

GABRIELA PEREIRA DE FREITAS

## DOS BANCOS DE IMAGEM ÀS COMUNIDADES VIRTUAIS

Configurações da linguagem fotográfica na internet.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Imagem e Som

Orientadora: Profa. Dra. Susana M. Dobal Jordan

BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília

2009

Para Angelo.  
Sem sua compreensão e apoio  
eu não teria chegado até aqui.

## Agradecimentos

- Ao meu marido e companheiro, Angelo, por estar sempre ao meu lado.
- Ao meu querido irmão, Guilherme, pelo incentivo, mesmo de longe.
- Aos meus amigos do mestrado: Mike, Roberta, Dany, Braz, Barba, Rômulo, Raquel, Lina e David, pela troca de ideias, livros e referências; pelas conversas, desabaços e também pelos momentos de descontração.
- À professora Susana Dobal, que me conduziu de forma objetiva e preciosa nesta pesquisa, apontando os vários caminhos possíveis.
- Ao professor Gustavo de Castro, que desde o início deste percurso me ajudou com seus ensinamentos, comentários e pareceres dando-me a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos e minha sensibilidade para a Estética, a Arte, a Comunicação e a Poesia.
- Ao professor e colega de pós-graduação Duda Bentes, pelas conversas, trocas de ideias, pela oportunidade de expor minha pesquisa em sala de aula, pelos esclarecimentos sobre a agência AGIL fotojornalismo e pelas pequenas observações que fizeram uma grande diferença em meu trabalho.
- Aos professores Marcelo Feijó e Milton Guran, pelos comentários e sugestões valiosos dados no momento de qualificação desta pesquisa
- Aos meus pais, Vanildo e Rosário, por tudo que me ensinaram até hoje.
- A todos aqueles que entenderam minhas ausências e me apoiaram com palavras carinhosas e de incentivo.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive  
apenas do que é passível de fazer sentido.

Eu não: quero uma verdade inventada.

Clarice Lispector



## RESUMO

A partir de uma análise das fotografias e dos diálogos entre membros de bancos de imagem e comunidades virtuais na internet, principalmente no *flickr*, esta pesquisa busca compreender quais são as práticas fotográficas contemporâneas dos usuários da rede mundial de computadores e dos meios de comunicação. Dessa forma, procuramos traçar um breve histórico da evolução da linguagem fotográfica de modo a inseri-la em um contexto que permita entender as atuais configurações dessa linguagem em ambiente *online*. Também procuramos investigar o surgimento e desenvolvimento das dinâmicas dos bancos de imagem e comunidades virtuais. Por fim, buscamos propor alguns rumos que levem a linguagem fotográfica a um caminho expressivo, possibilitando a criação de novas visibilidades para a realidade aparente por meio das práticas do diálogo e da contemplação.

Palavras-chave: fotografia, comunidades virtuais, bancos de imagem, *flickr*, diálogo, contemplação

## ABSTRACT

From an analysis of photographs and of dialogues between members of image banks and virtual communities on the Internet, especially on *flickr*, this research seeks to understand which are the contemporary photographic practices of the worldwide web and communication media users. Thus, we trace a brief history of the evolution of the photographic language in order to insert it into a context that allows us to understand the current settings of this language in the online environment. We also seek to investigate the emergence and development of the dynamics of image banks and virtual communities. Finally, we try to propose some directions that could take the photographic language into an expressive way, enabling the creation of new visibilities to the apparent reality through the practice of dialogue and contemplation.

Keywords: photography, virtual communities, image banks, *flickr*, dialogue, contemplation.

INTRODUÇÃO	- 09 -
<b>1. CONFIGURAÇÕES DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA</b>	
1.1 A invenção da fotografia e o registro do acontecimento	- 18 -
1.2 Do surgimento da fotografia à consolidação de uma linguagem fotográfica	
1.2.1 O Pictorialismo e a quebra com o compromisso da mimese	- 33 -
1.2.2 Vanguardas do século XX: a fotografia começa a desenvolver uma linguagem própria	- 36 -
1.2.3 Experimentações contemporâneas	- 40 -
1.3 A constituição de gêneros fotográficos	
1.3.1 Os gêneros emprestados da pintura	- 44 -
1.3.2 Os gêneros desenvolvidos na história da fotografia	- 46 -
1.3.3 Os gêneros próprios da fotografia	- 49 -
1.4 A fotografia digital e a internet	
1.4.1 Questões técnicas e seus reflexos na linguagem fotográfica	- 63 -
1.4.2 A difusão e a facilidade de inserção de imagens online	- 69 -
1.4.3 A constituição de identidades e laços sociais na rede	- 73 -

<b>2. BANCOS DE IMAGEM</b>	
2.1 Um breve histórico	- 101 -
2.2 A realidade dos bancos de imagem hoje	- 108 -
<b>3. COMUNIDADES VIRTUAIS: O CASO FLICKR</b>	
3.1 O que são comunidades virtuais e por que estudar o flickr	- 123 -
3.2 Como se dá a interatividade e o diálogo entre membros das comunidades virtuais?	- 129 -
<b>4. CONTEMPLAÇÃO E DIÁLOGO NA ERA DA INTERNET</b>	
4.1 Sobre a contemplação e o diálogo	- 134 -
4.1.1 O diálogo fotógrafo-fotógrafo	- 135 -
4.1.2 O diálogo aparelho-fotógrafo	- 144 -
4.1.3. Os diálogos entre o fotógrafo e o mundo visível, entre o fotógrafo e suas imagens internas e entre o espectador e a fotografia	- 148 -
4.1.4 A contemplação e o instante poético bachelardiano	- 154 -
4.2 Exemplos de sites e comunidades virtuais voltadas para fotografia	- 169 -

5. CONCLUSÃO	- 176 -
5.1 Como comunidades virtuais podem levar ao diálogo e à contemplação?	- 179 -
5.2 Como as imagens de comunidades virtuais podem ser uma alternativa à padronização estética dos bancos de imagem tradicionais?	- 186 -
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	- 193 -

Na época de seu surgimento, e durante algumas décadas ainda seguintes, a fotografia se caracterizava por ser uma atividade cara e que demandava certo conhecimento técnico, sendo a sua prática mais restrita e compartilhada entre pequenos grupos de profissionais ou amadores interessados no assunto. Com o aparecimento das máquinas fotográficas de pequeno formato e a necessidade de menor tempo de exposição dos objetos fotografados, deu-se a primeira expansão da fotografia, aumentando seu número de adeptos. Mais tarde, com as máquinas digitais, essa expansão intensificou-se e, após a internet, esses novos fotógrafos passaram a ganhar cada vez mais visibilidade junto a outros membros de comunidades virtuais das quais começaram a fazer parte, mudando a maneira de produzir imagens e ampliando as possibilidades de circulação da informação visual.

Em seu livro *Por que as artes e as comunicações estão convergindo*, Lúcia Santaella ressalta que desde o surgimento da fotografia, arte e tecnologia têm convivido e se beneficiado mutuamente. É aí que se encontra o ponto de partida desta pesquisa. Ao perceber a ampla difusão da atividade fotográfica e a facilidade de acesso e circulação das imagens em ambiente *online*, nosso primeiro questionamento se volta às transformações sofridas pela linguagem fotográfica contemporânea enquanto prática cultural que vai além do registro da vida doméstica, tornando-se um veículo de comunicação entre pessoas de diversos países e promovendo o estreitamento de laços sociais entre elas.

Para dar forma a esta proposta, iremos investigar as imagens disponíveis na internet, tanto em comunidades virtuais quanto em bancos de imagem, de modo a situar essa produção fotográfica dentro de um histórico da fotografia que demonstre o porquê de algumas opções de produção de imagem em determinadas épocas. Em seguida, buscaremos contextualizar a era da globalização e da internet como norteadora, também, dessa produção. Ainda em relação às comunidades virtuais e bancos de imagem, procuraremos definir o que são e como funcionam, além de investigar quais são seus papéis como definidores de padrões estéticos para a produção de imagens fotográficas. Também analisaremos como essas comunidades estimulam a produção de imagens e como atuam na constituição de laços sociais. Por fim, investigaremos as possibilidades de geração de diálogo e contemplação pela fotografia contemporânea nesse universo de acúmulo de imagens, tendo em vista que essas categorias constituem nossa proposta de

um possível caminho para o desenvolvimento de uma linguagem fotográfica em ambiente *online* que proporcione a problematização do mundo em que vivemos por meio da imagem. A definição dos critérios para o que chamamos aqui de diálogo e contemplação será feita no quarto capítulo.

No primeiro capítulo, portanto, faremos um breve histórico das diferentes realidades fotográficas com o intuito de percebermos sua consolidação enquanto uma linguagem variável ao longo da história. Para isso, começaremos com a fotografia e o registro da realidade, entendida como espelho do real, de uso principalmente científico na época de sua invenção – essa abordagem é, hoje, irrelevante ao estudo da fotografia mas deve ser revisitada para que possamos entender o processo de evolução e as transformações sofridas pela linguagem fotográfica até a contemporaneidade. Deveremos, então, analisar a fotografia como inicialmente foi compreendida enquanto signo icônico e indicial, chamando especial atenção para as viagens daguerreanas, para o papel da fotografia na ciência positivista, para o surgimento das primeiras sociedades fotográficas, bem como para o início da expansão da fotografia - que alterou as configurações próprias dessa linguagem. Mais adiante nos voltaremos ao desenvolvimento da fotografia documental, de caráter simbólico e mais subjetiva.

André Rouillé, em seu livro *La Photographie. Entre document e art contemporain* (A fotografia. Entre documento e arte contemporânea), contextualiza essa mudança do entendimento indicial ao entendimento simbólico da fotografia, que contribui para o desenvolvimento da linguagem fotográfica. Segundo o autor, essa transformação está relacionada a um fenômeno mais global: “[...] a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e corpos a um mundo de acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial a uma sociedade da informação.”<sup>1</sup> (2005, p.175). Rouillé ainda afirma que a percepção da fotografia como espelho do real, “[...] repousava sobre uma tripla recusa: aquela da subjetividade do fotógrafo, aquela das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas, e aquela da escrita fotográfica.”<sup>2</sup> (2005, p.207). Para o autor, é justamente a inversão desses elementos que caracteriza o que ele chama de

---

<sup>1</sup> Tradução da autora. Quando o original não for encontrado em português, a tradução será sempre da autora e o trecho original será transcrito em nota de rodapé:

“[...] le passage d’un monde de substances, de choses et de corps, à un monde d’événements, d’incorporels. Le passage d’une société industrielle à une société d’information.”

<sup>2</sup> “[...] reposait sur un triple refus: celui de la subjectivité du photographe, celui des relations sociales ou subjectives avec les modes et les choses et celui de l’écriture photographique.”

“fotografia-expressão”<sup>3</sup>, mais subjetiva e interpretativa. Nessa modalidade, segundo Rouillé, ganham força o papel individual do fotógrafo e o diálogo tanto com os modelos referenciais como com o outro. O autor também ressalta que esse modelo de fotografia não recusa sua finalidade documental, mas propõe que a ela sejam adicionadas outras visões da realidade material.

Arlindo Machado também defende o entendimento de uma linguagem fotográfica como expressão e conceito, em que a fotografia, sendo símbolo, possa “[...] ser ‘lida’ como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e de seu traço [...]. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas sim *interpretá-lo* cientificamente.”(2001, p. 129)

Para tratar dessa ruptura com a tradição indicial da fotografia, nosso referencial teórico se baseará, principalmente, nos conceitos dos pesquisadores Frizot (1998), por sua abordagem histórica da evolução da fotografia – de seus usos e interpretações -; Machado (2001), por pensar a formação e o fortalecimento de uma linguagem tipicamente fotográfica por meio do entendimento da fotografia como símbolo; Ritchin (1999), por tratar das transformações sofridas pela linguagem fotográfica principalmente com o advento da fotografia digital, levando a uma drástica quebra dos modelos tradicionais da fotografia-ícone e da fotografia-índice; Rouillé (2005), por seu pensamento que corrobora o esforço de Machado em estabelecer critérios para a consolidação de uma linguagem fotográfica própria, principalmente por seu caráter pessoal e simbólico.

Em um segundo momento, investigaremos como determinadas práticas e movimentos fotográficos procuraram contribuir para as novas possibilidades da fotografia enquanto linguagem por meio das transformações que promoveram. Prosseguiremos, então, abordando momentos como o pictorialismo - segundo Costa, Silva (2004), Fontcuberta (2003), Frizot (1998), Rouillé (2005) e Turazzi (1995) -, os movimentos de vanguarda do século XX, como a Bauhaus, o Surrealismo - segundo a abordagem de Arbaizar, Picaudé (2004), Costa, Silva (2004) e Krauss (2002) -, o Modernismo no Brasil - usando a abordagem de Costa, Silva (2004) - e as experimentações contemporâneas - segundo conceitos e exemplos fornecidos por Machado (2001), Baitello (2005) e Fatorelli (1998) -, olhando com especial atenção o trabalho de fotógrafos brasileiros como Rosângela Rennó, Carlos Fadon Vicente, Kenji Ota e o de Cláudia Andujar (que, com suas fotografias, conseguiu unir o caráter experimental ao documental).

---

<sup>3</sup> Photographie-expression.

Devemos ressaltar que não é nossa intenção traçar um histórico linear da fotografia, mas buscar exemplos que nos ajudem a compreender as transformações sofridas pela linguagem fotográfica e que nos permitam vislumbrar as configurações que estão sendo assumidas por essa linguagem no ciberespaço atualmente. Não se trata de uma substituição de velhas por novas configurações, mas sim de entender a evolução fotográfica seguindo uma lógica de acumulação, onde o novo se soma ao antigo, e os dois coexistem. Daí a importância de traçar essa perspectiva histórica.

O próximo passo avança rumo ao entendimento da constituição dos gêneros fotográficos. Para tanto, analisaremos os gêneros emprestados da pintura - retrato, paisagem, natureza morta - bem como os gêneros que se transformaram dentro da fotografia e, por fim, os gêneros próprios da fotografia - como o documental, o fotojornalismo, a fotografia publicitária, a fotografia experimental e a fotografia doméstica e afetiva. Utilizaremos conceitos apresentados por teóricos como Abraizar, Picaudé (2004), Barthes (1957), Becker (1995), Bourdieu (1965), Druckery (2001), Fatorelli (1998), Fontcuberta (2003), Frizot (1998), Humberto (2000), Ritchin (1999) e Sousa (2004). O estudo dos gêneros fotográficos torna-se relevante para esta pesquisa, pois, mesmo de maneira implícita, eles guiam a produção de imagens e sugerem categorias possíveis para se compreender afinidades dentro do imenso volume de fotografias disponíveis *online*, servindo, também, como forma de fortalecer o debate que critica a divisão, muitas vezes maniqueísta – como denuncia Fatorelli –, que se faz entre os gêneros fotográficos.

O último aspecto a ser abordado nesse primeiro capítulo diz respeito à fotografia na internet: as questões técnicas, a super produção e a difusão. Buscamos o embasamento teórico em Castells (2008), Druckery (2004), Lèvy (2007) e Ritchin (1999). Também trataremos da consolidação de identidades e laços sociais através da imagem em ambiente virtual - aqui nos voltaremos aos conceitos de identidade, comunidade e globalização encontrados na obra de Bauman (2005), de Castells (2008) e Silva (2008).

No segundo capítulo traçaremos um breve histórico dos bancos de imagem, desde a formação das agências de fotografia, tanto no contexto do fotojornalismo como da fotografia publicitária, até a consolidação dos bancos de imagem na internet, que possibilitam a facilidade de exposição, compra e difusão de imagens. Nesse último contexto (dos bancos de imagem), apontaremos as principais diferenças entre os bancos de imagem tradicionais (o *gettyimages* – [www.gettyimages.com](http://www.gettyimages.com) -, por exemplo) e os amadores, organizados, muitas vezes, no formato de comunidade e abertos a todos os



usuários da internet. Alguns dos autores abordados nesse capítulo foram escolhidos principalmente pela sua contribuição para entender o surgimento do fotojornalismo, inicialmente na Alemanha, bem como das primeiras agências de notícias, no Brasil e em todo o mundo. Nesses autores também encontramos indícios da relação entre o desenvolvimento da fotografia publicitária e o surgimento dos bancos de imagem. Entre eles temos: Freund (2008), Frizot (1998), Magalhães, Peregrino (2004) e Newhall (2006).

O terceiro capítulo será dedicado a um panorama geral das comunidades virtuais, especialmente do *flickr* ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)), escolhido para uma análise mais aprofundada devido à quantidade de membros, à quantidade de imagens inseridas por minuto e às possibilidades de organização em grupos de interesse pelas funcionalidades disponíveis no *site*. Daremos especial atenção ao caráter interativo dessas comunidades, à questão do diálogo e à troca de informações entre seus membros. Para tanto, nossa base teórica tomará como referência os conceitos de Castells (2003, 2008), Lèvy (2003), Rheingold (1996), Santaella (2005) e Sontag (2004, 2008).

No quarto capítulo investigaremos as possibilidades de diálogo e contemplação promovidas pela linguagem fotográfica na internet. Procuraremos entender como essas categorias podem vir a constituir caminhos que levem a um uso das novas tecnologias de modo a entendermos a fotografia como geração de conhecimento e de interpretação da realidade a partir de múltiplos pontos de vista – evitando, assim, a simples produção pela produção da imagem. Para isso, deveremos analisar as fotos e o teor do relacionamento estabelecido entre os membros das comunidades virtuais. O referencial teórico, portanto, se apoiará em autores como Arantes (2005), Bachelard (2007), Barthes (2006), Bourdieu (1965), Castro (2007), Debord (1997), Dubois (2006), Fontcuberta (2003), Flusser (1998), Guran (1999), Heidegger (1957, 2002), Humberto (2000), Lisovsky (2008), Machado (2001), Medeiros (2005), Nietzsche (1999, 2007), Rouillé (2005) e Sontag (2004, 2008). Ainda investigaremos exemplos de sites de fotógrafos, fotoclubes e comunidades que possam ser possibilidades desse diálogo e dessa contemplação na linguagem fotográfica veiculada na internet.

Por último, após todo esse percurso, procuraremos entender como os bancos de imagem e comunidades virtuais transformam a linguagem fotográfica contemporânea, como podem estimular o diálogo e a contemplação, criando novas visibilidades para a imagem. Ainda questionaremos como as comunidades virtuais poderiam representar uma alternativa à padronização imagética dos bancos de imagem tradicionais, apesar de percebermos que, tanto nessas comunidades quanto nos bancos de imagem – mesmo nos

menos tradicionais –, já impera uma certa padronização estética das imagens. No entanto, apesar desse cenário, existem alguns exemplos de experimentação - alguns dos quais mostraremos ao longo dos capítulos -, fruto de um diálogo entre os fotógrafos dessas comunidades (seja ela um *blog* ou um *site* ou ainda uma comunidade de relacionamento ou um banco de imagem, entre outros), ou entre o fotógrafo e suas imagens internas (e conseqüente embate com as imagens externas do mundo visível), ou ainda entre o fotógrafo e o aparelho fotográfico. Notemos que é no estabelecimento desses diálogos que podemos perceber, muitas vezes, a necessidade da contemplação, da qual falaremos mais adiante – especificamente no quarto capítulo.

Gostaríamos de ressaltar que o interesse pelo tema aqui pesquisado surgiu a partir da observação das atuais dinâmicas de uso das comunidades virtuais voltadas para fotografia e da inquietação com a padronização das imagens usadas pelo jornalismo e pela publicidade presentes nos meios de comunicação – onde encontramos imagens escolhidas, aparentemente, sem um cuidado quanto à questão do diferencial criativo, privilegiando apenas a questão indicial e o papel da imagem como mera ilustradora de uma notícia ou anúncio. Com as novas comunidades, inicia-se uma produção descentralizada, em que todos podem contribuir e discutir sobre a fotografia, adicionando imagens produzidas sob múltiplos olhares. Por isso faz-se necessária uma investigação de como a linguagem fotográfica está evoluindo nessas comunidades. O autor e a realidade visível da qual faz parte determinam os recortes a serem feitos sobre essa mesma realidade através da fotografia. Segundo Milton Guran:

A fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar e constitui uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível. Sendo a participação do autor (fotógrafo) balizada por uma técnica completamente vinculada às especialidades de uma determinada realidade, a foto resultante pode traduzir com bastante rigor a evidência dessa realidade.(GURAN, 1999, p.15)

Na dinâmica atual das comunidades virtuais, temos acesso às múltiplas interpretações do mundo visível por vários fotógrafos de todo o mundo, direto na tela do nosso computador. Não temos nem mesmo a necessidade de sair de casa. Essa situação certamente promove transformações na linguagem fotográfica, na forma como lidamos com a imagem e na expansão das possíveis visibilidades dessa imagem. Partimos, ainda, da observação de que a fotografia, mais que índice e ícone, pode funcionar como símbolo

em sua abordagem do real. Por isso, pode tanto difundir informações quanto provocar prazer estético concomitantemente.

