



Veracidade e credibilidade na fotografia documental contemporânea

Veracity and credibility in Photography contemporary documentar

Veracidad y credibilidad en la fotografia documental contemporâneo

Michele Pucarelli – Universidade Federal Fluminense | Niterói | Rio de Janeiro | Brasil. E-mail: michelepucarelli@id.uff.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9345-4463>

Resumo: As reflexões de Ritchin e Fontcuberta sobre a perda da credibilidade das imagens com a consolidação do uso do sistema digital de imagens na prática da fotografia e fotojornalismo, apontaram questionamentos relativos à questão da veracidade e credibilidade ainda não esgotados, que permitem aprofundar o debate. Por meio de revisões bibliográficas de pesquisadores como Sontag, Machado, Flusser, Cotton, Dubois, Agamben, Baudrillard, e Lissovsky, a hipótese central do artigo é a de que, se estamos em meio a uma efetiva perda da credibilidade das imagens, com uma consequente desconstrução do conceito de aderência à ideia de realidade, o fotojornalismo contemporâneo deveria ter o papel de testemunha ocular da história questionado. Contudo, a conclusão deste artigo aponta para a ideia de que estamos diante de um falso dilema, pois a questão da veracidade na fotografia documental, na atual era digital, permanece presente e associada à questão da credibilidade de quem produz e publica as imagens.

Palavras-chave: fotografia documental; reconfiguração das imagens; veracidade; credibilidade.

Abstract: The reflections of Ritchin and Fontcuberta on the loss of credibility of images with the consolidation of the use of the digital system of images in the practice of photography and photojournalism, pointed out questions related to the question of veracity and credibility not yet exhausted, which allow for a deeper debate. Through bibliographic reviews by researchers such as Sontag, Machado, Flusser, Cotton, Dubois, Agamben, Baudrillard and Lissovsky, the central hypothesis of the article is that if we are in the midst of an effective loss of credibility of the images, with a consequent deconstruction of the concept of adherence to the idea of reality, contemporary photojournalism should have the role of eyewitness to history questioned. However, the conclusion of this article points to the idea that we are facing a false dilemma, since the issue of veracity in documentary photography in the current digital age remains present and associated with the issue of credibility of those who produce and publish the images.

Keywords: documentary photography; reconfiguration of images; veracity; credibility.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2022v10id5025>





Resumen: Las reflexiones de Ritchin y Fontcuberta sobre la pérdida de credibilidad de las imágenes con la consolidación del uso del sistema digital de imágenes en la práctica de la fotografía y el fotoperiodismo, señalaron cuestiones relacionados con la cuestión de la veracidad y la credibilidad aún no agotadas, que permitimos profundizar en el debate. A través de revisiones bibliográficas de investigadores como Sontag, Machado, Flusser, Cotton, Dubois, Agamben, Baudrillard y Lissovsky, la hipótesis central del artículo es que si estamos en medio de una pérdida efectiva de credibilidad de las imágenes, con una consecuente deconstrucción del concepto de adhesión a la idea de realidad, el fotoperiodismo contemporáneo debería tener cuestionado el papel de testigo presencial de la historia. Sin embargo, la conclusión de este artículo apunta a la idea de que estamos ante un falso dilema, ya que el tema de la veracidad en la fotografía documental en la era digital actual sigue presente y asociado al tema de la credibilidad de quienes producen y publican las imágenes.

Palabras clave: fotografía documental; reconfiguración de imágenes; veracidad; credibilidad.

Recebido em: 25/10/2021

Aprovado em: 26/09/2022

Revisado em: 21/11/2022



1 Introdução

Para Joan Fontcuberta (2010), fotógrafo, curador e escritor espanhol, a história da fotografia pode ser compreendida como um longo diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades para realizá-lo. Para o professor de fotografia da Universidade de Nova York e ex-editor da revista do jornal *The New York Times*, Fred Ritchin, o dia 02 de maio de 2011 é o dia em que a fotografia perdeu o que lhe restava de credibilidade. Segundo Ritchin e Pires (2014), neste dia, o governo dos Estados Unidos anunciou ter eliminado Osama Bin Laden, líder da Al-Qaeda, organização responsável pelos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 em pontos simbólicos do território norte-americano, mas decidiu por não publicar qualquer imagem do assassinato.

Reunidas estas colocações ao contexto de desinformação que domina o campo da comunicação nos últimos anos e, considerando os questionamentos e desconfianças geradas com a consolidação do sistema digital fotográfico, torna-se relevante: analisar a construção destas imagens digitais, compreender as transformações que elas introduzem e rememorar a construção do conceito de veracidade na evolução da fotografia, para refletirmos se estamos diante da finalização de um longo conceito de atrelamento do fotodocumentarismo à veracidade dos fatos ou diante de um falso impasse.



