedade de formas que as imagens podem tomar, Baitello (2006) nos esclarece que essas, em sua maioria, estão muito mais associadas ao invisível do que ao visível. O que lhes confere à percepção está muito



mais relacionado “aos seus vestígios, ou pelos outros sentidos, que não a visão” (p.46), esclarece ainda:

Além do mais, aquelas [as imagens] que são visíveis possuem também ao menos algumas facetas e aspectos invisíveis aos nossos olhos. Isto quer dizer que ao lado ou atrás da visibilidade de uma imagem emergem numerosas configurações que a acompanham e que nossos olhos não conseguem ver. (BAITELLO, 2006, p. 46)

Dessa forma, pensar as imagens apenas através de um panorama que evidencie os aspectos morfológicos e tipológicos – deixando em segundo plano a história e a cultura que residem nelas – nos leva a uma compreensão rasa do extenso potencial significativo de uma imagem.

DESENVOLVIMENTO

Aprofundando o olhar sobre o universo imagético, Vilém Flusser (1985) compreende as imagens como superfícies que buscam representar algo, as quais se encontram “lá fora no espaço e no tempo” (p. 7) e cuja origem se deve à capacidade de abstração específica denominada imaginação. É graças à imaginação que nós somos capazes de codificar fenômenos em símbolos planos, assim como de decodificar as mensagens que foram codificadas nestes mesmos planos. Ou seja, através da imaginação somos capazes de abstrair apenas duas das quatro dimensões dos fenômenos, isto é, somos capazes de fazer imagens. Da mesma forma, é através da imaginação que conseguimos fazer o oposto disto, o seu deciframento.

É válido ressaltar que durante o processo de decodificação das imagens - as quais nos fornecem um espaço interpretativo, ou seja, “símbolos conotativos” segundo Flusser (1985) – o nosso olhar estabelece relações significativas. Em uma observação apurada da imagem (*scanning*), nosso olhar não se restringe as relações lineares de causa e efeito, ele busca significações entre os elementos da



imagem através de um processo cíclico. Segundo Flusser (1985), “o significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (p. 7).

Já para Aumont (1993), em relação a percepção das imagens planas, o teórico enfatiza que essas permanecem sendo as mais comuns na sociedade e ressalta a dupla realidade que possuem: ao mesmo tempo em que percebemos a imagem como um fragmento de superfície plana, a percebemos como um fragmento de um espaço tridimensional, “fenômeno psicológico fundamental que se chama dupla realidade perceptiva das imagens (AUMONT, 1993, p. 63). De forma mais precisa o teórico esclarece:

É preciso notar [que] as duas “realidades” da imagem não são, em sentido absoluto, de natureza idêntica, já que a imagem como porção de superfície plana, é um objeto que pode ser tocado, deslocado, e *visto*, enquanto a imagem como porção de mundo em três dimensões existe *unicamente* pela vista. É importante nunca esquecer o qualificativo “perceptivo” aplicado à dupla realidade das imagens, mesmo que implícito, pois, do contrário, essa expressão perde todo o sentido. (AUMONT, 1993, p. 61)

É possível observar que a fotografia constitui um desses elementos pertencentes às imagens planas cuja construção se faz de forma similar às características da visão natural. Ou seja, mesmo com todas as mudanças proporcionadas pelos materiais específicos do processo fotográfico (dentre eles as lentes, o negativo, o diafragma), a fotografia carrega consigo um potencial intrínseco capaz de produzir em suas imagens as características das duas realidades da imagem proposta por Aumont (1993).

Decorre desta relação com as dimensões dos fenômenos, assim como das duas realidades da imagem, a ideia da apropriação da realidade conferida à fotografia. Assim sendo, as imagens fotografadas consistem, para o senso comum, em pedaços do real, isto é, em fragmentos da realidade os quais podem ser retidos por qualquer pessoa através do processo fotográfico.

Desta forma, segundo Susan Sontag (2004), “as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõe e adensam o ambiente que



identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada” (p.14) podendo assim servir de testemunho aos inúmeros acontecimentos que nos cercam.

Contudo, apesar de estarem associadas à captura do real, as fotografias consistem em um processo de interpretação do mundo assim como o processo de pintura ou desenho. Trata-se de um recorte específico permeado por características subjetivas que constituem a mensagem da fotografia, afinal, por mais que um processo seja passivo ou mesmo indiferente, a fotografia carregará o olhar de quem a registrou.

Apesar do aparente consenso acadêmico acerca do aspecto não análogo da fotografia em relação ao real, ao longo de sua história os registros fotográficos foram compreendidos sob perspectivas distintas: ora como uma cópia fiel da realidade, ora como um elemento de interpretação da realidade, ou mesmo como um elemento que faz referência a realidade, conforme Philippe Dubois (1994).

Ao nos debruçarmos sobre a história, é possível observar que o surgimento de cada uma dessas compreensões se deu em determinado momento histórico-cultural. Ou seja, em um período repleto de influências políticas, econômicas, sociais e culturais.