Ao observarmos a história da fotografia e como a linguagem fotográfica se configurou ao longo dessa história, notamos que a sua percepção enquanto forma de conhecimento da realidade visível se expandiu bastante. As primeiras viagens daguerreanas, por exemplo, tinham como propósito promover, ao público geral, um conhecimento do mundo sem a necessidade de sair de casa, uma situação bem parecida com o que expusemos em relação ao cenário atual construído pela internet. No entanto, a grande diferença está no fato de que, na época das viagens daguerreanas, esse conhecimento de realidades distantes baseava-se no aspecto indicial da fotografia. Acreditava-se que, sendo um espelho do real, a imagem bastava para a promoção desse conhecimento. Porém, ao entendermos a fotografia como símbolo, ou seja, como forma não apenas de apontar a realidade, mas também de conferir a ela novos significados e interpretações, vemos que a fotografia possibilita muito mais que a apreensão da imagem de uma única e possível realidade visível, mas, também, o seu entendimento como forma de conhecimento do mundo a partir de múltiplos pontos de vista, de acordo com os modos de ver de cada fotógrafo.

Com as facilidades de uso dos aparelhos e as várias possibilidades de circulação da imagem em escala global por meio da internet, podemos compartilhar nossas visões de mundo com outras pessoas, e compará-las entre si, conferindo à realidade material um maior número de visibilidades a partir de nossas próprias casas. Portanto, a diferença está no fato de que não recebemos mais passivamente uma única interpretação do mundo visível, proveniente de um único fotógrafo ou de um pequeno grupo deles. Todos nós produzimos imagens e recebemos uma grande quantidade delas. Por isso torna-se importante a presença do diálogo diante da proliferação de imagens, como citamos anteriormente, para que possamos confrontar essas múltiplas interpretações e não apenas entendê-las como dadas e certas – o que nos aproximaria mais de uma postura indicial e não simbólica como defendemos aqui.

O início de uma produção descentralizada que possa ser capaz de aumentar a pluralidade estética e as visibilidades da imagem já se deu. Cabe agora refletirmos sobre essa produção, ver a que caminhos ela pode guiar a linguagem fotográfica contemporânea e qual é o papel do autor usuário de comunidades virtuais nesse processo. Esperamos que essas mudanças levem a fotografia a ampliar suas possibilidades expressivas, tanto no campo da comunicação quanto no campo das artes, mais do que apenas tornar homogênea

a produção fotográfica por meio da sua difusão massiva, submissa a determinados estereótipos estéticos baseados em clichês imagéticos que garantem uma leitura rápida e padronizada da realidade visível, sufocando, portanto, as possibilidades de diálogo e contemplação.





### 1.1. A invenção da fotografia e o registro do acontecimento

Apreender o silêncio, o espírito, as metáforas, o vento, a pureza ou o abandono. O poeta Manoel de Barros coloca em palavras a possibilidade de apreendê-los, todos, através da fotografia. No início do século XIX, época de seu surgimento, provavelmente quem propusesse tais feitos seria apontado como louco ou desprovido de razão. O que haveria de ser a fotografia além de um meio técnico cuja função era apreender a realidade tal qual se mostrava diante dos olhos, de uso especialmente útil à ciência? Aquele que tentasse usá-la para outro fim teria de assumir a sua irracionalidade. Pois o sábio poeta os responderia simplesmente: “Eu assumi: entrei no mundo das imagens.” (BARROS, 2007, p.47).

A fotografia sempre esteve no centro do debate entre razão e poesia, técnica e arte. Segundo Frizot, “[...] a história da fotografia teve de inventar para si mesma razões para sua existência as quais não eram simplesmente uma vaga forma de capturar o mundo em imagens.”<sup>4</sup> (FRIZOT, 1998, p.10). E, nesse ponto, a história da fotografia difere da história da pintura, que privilegia uma análise das variáveis de aspectos formais ou iconográficos.

O início da fotografia está ligado à invenção do daguerreótipo em 1839<sup>5</sup>. Nesse processo, usava-se a incidência da luz para produzir uma imagem em preto e branco sobre uma placa de metal sensibilizada com vapor de iodo (formando iodeto de prata sobre a lâmina) que se encontrava dentro de uma câmara escura. Com o tempo, a técnica tornou-se menos custosa e se difundiu, estimulando, assim, uma legião de fotógrafos que passaram a registrar imagens de diversos lugares. O mundo, em todos os seus aspectos (retratos de personagens da sociedade, lugares inacessíveis, fenômenos invisíveis a olho nu, entre outros), parecia destinado a ser preservado como imagem ou como curiosidade. A fotografia encantava pela sua aparência de espelho do real.

Para Frizot, a palavra que melhor descreve a visão que se tinha do daguerreótipo é “científico” ao invés de “documental”, devido a sua natureza precisa e fiel. No entanto, segundo ele, o daguerreótipo talvez tenha sido o único meio, até então, que, de certa

---

<sup>4</sup> “[...] the history of photography has had to invent for itself reasons for existence which are not merely a vague way of capturing the world in images.”

<sup>5</sup> Daguerre leva o crédito de inventor da fotografia em 1839. No entanto, um francês radicado no Brasil, em Campinas especificamente, de nome Antoine Hercule Romuald Florence teria realizado a “[...] descoberta independente e isolada de um processo fotográfico a partir de 1833.” (KOSSOY, 2002, p.141)

forma, proporcionou uma união da arte com a ciência – essa última, por sua vez, fez muito uso dessa técnica para o estudo do corpo humano, por exemplo.

Com a invenção do calótipo por Talbot, na Inglaterra, passou a ser possível a duplicação de imagens a partir do original negativo. Além disso, os tempos de exposição necessários para fixar a imagem no suporte diminuíram com a evolução tecnológica tanto da ótica das objetivas quanto dos processos químicos, o que fez com que a fotografia se difundisse ainda mais. Um dos aspectos de relevância a serem observados nessa época é a fotografia documental arqueológica, principalmente sobre o Egito. Muitos fotógrafos ingressaram em expedições fotográficas no Vale do Nilo, entre outros locais que pareciam exóticos, de modo a proporcionar documentos para a ciência. Os fotógrafos tinham de carregar um equipamento que poderia chegar a pesar mais de 200 quilos. Eles levavam tendas escuras, placas de metal revestidas de nitrato de prata e produtos químicos. Algumas vezes, dependendo do tipo de placa usada, tinham de levar todo o laboratório consigo, pois o colódio, por exemplo, amplamente utilizado a partir de 1850, exigia utilização de uma placa úmida e revelação imediata após sua exposição na câmera escura. À diferença do que era a realidade de então, hoje em dia, com a fotografia digital e a internet, o fotógrafo tem a possibilidade de enviar as fotos para a redação de um jornal logo após o clique, necessitando, para isso, carregar apenas sua câmera e um *laptop*.

O crescente interesse em relação à fotografia levou à criação de sociedades fotográficas. Em 1851 o Baron de Montfort criou a *Société Héliographique*<sup>6</sup> (Sociedade Heliográfica) com a proposta de reunir pessoas que se interessassem pelo estudo e prática da fotografia. A sociedade elaborou o jornal “*La Lumière*” para contribuir com a propagação da fotografia. Mais tarde, ela se tornou a *Société Française de Photographie* (Sociedade Francesa de Fotografia). Na Inglaterra, a primeira exposição dedicada totalmente à fotografia aconteceu em dezembro de 1852 na *Royal Society of Art* (Sociedade Real de Arte), o que culminou, no mês seguinte, no surgimento da *Photographic Society of London* (Sociedade Fotográfica de Londres), que mais tarde se tornaria a *Royal Photographic Society* (Sociedade Real Fotográfica). Nos Estados Unidos surge a *Photographic Society of Philadelphia* (Sociedade Fotográfica da Filadélfia) em

---

<sup>6</sup> O processo fotográfico da heliografia foi desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce por volta de 1825. Consistia no uso de uma placa de vidro ou metal coberto por betume que endurecia em contato com o sol. Após a exposição, a placa era lavada com óleo de lavanda, permanecendo apenas a imagem da parte endurecida. No entanto, a Sociedade Heliográfica não se utilizava apenas desse procedimento, mas, também do calótipo e do colódio, o que contribuiu enormemente para descobertas e melhorias técnicas do processo fotográfico.



1862. Essas sociedades podem ser consideradas as precursoras dos fotoclubes que surgiram posteriormente em todo o mundo – e sobre os quais falaremos mais adiante.

No Brasil a expansão da fotografia não contou com o apoio de instituições específicas da área. Seu desenvolvimento se deu principalmente devido à vinda de fotógrafos europeus para o país e ao entusiasmo do Imperador Dom Pedro II - um dos primeiros monarcas a praticar a fotografia no mundo - que promovia, através da Casa Imperial, fotógrafos, eventos e as exposições nacionais e internacionais de arte que contemplavam a fotografia, como abordaremos posteriormente.

Com a crescente difusão da fotografia, aumenta também o número de estúdios fotográficos e o retrato torna-se mais acessível a um maior número de famílias de classes sociais menos abastadas. E assim, com o tempo, a fotografia passou a se relacionar com a vida cotidiana, com os acontecimentos, e, cada vez mais, o espaço de tempo entre um acontecimento e seu registro diminuía, até tornar o fotógrafo testemunha dos eventos. No entanto, apesar de ser a testemunha dos fatos, o ponto de vista do fotógrafo muitas vezes ainda não era levado em conta. No Brasil, por exemplo, a Guerra do Paraguai coloca-se como a primeira a ser acompanhada por correspondentes fotográficos, cujas imagens eram copiadas e reproduzidas em jornais brasileiros. No entanto, as imagens trazidas pelos fotógrafos, reais testemunhas dos fatos, eram muitas vezes manipuladas e censuradas. Apesar de se caracterizar como uma guerra sangrenta, as imagens que chegavam ao público leitor da Guerra do Paraguai, após a censura, referiam-se à exaltação dos militares brasileiros, promovendo o surgimento de um sentimento patriótico, como relata o autor Joaquim de Andrade (2004).

Como dissemos anteriormente, o tempo entre o registro do acontecimento e o envio desse registro às redações de jornais vem diminuindo constantemente. No entanto, a prática das manipulações da fotografia e das censuras impostas pelos editores permanece e, muitas vezes, não leva em conta a experiência do fotógrafo enquanto testemunha do acontecimento. Fred Ritchin denuncia essa prática:

Atualmente, o fotojornalista é considerado como alguém que provê uma multiplicidade de imagens para que o pessoal da publicação faça a seleção. A contextualização da imagem pelo título e layout é geralmente feita por outros também. O fotógrafo, comprometido com a neutralidade como um jornalista, acaba cobrindo quase tudo perseguindo a justiça sem ser capaz de finalmente



articular seu ponto de vista. Esse sistema é tão intrincado que muitos nem mesmo percebem sua existência.<sup>7</sup> (RITCHIN, 1999, p.98)

Num sistema ideal, a edição seria feita pelo fotógrafo juntamente com o editor, levando em conta tanto o conhecimento íntimo do fotógrafo como testemunha dos eventos quanto o olhar distanciado do editor. De modo contrário, o fotógrafo perde cada vez mais seu espaço, passando a ser visto apenas como um fornecedor de matéria bruta – tendo em vista que a manipulação digital é feita, hoje, nas próprias redações dos jornais pelo diretor de arte, muitas vezes também sem o acompanhamento do fotógrafo. Devemos lembrar, ainda, que a imagem pode despertar diferentes interpretações e tanto o texto quanto o *layout* da publicação em que a foto será inserida têm papel fundamental na sua contextualização e futuro entendimento dessa imagem por parte do leitor.

A fotografia continua a se expandir na segunda metade do século XIX e seu destaque se volta principalmente às descobertas de novas pessoas, nações, lugares e paisagens. Essa necessidade de saber era reforçada pelo fascínio do exótico, do pitoresco, pela expansão colonial e pelo crescimento do turismo. Também foi impulsionada pelas inúmeras revistas que, cada vez mais, eram ilustradas por fotografias. Viagens organizadas para explorações fotográficas, o crescimento dos estúdios e o advento dos distribuidores e editores de fotografia, tudo isso combinado fez do mundo um lugar mais integrado – dinâmica semelhante à que acontece hoje com a internet, porém em uma escala bem maior, englobando maior número de pessoas de lugares cada vez mais distantes.

As técnicas fotográficas continuaram a evoluir e ainda durante o século XIX a fotografia alcançou maior precisão, menor tempo de exposição, menor preço, maior facilidade de reprodução e passou a sofrer menos deterioração.

Como expusemos anteriormente, a fotografia, no seu surgimento, era entendida como uma prova da existência daquilo que era registrado. Daí a sua larga utilização pela ciência. Dubois (2006) classifica esse primeiro momento do entendimento da fotografia como espelho do real; simples mimese. A valorização maior dava-se à sua natureza técnica e não à participação do fotógrafo. A arte, então, opunha-se à fotografia. Durante todo o século XIX os artistas se mostraram contrários ao domínio crescente da indústria técnica na arte. A técnica fotográfica poderia até ser utilizada por artistas, desde que

---

<sup>7</sup> “Rigth now the photojournalist is in large measure considered to be someone who provides a multiplicity of images for the publication’s personnel to select from. The image’s contextualization by caption and layout is usually accomplished by others as well. The photographer, pledged to neutrality as a journalist, ends up covering almost everything in pursuit of fairness without being able to finally articulate his or her own point of view. This system is so entrenched that many do not notice its existence.”

servisse como um instrumento de estudo. Para o poeta Baudelaire, a fotografia era um “[...] simples instrumento de uma memória documental do real [...] enquanto a arte era entendida como [...] pura criação imaginária.” (1973, *apud* DUBOIS, 2006, pp. 29, 30). Dubois, por sua vez, critica a opinião de Baudelaire, classificando-a como:

[...] uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (DUBOIS, 2006, p. 30)

Levantaremos mais adiante a discussão sobre a separação maniqueísta que se faz entre os gêneros da fotografia: documental ou criativo, ou ainda, de cunho estético ou social. A fotografia está tão presente na vida cotidiana que é difícil pensar no estético separado do social. Bourdieu afirma que mesmo o que um esteta não classificaria como fazendo parte do campo da estética, deve ser considerado como tal, pois levou em conta uma determinada experiência do fotógrafo. E o autor Antônio Fatorelli questiona como separar o documental do criativo quando o fotógrafo que registra o acontecimento é o mesmo que é imbuído de uma determinada cultura e de experiências de vida que determinarão seu recorte pessoal da realidade.

Ainda sobre a discussão da fotografia em relação à arte, há os que acreditam que a fotografia liberou a pintura e a arte em geral do dever de representar o mundo visível, abrindo caminho para novos movimentos surgidos ainda no final do século XIX, como o Impressionismo, na década de 1860, seguido dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Essa visão, no entanto, ainda separa a fotografia da arte, colocando esta no âmbito da atividade humana e do subjetivo e aquela no âmbito do aparelho e da técnica.

Dubois, por exemplo, deixa claro que não quer negar o realismo da fotografia. Para o autor, antes de ser símbolo, a foto é ícone, é uma “imitação perfeita da realidade” (2006, p. 27) material que ficou impressa no filme. Porém, defendemos aqui que, nem por isso, a fotografia perde sua característica subjetiva que a faz ser entendida como um possível código para decifrar um fragmento específico da realidade, assim como também acreditam André Rouillé e Arlindo Machado.

É somente a partir do século XX que se começa a conceber a ideia da fotografia como transformadora do real. Contra a mimese, surgem discursos que entendem a fotografia enquanto código. Esses defendem que no ato fotográfico existiria uma escolha

do fotógrafo ao retratar um objeto real. Escolha que começa pelo ângulo de visão, pela distância em relação ao objeto, pelo enquadramento, pela escolha da luz, entre outros.

Isso tudo mostra que a câmera não é de todo inocente. E que a imagem final diz muito das interpretações do fotógrafo sobre a realidade escolhida para sua produção fotográfica. Existe um código cultural que rege essas escolhas e, conseqüentemente, as imagens produzidas. A fotografia passa a ser reveladora de uma *verdade interior* – usando o termo utilizado por Dubois. O autor cita como exemplo as análises feitas por Susan Sontag sobre o trabalho da fotógrafa Diane Arbus: “[...] é por meio do artefato, assumido como tal, da pose, que os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, ‘mais verdadeira que ao natural’.” (1979, *apud* DUBOIS, 2006, p.43)

Diane Arbus não deixava de retratar o mundo visível. Suas fotografias mostram claramente o personagem e o seu ambiente. No entanto, não percebemos apenas a presença de um ser humano taxado como travesti, anão ou gigante. Algo a mais nos é revelado em suas fotografias, algo que vai além das aparências “reais”, desvelando as verdades interiores de quem olha e recorta essa realidade: o fotógrafo.

As concepções aqui apresentadas não esgotam o verdadeiro papel da fotografia. A primeira, de espelho do real, estaria ligada à ideia de fotografia enquanto ícone. A segunda, de transformação do real, à da fotografia como símbolo. Dubois apresenta ainda a concepção da fotografia ligada à ideia de índice, dotada de um *valor todo singular*, determinada por seu referente, como traço de *um* real.

Essa ideia poderia funcionar como um denominador comum em relação às outras duas, pois toda fotografia é, segundo esse autor, em primeiro lugar, índice, por possuir um traço do real. Só depois, essa foto pode ser uma mera cópia do real - exercendo o papel de ícone - ou atribuir determinado sentido ao real - exercendo o papel de símbolo. Brevemente, Dubois define que:

[...] os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral. (2006, p. 61)

Ao entender a fotografia, antes de tudo, como índice, esse *valor singular* do qual fala Dubois acaba por restringir a fotografia ao papel de representante de uma realidade única, e, portanto, não subjetiva e não plural, diferente das possibilidades de múltiplas interpretações da realidade da fotografia simbólica que defendemos aqui nesta pesquisa.

Quando desmistificamos a ideia da fotografia enquanto mimese pura e simples, e consideramos a possibilidade de produção de sentido, além da representação, levamos em conta não apenas o ato de produção da fotografia, mas, também o de recepção, contemplação e interpretação dela.

Vê-se, portanto, que durante muito tempo a ideia da fotografia como espelho do real prevaleceu e o seu caráter de registro foi privilegiado em detrimento, e separadamente, do seu possível caráter experimental ou autoral. Diferentemente do pensamento de Baudelaire, acreditamos na possibilidade de uma fotografia que seja documental e experimental ao mesmo tempo, um *documental-criativo*, como já proposto por Antônio Fatorelli (1998), ou até mesmo subjetivo. Nomes não faltam para comprovar essa possibilidade. Nos Estados Unidos, por exemplo, tivemos Walker Evans, Robert Frank, William Klein, Diane Arbus, entre tantos outros. No Brasil, podemos citar, dentre vários fotógrafos, Cláudia Andujar, Miguel Rio Branco e Arthur Omar.

Walker Evans nasceu no estado de Missouri, nos Estados Unidos em 1903. Seu trabalho teve grande importância para o registro da história Americana. Suas fotos mostraram, de maneira inusitada, o povo e a época característicos do período da grande depressão americana pós-1929. No entanto, esse é apenas um dos aspectos de sua fotografia. Evans nos revela outras possibilidades de abordagem da linguagem fotográfica documental, praticando uma fotografia mais subjetiva, que ele mesmo classifica de “documental transcendental” (FONTCUBERTA, 2003, p.45). Trachtenberg (1996) acredita que Evans conseguiu mostrar que a fotografia documental pode ser tão complexa quanto uma obra de arte literária, apontando para uma maneira original de ver as coisas.