Figura 1 - Morte de Osama Bin Laden na capa de jornais nos Estados Unidos



Fonte: Foto de Mark Wilson, Getty Images, 2001.

Tendo este cenário de fundo, a hipótese central do artigo é a de que, se estamos diante de uma efetiva perda da credibilidade das imagens, o fotojornalismo contemporâneo deveria ter o papel de testemunha ocular da história questionado e redefinido diante das transformações tecnológicas, que fazem este conceito se diluir em meio às reformulações impostas pelo universo algorítmico. Contudo, caso esta sentença esteja fundamentada numa falsa premissa, precisamos questioná-la. Este artigo desenvolve-se através de um percurso histórico que perpassa, de forma sucinta, a construção do conceito de veracidade na fotografia, apresentação e análise das obras dos fotógrafos documentaristas Pedro Meyer e Luiz Baltar, e um debate sobre os processos de reconfiguração da imagem-fotográfica com vistas a libertar o real das amarras da objetividade. Para auxiliar nesta construção, dialogamos com algumas reflexões de Ritchin, Fontcuberta, Sontag, Dubois, Machado, Flusser, Cotton, Couchot, Bazin, Burke, Harvey, Grundberg, Baudrillard, Danto, Agamben, Lissovsky, Lacayo e Russell.



2 Construção do conceito de veracidade na fotografia

A associação da imagem-fotográfica a uma imitação da realidade como forma privilegiada de representação do mundo vem desde os primórdios da invenção da fotografia com a propagação de objetividade construída a partir da ideia de uma não interferência humana (SONTAG, 2004). Afinal, uma vez que os próprios objetos e pessoas se delineariam frente à câmera apenas através da passagem da luz, reafirmava-se a separação entre a subjetividade do/a artista em relação a uma construção maquinica da primeira imagem técnica da humanidade (MACHADO, 2015). Nesse contexto, a fotografia funcionaria como um espelho do real, onde “o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente” (DUBOIS, 2008, p. 26). Desse modo, a questão do realismo na fotografia atravessaria os debates da teoria fotográfica de alguns textos canônicos do campo, dos quais podemos mencionar, além de Dubois, Sontag, e Machado, Benjamin (1994) e Bazin (2013).

Neste contexto, por meio de um breve retrospecto com alguns saltos históricos, vale a lembrança de que a primeira batalha da fotografia para conseguir reconhecimento ocorreu com as artes, de modo geral, e a pintura de retratos, de forma particular. Foi esta atividade que sofreu as principais perdas financeiras, visto que a primeira imagem técnica, além de exigir menor tempo de produção e finalização em relação as pinturas, apresentava maior semelhança entre a imagem final e seu referente. Todavia, o tempo demonstraria que os embates entre a pintura e a fotografia estabeleceriam campos distintos a serem trilhados, considerando-se que a primeira se veria livre da obsessão realista para ir ao encontro de uma autonomia estética (BAZIN, 2013), bem como alcançar uma liberdade de expressão artística que até então não havia sido possível devido à expectativa de construção de imagens ligadas a um estilo de realismo fortemente marcado pelas pinturas de retratos das famílias da nobreza (BURKE, 2004).



Essa separação de caminhos não viria, contudo, a significar menos embates. As lutas mais difíceis estariam dentro do próprio universo fotográfico entre os que o entendiam como um meio de documentação fidedigno da realidade e aqueles que percebiam na fotografia um meio de livre expressão e interpretação visual.

Apesar da clara evidência de que uma fotografia seria sempre o resultado da construção de consciência e gosto do/a fotógrafo/a, estabeleceu-se desde seu início um vínculo de conexão ao real (SONTAG, 2003). Uma das primeiras referências neste sentido ocorreram com as fotos-arquivos de Alphonse Bertillon para catalogação de controle dos presos de Paris, ainda nos anos 1893, e um dos ápices desse processo ocorreu durante a Segunda Grande Guerra Mundial, quando o público passou a exigir que as reportagens apresentassem fotografias das batalhas como forma de comprovar o texto publicado – sendo nessa época, inclusive, que os/as fotógrafos/as começaram a ser reconhecidos oficialmente nas empresas jornalísticas americanas (LACAYO; RUSSELL, 1995).

Figura 2 - Identificação antropométrica, Alphonse Bertillon - 1893.



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertillon_-_Identification_anthropom%C3%A9trique_%281893%29_343_n%26b.png. Acesso em: 17 out. 2022.