Na primeira perspectiva, de que a fotografia consiste em uma cópia fiel da realidade – ou de acordo com teoria geral dos signos de Peirce (1999), um ícone – Philippe Dubois (1994) evidencia o aspecto de analogia (*analogon*) que essa possuía em relação ao objeto real fotografado (o discurso da *mimese*). É válido ressaltar que tal ponto de vista contribuiu para a cisão entre o papel do artista plástico – que tinha o objetivo de representar o real e não de “copiá-lo” – e do fotógrafo – que tinha o objetivo de registrar a realidade como ela era.

Já na segunda perspectiva, de que a fotografia consistia em uma interpretação e representação do real – que segundo a teoria de Peirce (1999) corresponde ao símbolo – o autor enfatiza que o a fotografia era compreendida como resultado de um processo técnico que transformava a realidade (através do enquadramento, composição, perspectiva, bidimensionalidade, etc) para então



registrar-lá. Em vez de ser uma analogia do real, o que, na época, dava respeito e admiração à fotografia, essa passou a ser compreendida como um processo similar a pintura, ou seja, de interpretação e representação. Como consequência, a fotografia perdeu sua naturalidade, inocência, transparência e, principalmente, a essência realista que lhe era atribuída.

Por fim, na terceira perspectiva, a fotografia passa a ser compreendida como uma alusão ao real, podendo agora ser compreendida sob o discurso, segundo Philippe Dubois (1994), da referência. Ou seja, mesmo tendo aspectos exclusivos do próprio fazer fotográfico – o que atribuiria à fotografia a característica de símbolo – a fotografia faz referência ao objeto real, ou seja, indica o objeto real, consequentemente associando-se de forma mais pertinente ao conceito de índice proposto por Pierce (1999). Segundo Barthes:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa). (...) Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão acorrentados um ao outro. (BARTHES, 1984, p. 14/15)

A mesma associação da fotografia ao conceito de índice também pode ser percebida na obra de Lúcia Santaella:

O protótipo da imagem indexical [índice] é [...] a fotografia... é somente na fotografia que a conexão entre imagem e objeto é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade a partir das leis da ótica. (SANTAELLA, 1997, p. 148)

É válido ressaltar que as associações dos conceitos da Teoria Geral dos Signos de Peirce à fotografia devem ser compreendidas não de forma excludente, mas, pelo contrário, de maneira complementar. Segundo Philippe Dubois,

A sua realidade primeira é uma afirmação de existência. A fotografia é primeiramente índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1994, p. 47)



Desta forma, ao observarmos a fotografia, podemos concluir que ela traz consigo fragmentos da existência do real, assim como da semelhança que possui como ele, para, finalmente, adquirirem um sentido.

Observando a afirmação de Sontag (2004), é possível observarmos as três percepções da fotografia citadas anteriormente: “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transformar as pessoas em objetos que poder sem simbolicamente possuídos” (p. 25). Logo, podemos compreender que a fotografia nada mais é do que a elaboração de um elemento simbólico que, por ser diferente do real, retrata os seus objetos de forma distinta. Trata-se da construção de novos objetos que na própria realidade jamais poderiam ser vistos.

Entretanto, como vimos, essa construção simbólica proporcionada pelas imagens técnicas da qual a fotografia faz parte, não se apresenta com clareza aos observadores. Aparentemente a fotografia e o mundo acabam, equivocadamente, por se encontrar em um mesmo nível do real. Desta forma, segundo Flusser (1985), “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador olhe como se fossem janelas e não imagens” (p. 10). O que se observa através das imagens técnicas, como já vem anteriormente, não é o mundo, mas conceitos específicos relacionados ao mundo.

Ainda de acordo com Flusser (1985), esse caráter imperceptível em relação a distinção do real e do produzido da fotografia decorre da visão restrita que se têm dos mecanismos de produção de imagens técnicas. Apenas somos capazes de observar o *input* e o *output*, isto é, todo o processo desenvolvido dentro da caixa preta não é evidenciado, a codificação fica reclusa. Por isso mesmo acabamos deficientes no processo de decodificação dessas imagens.

Aspecto similar é também ressaltado por Sontag (2004) ao dizer que “a fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera registra” (p. 33). Contudo, realizar esse processo consiste no oposto da compreensão, pois, para que isso fosse possível, primeiramente seria necessário



não aceitar o mundo como ele parece ser na fotografia pelo simples fato da imagem plana que se observa ser uma imagem técnica, fotográfica – resultado de um processo técnico de codificação do mundo. “Nunca se compreende nada a partir de uma foto” (SONTAG, 2004, p. 33)

Contudo, mesmo não proporcionando a compreensão do mundo, a fotografia proporciona uma acessibilidade fictícia à realidade. Através das imagens técnicas somos capazes de, aparentemente, experimentar o mundo. Entretanto, sabemos que essa experimentação nada possui de real, trata-se de uma vivência distinta da realidade que, gradativamente, nos insere em um universo imagético do qual acabamos dependentes. “As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens, é a mais irresistível forma de poluição mental” (SONTAG, 2004, p. 34).