A inovação de Evans reside em sua descoberta de que as fotografias podem se estruturar enquanto uma psicologia, um discurso eloquente para leitores interessados. Sob uma visão, as imagens de Evans mostram uma nação mergulhada em oposições e diferenças [...]. Sob outro ponto de vista suas imagens oferecem, por sua atitude, uma alternativa aos métodos de observação comerciais e instrumentais aos quais elas se opõem. Na forma de livro, elas proporcionam um caminho alternativo de ver e perceber a América, tornando a realidade da nação em uma experiência individual. Experiência estética [...] torna-se experiência política, uma forma de definir a si mesmo em relação à coletividade.<sup>8</sup> (TRACHTENBERG, 1996, p.285)

---

<sup>8</sup> “Evan’s innovation lies in his discovery that photographs can be arranged in the form of a psychology, an eloquent address to interested readers. In one light, Evan’s pictures show a nation caught within oppositions and differences [...]. In another light they offer by enactment an alternative to the commercial and instrumental methods of seeing which they oppose. In the form of the book they provide an alternative way of seeing and realizing America, making the

Com suas imagens, Evans conseguiu transcender o caráter meramente documental, transformando-as em obras de arte. Em 1938, uma exposição foi organizada no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque: *Walker Evans: American Photographs* (Walker Evans: Fotografias Americanas). Essa foi a primeira exposição, nesse museu, dedicada ao trabalho de um único fotógrafo, que compreendeu a fotografia documental de maneira bem menos científica do que era a tradição até então.



Fig. 1: Família Sharecropper, Alabama, 1936.  
Foto de Walker Evans



Fig. 2: Caminhão de entregas, New Orleans, 1935.  
Foto de Walker Evans

Outro fotógrafo importante na transformação da linguagem fotográfica foi Robert Frank. Apesar da nacionalidade suíça, ele retratou como poucos a realidade norte-americana dos anos 50. Influenciado por Walker Evans e de posse de uma bolsa da *Guggenheim Foundation*, ele viajou pelos Estados Unidos realizando um trabalho polêmico que mudou os cânones do fotojornalismo e da fotografia documental.

Esse trabalho deu origem ao livro *The Americans* (*Les Américains* - Os americanos - no título original em francês) publicado primeiro na França e depois nos Estados Unidos, onde foi bastante criticado por certas características como os desfoques e os granulados, entendidos, por alguns, como falta de cuidado por parte do fotógrafo. Suas fotos deixavam em aberto a decifração de seu próprio significado, pois o fotógrafo estava ciente de que a interpretação de cada observador é que iria completá-lo – e a interpretação está diretamente ligada ao tempo de contemplação, tema sobre o que discorreremos no quarto capítulo. A partir de então, a objetividade começa a perder espaço nas fotografias documentais e fotojornalísticas.

---

nation real as one's experience. Aesthetic experience [...] becomes political experience, a way of defining oneself in relation to a collectivity.”



*Les Américains* simboliza a tentativa de superação entre o ato de criação e o seu autor e o ato de observação do observador. A expressão fotográfica de Frank não visa ascender à universalidade. É antes uma expressão fotográfica humilde, interna ao fotógrafo ou ao observador, intimista. Com Robert Frank, começou a perder força a herança ideológica da objetividade que se havia introduzido no discurso fotodocumental e (foto) jornalístico. A polissemia fotográfica de Frank impede a construção de sentidos propositadamente unívoca do documentarismo social anterior, assente na verossimilitude. (SOUSA, 2004, pp. 148, 149)



Fig. 3: Desfile - Hoboken, New Jersey, 1955.  
Foto de Robert Frank



Fig. 4: Café - Beaufort, South Carolina 1955.  
Foto de Robert Frank

André Rouillé afirma que Robert Frank foi um dos primeiros fotógrafos que percebeu as mudanças na linguagem fotográfica, de um caráter indicial (espelho do real) a um caráter mais simbólico e, conseqüentemente, mais subjetivo. Seu trabalho, segundo o autor, constitui mesmo um dos “sintomas” dessa transformação.

Frank vai ratificar o desaparecimento da antiga unidade que unia a imagem e o mundo, ele vai quebrar a concepção perspectivista do espaço, ordenada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua caminhada. Ele vai, em uma palavra, subverter as formas de ver e as maneiras de mostrar que prevaleceram até então com a fotografia-documento.<sup>9</sup> (ROUILLÉ, 2005, p.220)

Frank influenciou fotógrafos como William Klein e Diane Arbus. Arbus trouxe para a fotografia a figura do bizarro, do marginal, do não-convencional, enquanto Klein mostrou o caos do dia-a-dia, por meio de imagens distorcidas, granuladas e impactantes.

<sup>9</sup> “Frank va entériner la disparition de l’ancienne unité qui rassemblait l’image et le monde; Il va briser la conception perspectiviste de l’espace, ordonné à partir d’un point unique, et placer sa subjectivité au centre de sa démarche. Il va, en un mot, bouleverser les façons de voir et les manières de montrer qui ont prévalu jusqu’alors avec la photographie-document.”



Fig. 5: **Sem Título**, 1970-1971.  
Foto de Diane Arbus

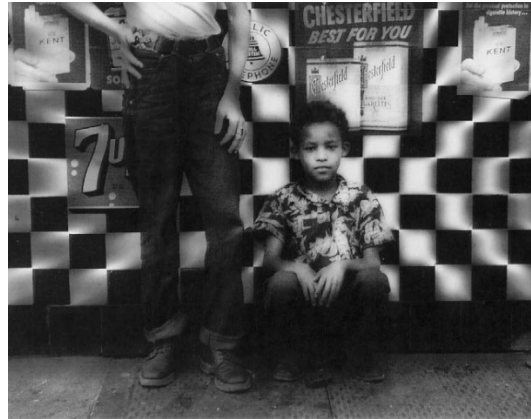


Fig. 6: **Loja de cigarros, New York** 1983.  
Foto de William Klein

Enquanto Frank obteve recursos através de uma bolsa de *Guggenheim Foundation*, Evans partiu para a realização de seu trabalho documental a pedido da *FSA – Farm Security Administration* – um órgão ligado ao departamento de agricultura nos Estados Unidos e que tinha como objetivo combater a pobreza rural após a grande depressão de 1929. No Brasil, um projeto que se assemelha em termos de documentação de “realidades” até então desconhecidas é o da Comissão Rondon, realizada entre 1907 e 1915. No entanto, embora tenham realizado um trabalho importante na história da fotografia no Brasil, os fotógrafos da comissão partiram de um contexto diferente do norte-americano. Ao contrário de Walker Evans, eles não estavam interessados no desenvolvimento de uma linguagem fotográfica mais subjetiva, mas, sim, em registrar novas paisagens, seguindo um objetivo mais próximo ao das viagens daguerreanas.

O marechal Cândido Rondon era o responsável pela expedição que tinha como objetivo principal a construção da primeira rede telegráfica a chegar à região amazônica. Eles deveriam sair de Cuiabá e seguir até a cidade de Santo Antônio do Madeira, em Rondônia. Sylvania Cayubi Novaes, na apresentação do livro *A imagética da Comissão Rondon*, de Fernando de Tacca, explica que “Em torno desse trabalho principal agruparam-se outras atividades como o levantamento geográfico e topográfico, da fauna, flora, mineralogia, geologia, climatologia, etnografia, pacificação dos índios, observação de seus costumes, línguas etc.” (TACCA, 2001, p.7), bem no espírito das grandes expedições do século XIX.

Todas essas atividades foram registradas por meio de fotografias e filmes. O próprio Rondon criou, em 1912 a Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão, sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis. O tenente – futuro major Thomaz

Reis, como ficou conhecido - chegou a ir para a Europa para comprar os equipamentos necessários a tais registros e se tornou o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon.

A criação de uma seção especializada em documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e a apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais como alta umidade e dificuldades de transporte. A documentação imagética foi considerada como outras atuações científicas da Comissão, apresentando relatórios e publicações. (TACCA, 2001, p. 16)

O material fotográfico mais consistente referente a esse trabalho foi publicado em três volumes com o título de *Índios do Brasil*, nos anos de 1946 e 1953. Além do major Thomaz Reis, outros fotógrafos se juntaram aos trabalhos da Comissão, tais como: “José Louro, doutor Benjamin Rondon, coronel Joaquim Rondon, Charlotte Rosenbaum e o expedicionário Carlos Lako.” (TACCA, 2001, p.16).



Figs. 7 e 8: **Fotos 418 e 419 do livro *Índios do Brasil*, volume 1, p.254<sup>10</sup>**  
Fotos da Comissão Rondon

O mesmo tema dos índios foi documentado de maneira bem diferente nos nossos dias por outros fotógrafos, longe da perspectiva científica que norteou a prática da Comissão Rondon, e buscando inovar a linguagem fotográfica. Dentre esses fotógrafos, temos o caso de Cláudia Andujar, com seu trabalho *Yanomami* realizado nos anos 70. A fotógrafa suíça, que se naturalizou brasileira na década de 50, não quis apenas documentar etnograficamente os costumes e hábitos de um povo, ela seguiu o caminho contrário: passou longos períodos na aldeia, convivendo com os *yanomami* para poder

<sup>10</sup> TACCA, Fernando. **A imagética da Comissão Rondon**. Campinas: Papyrus, 2001, pp. 36 e 37



atingir um conhecimento profundo daquele povo e entendê-los melhor. Inicialmente trabalhando como fotógrafa para publicações de notícias, Cláudia Andujar se destacou por sua obra intimista, de uma sensibilidade estética apurada, que busca transmitir, a fundo, experiências vividas, fazendo até mesmo com que nos esqueçamos de seu caráter também documental. Anna Carboncini, na apresentação do livro *Yanomami*, nos fala sobre estes aspectos que a fotógrafa conseguiu captar, indo além do mero referente em suas imagens: “*Yanomami* não é apenas um ensaio fotográfico, é um convite a sentir e compreender a alma de um povo. [...] As imagens são soltas, fluidas, os significados são expressos por símbolos.” (ANDUJAR, 1998).



Fig. 9: **Yanomami**, 1972-1976.  
Foto de Cláudia Andujar



Fig. 10: **Yanomami**, 1972-1976  
Foto de Cláudia Andujar

A experimentação fotográfica presente no trabalho de Andujar também pode ser encontrada em trabalhos de outros fotógrafos brasileiros, como é o caso de Miguel Rio Branco e Arthur Omar, por exemplo. O Brasil, aliás, está muito presente nas fotografias de Miguel Rio Branco, seja nas cores fortes, ou no olhar sobre aqueles que estão à margem da sociedade no Rio ou em Salvador, ou ainda sobre os índios. Ele reuniu poesia e documentarismo de forma a enriquecer a linguagem fotográfica indo na direção do que Rouillé e Machado entendem por uma fotografia simbólica e subjetiva, como citamos aqui anteriormente.

Miguel Rio Branco também é pintor, diretor de cinema e criador de instalações multimídia. Tornou-se correspondente da agência Magnum em 1978 – função que exerce até hoje - e realizou várias exposições nacionais e internacionais ao longo de sua carreira. O fotógrafo já expôs em vários museus voltados à arte contemporânea em todo o mundo e ainda possui obras no acervo de coleções públicas e particulares europeias e americanas, incluindo as seguintes instituições: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Centro Georges Pompidou em

Paris, Museu de Arte Moderna de São Francisco, Museu Stedelijk em Amsterdam, Museu Metropolitano de Nova Iorque e Museu de Artes Fotográficas de San Diego.<sup>11</sup>

Seu livro *Silent Book*, de 1997, é um exemplo de construção de uma narrativa sem texto, apenas com imagens, tratando de temas como a violência, a morte, a dor, entre outros, sob uma forte abordagem estética, muito além do mero documental. As cores fortes, os detalhes e texturas de ambientes e objetos abandonados, das academias de boxe, cicatrizes, restos de animais, entre outras particularidades nos revelam as percepções de fragmentos do cotidiano pelo fotógrafo. O silêncio proposto pelo autor, já no nome do livro e na própria diagramação da publicação, que alterna algumas fotos com páginas pretas - pausas -, é aquele típico da poesia; que respeita o tempo da contemplação e desperta para a reflexão, estimulando o surgimento de várias interpretações subjetivas de uma mesma fotografia. Assim, Miguel Rio Branco demonstra ser possível unir o caráter documental ao experimental e até mesmo poético na fotografia, mostrando, em imagens, o que o poeta Manoel de Barros já disse, com palavras, sobre a apreensão do silêncio.

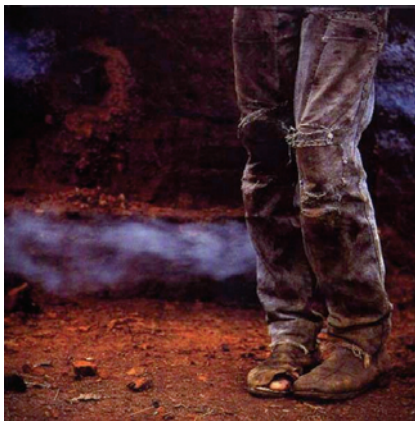


Fig. 11: **Silent Book**, 1997  
Foto de Miguel Rio Branco



Fig. 12: **Silent Book**, 1997  
Foto de Miguel Rio Branco

Arthur Omar destaca-se, também, tanto na fotografia quanto no cinema. O fotógrafo, assim como Miguel Rio Branco, trabalha com instalações, além de vídeos, música, poesia, ensaios teóricos, entre outros. Omar experimenta com as linguagens dos diferentes meios com os quais lida. Temas como o êxtase estético e a violência social e sensorial caracterizam a sua obra. O artista foi destaque na Bienal de São Paulo em 2002 com *Viagem ao Afeganistão*, um conjunto de 30 fotografias feitas entre Cabul e Bamyán mostrando cenas de uma zona de guerra.

<sup>11</sup> <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp> . Acessado em 17/10/09.

No entanto, seu maior trabalho na área da fotografia foi o *Antropologia da Face Gloriosa*, resultado de mais de 25 anos de dedicação, entre 1973 e 1997. Nele Arthur Omar brinca com a técnica e a própria linguagem fotográfica, procurando mostrar sensações transmitidas por rostos misteriosos capturados no momento do êxtase durante os carnavais do Rio de Janeiro. Para isso, o fotógrafo joga com o tempo de exposição provocando “borrões” nas fotos, faz uso da técnica de dupla exposição, entre outros artifícios que mostram o domínio da linguagem fotográfica no intuito de exprimir, de forma subjetiva, a realidade, unindo o caráter documental ao experimental. “O gesto básico de nossa pesquisa é retirar cada face do seu contexto original e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambiguidade e mistério. [...] Mas aqui, antropologia se torna sinônimo de proliferação poética.” (OMAR, 1997, p. 7)



Fig. 12: **Leite Zulú para Harmonia Química Nacional**  
Foto de Arthur Omar



Fig. 13: **Menina dos Olhos**  
Foto de Arthur Omar

Existem muitos outros fotógrafos que poderiam entrar nessa lista, tanto nacionalmente ou mundialmente reconhecidos, assim como novos talentos ainda desconhecidos que surgem a cada dia. O *site zonezero* ([www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)) é um exemplo de onde se podem encontrar trabalhos de fotógrafos do mundo inteiro em categorias classificadas como “experimental”, “documental”, “*street photography*”, “nu”, “paisagem”, “retratos” entre outras. Ao navegar pela área “documental” encontramos vários trabalhos que conseguem aliar essa categoria a um olhar mais contemplativo.



Fig. 11: **Efigenia 5**, 2005.  
Foto de Pablo Gonzalez <sup>12</sup>



Fig. 12: **Avô**, 2000  
Foto de Yves Callewaert <sup>13</sup>

Esse breve percurso que levantamos aqui é importante, principalmente, para perceber a mudança de uma visão que surgiu atrelada à fotografia, de seu entendimento como espelho do real, para uma visão que a entendia de maneira mais simbólica e subjetiva. Essa transição também se constituiu num dos fatores que ajudaram na consolidação de uma linguagem fotográfica que, por sua vez, também se fortaleceu graças a outros fatores como o relacionamento da fotografia com os movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX até chegarmos às experimentações contemporâneas, como veremos adiante.

<sup>12</sup> Esta foto faz parte de uma série documental realizada pelo fotógrafo argentino sobre a senhora Efigenia, “a rainha do papel de bala” que, depois de se tornar viúva, e com nove filhos, se descobre como artista de rua. “Meu trabalho tenta mostrar essa artista e sua beleza”, diz Pablo Gonzalez. (<http://www.zonezero.com/comunity/portfolios/index.html>)

<sup>13</sup> Esta e outras fotos foram realizadas em 2000 durante uma viagem a Cuba pelo fotógrafo belga. (<http://www.zonezero.com/comunity/portfolios/index.html>)



## 1.2. Do surgimento da fotografia à consolidação de uma linguagem fotográfica

### 1.2.1. Pictorialismo

Vimos anteriormente que a concepção da fotografia como espelho do real prevaleceu durante quase todo o século XIX. Somente no final desse século alguns fotógrafos quiseram ir contra essa tradição fotográfica com intuito de levar a fotografia para o campo da arte, quando surge, então, o Pictorialismo. Influenciado pelo Impressionismo, Simbolismo e pelo Naturalismo, esse movimento buscava unir os objetivos daqueles três movimentos influenciadores que se caracterizavam, respectivamente, por um desejo de expressar os sentidos na tela, por um desejo de evocar sensações a partir da realidade - compreendendo-a enquanto símbolo e buscando significados atemporais - e por um comprometimento com temas ligados à paisagem, à natureza e à vida no campo - no que diz respeito às manifestações fotográfica e pictórica.

Foi o movimento pictorialista que primeiro alterou a linguagem fotográfica, tirando-a de uma visão estereotipada de espelho do real e ligando-a a arte. Apesar de que ainda não podíamos dizer que essa conquista se deveu a uma linguagem própria da fotografia, mas sim a uma tentativa de imitar a pintura através da fotografia.

Para os pictorialistas, era comum tratar a foto como uma pintura, fazendo intervenções sobre o negativo e provas com pincéis, lápis e vários outros químicos e instrumentos. Um importante grupo representante do movimento é o “*The Linked Ring*”, criado em 1892 e que buscava “[...] produzir trabalhos de beleza poética através da fotografia”<sup>14</sup> (FRIZOT, 1998, p.306). Também podemos citar o fotógrafo Alfred Stieglitz como um dos representantes do movimento pictorialista nos Estados Unidos. Stieglitz dirigia a revista *Camera Notes*, voltada para a fotografia pictorialista. Tal revista mais tarde veio a se chamar *Camera Work* e se colocava, também sob a direção de Stieglitz, como uma publicação de alto nível tanto em relação às fotos quanto em relação à impressão. Ela continha, além de imagens, artigos, críticas de exposições e publicações fotográficas.

O pictorialismo foi, em suma, uma reação de ordem romântica que [...] tentou introduzi-la (a imagem fotográfica) no universo da arte através de uma concepção

<sup>14</sup> “[...] to produce works of poetic beauty through photography.”

clássica de cultura. Entretanto, por mais conservadora que tenham sido as suas intenções, abriu um vasto campo de questionamento para a fotografia por meio do experimentalismo. [...] O dado positivo da atividade pictorialista foi dar à fotografia o estatuto de obra de arte e permitir a uma camada de aficionados da burguesia acesso à expressão artística. (COSTA, 2004, p. 27)



Fig. 13: **Um canal veneziano** 1894.  
Foto de Alfred Stieglitz



Fig. 14: **Pavimentador de asfalto, New York**, 1892.  
Foto de Alfred Stieglitz

Apesar desse cenário, podemos observar que o movimento contrário também existia. Alguns pintores passaram a fotografar não apenas como uma prática de estudo – o que era bastante comum –, mas porque perceberam que a fotografia era uma arte livre, cercada de uma atmosfera própria, que não se aplicava à pintura e vice-versa. No entanto, esses ainda eram poucos. Mesmo com a presença do componente subjetivo personificado no fotógrafo que está atrás das lentes, a fotografia continuava a ser valorizada por sua ligação a um referente real. A pintura, por sua vez, não possuía tal ligação imperativa com o real. Assim, a fotografia acabou contribuindo com a liberação da pintura e da arte, de um modo geral, do dever de representar o mundo visível, abrindo caminho para novos movimentos surgidos ainda no final do século XIX e início do século XX, como o Impressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, entre outros.

No Brasil, percebemos que a relação da fotografia com a pintura se deu quase desde o seu início. “No primeiro espaço onde a imagem fotográfica foi vista em público estava intimamente associada à arte, em particular à pintura.” (TURAZZI, 1995, p.111). Essa primeira apresentação ocorreu em 1842, na terceira Exposição Geral da Academia Imperial de Belas-Artes, criada em 1826. Diante da falta de um espaço próprio da mostra

voltado para fotografia, as imagens foram expostas no próprio gabinete do diretor da Academia.