As fotografias publicadas durante a Segunda Guerra Mundial legitimavam as matérias e os relatos dos repórteres de guerra por revelarem cenas próximas aos campos de batalhas, de um modo como não ocorrera nas guerras anteriores.¹ Fotografias como as de Felix Greene, Marc Riboud e, em especial, as de Larry Burrows durante a guerra do Vietnã revelaram ao mundo campesinos mutilados e soldados americanos feridos sendo atendidos nos campos de batalha, escancarando uma face da guerra não vista anteriormente. Estas imagens foram responsáveis por uma virada da opinião pública norte-americana que passou a ser contra a presença de seus soldados na guerra. A partir da publicação destas fotografias, a opinião pública se voltou contra o combate, e desde então, qualquer fotografia de guerra passou a ser uma crítica à existência da guerra em si. A partir de então, mesmo com os controles de edição do que seria publicado nos principais veículos de comunicação, a fim de amenizar os impactos emocionais junto ao público, uma reportagem sobre a guerra do Vietnã precisava da publicação de fotografias que documentassem a situação da guerra para ter legitimidade, o que viria a reforçar a conexão entre a ideia de credibilidade e veracidade a partir de fotografias fotojornalísticas (SONTAG, 2003).

Figura 03: Retratos poderosos do Vietnã, de Larry Burrows - 1966.



Fonte: Larry Burrows/Time & Life Pictures/Getty Images.

¹ Importante destacar o lançamento, nos anos 1930, da câmera fotográfica compacta de 35mm da empresa Leica, que viria a substituir gradativamente as câmeras fotográficas de médio formato e as máquinas *Rolleiflex*, que exigiam uso de tripés ou modos de segurar as câmeras junto ao abdômen e olhando o visor num ângulo para baixo, e não em direção à cena ou ao personagem, o que somente possibilitava a realização de fotografias dos bastidores da guerra, longe dos palcos de batalhas (HACKING, 2012).



Entre o fim dos anos 1960 e, a partir dos 1970, começaram a ocorrer mudanças significativas nas práticas culturais, vinculadas à emergência das novas maneiras dominantes de se experimentar o tempo e o espaço. As grandes narrativas, com interpretações teóricas de aplicação universal foram substituídas pelas histórias cotidianas e individualizadas, num movimento descrito pelo termo pós-modernismo, a despeito de ele ter representado uma ruptura ou apenas um afastamento do modernismo. (HARVEY, 2012). Estas mudanças também afetariam a fotografia e o fotojornalismo. Para Andy Grundberg, apesar das incertezas que o “pós-modernismo” provocou no campo da fotografia, em função da ideia de ruptura com o passado, e por isso recebida por muitos com hostilidade e rejeição, foi preciso encontrar um modo de conceber o termo como uma evolução e não como um rompimento. Talvez, pelo fato de que mudanças na linguagem da fotografia aconteceram em todas as fases de sua história, promovendo passagens importantes. Dentre algumas, podemos destacar o livro *American photographs* (1930) de Walker Evans e o livro *The Americans* (1958) de Robert Frank, onde se concebiam as imagens como texto, através de um sistema de sinais visuais como descreve Grundberg (2010, p. 15), “Evans estava tentando criar um *texto* com suas fotografias [...] cada página construindo sobre as que vieram antes. Esta simbologia descreve a experiência americana como nenhuma outra fotografia tinha feito antes”.²

As obras de Frank e Evans estabeleceram novos caminhos que, somente muitos anos depois, foi possível compreender tratar-se dos primeiros passos de uma mudança de paradigma do fotojornalismo, enquanto linguagem e processo de indagações identitárias. Não à toa, os herdeiros do legado de Robert Frank e Walker Evans adotaram a fotografia como um sinal social, através de uma visão cética da cultura americana. O trabalho de Lee Friedlander, por exemplo, consiste, em grande parte, de uma crítica às formas condicionadas do olhar. Na fotografia *Mount*

² Nestes dois livros, o conceito de veracidade atrelado a uma documentação enquanto registro direto de uma ação, uma prática padrão do fotojornalismo até aquele momento, foi colocado em questão, pois ambos os fotógrafos procuraram, em suas imagens, um tempo de contemplação e reflexão e não mais o tempo do instantâneo de cada acontecimento. Suas fotografias eram repletas de vazios e silêncios, fachadas abandonadas, situações inexpressivas, além de abrirem espaços de visibilidade a grupos minoritários como parte integrante da identidade nacional norte-americana. Nestes trabalhos havia a apresentação de um país que talvez ainda não estivesse visível aos olhos de muitos, mas que não deixava de ser real, uma vez aceita a ideia de que aquelas imagens não simbolizavam uma verdade única, mas sim uma interpretação possível.



Rushmore, de 1969, por exemplo, existe a antecipação de um sentido pós-modernista ao estabelecer um jogo de lentes e reflexos, emoldurada pelas janelas, dobrando a condição das aparências fotográficas que as deslocam de uma lógica objetiva, dominante até aquele momento, e as inserem no campo da subjetividade, que abriu espaço para novas atitudes e formas de pensamento que trariam consequências diretas na relação com o real.