De acordo com Boorstin *apud* Guy Debord (2003), essa espetacularização das imagens ocorre em detrimento do homem moderno ser excessivamente espectador. O papel de vivenciar os acontecimentos torna-se secundário, pois o espetáculo – reforçado através da produção de imagens técnicas – torna-se prioridade.

Como não se aprecia o valor de um homem pela concepção que ele tem de si próprio, não se pode apreciar e admirar determinada sociedade aceitando como indiscutivelmente verdadeira a concepção que ela tem de si mesma. (DEBORD, 2003, p. 153)

Logo, baseada em imagens técnicas, a sociedade acaba por atribuir a si concepções equivocadas. O homem que, no lugar de utilizar as imagens produzidas em função do mundo que vive, acaba vivendo em função delas. Devido a isto, nenhuma ideia “pode conduzir para além do espetáculo [proporcionado pelas imagens], mas somente para além das ideias existentes sobre os espetáculos” (DEBORD, 2003, 154). Assim sendo, o homem acaba inserido em um ciclo vicioso que lhe aprisiona. As imagens o levam para outras imagens, que o levam para outras imagens, e assim infinitamente. Apenas através de uma força prática de



negação desta sociedade é possível libertar-se desta espetacularização ocasionada pelas imagens.

Segundo Flusser (1985), a princípio, a revolução das imagens técnicas tinha o propósito de reintroduzir as imagens no dia dia, de tornar acessíveis os textos herméticos, e de demonstrar a magia encoberta que havia em textos baratos. Todavia, outro rumo foi tomado. Em vez de proporcionar uma maior visibilidade ao conhecimento científico, acabou-se por ocorrer um falseamento deste; as imagens tradicionais que deveriam ser reintroduzidas foram, ao contrário, substituídas; e a magia subliminar acabou sendo substituída por outra. Consequentemente, o que deveria, em tese, reunificar a cultura, apenas fundiu a sociedade em uma massa sem forma.

As imagens técnicas se estabeleceram em barragens. Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. (FLUSSER, 1985, p. 12)

Observando-se os pontos levantados por Flusser (1985), é possível concluir que a massificação cultural proporcionada – dentre outros aspectos – pelas imagens técnicas consiste em uma das características que marcam a transição do modernismo clássico para o pós-modernismo. Segundo Fredric Jameson (1934), o componente denominado “morte do sujeito” consiste em uma nova peça que é capaz de explicar os motivos do modernismo clássico ser algo do passado e do pós-modernismo ter assumido seu lugar. Para o autor, a “morte do sujeito” corresponde ao fim do individualismo. “Os grandes modernistas foram, como dissemos, definidos pela invenção de um estilo pessoal, particular” (JAMESON, 1934, p.23). Hoje sabemos que, dificilmente, não há mais quem possua um estilo único e singular de expressar o mundo e, por esse motivo, tudo que resta é imitar estilos antigos, ou seja, recorrer a imagens (inalcançáveis) pertencentes ao espetáculo criado por elas mesmas.



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



CONCLUSÃO

Apesar do ceticismo de Flusser (1985) ao enfatizar que, em decorrência do processo de concepção da fotografia, não somos capazes de decodificar as imagens técnicas, o universo imagético no qual, indiscutivelmente, acabamos aprisionados por muitas vezes, parece não ser tão intransponível assim.

O próprio Debord (2003) expõe que os aspectos culturais correspondem à eterna busca do não. Isto é, a luta entre a tradição e a inovação nunca cessa e, por isso mesmo, não deve cessar a busca por possibilidades assimilação (decodificação) das imagens técnicas. Obviamente compreendemos que a fotografia, em decorrência de seu aspecto *analogon* com a realidade, constitui uma imagem técnica de difícil dissociação do real, entretanto, não impossível.

Nesse processo torna-se fundamental o estímulo pela busca por identidades coletivas e individuais. Não se trata de voltar ao passado – a exemplo dos modernistas que possuíam estéticas individualizadas – mas de aprofundar a leitura das imagens que nos cercam.

Neste sentido, diversas ferramentas colaboram para decodificação das imagens. Poderíamos citar a semiótica, o processo de desmistificação do ato fotográfico e tantas outras possibilidades; contudo, segundo o Guy Debord (2003), “a supressão e a realização da arte [partindo para um sentido mais amplo no qual sejamos capazes de incluir as imagens técnicas] são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (p. 147). Logo, vivenciar os esta massificação amorfa proporcionada pelas imagens técnicas consiste em uma das etapas de sua própria superação. Isto não quer dizer que ela deva ser encarada com passividade, contudo, não parece coerente atribuir uma visão apocalíptica as características pós-modernas explicitadas por Fredric Jameson (1934).



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. A **Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BAITELLO Jr., Norval, **A Era da Iconofagia**. Hacker Editores, São Paulo, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. 2003

DUBOIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico**, Campinas, Papyrus, 1994.

FLUSSER, Vilém: **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, FREDRIC. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PEIRCE, C. S. **Semiótica (The Collected Papers of Charles Sanders Peirce)**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos. 1999.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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