Maria Inês Turazzi destaca que o desenvolvimento da fotografia no Brasil se relaciona com a história das exposições no país, “[...] dentro de um processo mais amplo de construção e afirmação de uma ‘identidade brasileira’ [...]” (TURAZZI, 1995, p.109). Ela relata ainda que, em relação ao espaço destinado à fotografia nessas exposições, elas passaram do gabinete do diretor em 1842 para uma seção destinada aos “artefatos da indústria e aplicação das belas-artes” – seguindo uma tendência mundial -, em 1859. Em 1862, ingressou na seção de “arquitetura”. Depois permaneceu vários anos na seção “geral” até que em 1879 foi contemplada com a criação de uma seção específica de “fotografia”, assim como existiam as seções de “pintura” e “escultura”. Esse trajeto mostra a progressiva aceitação da fotografia no campo das artes no Brasil.

Antes disso, como mencionamos anteriormente, a fotografia já flertava com a arte, seja pela “[...] associação entre profissionais, como fotógrafos e pintores; seja na fusão de habilidades distintas num único profissional (o fotopintor, por exemplo); na troca e apropriação de certas técnicas, ou ainda na definição de uma estética.” (TURAZZI, 1995, p. 112). A autora cita o nome de conhecidos fotopintores no Brasil, como Auguste Moreau, J. Courtois, Ulrich Steffen, Ernest Paft, Joaquim Insley Pacheco, entre outros.

Em um país cujo imperador, Dom Pedro II, era um devoto da fotografia, sendo provavelmente o primeiro brasileiro a praticar a daguerreotípia e o primeiro monarca a adotá-la em sua rotina doméstica – segundo Turazzi (1995, p.105) -, a fotografia desenvolveu no país uma relação particular com a pintura que aproximava mais as duas áreas, conferindo um maior caráter de arte à fotografia, diferentemente do que acontecia nos países mais centrais.

André Rouillé, em seu livro *La Photographie. Entre document et art contemporain*, fala sobre a importância do movimento pictorialista para o início da formação de uma linguagem fotográfica que ganha força própria principalmente ao reconhecer a fotografia como interpretação e não mera representação; ao valorizar o papel subjetivo do fotógrafo em seu entendimento particular da realidade que o cerca. Segundo o autor, o pictorialismo defende um regime fotográfico baseado na fluidez, na interpretação e na subjetividade (2005, p.345), elementos essenciais e necessários para inserção da fotografia no campo da arte.

A rejeição vigorosa da fotografia pura está nos fundamentos próprios do pictorialismo que vê nela a encarnação perfeita daquilo que ele recusa: o registro, a automatização, a imitação servil, a máquina, a objetividade, a cópia literal. Segundo a “grande narrativa” pictorialista, a pureza mecânica é imanente à fotografia. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois as qualidades exigidas de uma prova artística são de uma outra ordem: não o registro automático mas a intervenção humana, não a imitação servil mas a interpretação, não a máquina mas a mão, não a objetiva mas o olho, não o olhar mas a visão, não a objetividade mas a subjetividade. É somente nessas condições que a prova fotográfica pode passar da cópia literal (objetiva) à interpretação (subjetiva) sem a qual a arte não existiria.<sup>16</sup> (ROUILLE, 2005, p.339)

O pictorialismo continuou a se desenvolver, e ganhou muita força com o surgimento do movimento fotoclubista, ainda no final do século XIX. O auge do pictorialismo europeu se deu entre 1890 e 1914, no entanto, ele continuou a influenciar o fotoamadorismo internacional ainda por várias décadas. Com o pictorialismo, o movimento fotoclubista “[...] assumiu um projeto estético que uniformizou a sua produção e definiu-lhe uma identidade.” (COSTA, SILVA, 2004, p.25).

### 1.2.2. Vanguardas do século XX

No início do século XX, o movimento pictorialista estava consolidado e passou a sofrer as influências dos movimentos artísticos que surgiam como o Cubismo, o Fauvismo, o Futurismo e o Dadaísmo, voltados a uma arte mais abstrata. As texturas até então usadas pelos pictorialistas perdem lugar para a precisão visual e temas urbanos. A fotomontagem ganha espaço e muda a face da fotografia na imprensa, em pôsteres e na publicidade, acompanhada de cores, slogans políticos, tipografia e desenhos gráficos.

Com suas composições gráficas, quase abstratas, os trabalhos dos artistas Moholy-Nagy, Tschichold e Rodchenko abrem novas possibilidades para a linguagem fotográfica. Também a escola Bauhaus e o grupo construtivista soviético liderado por El Lissitzky se destacam nesse período por seu trabalho voltado a uma fotografia que

<sup>16</sup> “Le rejet vigoureux de la photographie puré est aux fondements mêmes du pictorialisme qui voit en elle l’incarnation parfaite de ce qu’il refuse: l’enregistrement, l’automaticité, l’imitation servile, la machine, l’objectivité, la copie littéraire. Selon Le “grand récit” pictorialiste, la pureté mécanique est immanente à la photographie. Elle est également incompatible avec l’art, car les qualités exigées d’une épreuve artistique sont d’un tout autre ordre: non pas l’enregistrement automatique mais l’intervention humaine, non pas l’imitation servile mais l’interpretation, non pas la machine mais la main, non pas l’objectif, mais l’oeil, non pas le regard mais la vision, non pas l’objectivité mais la subjectivité. C’est à ces seules conditions que l’épreuve photographique peut passer de la copie littéraire (objective) à l’interprétation (subjective) sans laquelle l’art ne serait pas.”



experimentava as diferentes possibilidades do processo fotográfico, como é o caso do fotograma e da fotomontagem. Nesse período dá-se início à valorização de uma linguagem tipicamente fotográfica que privilegia uma composição que busca bons ângulos e enquadramentos.



Fig. 15: **Moça com Leica**, 1934.  
Foto de Alexander Rodchenko

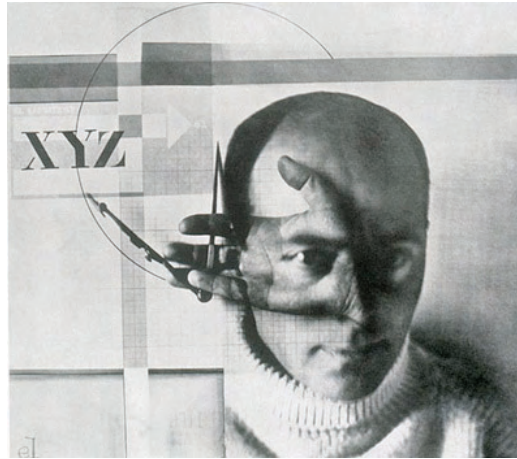


Fig. 16: **O construtor**, fotomontagem com autorretrato, 1924.  
Foto de El Lissitzky.

Rodchenko é um exemplo de um trabalho fotográfico muito caracterizado pelas fotomontagens e por uma linguagem gráfica e geométrica – clara influência da escola russa construtivista da qual fazia parte. Ele foi muito influenciado também pelo cineasta Dziga Vertov, que filmava o cotidiano das cidades russas, no intuito de usar a câmera como o olho sempre atento do fotógrafo aos acontecimentos do dia-a-dia.

Em certa medida, a fotografia anunciava o homem da câmera de Dziga Vertov que dirigia a objetiva da câmera, como se de um olho desmesuradamente aberto se tratasse, sobre os acontecimentos. Percorria o mundo em estado de alerta. A silhueta do fotógrafo repórter, grande provedor de imagens, artesão de um dos primeiros meios de comunicação, se perfila no horizonte. [...] Sobretudo porque a fotografia, ao abordar todos os temas com uma compreensão parecida, permite que o banal possa se converter em material de uma imagem interessante. Traduz os acontecimentos de uma forma distinta da pintura. Verte nas artes o tumulto da sociedade; destaca uma cena, retém os elementos que a resumem; [...].<sup>17</sup> (ARBAÍZAR, *in* ABRAÍZAR, PICAUDÉ, 2004, pp.77, 79)

Assim o instante recortado da realidade aparente pelo fotógrafo mostra que, apesar de vinculada a um referente real, a fotografia é capaz de desvencilhar-se do

<sup>17</sup> “En cierta medida, la fotografía anunciaba al hombre de la cámara de Dziga Vertov que diría su objetivo, como si de un ojo desmesuradamente abierto se tratase, sobre los acontecimientos. Recorria el mundo en estado de alerta. La silueta del fotógrafo reportero, gran proveedor de imágenes, artesano de uno de los primeros medios de comunicación, se perfila en el horizonte. [...] Sobre todo porque la fotografía, al abordar todos los temas con una comprensión pareja, permite que lo banal pueda convertirse en materia de una imagen interesante. Traduce los acontecimientos de una forma distinta a la pintura. Vierte en las artes el tumulto de la sociedad; destaca una escena, retiene los elementos que la resumen; [...].”

estigma da mimese, produzindo novas visibilidades, criando novas versões da realidade, possibilitando o despertar de emoções individuais sem a necessidade de imitar modelos e processos alheios a si mesma.

O cenário dessa época serve de base para o surgimento do Surrealismo, nas décadas de 1920 e 1930. A fotografia assume um importante papel dentro do movimento surrealista, com imagens ligadas aos conceitos da Bauhaus, como a obsessão pela forma, porém marcadas pela presença de uma realidade menos evidente. Os fotógrafos passam a se distanciar cada vez mais da vida real, aumentando o espaço entre o que é mostrado e o que pode ser subentendido em uma imagem, atribuindo cada vez mais valor ao aspecto interpretativo da fotografia.

O movimento surrealista tinha dois pólos de atração: “[...] o automatismo abstrato por uma parte; o academismo ilusionista por outra parte [...]” (KRAUSS, 2002, p.109). Eram imagens ligadas ao universo dos sonhos e da livre associação, unidas “[...] em torno do conceito da imagem metafórica concebida irracionalmente.” (KRAUSS, 2002, p.109). Rosalind Krauss elenca alguns exemplos ao observar os gêneros da fotografia surrealista:

1. As imagens totalmente banais realizadas por Boiffard para *Nadja* de Breton; 2. As fotografias menos banais, mas igualmente não manipuladas publicadas por Boiffard em *Documents* [...]; 3. As imagens documentais de objetos estruturais igualmente “não-manipuladas”- mas que colocam diversas interrogações sobre o estatuto do testemunho fotográfico -, que não possuíam outra existência além da que a fotografia lhes emprestou e que foram imediatamente desmontados depois de fotografados [...]; 4. A utilização frequente de tiragens de negativos; 5. O recurso às exposições múltiplas ou tiragem de vários negativos superpostos, dando um efeito de montagem; 6. Diferentes tipos de manipulações, com o auxílio de espelhos, como nas *Distorções* de Kertész; 7. Os dois procedimentos que Man Ray celebrou: a solarização e a imagem realizada sem máquina fotográfica – o raiógrafo. (KRAUSS, 2002, p. 115)

Os fotógrafos do Surrealismo também davam grande importância ao enquadramento e se utilizavam bastante da fotomontagem – já usada anteriormente pelos dadaístas. Outra técnica muito usada pelos surrealistas foi a da duplicação. O duplo era entendido como o simulacro do real. Assim, eles queriam transmitir a ideia de uma “[...] realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência.” (KRAUSS, 2002, p. 120). A realidade é entendida como interpretação e essa é uma das ideias principais de todo o movimento surrealista. Para os surrealistas, o enquadramento definido pelo fotógrafo já é dotado de importância, pois representa a separação do elemento escolhido da realidade visível. O enquadramento já significava, portanto, uma

ruptura na “experiência instantânea do real.” (KRAUSS, 2002, p. 124). Alguns nomes que se destacaram na fotografia surrealista foram: Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai, Boiffard, entre outros.



Fig. 17: **O violino de Ingres**, 1924.  
Foto de Man Ray.

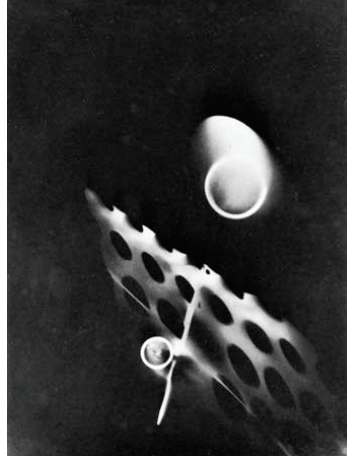


Fig. 18: **Fotograma**, 1926.  
Foto de Laszlo Moholy-Nagy.

Dentre os movimentos de vanguarda, o Surrealismo é especialmente representativo porque buscava uma realidade associada ao inconsciente e se utilizava da fotografia para comprovar a existência dessa “realidade” no mundo visível, ou seja, uma perspectiva bem diferente do positivismo indicial que guiou o início da linguagem fotográfica. Além dessa visão da realidade ligada ao inconsciente, o Surrealismo levou a fotografia a ser entendida como uma linguagem propriamente dita, com sua própria sintaxe, associações e variações de significado, destacando o papel da imagem como forma de contemplação e interpretação do mundo visível.

Outros movimentos artísticos também fizeram uso da fotografia com perspectivas diversas, abalando o *status* realista da fotografia. No Brasil, podemos citar o fotógrafo José Oiticica Filho. Oiticica participou do *Photo Club* Brasileiro e mais tarde do Foto Cine Clube Bandeirante. Ele seguiu a vertente abstracionista, sob forte influência geométrica, utilizando-se de intervenções no processo de revelação e ampliação e de técnicas como a fotomontagem “[...] para fugir à característica documental que considerava inerente à fotografia.” (COSTA, SILVA 2004, p. 74). O artista ainda ganhou projeção no campo do Construtivismo, fotografando, em preto e branco e em alto contraste, quadros anteriormente pintados por ele mesmo, fotografias que “[...] representam seus melhores momentos artísticos”, segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p.75). Outro fotógrafo brasileiro que foi influenciado pelo

concretismo e o neo-concretismo dos anos 40 – movimentos que, por sua vez influenciaram também as artes plásticas e a literatura – foi Geraldo de Barros. O fotógrafo também frequentou o Foto Cine Clube Bandeirante e se caracterizava pelo nível de experimentalismo de suas fotografias.

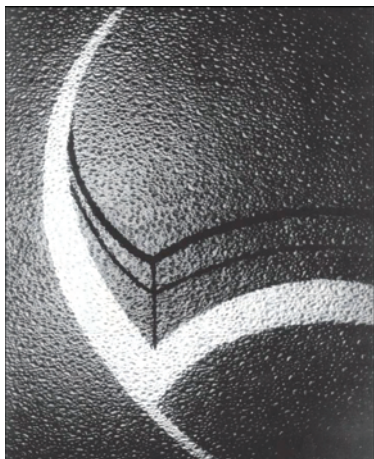


Fig. 19: **Sem Título**, circa 1940.  
Foto de José Oiticica Filho.



Fig. 20: **Triângulos semelhantes**, 1949.  
Foto de José Oiticica Filho.



Fig. 21: **Sem Título**, 1948  
Foto de Geraldo de Barros



Fig. 22: **Sem Título**, 1950  
Foto de Geraldo de Barros

### 1.2.3. Experimentações contemporâneas

Os movimentos de vanguarda deram início a muitas outras transformações na fotografia. Além disso, o grande desenvolvimento tecnológico, social e econômico vivido durante o século XX certamente influenciou muitos campos da arte e da cultura. Esses dois fenômenos juntos servem de base para o entendimento de uma fotografia que, no



século XX, às vezes se volta à esfera intimista, de caráter subjetivo e experimental. Os fotógrafos desenvolvem técnicas e formas que subvertem a ideia da fotografia como representante fiel da realidade, fortalecendo ainda mais uma linguagem fotográfica particular.

Ainda é importante nos lembrarmos do impacto da eletrônica sobre a fotografia. Hoje, a fotografia pode se transformar em um código digital binário que possibilita sua manipulação por *softwares* gráficos, tornando-a fluida e liberta de seu referente. Arlindo Machado já nos alerta que: “A consequência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma preexistência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade.” (MACHADO *in* SAMAIN, 2005, p.312).

Não queremos dizer que as imagens contemporâneas ignorem por completo o mundo visível, mas que o diálogo entre a imagem e o visível é agora mais mediado. O fotógrafo está mais livre para suas experimentações, e a imagem assume uma estética que pode estar em constante mudança.

Arlindo Machado nos diz que as novas poéticas fotográficas ainda estão aquém das possibilidades oferecidas pela eletrônica. Muitos trabalhos representam somente um deslumbramento com as possibilidades tecnológicas e não um trabalho conceitual. Esse cenário nos lembra a busca por uma filosofia da fotografia defendida por Flusser, que afirma que *fotógrafo* é aquele que consegue ir além da programação do aparelho - da câmera. Pois bem, estamos, agora, diante de mais um aparelho: o computador com seus *softwares* de edição que, por sua vez, também estão imbuídos de um programa. Cabe ao fotógrafo, enquanto artista, desprogramar esses aparelhos e subverter a sua própria função. No entanto, essa subversão exige reflexão do fotógrafo, o que se consegue apenas mediante a destinação de determinado tempo à contemplação e ao diálogo – do fotógrafo com a máquina, do fotógrafo com o mundo visível, do fotógrafo com outros fotógrafos e do fotógrafo com suas próprias imagens internas -, como veremos no quarto capítulo.

Arlindo Machado cita o exemplo do fotógrafo Carlos Fadon Vicente. Segundo Machado, em seu trabalho é possível ver:

[...] um diálogo entre o artista e a máquina [...] resultando desse procedimento respostas não previsíveis da máquina. Na obra de Fadon, produz-se um esforço metodológico no sentido de dar expressão *dialógica* ao trabalho criativo, transformando o computador em co-autor das imagens e o ato criativo num processo de interação entre as intenções do artista e as respostas inesperadas da máquina. (MACHADO, 2001, pp. 98,99)

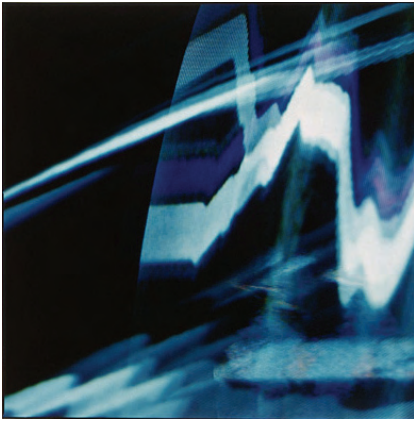


Fig. 23: *Medium*, 1991.  
Foto de Carlos Fadon Vicente.

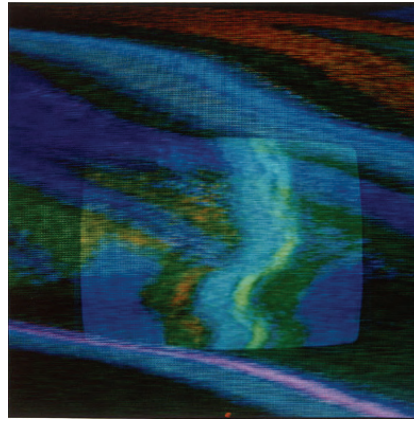


Fig. 24: *Medium*, 1991.  
Foto de Carlos Fadon Vicente.

Podemos citar, também, outros fotógrafos brasileiros que são representantes da fotografia experimental e que não fazem uso das ferramentas disponibilizadas pela eletrônica. O exemplo mais proeminente é o de Rosângela Rennó, fotógrafa que não fotografa, não usa a câmera, mas resgata fotos já existentes e, de alguma maneira, esquecidas. Frente aos excessos imagéticos das comunidades virtuais, fruto de uma época que Norval Baitello caracteriza como a era da iconofagia<sup>18</sup>, em que somos constantemente bombardeados por imagens que devoramos sem ao menos “degustá-las”, Rosângela Rennó propõe uma mudança de postura frente a própria fotografia, recuperando e transformando imagens já descartadas e esquecidas pela sociedade. Em seus trabalhos e instalações o anonimato fotográfico é preservado.

Ao invés de identificarem, as obras de Rosângela apagam a diferença entre as pessoas, justamente por elaborarem técnicas de massificação. [...] A dimensão social do anonimato fotográfico é uma preocupação constante da artista, que mostra os mecanismos institucionais de dissociação entre memória e imagem. Em vez de pessoas, Rosângela apresenta nosso hábito adquirido de lidar com tipos. (CHAIMOVICH *in* RENNÓ, 1996, p.08)

O que a artista defende é que a fotografia representa mais do que o estereótipo de uma identidade pessoal e social aparentemente deduzida pela imagem. Segundo ela, a fotografia pode ser entendida, antes de tudo, como uma linguagem própria que constitui uma forma de conhecimento. No entanto, esse conhecimento só é gerado quando se tem o tempo da contemplação e da reflexão. No caso de seu trabalho realizado com imagens de presidiários do Carandiru tiradas no início do século XX, *Cicatriz*, é claro o seu

<sup>18</sup> Termo de autoria de Norval Baitello Júnior e desenvolvido em seu livro *A era da iconofagia* (2005) e que se refere ao mundo saturado de imagens em que vivemos.

questionamento em relação aos estereótipos desses homens tatuados que se situavam à margem da sociedade, bem como em relação às práticas fotográficas no ambiente institucional do cárcere. Rosângela Rennó enxerga nessas fotos pedaços de verdades internas que revelam outras identidades além daquelas inicialmente aparentes.