Figura 04: Mount Rushmore, South Dakota, Lee Friedlander - 1969



Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/86028>. Acesso em 17 out. 2022.

Ao longo dos anos 1980, as experiências dos movimentos anteriores e o uso dos primeiros equipamentos digitais fotográficos problematizariam com mais ênfase o debate sobre o real e intensificariam uma crise sobre o tema da verdade, que se traduziu na fotografia por uma busca mais incisiva de um registro autoral, mesmo no campo documental.³ Esta crise ganhou destaque com a transição da imagem fílmica para a imagem digital com sua nova estrutura de formação da imagem, via códigos binários matemáticos que as diferenciam do modo como eram feitas anteriormente. Segundo Couchot (2009, p. 399): “Elas são o resultado de um cálculo automático feito

³ Este é um tema cujo panorama geral, observada toda a história da fotografia, é mais amplo e complexo, pois desde os primórdios houve tentativas de se afastar de um restrito programa realista, como no caso do movimento pictorialista na virada do séc. XIX para XX.



por computador. Não há mais qualquer relação ou contato direto com a realidade. Assim o processo de criar imagens não era mais físico, mas virtual”.

Esta forma de configuração da imagem por cálculos matemáticos se afasta da ideia de uma sensibilização direta da luz em uma superfície sensível e reforça os questionamentos e dúvidas sobre a veracidade das imagens. Apesar da prática ainda ser híbrida, misturando captura direta da imagem com tratamentos de pós-edição cada vez mais sofisticados, esta situação possibilitou estabelecer uma divisão entre a imagem fílmica tradicional, mais voltada para os aspectos da realidade e padrões de ética e a imagem digital, cuja questão da identidade na construção da imagem, sempre fluida e aberta, propiciam debates sobre as relações de verdade e credibilidade das imagens-fotográficas contemporâneas (FONTCUBERTA, 2010). Em relação à questão da falta de confiança que as fotografias contemporâneas suscitavam, Fred Ritchin declarou em entrevista:

Antes as pessoas refletiam sobre um acontecimento importante porque ele era fotografado, como prova a Guerra do Vietnã. Hoje, não prestam mais tanta atenção, porque o conteúdo de uma imagem não é automaticamente fidedigno. A insensibilidade do público pôde ser comprovada quando foram divulgadas algumas das 55 mil imagens contrabandeadas por um fotógrafo da polícia para o Qatar [...] embora 11 mil pessoas tenham sido torturadas e executadas na Síria, a comunidade internacional não reagiu à altura as imagens dos cadáveres (RITCHIN; PIRES, 2014, p. 140).

Contudo, por mais que a nova tecnologia digital de imagens possibilite questionamentos devido à sua estrutura de formação, até que ponto a razão da perda de confiança, que gera uma quebra na relação entre veracidade e credibilidade, pode ser associada apenas a este sistema? Ainda em 1977, ano de lançamento da primeira edição do livro *Sobre Fotografia*, Susan Sontag questionava sobre o quanto o excesso de publicação de fotografias com imagens de violência não teria desenvolvido uma anestesia sensorial. Depois, em 2003, no livro *Diante da dor dos outros*, a mesma autora descrevia como uma fotografia do bombardeio a uma fila de pão durante a guerra na antiga Iugoslávia, que matou vários civis, foi utilizada tanto pela Sérvia como



pela Croácia mudando as informações da legenda, demonstrando o uso propagandístico para gerar desinformação.

Em 2014, Fred Ritchin afirmava que a fotografia documental havia se transformado num espetáculo previsível, na qual as imagens pareciam estar homogêneas: “Um camponês no Peru e um na China provavelmente vão ser representados de maneira similar. Se quiserem que atendam às expectativas, eles terão de simbolizar resiliência e opressão” (RITCHIN; PIRES, 2014, p. 142). Para Ritchin, prêmios como o *Pulitzer*⁴ e o *World Press Photo*⁵ ajudam nesse processo, porque raramente premiam trabalhos experimentais, dando preferência para trabalhos que reforcem os padrões e clichês da linguagem fotojornalística.

Portanto, ao reunirmos todos estes aspectos, cabe refletir se não estaríamos diante de um longo processo de esgotamento das narrativas fotojornalísticas, com a necessidade de renovação de sua linguagem com objetivo de combater algumas das fragilidades apontadas. Todavia, a interpretação sobre o que significa esta renovação é um ponto complexo de debates, pois existem modos distintos de apropriação e uso do novo sistema de imagens. Por um lado, compreende-se que estamos diante de uma ruptura; mas, por outro, afirma-se tratar apenas de uma evolução da fotografia através da atualização de ferramentas.

3 Nostalgias e fluxos do porvir

Dentre estes modos distintos, podemos citar as compreensões e abordagens dos trabalhos de Meyer e Baltar. De um lado, o renomado fotógrafo mexicano Pedro Meyer compreende que, apesar de ter migrado para o sistema digital de imagens (a seguir uma fotografia do ensaio *Nostalgia urbana*), permanece atuando como um fotógrafo documental: “a interpretação da realidade continua representando o objetivo prioritário. Só evoluíram suas ferramentas de trabalho, enriquecendo, em

⁴ O Prêmio Pulitzer é o título mais importante concedido ao jornalismo norte-americano pela Universidade de Columbia, localizada em Nova Iorque. <https://www.pulitzer.org/>

⁵ World Press Photo é uma organização independente sem fins lucrativos, fundada em 1955 em Amsterdã. É conhecida por realizar anualmente a maior e mais prestigiada distinção de fotojornalismo do mundo. <https://www.worldpressphoto.org/>



consequência, seu vocabulário” (FONTCUBERTA, 2010, p. 99). Para Meyer a renovação limitava-se apenas às ferramentas utilizadas, contudo, o que pode ficar de lado com essa compreensão é que, desse modo, não há um movimento de abertura às inúmeras possibilidades que a nova tecnologia pode oferecer, tanto na captura como no processo de edição, ficando, deste modo, uma operação limitada a permanecer fazendo o que sempre foi feito.

Figura 5 – Nostalgia urbana, Pedro Meyer – 2018



Fonte: Disponível em: <https://mxcity.mx/2018/12/nostalgia-urbana-las-mil-aristas-del-mexico-de-pedro-meyer-fotos/>. Acesso em: 17 out. 2022.

Entretanto, as possibilidades oferecidas com as novas tecnologias podem permitir linguagens e narrativas diversas das quais nos habituamos, como é o caso do trabalho do fotógrafo documentarista Luiz Baltar (2015). Seu ensaio Fluxos foi vencedor do Prêmio Conrad Wessel de 2016, um dos mais prestigiados prêmios brasileiros. De dentro do ônibus, no caminho de casa para o trabalho, o fotógrafo realizou por meses centenas de fotografia com a câmara de seu celular. Após reunir fotografias da primeira etapa do processo, selecionava as que melhor compunham sua interpretação do trecho da cidade e realizava uma colagem das várias partes numa única imagem em formato panorâmico, criando um painel retilíneo. Deste modo, passou a incorporar repetições e criar espaços e tempos alternativos, através de uma narrativa visual cujos registros visuais não tinham uma ordenação temporal linear, construindo um todo através de várias partes.



Figura 6 – Ensaio Fluxos, Prêmio Conrad Wessel. Luiz Baltar, 2016.



Fonte: Disponível em: <https://luizbaltar.com.br/ensaios/fluxos/>. Acesso em: 17 out. 2022.

Importante destacar que as fusões e colagens realizadas por Baltar não aparecem de forma gratuita como um elogio superficial da técnica. Suas imagens-fotográficas panorâmicas estão em diálogo com um propósito estético que reafirmam uma intenção de desenvolvimento de projetos autorais que estabelecem conexões com questões sociais, sobretudo no que diz respeito ao olhar sobre o território, cultura e direito à cidade. As imagens do ensaio Fluxos, além de dialogarem com um processo de colagens cada vez mais utilizado na fotografia contemporânea, realizam um jogo com as imagens que remontam ao atlas de “Mnemosyne” de Aby Warburg, cujos painéis tinham como característica um jogo dialético entre o todo e as partes, sendo que um não existia sem o outro. O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 138), definia assim essa composição: “As disciplinas filológicas e históricas erigiram desde então, em dado metodológico essencial, o cerco no qual está necessariamente preso o seu processo cognitivo. [...] o detalhe não pode ser compreendido a não ser através do todo e a explicação de um detalhe pressupõe sempre a compreensão do todo”, não sendo, portanto, em nada um círculo vicioso”.

Portanto, além de apontar para um futuro porvir, tal metodologia revela conexão com algumas questões históricas atemporais e fazem parte de um legado sempre importante de ser revisitado. Dentre algumas, podemos citar a da retomada de um polêmico e delicado debate sobre a questão da técnica, que apesar dos renomados pensadores que já produziram textos fundamentais sobre o tema, como Benjamin, Heidegger, Sennett, Stiegler e Flusser, entre outros, esbarra numa constante rejeição em função de abordagens exclusivamente socioculturais. Estas, analisadas isoladamente, deixam de lado a compreensão do quanto a questão da técnica foi e



continua a ser decisiva e determinante para inúmeras mudanças comportamentais da humanidade, bem como no desenvolvimento e nas transformações da fotografia.