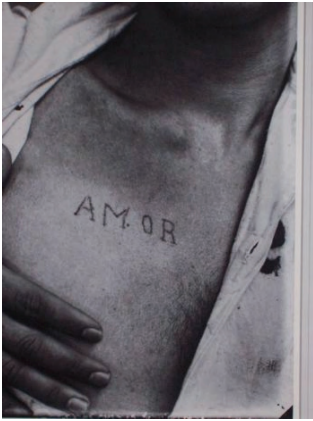


Fig. 25: **Série Cicatriz**, 1997.  
Rosângela Rennó.

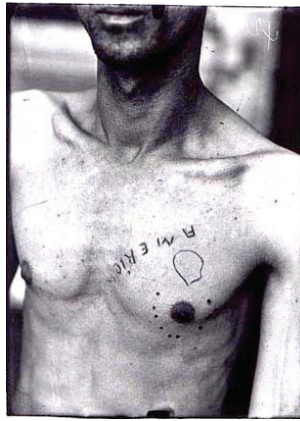


Fig. 26: **Série Cicatriz**, 1997.  
Rosângela Rennó.

Ainda outro exemplo de fotografia experimental brasileira não ligada à manipulação eletrônica pode ser encontrado no trabalho de Kenji Ota. O fotógrafo subverte o resultado de suas fotografias ao jogar com o controle químico e matemático do processamento da foto. Sobre o artista, Arlindo Machado diz que:

Quanto mais introduz a imprecisão, a descontinuidade, o processamento sem cronômetro e medição técnica, mais as imagens se decompõem em anamorfoses, manchas e alteridades gráficas, fazendo a fotografia se distanciar da homologia icônica e do traço documental, para se aproximar da pintura abstrata. (MACHADO, 2001, pp. 137, 138)



Fig. 27: **Sem Título**, 1993.  
Foto de Kenji Ota.



Fig. 28: **Sem Título**, 1993.  
Foto de Kenji Ota.



### 1.3. A constituição do gênero fotográfico

#### 1.3.1 Os gêneros emprestados da pintura

Com a possibilidade do registro fiel da realidade, a fotografia começou a ocupar o lugar da pintura em algumas de suas funções sociais ligadas à vida cotidiana. Uma delas foi a do retrato. Além de mais fiel, a fotografia era mais rápida e barata, o que fez com que a pintura logo deixasse de ser procurada por pessoas que queriam um retrato próprio. Assim, até mesmo muitos pintores abandonaram o antigo ofício e se tornaram fotógrafos, abrindo um estúdio próprio.

Porém, a fotografia ainda era vista como uma técnica apenas, fruto da ciência. Muitos fotógrafos, ou por almejavam o *status* de artista ou apenas por seguirem uma das principais referências iconográficas da época, voltaram-se a gêneros até então prestigiados pela pintura, como a Natureza Morta. Vemos aqui o desenvolvimento de um gênero fotográfico que em princípio não reforça uma linguagem fotográfica própria, mas que busca a valorização pela imitação de gêneros oriundos da pintura. Posteriormente, a natureza morta fotográfica ganharia especificidades com a expansão do seu uso na fotografia publicitária, por exemplo.

Os fotógrafos realizavam determinadas composições que seriam fotografadas e constituiriam, assim, sua obra de arte. Temos o exemplo de *Still-life* (Natureza Morta) de Roger Fenton (1858). O fotógrafo britânico foi um dos primeiros fotógrafos de guerra, no final do século XIX, famoso por cobrir a guerra da Criméia (1853 – 1856). No entanto, depois da guerra, o fotógrafo dedicou-se ao estudo de fotos de estúdio, o que mostra que, apesar de se dedicar mais especificamente a um determinado gênero da fotografia, os fotógrafos, por vezes, se dedicavam a vários deles - numa fluidez de limites que é característica não apenas das escolhas dos fotógrafos, mas dos próprios gêneros fotográficos.

Roger Fenton produziu fotografias suscetíveis de pertencer a vários espaços discursivos. Como fotógrafo do British Museum, realizou numerosos documentos científicos, refratários do sistema de gêneros, sobretudo devido a uma simplicidade factual que se opõe à profusão de suas naturezas mortas “artísticas”, gênero em que também se sobressaiu. Ao ter certas pretensões artísticas enquanto fundador da *Photographic Society*, produziu também trabalhos destinados a serem expostos e que respondiam à definição acadêmica de gêneros: nus orientalistas, paisagens pitorescas e, sobretudo, naturezas mortas. Entretanto, foi com outra série de fotografias com a qual alcançou sua fama de fotógrafo em

meados do século. Sua célebre série da Guerra da Criméia não tem equivalente na história da representação pictórica: *O Vale da Morte*, a mais conhecida dessas ‘naturezas mortas de Guerra’, que apresenta uma paisagem desolada, semeada de balas de canhão, também poderia ser definida como natureza morta, paisagem ou quadro de história; [...] – o que, uma vez mais, demonstra a profunda instabilidade do gênero da fotografia.<sup>19</sup> (ARMSTRONG, *in* ABRAZAR, PICAUDÉ, 2004, p. 155)

Outro gênero emprestado da pintura é a Alegoria, que se caracteriza por uma representação artística simbólica, de ideias abstratas e que nega o realismo, como é o caso da obra *L’aurora de Michel-Ange* (A aurora de Miguelangelo) de Adolphe Bilordeaux (1859). Podemos citar ainda o gênero do *Tableau Vivant*, que tem na obra de Oscar G. Rejlander, *The two ways of life* (Os dois caminhos da vida), 1857, um notável exemplo. Na tentativa de fazer uma fotografia que se assemelhasse a uma parábola, o fotógrafo fez uso de 30 negativos diferentes que teve de juntar para poder obter uma imagem final de conotação moralista, mostrando os possíveis caminhos a se seguir na vida: um voltado à religião, à piedade e ao trabalho e outro voltado à preguiça, à luxúria e ao jogo.



Fig. 29: **Natureza morta**, 1858.  
Foto de Roger Fenton.



Fig. 30: **O vale da morte**, 1855.  
Foto de Roger Fenton.

<sup>19</sup> “Roger Fenton produziu fotografias susceptíveis de pertencer a vários espaços discursivos. Como fotógrafo do British Museum, realizou numerosos documentos científicos, refractários do sistema de gêneros, sobre todo devido a uma simplicidade factual que se opõe a la profusão de sus naturalezas muertas ‘artísticas’, género en el que además sobresalió. Al tener ciertas pretensiones artísticas en tanto que fundador de la Photographic Society, produjo también trabajos destinados a ser expuestos y que respondían a la definición académica de géneros: desnudos orientalistas, paisajes pintorescos y, sobre todo, naturalezas muertas. Sin embargo, fue con otra serie de fotografías con la que alcanzó su fama de fotógrafo a mediados del siglo. Su celebre serie de la guerra de Crimea no tiene equivalente en la historia de la representación pictórica: *El valle de la muerte*, la más conocida de estas ‘naturalezas muertas de guerra’ que presenta un paisaje desolado, sembrado de balas de cn, también podría ser definida como naturaleza muerta, paisaje o cuadro de historia; [...] – lo que, una vez más, demuestra la profunda inestabilidad del género en fotografía. “



Fig. 31: **Aurora de Miguelangelo**, 1859.  
Foto de Adolphe Bilordeaux.



Fig. 32: **Os dois caminhos da vida**, 1857.  
Foto de Oscar G. Rejlander.

Também o gênero de Paisagens, largamente explorado pela pintura, foi incorporado pela fotografia, voltado às paisagens tanto urbanas quanto campestres. Esse gênero teve o seu impulso com as viagens fotográficas realizadas por todo o mundo, com intuito principal de registrar diferentes topografias.

### 1.3.2. Os gêneros desenvolvidos na história da fotografia

Outros gêneros, no entanto, se originaram ou se desenvolveram graças ao surgimento da própria fotografia. O registro do acontecimento, por exemplo, tanto histórico, já presente na pintura, quanto do cotidiano ampliou-se, devido a então valorização da fotografia por sua característica de espelho do real. A fotografia foi largamente utilizada, nesse período, principalmente para registrar e divulgar imagens de guerras.

Ainda vista como espelho do real, a fotografia também passou a ser usada na visualização do que antes era invisível ao olho humano, como é o caso das fotos microscópicas e macroscópicas. As primeiras são realizadas com o auxílio de um microscópio, e possibilitaram o registro de imagens de células, bactérias, entre outros microrganismos. Já as fotos macroscópicas são realizadas com lentes específicas que permitem uma grande aproximação do objeto a ser fotografado sem perda de nitidez, facilitando o arquivamento de informações visuais importantes sobre esse. Muitas vezes, para visualizar o todo do objeto, a partir dos detalhes fotografados separadamente, era

necessário fazer uso de técnicas de colagem e montagem de negativos ou de fotos já reveladas. Hoje, com a fotografia digital, essas técnicas foram substituídas pelas ferramentas dos *softwares* de edição que unem os vários arquivos de imagem de cada parte do objeto em um só arquivo, tornando possível a montagem do conjunto. Assim, a fotografia tornou-se uma grande aliada no desenvolvimento de estudos científicos, nos mais variados campos da Ciência.

[...] ela (a fotografia) suscitou diretamente o interesse dos arqueólogos, dos engenheiros, dos arquitetos, dos médicos, etc. Todos aqueles que, em seus domínios respectivos, quiseram acompanhar os movimentos do mundo, usaram a fotografia para confeccionar uma miríade de álbuns sobre os monumentos distantes ou nacionais, as construções de pontes, ou de caminhos de ferro, as transformações urbanas, o estudo das doenças de pele, a observação de povoados indígenas, e evidentemente sobre os indivíduos próximos ou célebres. Essa profusão de álbuns foi o efeito e o instrumento de uma maneira moderna de ver que ordena o mundo visível decupando-o e relatando-o segundo séries classificadas de visões. Ao contrário das obras de arte destinadas a serem contempladas, expostas e admiradas, as imagens assim reunidas foram antes consultadas, arquivadas, utilizadas.<sup>20</sup> (ROUILLE, 2005, pp. 41, 42)

Outra característica importante da fotografia que passou a ser valorizada foi a possibilidade de captura do momento, graças ao desenvolvimento técnico das câmeras fotográficas que progressivamente diminuía o tempo de exposição do material sensibilizado. Era possível registrar um momento ínfimo, capturando detalhes que antes passavam despercebidos. O passo seguinte foi a captura da velocidade através da fotografia. A partir daí, tornou-se possível identificar cada etapa de um determinado movimento, o que, mais à frente, promoveu o surgimento da imagem em movimento no cinema. Essa característica não constitui um gênero fotográfico próprio, mas foi essencial para o desenvolvimento, mais tarde, da fotografia de esportes, por exemplo. Além disso, esse desenvolvimento técnico que possibilitou a captura de um instante foi importante para a consolidação do que Cartier-Bresson chamou de *Momento Decisivo*. Em seu livro *L'image d'après nature* (O imaginário segundo a natureza), o fotógrafo diz: “De todos os modos de expressão, a fotografia é a única que fixa um instante preciso. Nós jogamos

---

<sup>20</sup> “[...] elle a d'emblée suscite l'intérêt des archéologues, des ingénieurs, des architectes, des médecins, etc. Tous ceux qui, dans leurs domaines respectifs, ont voulu suivre les mouvements du monde l'ont utilisée pour confectionner une myriade d'albums sur les monuments lointains ou nationaux, les constructions de ponts ou de chemins de fer, les bouleversements urbains, l'étude des maladies de la peau, l'observation de peuplades indigènes, et évidemment sur les individus proches ou célèbres. Cette profusion d'albums a été l'effet et l'instrument d'une manière moderne de voir qui ordonne le monde visible en le découpant et en le rapportant à des séries classées de vues. À l'inverse des oeuvres d'art destinées à être contemplées, exposées et admirées, les images ainsi rassemblées ont été plutôt consultées, archivées, utilisées.”



com as coisas que desaparecem, e, quando elas já desapareceram, é impossível de as fazer reviver.”<sup>21</sup> ( CARTIER-BRESSON, 1996, p.21)

Com o desenvolvimento das técnicas fotográficas, também gêneros como o abstracionismo passaram a ganhar destaque. O abstracionismo foi muito influenciado por movimentos como o Construtivismo e o Suprematismo russos, a escola Bauhaus e o próprio Surrealismo. Por isso, vários expoentes desse gênero abstrato também fizeram parte desses movimentos, como é o caso de Lászlò Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko, Man Ray, entre outros. No Brasil podemos citar novamente os nomes de José Oiticica Filho e Geraldo de Barros.

A fotografia abstrata permanece atual e é praticada por muitos fotógrafos contemporâneos. Em Brasília temos o exemplo de Rinaldo Morelli. Segundo o fotógrafo, “[...] o abstrato nega o figurativo, e de certa forma nega o real, isto instiga o fotógrafo.”<sup>22</sup>

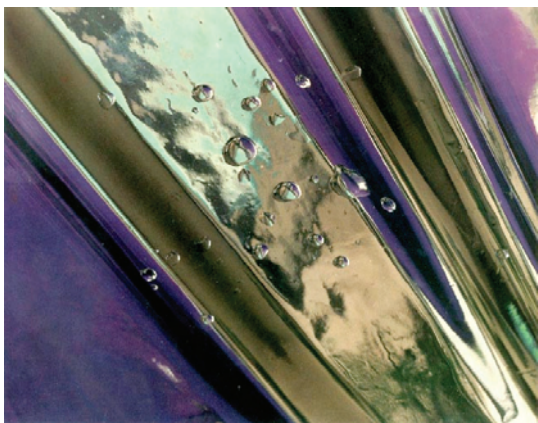


Fig. 33: **Abstractus**, 1987  
Foto de Rinaldo Morelli

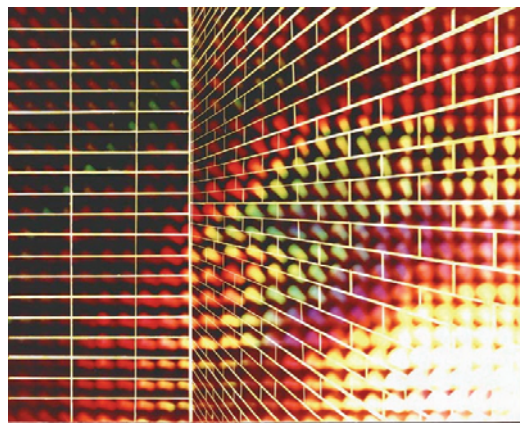


Fig. 34: **Abstractus**, 1987  
Foto de Rinaldo Morelli

Com o desenvolvimento do abstracionismo, a fotografia se distancia ainda mais da realidade e a linguagem fotográfica se fortalece como uma linguagem própria, levando à compreensão de gêneros que são próprios da fotografia.

<sup>21</sup> “De tous les moyens d’expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent, et, quand elles ont disparu, il est impossible de les faire revivre.”

<sup>22</sup> MORELLI, Rinaldo. Disponível em <<http://www.fotoclubef508.com/post.php?id=39>>. Acessado em 13.09.09.

### 1.3.3. Os gêneros próprios da fotografia

Os gêneros da fotografia são, na verdade, construções sociais que surgem de acordo com os usos e o entendimento que fazemos dela, atribuindo-lhe determinados valores e significados. Assim, é possível classificar as imagens, segundo os critérios de pertencimento que estabelecemos para elas. Para Frizot, no entanto, os gêneros criados na fotografia representam apenas convenções profissionais. O que o autor busca é:

[...] a essência interior da unidade fotográfica, a partir da qual todas elas se tornam parte da “Fotografia”, um campo amplo e diversificado que inclui tanto criação artística quanto trabalho de rotina e que se manifesta no estúdio fotográfico, no álbum de família, na propaganda, no ponto de vista do turista, na imagem exótica.<sup>23</sup> (FRIZOT, 1998, p.13)

Apesar da opinião de Frizot, alguns gêneros se estabeleceram como típicos da fotografia. Isso ocorre porque hoje questiona-se a existência de uma essência fotográfica única, como se procurou por tanto tempo, e busca-se assumir que os gêneros e características da fotografia são o produto de práticas sociais e podem mostrar diversas interpretações de uma mesma realidade visível. Esses gêneros típicos são: o documental, o fotojornalístico, o publicitário, o experimental ou artístico e o doméstico ou afetivo. Ao analisar os gêneros próprios da fotografia, torna-se possível entendê-la como uma linguagem específica. Sua prática certamente é guiada por esquemas de criação que constituem, também, a base dos critérios de categorização da imagem, que possibilita o surgimento de um determinado gênero.

Não devemos, aqui, confundir linguagem com gênero. A reflexão em torno dos gêneros fotográficos nos ajuda a entender como a linguagem fotográfica tem sido decifrada ao longo de sua história pelo uso dos próprios gêneros, além de nos fornecer bases teóricas para entender as atuais transformações sofridas pela linguagem fotográfica em ambiente virtual.

Assim, partindo da construção desses gêneros, almejamos chegar ao entendimento da enorme massa de fotografias presentes nos bancos de imagem e nas comunidades virtuais atualmente, além de verificar se é possível a existência de uma fotografia que

---

<sup>23</sup>“[...] the essential inner core of photographic unity within which they all form part of ‘photography’, that broad, disparate ensemble which includes both artistic creation and routine work, which manifests itself in the photographic studio, the family album, the advertisement, the tourist view, the exotic image.”



englobe tanto o aspecto criativo quanto o rotineiro; tanto a experimentação quanto a documentação.

A fotografia documental surge no início do século XX junto à onda de reformas sociais ocorridas nos Estados Unidos. Segundo Howard Becker, a fotografia documental deve “[...] estar comprometida com a sociedade, exercer um papel ativo nas mudanças sociais, ser socialmente responsável, preocupar-se com os efeitos do seu trabalho na sociedade em que é distribuída”<sup>24</sup> (BECKER, 1995). A fotografia documental, portanto, surge acompanhada de um certo engajamento social.

Jorge Pedro Sousa (2004, p.52) amplia esse conceito e afirma que pode-se encontrar algum traço do que viria a ser o fotodocumentarismo nos seguintes casos: a) na fotografia de viagens e curiosidades etnográficas de meados do século XIX; b) na documentação da conquista do oeste americano; c) nos levantamentos etnográficos dos índios norte-americanos no final do século XIX; d) na fotografia de orientação colonialista europeia na África e no Oriente; e) na obra de Henry Mayhew, que retratou os efeitos da industrialização britânica na publicação *London Labour and London Poor*, (Londres Trabalho e Londres Pobre) por meio de gravuras de madeira executadas a partir de daguerreótipos; f) nos trabalhos de Carlo Ponti, que realizou uma série de fotografias dos vendedores das ruas de Veneza; g) nas obras de fotógrafos da cultura social e na dos pioneiros da fotografia humanística, como Thompson, Riis, Atget, Zille, Sander, Hine, entre outros.

Com a fotografia documental, o desejo de conhecer o outro se estabelece como uma das grandes motivações da fotografia do século XX. A intenção dos fotógrafos é dar um testemunho através de um enquadramento contextualizado e com compromisso social, como foi o caso, por exemplo, de Riis e Hine.

---

<sup>24</sup> “[...] be ‘concerned’ about society, play an active role in social change, be socially responsible, worry about its effects on the society in which its work is distributed.”



Fig. 35: **Beco Mullen, Cherry Hill, 1888.**  
Foto de Jacob Riis.



Fig. 36: **Mecânico da casa de força, 1920.**  
Foto de Lewis Hine.

Segundo o diretor do programa fotográfico da Farm Security Administration, Roy Stryker, o fotodocumentarismo é:

[...] uma atitude e não uma técnica; é uma afirmação e não uma negação [...]. A atitude documentarista não implica menosprezar os elementos plásticos que devem permanecer como critérios essenciais em qualquer trabalho. Simplesmente dota a esses elementos limitação e direção.<sup>25</sup> (FONTCUBERTA, 2003, p. 41).