4 Reconfiguração da imagem-fotográfica e novos códigos do realismo

O desenvolvimento da relação entre aparelho fotográfico e fotógrafos/as, enquanto primeira imagem técnica produzida na humanidade, revelou o caminho da desvalorização do objeto e da valorização da informação como sede do poder, que atualmente é verificada cotidianamente pelas mídias. Para Vilém Flusser (2002), a pós-indústria é precisamente isso: desejar informações e não mais objetos. Todavia, para o filósofo, é preciso lutar contra o automatismo programado das máquinas para delas extrair o que não estava previsto. Neste sentido, o livro *A fotografia como arte contemporânea* (2010), de Charlotte Cotton, destaca os processos de transformações da imagem na era contemporânea e apresenta um painel das motivações existentes. A autora estabelece oito categorias, com aproximadamente 250 nomes e obras, frisando que o objetivo do livro não era o de se criar uma relação de todos os fotógrafos/as que mereceriam ser mencionados. E, assim como discorreremos na análise do ensaio *Fluxos*, Cotton (2010) também pondera sobre uma não determinação tecnológica ao afirmar que:

A fotografia contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Este fato se encontra nitidamente ligado [...] a uma retomada das raízes da fotografia nos idos do início do séc. XIX. (COTTON, 2010, p. 219).

Esta afirmação nos leva a um ciclo de retorno a valores fundamentais da história da arte e da fotografia, que foram deixados de lado durante o modernismo, que se concentrou em pensar a si próprio, estabelecendo uma terra arrasada com o que havia sido conquistado anteriormente na história (DANTO, 2010). Neste retorno se sobressai a intenção de diálogos entre épocas distintas, sem por isso deixar de evidenciar que estamos num outro momento, de reconfigurações estruturais, que demandam novas atitudes e pensamentos que permitam ampliar as percepções a fim de se libertar o real na sociedade pós-industrial.



Para Susan Sontag (2004, p. 33), “a fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se aceitamos tal como a câmara o registra”, por mais que este processo seja o oposto do que venha a ser o processo de compreender, que se constrói por meio de dúvidas e questionamentos. Neste contexto de vinculação da fotografia a uma realidade, um novo significado sobre a ideia de informação foi construído, apesar das evidências contrárias que apontam para a proeminência de imposições relativas à ideologia dominante de cada época, como defendida por Arlindo Machado (2015, p. 165):

[...] a abordagem “realista” do fenômeno fotográfico (aquela que endossa a ilusão especular) está baseada na atenção exclusiva à fixação da informação luminosa na película, ignorando todo o processo de refração ótica que deriva da câmera obscura renascentista. Entretanto, mesmo nesse nível que poderíamos denominar a materialidade da foto, o efeito de “real” só pode ocorrer à custa de uma codificação rigorosa.

Nessa reconstrução de significados sobre a questão da realidade na fotografia, é importante citarmos o filósofo Jean Baudrillard (1991; 2002), para quem o olhar fotográfico não cerca, nem sequer analisa, uma suposta realidade, mas pausa, literalmente, sobre a superfície das coisas e ilustra sua aparição sob a forma de fragmentos, ao qual sucede seu desaparecimento. Conforme sugere o autor, nunca estamos na presença real do objeto, e, deste modo, entre a realidade e a imagem, a troca seria impossível, pois somente uma coisa está presente: a luz. Esta luz que dá corpo à imagem, não como resultado de uma luz única, mas do encontro entre a luz que vem do objeto com a que vem do olhar, gera uma imagem reveladora. Esta imagem, que é ao mesmo tempo a mais artificial e também, a mais “pura”, se encontra mais próxima da fotografia do que de qualquer outra expressão artística, visto que é a “objetiva fotográfica que, paradoxalmente, revela a inobjetividade do mundo – esse algo que não será resolvido nem pela análise, nem pela semelhança” (BAUDRILLARD, 2002, p. 143).

Esta inobjetividade do mundo deveria ser evidente, uma vez observada a questão científica, porque toda fotografia é um recorte seletivo de um acontecimento, de onde é retirado o som, o odor e cuja noção de velocidade é alterada, estabelecendo uma redução fenomenológica do movimento. Logo, a imagem-fotográfica lida com a



questão da técnica num limite que nos leva para além da semelhança e nos aproxima de um jogo permanente de ilusão de ótica da realidade, em meio a um problema contemporâneo que não pode ser deixado de fora: a realidade está dominada por simulacros, em meio a um mundo-imagem que complica a distinção entre verdade e verossimilhança. (BAUDRILLARD, 1991). Tal ideia de um mundo-imagem, também é um ponto de vista importante de Susan Sontag ao refletir que:

A fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) um vestígio material de seu tema de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 170).

Todavia, independentemente do que este vestígio possa vir a registrar, cabe lembrar que: “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas da Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições” (BENJAMIN, 1994). Logo, se estamos diante de uma efetiva perda da credibilidade das imagens, esta não pode estar unicamente associada aos tempos recentes, como também demonstram Lissovsky e Jaguaribe (2007, p. 42):

As novas tecnologias audiovisuais não constituem apenas uma diferença técnica e material em face dos meios de representação das culturas letrada e oral. Elas surgem no bojo de um intrincado processo de modernização social que tanto minou hierarquias sociais quanto fomentou uma acirrada disputa por uma nova dimensão do espaço público.

O que nos faz destacar que a tecnologia digital das imagens não está inserida na história da humanidade de forma isolada nem dissociada de muitas outras reconfigurações que devem ser consideradas, enquanto uma rede de trocas materiais e imateriais que fazem parte do cotidiano. Portanto, se os processos do real continuam em crise e ainda provocam choques, é preciso explorar os novos códigos do realismo perante os inúmeros contrastes da realidade social, para que possamos descobrir que talvez não se trate apenas do real desaparecendo sob o pretexto de que tudo agora



passa pela imagem, mas também de que a fotografia, como a entendíamos, está a desaparecer.

5 Considerações finais

Desde suas origens, a fotografia exerceu um papel importante no processo de revelar o mundo, mas, apesar da proximidade do aniversário de duzentos anos de sua invenção, continuamos encobertos de dúvidas e indefinições quanto ao meio. Diante do cenário de mudanças comentados, procuramos defender que as imagens-fotográficas em suporte de tecnologia digital são construções visuais que se localizam num espaço de criação diferenciado do que o senso comum imagina ao pensar em uma fotografia. Se elas, por um lado, não retratam mais a realidade objetiva à frente da câmera; por outro, tampouco são resultantes de algum tipo de abstracionismo. Em função da estrutura de formação da imagem digital, que é, em sua origem, uma colagem, qualquer imagem-fotográfica digital encontra-se numa linha tênue entre a realidade e a fantasia, por estar, ao mesmo tempo, tangenciando um suposto real, e alimentando a imaginação do espectador/a dentro dos limites de seu campo cultural.

Entretanto, apesar de criarem jogos de ilusão entre uma aparente realidade e uma fantasia, não deixam de lidar com o real que os/as fotógrafos e fotógrafas sentem e acreditam através de seus trabalhos. Com as novas tecnologias disponíveis, encontramos-nos em outra forma de absorção das informações, que provocam outros modos de perceber e experimentar o espaço e o tempo. As informações, assim como as imagens a serem documentadas, acontecem e circulam em inúmeras conversas sem ordenação, de modo informal, através das pessoas que estão inseridas na experiência direta da situação e não mais no sistema tradicional de notícias, que dependem de uma linha hierárquica verticalizada com objetivo de fazer sínteses que muitas vezes ignoram os vários lados de uma situação.

Neste contexto de mudanças e transformações, já há algum tempo, não faz mais sentido associar o trabalho de um/a fotojornalista à realização de um registro com objetivo de comprovar ou garantir veracidade aos textos de reportagens. Mas, apesar dessa consciência, como mudar a compreensão de um processo visual que está naturalizado há muito tempo na história? Por um lado, diante da crise de



credibilidade das imagens, cabe aos novos/as fotógrafos/as documentaristas e aos veículos de comunicação que desejam acompanhar o processo das mudanças ainda em curso, estimular um processo de descolamento das amarras da objetividade com vistas a garantir um efeito de realidade, que traduza o acontecimento não mais pela descrição e sim pela interpretação do acontecimento (sem perder de vista que estamos sempre diante de inúmeras versões dos fatos).

Contudo, por outro lado, é preciso ampliar o horizonte do debate sobre esta crise de confiança nas imagens-fotográficas enquanto representação do mundo contemporâneo, pois a análise desta conjuntura não depende somente das mudanças tecnológicas, mas também do contexto e com qual público está a se debater. Porque, muitas vezes tenta-se tomar como regra dúvidas e questionamentos que são de um pequeno grupo de pessoas especializadas, deixando de colocar no contexto da análise o público amador, significativamente maior e que, de modo geral, ainda tem a correlação entre o olho humano e o olho máquina como uma associação natural, e, tem, portanto, a tendência a continuar considerando as fotografias como comprovações fidedignas das cenas documentadas.

Ao destacar a existência destes dois lados, não podemos também perder de vista que este é um tema muito abrangente e, neste artigo, pretendíamos colaborar no sentido de ampliar com apenas alguns questionamentos e apontar fragilidades, que naturalmente se desdobram em outras. Junto a estas considerações, novas questões também se abrem para futuras investigações, dentre elas, a de um outro elemento decisivo da fotografia contemporânea: a capacidade de compartilhar a imagem no exato momento em que ela acontece. O tempo real é um ponto decisivo neste momento da história e a imagem-fotográfica publicada no calor dos acontecimentos tem funcionado como mais um denominador de credibilidade que assegura a veracidade junto aos olhos do público (podemos citar, como exemplos, as imagens da Guerra do Iraque, 2003 a 2011, da Primavera Árabe, 2010 e da Mídia Ninja nas manifestações de junho de 2013, no Brasil, que foram realizadas por amadores com as câmeras de seus celulares e distribuídas em tempo real).