Na tendência humanística do documental, percebe-se também a motivação gerada pela vontade de explorar o banal, aspectos do dia-a-dia, fazendo uma cobertura de todo o espectro social de determinado povo. Um dos projetos mais importantes já realizados dentro do fotodocumentarismo foi a exposição *The family of man* (A família do homem), inaugurada em Nova Iorque em 1955, que se propôs a ser um espelho dos elementos e emoções do cotidiano universal. Participaram dois milhões de fotógrafos de todo o mundo, dos quais 273 foram selecionados, exibindo 503 fotos dentre as 10.000 inicialmente classificadas. O propósito da exposição era mostrar que todo o mundo formava uma única família, num sentimento universalista de pertencimento a uma sociedade que se revela em suas ações cotidianas em comum, como o nascimento, a morte, o trabalho, entre outros.

Roland Barthes criticou a proposta da exposição. Segundo ele, *The Family of Man* mostra a humanidade de forma simplista e estereotipada, não levando em conta o peso da História. Barthes concorda que o nascimento e a morte, por exemplo, são fatos da

<sup>25</sup> “[...] una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación [...] La actitud documentarista no implica menosprezar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección.”

natureza e, portanto, fatos universais. No entanto, segundo o autor, se desconsiderarmos o aspecto histórico desses fatos, qualquer coisa que digamos sobre eles corre o risco de cair num discurso tautológico.

A falha da fotografia me parece ofensiva nesta relação: reproduzir morte ou nascimento nos diz, literalmente, nada. Para que esses fatos naturais ganhem acesso a uma linguagem verdadeira, eles devem ser inseridos em uma categoria de conhecimento que signifique alegar que eles podem ser transformados, e claramente submeter sua naturalidade à nossa crítica humana. Mesmo que sejam universais, esses fatos são o sinal de uma escrita histórica.<sup>26</sup> (BARTHES, 1957)

A fotografia documental não deve ser entendida como uma categorização de conceitos, mas sim um testemunho do acontecimento, um engajamento que requer um esforço de interpretação da realidade e não de conceitos gerais. Fred Ritchin alerta para o fato de que as fotografias são escritas na linguagem das culturas de onde vêm, e diz: “*Family of Man*, a exposição mais bem sucedida de todos os tempos, peca pela visão simplista de que somos todos iguais e que podemos nos entender imediatamente através da fotografia.”<sup>27</sup> (RITCHIN, 1999, p.93).

A partir desses conceitos podemos fazer uma distinção entre as fotografias de bancos de imagem como é o caso do *gettyimages* e a fotografia documental. As imagens comerciais destinadas tanto a fins editoriais quanto publicitários não podem ser consideradas documentais. Elas se pautam e se classificam por conceitos gerais que são definidos pela própria empresa que as comercializa e que, por sua vez, se baseiam em clichês imagéticos universais. Daí levantarmos o questionamento sobre o caráter da imagem hoje usada nos meios de comunicação; uma imagem de leitura rápida, que não exige um esforço de interpretação e dispensa, portanto, o tempo da contemplação e reflexão.

---

<sup>26</sup> “The failure of photography seems to me to be flagrant in this connection: to reproduce death or birth tells us, literally, nothing. For these natural facts to gain access to a true language, they must be inserted into a category of knowledge which means postulating that one can transform them, and precisely subject their naturalness to our human criticism. For however universal, they are the signs of an historical writing.”

<sup>27</sup> “*Family of Man*, the most successful photography exhibition of all time, is perhaps most at fault for the simplistic impression that we are all the same and can immediately understand each other through photographs.”



Fig. 37: **Mãe migrante**, 1936.  
Foto de Dorothea Lange.



Fig. 38: **Sem Título**, 1953-1955.  
Foto de Wayne Miller.

As imagens mostradas acima (de Dorothea Lange e Wayne Miller) fazem parte da exposição *The Family of Man*. No livro que eterniza a exposição, várias fotos são precedidas de frases que tentam contextualizar as imagens. No entanto, essas frases não são suficientes para exprimir toda a complexidade da interpretação do fotógrafo sobre o tema específico. Como lembra Barthes, os aspectos históricos e culturais também são necessários na tentativa de decifrar essa interpretação.

A primeira foto, de Dorothea Lange, é precedida da seguinte frase: “Qual região da terra não está cheia de nossas calamidades?”<sup>28</sup> (VIRGIL, *in* STEICHEN, 2006, p.150). Apesar da sugestão interpretativa, não sabemos, de início, de onde vem essa foto. Quem é essa mãe? O que ela teve de abandonar e por quê? A que “realidade” ela está ligada? Apesar de defendermos o aspecto interpretativo, devemos lembrar que a fotografia não se desprende totalmente de seu referente real, e somente a partir dele é que se torna possível propor novas visibilidades para o mundo aparente por meio da imagem.

A foto de Miller, por sua vez, está precedida da frase: “O universo ecoa com o choro alegre *Eu sou*.”<sup>29</sup> (SCRIABIN, *in* STEINCHEN, 2006, p. 23), em alusão ao primeiro choro de um bebê que anuncia a sua vinda ao mundo. A foto, no entanto, mostra apenas uma das tantas faces atribuíveis à “realidade” do nascimento. De quantas formas diferentes pode se desenrolar essa mesma situação? Na floresta amazônica ou em uma tribo africana o despertar para a vida certamente é diferente do que é mostrado na imagem de Wayne Miller, no intuito de ilustrar o que seria um momento cotidiano “universal”.

<sup>28</sup> “What region of the earth is not full of our calamities?”

<sup>29</sup> “The universe resounds with the joyful cry *I am*”

O fotojornalismo, por sua vez, passa a ser uma prática comum aos jornais no início do século XX, diretamente ligado à mídia impressa, com o intuito de mostrar tanto a evidência de acontecimentos cotidianos como de crimes e acidentes, fornecendo provas daquilo que, de outra forma, não se poderia acreditar. Somando-se ainda ao desenvolvimento dos aparelhos e técnicas, o fotojornalismo possibilitou, em sua fase inicial, principalmente o registro e a divulgação das guerras, por exemplo, embora esse registro tenha começado antes de a fotografia ser impressa em jornais.

Na década de 20, uma atitude experimental resultante da colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários de revistas ilustradas promove o aparecimento da *candid photography* (algo como “fotografia informal”). Era um estilo de fotografia não posada e não protocolar, que procurava retratar também o cotidiano, e que se tornou possível, entre outros motivos, graças ao surgimento de máquinas menores e providas de objetivas de boa luminosidade como a Leica – usada por Cartier-Bresson.

A *candid photography* está inserida no contexto do fotojornalismo moderno dos anos vinte. Segundo Jorge Pedro Sousa, as transformações ocorridas nessa época são fruto de uma mudança de atitudes e ideias sobre a imprensa. Antes, diante de um fotógrafo, as pessoas paravam, olhavam para a câmera e posicionavam-se diante dela. A partir da ascensão do fotojornalismo moderno, elas passaram a mostrar que estavam mais à vontade, o que levou, inclusive, a uma valorização do instantâneo e do espontâneo – características da *candid photography*.

Erich Salomon, um dos expoentes da *candid photography*, buscava surpreender as figuras públicas quebrando com os ritos sociais e as poses oficiais. Para tanto ele usava um obturador que permitia o disparo sem fazer ruído. Além disso, buscava se posicionar em lugares inusitados para que pudesse passar despercebido e captar os momentos do cotidiano da forma mais natural possível.



Fig. 39: **Encontro de conciliação franco-germânica** 1928. Foto de Erich Salomon



Fig. 40: **Reunião de estrelas do cinema**, 1930  
Foto de Erich Salomon



Após a Segunda Guerra Mundial surge a agência de fotografias *Magnum*, formada, inicialmente pelos fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour e William Vandivert. O intuito desses fotógrafos era conseguir realizar ensaios e não apenas se submeter à demanda do mercado. As fotos por eles produzidas carregavam o crédito do fotógrafo que as havia realizado. Através do formato de ensaio era possível aprofundar no assunto a ser fotografado e não simplesmente realizar uma fotografia ilustrativa de alguma reportagem, por exemplo. Era possível unir o olhar expressivo próprio do fotógrafo ao objetivo fotojornalístico ou fotodocumental desejado, aliar a experimentação à documentação, em imagens que não se enquadravam na categoria de rápida leitura, mas que podiam provocar uma reflexão e despertar uma nova forma de olhar um determinado aspecto da realidade retratada.



Fig. 41: **Soldado caído**, 1936.  
Foto de Robert Capa.



Fig. 42: **Crianças nas ruínas**, Espanha, 1933  
Foto de Henri Cartier-Bresson.

Com o constante desenvolvimento da tecnologia e dos aparelhos, chegamos aos dias de hoje em que, graças à máquina digital e à internet, os fotojornalistas conseguem mostrar a realidade quase que em tempo real, no momento em que os eventos acontecem, alimentando a frenética busca por informação de nossa sociedade e a proliferação de imagens de leitura e compreensão rápida, como alertamos acima. Como diz Timothy Druckery em seu texto “Poshitoria/Historia autónoma”, ao comentar sobre a fotografia em tempo real, “[...] este experimento só aumentará a demanda de informação sem reflexão. [...] Seremos incapazes de distinguir esta informação daquela que for manipulada ou fabricada”<sup>30</sup>. (DRUCKERY, 2004, p. 311)

Sobre a história do fotojornalismo, José Pedro Sousa diz que:

<sup>30</sup> “[...] este experimento solo aumentará la demanda de información sin reflexión. [...] Seremos incapaces de distinguir esta información de la que esté manipulada o fabricada.”



[...] é uma história de tensões e rupturas, [...] de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista, [...] entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à ação, entre a foto única e as várias fotos, [...] uma história que assiste à expansão do que merece ser olhado e fotografado. (SOUSA, 2004, p.14)

Em relação à fotografia publicitária, podemos situar o seu surgimento após a Primeira Guerra Mundial, com o desenvolvimento da economia e a simplificação nos métodos de impressão fotográfica. Ela sofre a influência de escolas como a Bauhaus, o Construtivismo soviético e o Surrealismo, levando os pôsteres publicitários ao *status* de arte aplicada. Nessa época surge a fotografia em cores e a indústria editorial também passa a utilizar mais a fotografia, aprimorando a técnica fotográfica e formando grandes bibliotecas de imagens. Alguns fotógrafos passam a acumular um verdadeiro banco de imagens. Vários desses fotógrafos contratavam intermediários que organizavam seus arquivos e faziam o contato com editores e diretores de arte. Assim, surgiram os agentes fotográficos que, mais tarde, fundaram grandes bancos de imagem como *Dephot*, *Weltrundschau*, *Alliance Photo*, *Rapho*, *Keystone*, *Black Star* e *Associated Press*.

Uma característica importante a ser notada sobre a fotografia publicitária é que ela trabalha com conceitos. Essa fotografia segue determinadas convenções para passar as ideias centrais presentes em quase todo anúncio publicitário: a felicidade, o sucesso, o prazer. Por isso, muitas vezes os fotógrafos valem-se de padrões estéticos para contemplar essas convenções facilmente identificadas pelo imaginário coletivo dos consumidores, como é o caso das fotografias dos bancos de imagem tradicionais.

Nesses bancos é possível fazer uma pesquisa que ajuda o usuário a restringir suas possibilidades. Geralmente as fotografias são classificadas pela situação com a qual se relacionam e pelo tipo de sentimento nelas transmitido. Podemos, por exemplo, realizar buscas usando palavras-chave tais como: “homens e mulheres de negócios bem-sucedidos” ou “família feliz em férias” ou ainda “casal de idosos sorrindo” e assim por diante para obtermos os modelos imagéticos correspondentes a esses estereótipos.

Ainda sobre a associação de imagens a conceitos, vale apresentar aqui a nova ferramenta do banco *gettyimages*: o *moodstream*<sup>31</sup>. Para usá-la, deve-se deslizar um cursor e selecionar entre cada um dos seguintes pares de adjetivos-conceito, (com níveis de gradação entre um extremo e outro): feliz/triste, calmo/agitado, humorístico/sério, nostálgico/contemporâneo, quente/frio. Ao final, a ferramenta oferece várias imagens,

---

<sup>31</sup> <http://moodstream.gettyimages.com/usa/>

vídeos e músicas que se adequam aos conceitos escolhidos, fornecendo uma solução publicitária completa. Além disso, se o usuário estiver em dúvida sobre como irá criar a combinação perfeita que atenda às suas necessidades, a ferramenta disponibiliza alguns conjuntos de conceitos pré-definidos, tais como:

- 1) *Inspire* – “Belos e surpreendentes momentos, com a promessa do inesperado.”,
- 2) *Excite* – “Uma combinação de força e energia. Essa combinação mantém você em movimento.”
- 3) *Refresh* – “Feliz. Calmo. Aquele lugar para onde você vai quando precisa relaxar.”
- 4) *Intensity* – “Uma combinação com calor, que ilumina tudo em volta.”
- 5) *Simplicity* – “Algumas vezes você necessita de um pouco menos de caos. Pensamento leve, moderno e aberto.”
- 6) *Stabilize* – “Confiável. Constante. Convidativo. Te faz lembrar que tudo está OK.”

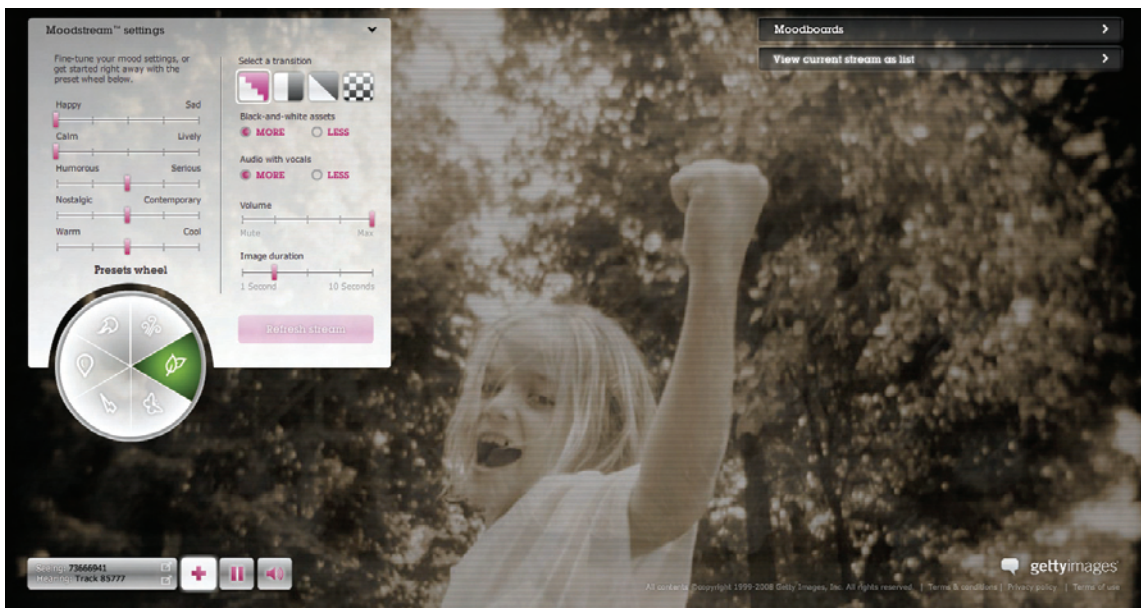


Fig.43: Tela que mostra a ferramenta *moodstream* (<http://moodstream.gettyimages.com/usa/>)

O software, portanto, sugere quais são as possibilidades imagéticas de determinados conceitos. Não é o fotógrafo que vivencia a experiência do momento do ato fotográfico e, através de sua fotografia, mostra a sua interpretação da realidade, atribuindo a sua classificação – leitura – à foto. Existe um padrão a seguir, determinado pelos próprios meios de comunicação. A atribuição de classificação por parte do fotógrafo, portanto, faz toda a diferença. Essa é uma das funcionalidades que diferencia,

por exemplo, as fotografias de bancos de imagem das fotografias de comunidades virtuais, onde quem insere a imagem pode classificá-la (fazendo uso das *tags*) como quiser. Quando nos aprofundarmos mais nas análises sobre os sites *flickr* e *gettyimages* falaremos melhor dessas questões, principalmente sobre suas relações com a recente parceria entre os dois *sites*.

Percebemos, portanto, como, ao trabalhar com conceitos, a fotografia publicitária, apesar de romper com uma tradição documental e icônica da fotografia enquanto espelho do real, também se insere na dinâmica dos meios de comunicação. Assim, ela acaba por privilegiar uma imagem de leitura rápida, facilmente interpretada pelo observador e calcada em valores já conhecidos e difundidos no inconsciente coletivo da cultura na qual estiver inserida.

Ao discorrer sobre os tipos de gêneros da fotografia, Howard Becker diz que muito de sua classificação depende do seu contexto de aplicação, mas não somente disso. Ele fala ainda da fotografia artística ou experimental e de como ela dialoga com os outros tipos de fotografia para se estabelecer. Para Becker, a fotografia experimental apenas tira do contexto os demais tipos de fotografia, postura da qual discordamos. Com esse raciocínio, o autor nos leva a pensar que a fotografia experimental ou artística não se configura como um gênero próprio, mas como um gênero que *é* na medida em que outro deixa de *ser*. O que se busca através da arte é dar a essas fotografias outros significados, chamando atenção para outros aspectos e outros pontos de vista, diferentes dos a ela conferidos originalmente, assim como faz Rosângela Rennó em seu trabalho *Cicatriz*, citado anteriormente.

Apesar de sua afirmação anterior, o autor também ressalta que não é suficiente apenas deixar um contexto implícito para transformar um determinado tipo de imagem em arte. Segundo Becker, o contexto confere significado às imagens, ensinando, quem as vê, a chegar a determinadas conclusões por meio de reflexões próprias. A partir daí podemos perceber uma contradição e um preconceito na fala do autor, que percebe a importância do contexto para a significação e interpretação da imagem ao mesmo tempo em que afirma que a fotografia experimental ou artística prescindiria de contexto próprio.

A fotografia experimental, portanto, não se atém às questões miméticas. Não está preocupada com a sua força de evidência. Isso porque ela não se configura apenas como ícone ou índice, mas, também, como símbolo. Enquanto símbolo, a fotografia não se atém ao caráter referencial, mas, sim, a um caráter mais abstrato, capaz de despertar a reflexão ou vários tipos de sensações - que se manifestam tanto no momento de produção da

imagem quanto no momento de sua fruição. Essas sensações podem ser despertadas, no autor, por um objeto comum ou um acontecimento que lhe revela, naquele momento, um aspecto poético do cotidiano ou de um acontecimento, por exemplo, e que se deseja apreender. Bourdieu fala sobre essa fotografia como a que “[...] fornece os meios de dissolver a realidade sólida e compacta da percepção cotidiana em uma infinidade de perfis fugazes como as imagens de sonho [...]”<sup>32</sup>. (BOURDIEU, 1965, p.60)

O que acontece nestes momentos é uma experiência estética - *aisthesis*<sup>33</sup> - que, por um instante sacralizado, e que se deseja imortalizar, revela mais do que os olhos aparentemente conseguem ver. E é esse significado que existe além da aparência, que se deseja captar. O “sem-fundo” descrito por Heidegger (1957, p. 26) que representa o real para além da realidade, o princípio do fundamento, que nos sensibiliza sem sabermos por quê.

Daí termos essa manifestação como subjetiva, pois a mesma experiência estética que afetou uma pessoa, pode não afetar outra. E é por isso que as interpretações do momento de fruição dessa mesma imagem poderão levar a outras interpretações diferentes da que foi dada pelo fotógrafo no momento de produção. Trata-se de uma imagem-símbolo que necessita um momento de reflexão para ser assimilada e compreendida. Faz-se necessária uma pausa, para deixar-se tocar por ela. Pausa que os meios de comunicação não estão dispostos a fazer e que a sociedade da informação não nos permite tirar.

Devemos notar que não é pelo seu caráter subjetivo e simbólico que a fotografia deixa de ter valor documental. Antônio Fatorelli critica a separação quase que maniqueísta que se tem feito entre documento e arte na fotografia, e defende uma fotografia documental-criativa, caracterizada “[...] pelo espírito ativo de descoberta e inventividade”.

Ao proporem novas visualidades e usos imprevistos dos equipamentos e dos materiais fotográficos, as imagens produzidas sob este signo estão tateando as fronteiras do fotográfico, criando novas formas de visualização, referidas aos temas sobre os quais trabalham, com o sentido de enriquecer o conhecimento e a percepção sobre eles. (FATORELLI, 1998, p. 86)

<sup>32</sup> “[...] fournit le moyen de dissoudre la réalité solide e compacte de la perception quotidienne en un infinité de profils fugaces comme des images de rêve [...]”