Por fim, retornando ao ponto inicial do artigo sobre a sentença de Fred Ritchin sobre a perda definitiva da credibilidade da fotografia, entendemos que o exemplo



utilizado, da não publicação da imagem de Bin Laden assassinado, é equivocado, pois não se tratou de uma decisão editorial, mas sim de estratégia militar. Esta decisão tinha como objetivos evitar a adoração a um mártir e evitar as inúmeras notícias de desinformação que sucederiam à divulgação da imagem de um líder baleado. O que poderia ter sido questionado a partir deste exemplo foram as decisões das empresas jornalísticas de incorporação do discurso do governo norte-americano sem um posicionamento de confrontação acerca da não liberação das imagens para publicação.

Também entendemos tratar-se de uma falsa premissa a associação da crise de credibilidade das imagens-fotográficas com a nova tecnologia digital. Além dos pontos abordados no decorrer do texto, é preciso destacar o quanto a pressão dos principais veículos da imprensa e das premiações influentes pela prática de uma linguagem fotográfica tradicional e repetitiva, anestesia o olhar e os processos de análise dos/as leitores/as. Sendo que esta linguagem repetitiva acaba por manter uma longa acomodação visual perceptiva, que torna qualquer questão sobre a relação entre credibilidade e veracidade irrelevante aos olhos da maioria.

Portanto, diante das inúmeras novidades tecnológicas do sistema digital de imagens, encontramos entre vibrantes promessas de futuros porvir e nostálgicas tranquilidades de passados conhecidos, o que aponta para a necessidade de mais pesquisas, oficinas e práticas. A partir de uma melhor compreensão das possibilidades que estas novas tecnologias oferecem, junto a uma utilização frequente e divulgação mais extensiva, a práxis e o modo de pensar o fotojornalismo poderão alcançar novos horizontes de construções de sentido, sem por isso caírem num falso dilema, pois a questão da veracidade na fotografia documental contemporânea no campo digital permanece presente e associada à questão da credibilidade de quem produz e publica as imagens. Conseqüentemente, deixando de lado as ilusões das verdades absolutas e mantendo o foco em ser mais um narrador das variadas interpretações possíveis dos acontecimentos, acreditamos que o fotojornalismo contemporâneo tem condições de continuar a exercer o importante papel de testemunha ocular da história.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: Dossiê Warburg. Revista Arte e Ensaios. Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 132 -147, dez. 2009.
- BALTAR, Luiz. **Ensaio fluxos**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://luizbaltar.com.br/ensaios/fluxos>. Acesso em: 17 de outubro de 2022.
- BAZIN, André. **A ontologia da imagem fotográfica**. In: Ensaios sobre fotografia. De Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTILLON, Alphonse. **Identificação antropométrica**, 1893. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertillon_Identification_anthropom%C3%A9trique_%281893%29_343_n%26b.png. Acesso em: 22 de outubro de 2022
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: Edusc, 2004.
- BURROWS, Larry. **Retratos poderosos do Vietnã**. Seattle: Time & Life Pictures - Getty Images, 1966.
- COUCHOT, Edmond. **Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autônoma**. In: Arte, ciência e tecnologia. (org. Domingues, Diana). São Paulo: Unesp, 2009.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DANTO Arhur C. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. São Paulo: Gustavo Giuli, 2010.
- FRIEDLANDER, Lee. **Mount Rushmore, South Dakota, 1969**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/86028>. Acesso em: 22 de outubro de 2022.
- GRUNDBERG, Andy. **Crisis of the real**. New York: Aperture, 2010.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: GMT Editores, 2012.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.



JAGUARIBE, Beatriz e LISSOVSKY, Maurício. **O visível e os invisíveis:** imagem fotográfica e imaginário social. *In:* O choque do real. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Gustavo Giuli, 2015.

MEYER, PEDRO. **Nostalgia urbana.** Cidade do México, agosto, 2022. Disponível em: <https://mxcity.mx/2018/12/nostalgia-urbana-las-mil-aristas-del-mexico-de-pedro-meyer-fotos/>. Acesso em: 17 de outubro de 2022.

LACAYO, Richard; RUSSELL, George. **Eyewitness:** 150 Years of Photojournalism. New York: The Time Inc. Magazine Company, 1995.

RITCHIN, Fred; PIRES, Francisco Q. **Fotojornalismo em crise?** Revista Zum, São Paulo, #6, abril de 2014.

SONTAG, Susan. **Na caverna de Platão.** *In:* Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WILSON, Mark. **Morte de Osama Bin Laden na capa de jornais nos Estados Unidos.** Seattle: Getty Images, 2001.