<sup>33</sup> Aisthesis, segundo Maria Beatriz de Medeiros significa estética no sentido grego do termo; é um estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do mundo e deixar-se contaminar. (MEDEIROS, 2005, p.13)

O caráter informativo permanece, porém mostrado sob outro ângulo, de outra maneira. Aliás, de várias outras maneiras. E esse é o seu diferencial em relação às imagens icônica ou indicial, convenientes a uma rápida leitura e aos padrões editoriais e mercantis, baseada em clichês amplamente difundidos. Flusser chama essas imagens de imagens técnicas, que, segundo ele, emancipariam o homem da necessidade de pensar conceitualmente. Já sobre a fotografia que entendemos por contemplativa e sobre a qual nos aprofundaremos no quarto capítulo, Luis Humberto, importante fotojornalista brasileiro, em seu livro *Fotografia, a poética do banal*, diz:

É uma transcrição livre e fragmentária de uma realidade, a partir de uma deliberação extremamente pessoal, de um interesse que pode ser apenas momentâneo por uma coisa ou pessoa, algo singelo ou corriqueiro que, resgatado de sua banalidade, ganha uma nova significação e pode, eventualmente, tornar-se uma síntese indicativa de uma realidade muito mais complexa. (HUMBERTO, 2000, p. 57)

Esse olhar sobre a realidade do dia-a-dia nos remete também à fotografia que aqui chamamos de doméstica ou afetiva. É a fotografia realizada geralmente por amadores, que retrata a intimidade de forma convencional, constituindo os álbuns de família e os registros de férias, por exemplo. No entanto, alguns fotógrafos profissionais também voltaram seu olhar para essa realidade, abordando-a de maneira diferenciada, fazendo com que suas fotografias adquirissem, por vezes, além do valor afetivo, um valor documental. Temos o exemplo do francês Jacques-Henri Lartigue que retratou as férias em família, corridas de automóveis, as mulheres parisienses, encontros de amigos, entre outros. No Brasil podemos citar o trabalho do fotojornalista Luis Humberto que registra a intimidade de sua família em seu ensaio *Feito em casa* (disponível na internet - <http://fotosite.terra.com.br/portfolios/luishumb.swf>). Frizot fala sobre a importância dessa fotografia doméstica ou afetiva para a compreensão dos próprios relacionamentos humanos:

Apesar de a fotografia ter suas afinidades com muitas outras práticas documentais relacionadas à ciência e às artes visuais, sua afinidades com as relações amorosas, as peculiaridades de família, o júbilo da infância e a clara percepção da passagem do tempo, de coisas lembradas, a tornam quase que orgânica em relação ao entendimento que podemos ter dos relacionamentos individuais com o outro.<sup>34</sup> (FRIZOT, 1998, p. 337)

<sup>34</sup> “Though photography has affinities with many other documentary practices relating to science and the visual arts, its affinities with love-relationships, family intrigue, and jubilation of childhood, and the acute awareness of the passing of





Fig. 44: Uma das fotos do ensaio **Feito em casa**. Foto de Luiz Humberto.



Fig. 45: **Avenida do bosque Bologne**, Paris, 1911. Foto de Jacques-Henri Lartigue.

O que acontece na fotografia doméstica ou afetiva é que ela passa a exercer funções sociais, assim como coloca Bourdieu em seu livro *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (Uma arte mediana: ensaio sobre os usos sociais da fotografia), 1965. Inicialmente essas funções estavam ligadas à vida em família e aos momentos importantes da vida, como o casamento e, mais tarde, a primeira comunhão e o batismo. Citando Durkheim e a importância dessas festas para o entendimento do grupo social enquanto uma unidade, Bourdieu coloca a fotografia como elemento importante para tornar solenes esses momentos e consolidar o sentimento de identidade e pertencimento.

Hoje, o que se observa é que os usuários de internet utilizam as ferramentas disponibilizadas pelas comunidades virtuais para, nesse ambiente, criarem seus álbuns familiares, muitas vezes tornando público o que antes fazia parte apenas da esfera privada. A intimidade e os sentimentos expressos nas fotos tornam-se acessíveis a milhões de novos “amigos” ou “contatos” que também se conectam à mesma rede virtual.

No caso dos bancos de imagens gratuitos e abertos à participação de qualquer fotógrafo, percebe-se que os conceitos imagéticos até então trabalhados pelos bancos tradicionais ganham outras conotações. Aí também a vivência do privado se coloca à disposição para uso inclusive comercial, alterando a estética padrão, pautada por critérios técnicos. O imperfeito e o cotidiano se mostram, assim, como novas possibilidades de visualizar o que antes seguia os padrões estabelecidos pelos meios de comunicação.

Essa abordagem feita sobre os gêneros da fotografia, portanto, é importante para a compreensão do material hoje produzido em profusão na internet. Veremos que o ambiente virtual abre espaço para todo o tipo de fotografia dentre os gêneros clássicos aqui citados (o documental, o fotojornalístico, o publicitário, o experimental e o

---

time, of things remembered, make it almost organic to the understanding we can have of the individual's relationship to the other.”



doméstico ou afetivo). Cabe-nos, agora, fazer uma análise dessa produção para verificarmos a possibilidade, nesse novo ambiente que nos é colocado à disposição, de encontro de uma fotografia que fortaleça a própria linguagem fotográfica, aliada a práticas que valorizem, mais do que o referente real, a subjetividade interpretativa do fotógrafo capaz de conferir várias visibilidades à realidade aparente.

## 1.4. A fotografia digital na era da internet

### 1.4.1. Questões técnicas e seus reflexos na linguagem fotográfica

É certo que o desenvolvimento das câmeras fotográficas digitais e das ferramentas disponíveis na internet impulsionou ainda mais a difusão da prática fotográfica e a circulação da imagem. No entanto, essas facilidades, muitas vezes, fazem com que a prática fotográfica seja realizada de forma automática, levando a uma desvalorização do olhar como ato principal do fotógrafo em detrimento do simples ato de disparar o obturador. Basta o apertar de um botão e temos uma fotografia. Na verdade, temos várias fotografias, para registrar cada momento vivido freneticamente pela sociedade da informação instantânea. Temos também um lugar para expô-las, público para vê-las, comentá-las e facilidades para comprá-las com poucos cliques.

No entanto, não devemos nos esquecer de que esse novo cenário da imagem digital e virtual fortalece a ideia de que a fotografia não é apenas uma mera representação do real, como se acreditou durante mais de um século após a sua invenção. As possibilidades quase que automáticas de manipulação da imagem digital despertaram a sociedade para o questionamento dessa imagem, ajudando na percepção de que a fotografia é símbolo e não apenas índice ou ícone; ajudando, também, a fortalecê-la como uma linguagem própria e que pode despertar diversas interpretações. “A Fotografia, por 150 anos basicamente um meio perceptual, pode agora se transformar num meio altamente conceitual também.”<sup>35</sup> (RITCHIN, 1999, p.124)

Fred Ritchin, em seu livro *In Our Own Image*, também afirma que a fotografia digital não se trata de outro gênero, mas de outro meio. “E esse novo meio pode se tornar distinto de seu predecessor, assim como a fotografia da pintura [...]”<sup>36</sup> (1999, p. xii). Daí a importância de entendermos a evolução da linguagem e dos gêneros fotográficos ao longo da história para termos o subsídio teórico que nos permita fazer comparações e nos ajude a iluminar o caminho que hoje começa a ser trilhado pela fotografia digital na internet.

Percebemos que as recentes transformações, fruto do surgimento de novos *sites* e ferramentas disponíveis na rede, colocam a fotografia em um ponto crucial de mudança.

<sup>35</sup> “Photography, for 150 years basically a perceptual médium, can now become a largely conceptual one as well.”

<sup>36</sup> “And this new médium may turn out to be as distinct from its predecessor as photography was from painting [...]”

E uma das mais importantes mudanças percebidas é a possibilidade de que o usuário desses meios de comunicação se porte não mais apenas como consumidor de mercadorias e, conseqüentemente de imagens, mas também como produtor – são os *prosumers*<sup>37</sup>, como previu Alvin Tofler, escritor do livro *A terceira onda*, de 1980. E, enquanto produtor, possa contextualizá-las conforme sua própria experiência subjetiva, atribuindo-lhe diversos significados e interpretações. Essas mesmas ferramentas interativas da internet, que permitem ainda o diálogo entre usuários de redes sociais<sup>38</sup> e comunidades virtuais<sup>39</sup>, também tornam possível a troca de diferentes interpretações e opiniões sobre uma mesma imagem, entre seu autor e seu (s) receptor (es), bem como a associação, por parte do *prosumer*, de diversas outras formas de manifestação cultural, graças às possibilidades multimídias desses meios.

Em seu livro, *A Sociedade em Rede*, Manuel Castells reflete sobre as conseqüências que essa dinâmica de produção mais participativa pode imprimir sobre a cultura, principalmente no que diz respeito às possibilidades da característica multimídia da internet.

Finalmente, e talvez a característica mais importante da multimídia seja que ela capta em seu domínio a maioria das expressões culturais em toda a sua diversidade. Seu advento é equivalente ao fim da separação e até da distinção entre mídia audiovisual e mídia impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação, educação e persuasão. Todas as expressões culturais, da pior à melhor, da mais elitista à mais popular, vêm juntas nesse universo digital que liga em um supertexto histórico gigantesco, as manifestações passadas, presentes e futuras da mente comunicativa. Com isso, elas constroem um novo ambiente simbólico. Fazem da virtualidade nossa realidade. (CASTELLS, 2008, p. 458)

---

<sup>37</sup> Termo originado da junção entre as palavras *producer* (produtor) e *consumer* (consumidor), e que reflete exatamente o tipo de usuário a que estamos nos referindo.

<sup>38</sup> De acordo com Danah Boyd e Nicole Ellison (2007), os sites estruturados em uma rede social constituem serviços disponíveis na *web* que permitem aos indivíduos (1) construir um perfil público ou parcialmente público dentro de um sistema restrito, (2) articular uma lista de outros usuários com os quais compartilham a conexão e (3) visualizar e cruzar suas listas de conexões com aquelas feitas por outros dentro do sistema.

“We define social network sites as web-based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system.”

<sup>39</sup> “As comunidades virtuais são os agregados sociais surgidos na Rede, quando os intervenientes de um debate o levam por diante em número e sentimento suficientes para formarem teias de relações pessoais no ciberespaço.” (RHEINGOLD, 1996, p. 18)

“A comunidade virtual é uma rede eletrônica autodefinida de comunicações interativas e organizadas ao redor de interesses ou fins em comum, embora às vezes a comunicação se torne a própria meta.” (CASTELLS, 2008, p. 443)

Esse cenário nos coloca no centro de uma transformação que ainda não tomou seu rumo, mas que acena para diversas possibilidades, principalmente por considerar a alternativa de um ambiente simbólico. Castells segue afirmando que a própria base da cultura se encontra na representação simbólica, não fazendo distinção entre essa e a própria realidade. Segundo o autor, o que muda com a comunicação organizada pela integração eletrônica “[...] não é a indução à realidade virtual, mas a construção da realidade virtual.” (2008, p. 459)

Sobre a virtualidade, Pierre Lèvy nos alerta quanto a confusão que se faz ao opor o real ao virtual, questão importante para entendermos o que Castells quis dizer com “a construção da realidade virtual.” Lèvy, em seu livro *O que é o virtual?*, diz que:

Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto à concretização efetiva ou formal. [...] Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. (LÈVY, 2007, p. 15)

No entanto, devemos entender, como alerta Lèvy, que o virtual não transforma a realidade em um conjunto de possíveis. Ela “[...] fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor. Se a virtualização fosse apenas a passagem de uma realidade a um conjunto de possíveis, seria desrealizante.” (2007, p.18). Assim, conseguimos entender que o que Manuel Castells quer dizer é que a comunicação mediada pela integração eletrônica gera novas abordagens ou novas visibilidades – se pensarmos na comunicação feita por meio de fotografias, por exemplo – da realidade por meio da representação simbólica em ambiente virtual.

Ainda segundo Lèvy, “A virtualização é um dos principais vetores de criação da realidade.” (2007, p.18). Entendemos, portanto, que, no caso da produção cultural, dentro da qual destacamos a produção fotográfica, essa virtualização, propiciada pelas ferramentas e *sites* da internet, se apoia em uma dinâmica construída por símbolos, num processo de criação que permite uma expressão subjetiva sobre um fragmento da realidade, segundo experiências únicas e particulares. Conforme diz Castells, essa situação gera uma *virtualidade real*.

Então, o que é um sistema de comunicação que, ao contrário da experiência histórica anterior, gera *virtualidade real*? É um sistema em que a própria realidade (ou seja, a experiência simbólica/material das pessoas) é inteiramente captada, totalmente imersa em uma composição de imagens virtuais no mundo do

faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas se transformam na experiência. (CASTELLS, 2008, p.459)

Castells compara ainda esse meio – a internet – com o *Aleph* de Jorge Luís Borges, aquele ponto que “[...] absorve [...] toda a experiência humana, passado, presente e futuro” (CASTELLS, 2008, p. 459) ou, segundo o próprio conto do escritor argentino, “[...] um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.”<sup>40</sup> (BORGES, 2007, p.750).

Partindo dessa metáfora e da compreensão da internet como espaço de vivência de experiências por meio de imagens na sociedade contemporânea, percebemos que as trocas (de identidades, de histórias, de interesses, entre outros) ocorridas nas comunidades virtuais, por exemplo (muitas delas usando a fotografia como suporte), nos levam a entender o meio digital também como lugar de desenvolvimento de diversas manifestações culturais, onde temos contato com as múltiplas interpretações e codificações da realidade. Notemos que essas dinâmicas já eram possíveis antes do surgimento da internet. O que mudou foi o espectro de abrangência e a velocidade com que se dão essas dinâmicas hoje na *web*. Isso porque a internet é um meio desterritorializado, global e que permite a troca de informações em tempo real. Ela permite a expansão do nosso campo de conhecimento para além da realidade que nos cerca. A televisão já tinha dado o primeiro passo nesse sentido. No entanto, com a internet a diferença é que nós somos também participantes ativos nesse processo de troca. Somos mais que receptores, somos emissários e podemos fazer escolhas com base em interesses particulares estabelecendo canais de comunicação imediatos, o que propicia maior desenvolvimento e maior quantidade dessas manifestações plurais.

As possibilidades de transformação do entendimento e dos usos da imagem fotográfica - tendo a fotografia como parte da cultura -, portanto, são tangíveis. No entanto, neste ponto de mudança devemos fazer certos questionamentos para que não nos percamos nesse amontoado de informações visuais e de opiniões, transformando o que poderia ser um diálogo enriquecedor em uma verborragia individualista e sem sentido.

Esses novos desenvolvimentos representam tanto aberturas para novos conhecimentos quanto um convite a sua constrição. Depende de como a fotografia seja entendida, seja representada por si mesma, e de quem a controle,

---

<sup>40</sup> “[...] un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.”



bem como se ela sucumbe, assim como grande parte da comunicação de massa, à proliferação sem sentido de dados e de disseminação de preconceitos antigos camuflados de maneira cada vez mais inteligente como informação valiosa. Isso é um problema que, entre outras dimensões, é intensamente político, desafiando as premissas de uma democracia que requer eleitores informados.<sup>41</sup> (RITCHIN, 1999, p. 126)

Usaremos as novas tecnologias para reforçar a realidade que já conhecemos ou as usaremos para problematizar o mundo em que vivemos, procurando compreendê-lo e desvelá-lo a partir dos múltiplos pontos de vista possíveis? Ritchin conclui seu livro com a mesma preocupação, e sugere: “Cabe a nós, se pudermos, tirar vantagens das potenciais perspectivas iluminadoras das novas tecnologias; de outra forma, seremos nós os explorados e diminuídos, congelados em nossa própria imagem.”<sup>42</sup> (1999, p.128)

Vivemos um momento, então, em que podemos romper definitivamente com a ideia de fotografia como espelho do real. A metáfora do espelho, aliás, é bem interessante. As atuais mudanças na linguagem fotográfica exigem que tenhamos uma postura destemida e corajosa, de propor novas visibilidades para a imagem; que estabeleçamos o contato com este mundo fragmentado, multifacetado, que só pode ser compreendido segundo interpretações variadas e complementares. Não se trata mais do mundo refletido no espelho, mas do mundo que está do outro lado dele. Assim como a personagem de Lewis Carroll, somos convidados a atravessar o espelho e descobrir o que se encontra do outro lado, além do aparente reflexo. As novas tecnologias, portanto, nos dão a possibilidade de escolhermos se queremos ser *Alices* ou *Narcisos*.

No país das maravilhas ou no mundo dentro do espelho, *Alice* não é passiva diante do que vê. Ela observa, questiona e, principalmente, interage e se integra à realidade fantasiosa que surge diante de seus olhos. Ela se sente confusa muitas vezes, mas continua seu caminho. Já *Narciso*, ao deparar-se com o próprio reflexo na água do rio, encanta-se com aquilo que vê - o próprio reflexo - e torna-se inerte; passivo. Sem coragem de se afastar da contemplação de si mesmo, de questionar as diversas visibilidades do que enxerga, *Narciso* se consome em sua própria imagem. “Não sabe o

---

<sup>41</sup> “These new developments represent both openings to new knowledge and an invitation to its constriction. It depends upon how photography is understood, is itself represented, and who controls it as to whether it succumbs, as does much of mass communication, to meningless proliferation of data and the dissemination of overriding preconceptions ever more cleverly camouflaged as valuable information. It is a problem that, among other dimensions, is intensely political, challenging the premises of a democracy which requires informed voters.”

<sup>42</sup> “It’s up to us, if we can, to take advantage of the new technolgy’s potentially illuminating perspectives; otherwise, it will be we who are taken advantage of and diminished, frozen in our own image.”

que está vendo, mas o que vê excita-o [...]. Essa sombra que vês é um reflexo de tua imagem. Não é nada em si mesma.” (CIVITA, 1973, p. 434).

Voltando ao exemplo do *Aleph*, levantado por Manuel Castells, vemos que no conto de Borges, o personagem principal afirma ter visto, pelo *Aleph*, “[...] todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, [...]”<sup>43</sup> (BORGES, 2007, p.753). Ou seja, para Castells, sendo a internet uma espécie de *Aleph*, deveria, portanto, ser um meio onde não existissem *Narcisos*, onde não nos encantássemos com nossos próprios reflexos, mas com o que se mostra além das aparências das imagens; um meio onde adotássemos uma postura questionadora – assim como *Alice* -, de descobrir o que se encontra nesta nova realidade ali percebida, ou, como coloca Castells, nesta *virtualidade real* que a nós ali se apresenta.

Castells observa que nessa outra realidade, tempo e espaço se transformam radicalmente. Segundo o autor, o espaço de fluxos substitui o espaço de lugares e “[...] o tempo é apagado [...] já que passado, presente e futuro podem ser programados para interagir entre si na mesma mensagem.” (CASTELLS, 2008, p. 462). O espaço, portanto, é de fluxos e o tempo é intemporal, e ambos constituem, segundo o autor, as bases principais de uma nova cultura, “[...] que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos: a cultura da virtualidade real, onde o faz-de-conta vai se tornando realidade.” (CASTELLS, 2008, p.462)

Para o autor, o espaço de fluxos é responsável por organizar as práticas sociais de tempos compartilhados na sociedade em rede. Esse tempo não é mais linear, irreversível e mensurável, mas fragmentado, e se utiliza das novas tecnologias “[...] para fugir dos contextos de sua existência e para apropriar, de maneira seletiva, qualquer valor que cada contexto possa oferecer ao presente eterno.” (CASTELLS, 2008, p. 526)

Na sociedade em rede, o tempo perde seu ritmo cronológico e segue o ritmo do contexto de seus usos sociais. Segundo Castells, isso faz com que a cultura dessa sociedade se caracterize por ser uma cultura do eterno e do efêmero. “É eterna porque alcança toda a sequência passada e futura das expressões culturais. É efêmera porque cada organização, cada sequência específica, depende do contexto e do objetivo da construção cultural solicitada.” (CASTELLS, 2008, p.554)

A fotografia, como parte dessa dinâmica cultural da sociedade em rede, se coloca, também, no meio desse impasse temporal bem como do questionamento de se deve ser

<sup>43</sup> “[...] todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, [...]”

analisada sob a postura de *Narciso* ou *Alice*, como indagamos acima. Levantamos aqui, então, que, diante dos caminhos que a linguagem fotográfica pode seguir na internet, optamos por aquele que desperte o diálogo e a contemplação; que privilegie, portanto, uma postura corajosa, tal qual a da pequena personagem de Lewis Carroll e que perceba que, em uma temporalidade intemporal, o ritmo cronológico não tem mais importância. Sua duração não é mensurável. Daí a necessidade de suscitarmos a importância da contemplação e de entendermos o tempo enquanto um instante poético – como faremos mais adiante, pela ótica de Gaston Bachelard.

#### 1.4.2. A difusão e a facilidade de inserção de imagens *online*

Uma das maiores transformações sofridas pela fotografia com o advento da internet foi o aumento das possibilidades de circulação da imagem em escala global. A fácil acessibilidade a esses *sites* fez com que milhões de usuários em todo o mundo passassem a colocar as suas imagens *online* tornando possível a pessoas de países e culturas diferentes terem acesso à produção imagética uns dos outros e trocarem ideias sobre essas imagens.

Um dos *sites* abordados nessa pesquisa, o *flickr* ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)), conta com milhões de usuários<sup>44</sup>, mostrando, em sua página inicial, a quantidade de fotos que é inserida a cada minuto. No início desta pesquisa, em março de 2008, o site apontava, em sua página inicial, a quantidade de, aproximadamente, 3.000 *uploads* de fotos por minuto. Um ano e meio depois, a quantidade varia em torno de 6.000 *uploads* de fotos por minuto<sup>45</sup>. Esse, seguramente, é um dado a ser levado em conta e reflete o aumento dessas possibilidades de acesso, uso e colocação de imagens na internet, como afirmamos acima.

Susan Sontag, em seu livro *Sobre a Fotografia* fala de pessoas que teriam compulsão por fotografar, por “[...] transformar a experiência em si num modo de ver.” (SONTAG, 2004, p.35). Por fim, segundo a autora, a própria experiência se confunde com sua imagem. Ela cita Mallarmé: “[...] o mais lógico dos estetas do século XIX, disse

<sup>44</sup> “Há dados estatísticos reveladores: enquanto em 2005 tinha (o *flickr*) 1,2 milhão de membros, em 2006 já contava com 2,5 e em 2007 chegou aos 5 milhões.” (SILVA, 2008, p.192)

<sup>45</sup> Dado obtido na home do *site flickr* ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)). Em 18.10.09, às 17h10 chegamos a encontrar o dado de 6.997 *uploads* por minuto.

que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.” (SONTAG, 2004, p.35). Essa prática indiscriminada da fotografia nos mostra que não são todas as pessoas que praticam tal atividade em seu entendimento enquanto arte. A prática mais comum da fotografia se liga a seus usos sociais, principalmente no ambiente familiar. E parte da produção que vemos hoje na internet, conseqüentemente, se volta, também a esses usos, como veremos mais adiante.

Ainda sobre o *site flickr*, devemos destacar que ele se posiciona como uma rede social, que proporciona o armazenamento e compartilhamento de fotografias entre seus membros. Através desse *site*, cada usuário pode expor suas fotografias (em caráter público ou privado), entrar em contato com diversos outros fotógrafos (amadores ou profissionais), dividir suas experiências e fazer comentários sobre as imagens de outros membros em nível global, formando uma comunidade. Uma característica importante que deve ser ressaltada é que o usuário pode classificar e contextualizar sua foto como quiser, de acordo com suas interpretações e experiências e participar ou fundar grupos com objetivos específicos, unindo-se a pessoas que queiram compartilhar fotos relacionadas aos mesmos temas e interesses.

O *flickr* também permite a participação de forma gratuita (com limitação da quantidade de fotos e álbuns) ou paga (sem limites para quantidade de fotos e álbuns e a um custo de R\$ 45,90 por ano). O usuário pode fazer o *upload* de suas fotos de várias maneiras: através do próprio *site*, através de inúmeros programas gratuitos que existem na internet, ou do próprio celular (alguns modelos possuem essa ferramenta), ou também através de *plug-ins* para programas de computador, por *e-mail*, ou ainda por meio de um *software* disponibilizado pelo próprio *site*, o *flickr uploader*. Basta o usuário escolher o que lhe for mais conveniente de acordo com os meios aos quais tem acesso no momento.

Outro *site* de grande conhecimento do público usuário de internet é o *stockXchange* ([www.sxc.hu](http://www.sxc.hu)). Ele possui mais de 30.000 fotógrafos cadastrados como membros e mais de 350.000 imagens disponíveis para o compartilhamento e uso gratuito. O próprio *site* tem estatísticas sobre os fotógrafos mais ativos, as imagens mais populares e as cidades mais participativas (vale notar que a cidade mais participativa é São Paulo, e o Brasil é o segundo país de maior representatividade no *site*, somente atrás dos Estados Unidos).

Como as imagens disponibilizadas nesse *site* são de uso gratuito, e a participação é aberta a qualquer usuário, independente de critério, não existe uma seleção mais rígida sobre as imagens que podem fazer parte desse banco e, por isso, nem sempre

encontramos fotos de boa qualidade técnica, conceitual ou de boa resolução disponíveis nesse ambiente. Ao fazermos uma busca de imagens, o *site* nos mostra os resultados de fotos de seu próprio banco e algumas outras imagens pertencentes ao banco *StockXpert*, que é parceiro do *StockXchange* e trabalha com imagens pagas (de valores que variam entre US\$ 1,00 e US\$ 20,00 de acordo com a resolução da imagem), escolhidas segundo critérios de seleção próprios para permissão de comercialização dessas imagens no site<sup>46</sup>.

Para comercializar fotos na internet, existem outros *sites* além do *StockXpert* ([www.stockxpert.com](http://www.stockxpert.com)), como é o caso do *iStockPhoto* ([www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)) e do *Shutterstock* ([www.shutterstock.com](http://www.shutterstock.com)), por exemplo, que permitem que um usuário se cadastre tanto para comprar fotos a preços módicos (segundo exemplo citado acima para o caso do *StockXpert*), quanto para enviar fotos próprias e ganhar um percentual sobre cada *download* realizado de uma foto sua - que pode variar, dependendo do *site*, entre 15% e 40% do valor da imagem vendida. O usuário deixa de ser apenas consumidor de imagens antes disponíveis apenas nos bancos de imagens tradicionais e passa também a ser produtor de imagens que serão comercializadas. Tudo isso é realizado a partir do computador, fazendo com que o usuário seja um participante ativo nessas comunidades virtuais sem necessitar nem mesmo sair de casa.

Com todas essas facilidades disponíveis *online*, a linguagem fotográfica volta-se para a intensificação do presente. É possível registrar cada minuto, cada acontecimento e enviá-los quase em tempo real para os álbuns das comunidades virtuais. Coloca-se aí a questão sobre o nível de reflexão que se faz acerca e a partir dessas imagens.

Lembre-mos também das fotografias de bancos de imagens tradicionais, como o *gettyimages*, por exemplo. Com os avanços das máquinas digitais e as rápidas possibilidades de envio de arquivos através da *web*, um fotógrafo pode registrar um momento por meio de uma grande quantidade de fotos e enviá-las diretamente aos bancos de imagem e redações de jornais. Só então é que essas imagens sofrerão um processo de edição e reflexão, tendo em vista, não a concepção do fotógrafo - que realmente vivenciou o momento -, mas dos responsáveis por adequar essa imagem a um objetivo mercadológico ou editorial.

Diante desse cenário, voltamos à pergunta, já realizada, que questiona qual o caminho que deveremos seguir neste momento de transformações no campo da

---

<sup>46</sup> O usuário que deseja comercializar suas fotos no site deve enviá-las para que sejam selecionadas ou não e, a partir daí, ele ganha um percentual - entre 15% a 40%, dependendo do *site* - sobre a venda de suas imagens.



fotografia. Adotaremos uma postura conservadora que não questiona as novas tecnologias e apenas reforçará a realidade visível que nos cerca – consolidando clichês imagéticos que saturam os meios de comunicação? Ou procuraremos estabelecer novas visibilidades para as imagens, possibilitando um olhar fragmentado sobre a realidade?

Norval Baitello em seu livro *A era da Iconofagia* alerta para o fato de que quanto mais imagens produzimos, menos visibilidade temos. Segundo o autor, o *olhar*, hoje, significa apropriar-se. Daí a necessidade de registrar cada experiência da vida cotidiana como se a própria vida nos fosse escapar da memória ou de nós mesmos – como também analisa Sontag:

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo [...] Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. (SONTAG, 2004, p.14)

E a partir dessa lógica, proliferam imagens em tal quantidade que submetem a fotografia e nós mesmos a um regime visual acelerado, eliminando o tempo da contemplação e da decifração. A leitura rápida das imagens é privilegiada em detrimento de sua interpretação, negando-nos a possibilidade de entrar em contato com os vários fragmentos da “realidade” e impossibilitando o acesso a um maior número de subsídios que contribuam para o entendimento da nossa própria realidade.

O autor nos lembra, ainda, que a imagem, registrada sobre um suporte material, nos permite esse tempo de contemplação – única forma de decifrá-la. Assim como a escrita, a fotografia “[...] exige decifração e tudo o que não deciframos nos devora. [...] O tempo lento é o tempo da decifração.” (BAITELLO, 2005, p. 33)

Quando se tem o tempo de ler um livro, ler um romance, olhar um quadro, mergulhar numa imagem e contemplá-la, entra-se na realidade regida por uma temporalidade distinta, aquela da permanência, da perenidade, da imortalidade. (BAITELLO, 2005, p.33)

Baitello relaciona esse tempo da contemplação com as possibilidades de diálogo que se estabelecem entre as imagens externas e as nossas imagens internas. O autor acredita que somente por meio desse diálogo é que nós aprendemos a ver a nós mesmos e ao mundo.

Vemos, portanto, que no ciberespaço o caminho que resta à linguagem fotográfica para que ela não seja absorvida pelo fluxo acéfalo de imagens é o da contemplação e do

diálogo, como afirmamos anteriormente. Somente no tempo da contemplação é que conseguimos absorver as imagens e interpretá-las à nossa maneira e, assim, estabelecer um diálogo com elas, com nós mesmos, com os outros e com o mundo visível. De outra forma, a imagem se torna ilustração, espelho do real que não gera conhecimento e não propõe novas formas de realidade, mas reforça o que está aparente. Mais adiante discutiremos as possibilidades dessas manifestações na fotografia em ambiente *online*.

#### 1.4.3. Constituição de identidades e laços sociais na rede

O *site* que analisaremos mais a fundo, o *flickr*, se diferencia dos outros *sites* de armazenamento e compartilhamento de fotografia como o *fotolog* ([www.fotolog.com](http://www.fotolog.com)), por exemplo. Em geral, o *fotolog* tem um caráter apenas de “álbum de eventos”. O usuário desse último *site* costuma publicar imagens de si mesmo em eventos sociais ou com outros amigos. O seu intuito é criar relacionamentos entre pessoas que tenham os mesmos objetivos, caracterizados, por vezes, por uma exposição excessiva da própria imagem. O usuário do *flickr* também usa o *site* para esse fim, mas em menor proporção. Alguns dos membros do *flickr* expõem fotografias que consideram fruto de sua produção subjetiva ou de uma experiência (como uma viagem ou um momento marcante, por exemplo) e querem compartilhar essa produção com outras pessoas de mesmos interesses, criando uma espécie de fórum, onde se dividem desde as sensações despertadas pela imagem até aspectos técnicos referentes a essa mesma imagem.

Como dissemos anteriormente, o usuário do *flickr* pode constituir vários grupos diferentes, de acordo com os seus interesses, que podem se voltar a assuntos específicos sobre fotografia ou apenas usá-la como forma de visualização de seu objeto principal. Temos, por exemplo, grupos voltados aos gêneros específicos da fotografia (como o fotojornalismo, a fotografia documental), às técnicas de revelação e edição, aos tipos de câmera, aos conceitos transmitidos pelas imagens, entre outros. No entanto, também temos grupos voltados para diversos outros assuntos, como bichos de estimação, *design* de camisetas, bandas, decoração entre outros. É possível cadastrar uma única imagem em diferentes grupos, e, assim, o usuário pode entrar em contato com várias pessoas que possuem os mesmos interesses que os seus, construindo um sentimento de pertencimento

a um grupo e fortalecendo uma ou mais identidades próprias através das fotografias que publica e compartilha em rede.

Ao observar alguns desses grupos, percebemos que o fato de o *flickr* constituir um meio digital não quer dizer que não se discuta a fotografia analógica nesse ambiente. Existem inúmeros grupos voltados para a fotografia analógica, sem manipulação posterior digital - no entanto, devemos lembrar que o simples fato de querer compartilhar essa imagem, fruto de um trabalho analógico, já exige do usuário sua digitalização, para que possa mostrá-la no ciberespaço. O *flickr* ainda disponibiliza uma área do *site* só para interessados em fotografia analógica, acessível nos itens de submenu do botão *Explorar* do menu. Essa área se chama *Explore Analog*, e mostra vários grupos do *flickr* voltados especificamente para a fotografia com filme. Destacamos aqui também, o culto à lomografia<sup>48</sup> que é muito presente no *site*. O objetivo dessas pessoas, em geral, é compartilhar experiências e informações, discutir e conhecer a produção de várias outras pessoas ao redor do mundo; produção muitas vezes pautada por temas específicos ou por tipos de revelação, técnica, filme, máquina fotográfica, posição geográfica, entre outros. Existem ainda *blogs*, *fóruns* e *sites* de fotógrafos profissionais e amadores voltados para a exposição de ensaios fotográficos e para a discussão da fotografia.

Temos exemplos como o da fotógrafa brasileira Helga Stein que discute a questão da identidade, da autorrepresentação em comunidades virtuais e da fotografia como representação fiel da realidade ([www.flickr.com/photos/helgastein](http://www.flickr.com/photos/helgastein)). Ela realizou uma série de autorretratos nos quais brinca com alterações das proporções do rosto, dos olhos, do nariz e da boca com o auxílio de um *software* de edição de imagens. Assim nasceu o projeto *Andros Hertz* que pode ser visto no *flickr* ou no *site* [www.projecto.com.br](http://www.projecto.com.br)

Apesar de manter um *site* específico sobre seu projeto, a fotógrafa faz questão de exibi-lo no *flickr*, tendo em vista que a comunidade também é um local de divulgação de trabalhos. Essa escolha ainda se adequa à proposta da artista, que questiona a autenticidade das identidades forjadas em ambientes virtuais bem como o próprio registro fotográfico. Assim, a fotógrafa “[...]explora as possibilidades latentes da imagem. [...] A cada novo autorretrato surge uma figura que preserva suas características originais, mas

---

<sup>48</sup> Referente aos usuários de máquinas fotográficas analógicas Lomo. Originalmente russas, foram descobertas por empresários austríacos que se encantaram pelas fotos que essas câmeras geralmente produziam, caracterizadas pela saturação de cor e ocasional desfoque.

que é percebida como um novo sujeito.”<sup>49</sup> Sobre a inspiração para esse trabalho, Helga diz:

Minha área de pesquisa envolve a forma com que as pessoas se relacionam com suas imagens e a tecnologia envolvida na produção dessas imagens. O embrião do projeto *Andros Hertz* surgiu em 2004 e é fruto de uma vivência frequente em comunidades virtuais como *fotolog*, *orkut*, *flickr*, *multiply* etc. Interesse-me pela maneira como as pessoas constroem seus perfis de identidade e que tipo de imagens são utilizadas nas autorrepresentações.<sup>50</sup>

Como observa Helga e como podemos perceber num rápido passeio pelo *flickr*, a presença do autorretrato é uma constante no *site* como forma de criar a(s) identidade(s) desejada(s) que permite(m) a inserção no(s) grupo(s) escolhido(s). Uma observação interessante é que, não apenas no caso de Helga Stein mas também de alguns outros perfis de usuários, esses autorretratos se encontram descontextualizados de sua condição indicial. Os fotógrafos se utilizam de símbolos e conceitos para criarem interpretações de si mesmos e através delas apresentarem-se aos outros – estabelecendo laços sociais em rede por meio da fotografia. Ao deformar o próprio rosto, Helga questiona se “[...] esses novos rostos resultantes da manipulação digital serão tratados como novas identidades?”<sup>51</sup> E nós nos questionamos sobre como será a real Helga Stein, bem como sobre a veracidade dos autorretratos de vários outros usuários do *flickr*.

Outro ponto problematizado por Helga é a questão do narcisismo e do exibicionismo, traços desse processo de construção de representações de nós mesmos em ambientes digitais: “Ironizo o consumo passivo de imagens e ideais de beleza através de pessoas que não existem. Ideais de beleza que, em sua maioria, são irrealis e inatingíveis, mas que, mesmo assim, são fortes o suficiente para dominar nosso desejo.”<sup>52</sup>

A partir dessa afirmação abre-se um espaço para questionar se as imagens produzidas por Helga seriam realmente consideradas autorretratos ou se constituem

---

<sup>49</sup> Trecho disponível no site de apresentação do projeto. Disponível em <<http://www.projecto.com.br/andros/>>. Acessado em 13.09.09.

<sup>50</sup> CARVALHO, João. **Entrevista com Helga Stein**. Disponível em <[http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/vera\\_bighetti/document.2006-08-30.2308739953](http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/vera_bighetti/document.2006-08-30.2308739953)>. Acessado em 13.09.09.

<sup>51</sup> Trecho disponível no site de apresentação do projeto. Disponível em <<http://www.projecto.com.br/andros/>>. Acessado em 13.09.09.

<sup>52</sup> Entrevista feita pela personagem *Andros Hertz* à sua criadora, Helga Stein. Disponível em <[http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/ler\\_fs\\_online.php?id=16](http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_fs_online.php?id=16)>. Acessado em 13.09.09.

imagens de um “eu” diferente do da fotógrafa. Podemos comparar seu trabalho com o de Claude Cahun<sup>53</sup> ou de Cindy Sherman, que também realizaram muitos “autorretratos”. Segundo Rouillé, “Ao tomar mil aparências, Cindy Sherman não se apodera mais de nenhuma. E suas obras, que fazem referência à outra coisa que não ela mesma, não têm nada de autorretrato.”<sup>54</sup> (2005, p.491). A partir dessa frase, o autor levanta a questão do autorretrato e sua relação com o estabelecimento de identidades.

A dialética “em superfície” da identidade e da não-identidade se substitui aqui pela dialética em profundidade, da aparência e da personalidade própria ao autorretrato tradicional. Em Cindy Sherman, Thomas Ruff, Jeff Wall, e certamente em Thomas Florschuetz e muitos outros artistas do fim do século XX, o retrato se tornou impossível porque a aparência se desfez, porque o sujeito individual perdeu sua antiga unidade com sua antiga profundidade.<sup>55</sup> (ROUILLÉ, 2005, p.492)

A postura de Helga Stein assim como de outros fotógrafos citados por Rouillé é intencional. Eles passam da profundidade à superficialidade como forma de questionar a própria identidade. Em alguns casos observamos essa prática presente no *flickr*, mas não sempre. Dentre as várias comunidades virtuais, apenas o *flickr* ainda abre algum espaço para essa práticas, o que não ocorre no *fotolog* ou no *orkut*, por exemplo. Voltaremos novamente a esse assunto mais adiante.



Figs. 46 e 47: Duas fotos do ensaio **Andros Hertz**.

Fotos de Helga Stein.

<sup>53</sup> Fotógrafa francesa do início do século XX que realizou muitos autorretratos que questionavam o papel da mulher na sociedade e se pautavam por uma estética de influência surrealista.

<sup>54</sup> “À prendre mille visages, Cindy Sherman n’en possède plus aucun. Et ses oeuvres, qui font référence à autre chose qu’elle même, n’ont rien d’autoportrait.”

<sup>55</sup> “La dialectique ‘en surface’ de l’identité et de la non-identité se substitue ici à la dialectique ‘en profondeur’ de l’apparence et de la personnalité propre au portrait traditionnel. Chez Cindy Sherman, Thomas Ruff, Jeff Wall, et bien sûr chez Thomas Florschuetz Le portrait est devenu impossible parce que le visage s’est défait, parce que le sujet individuel a perdu son ancienne unité et son ancienne profondeur.”



Outro fotógrafo cujo trabalho iremos comentar é o do americano Mark Velásquez. Com forte conotação sexual e exploração questionável, muitas vezes descontextualizada e gratuita, da figura da mulher em suas fotos, seu trabalho se volta a ensaios com modelos, sátiras e releituras de diversos temas, como o excêntrico, os sete pecados capitais, a sociedade americana, entre outros. O fotógrafo expõe seus trabalhos tanto no seu perfil do *flickr* ([www.flickr.com/photos/markvelasquez](http://www.flickr.com/photos/markvelasquez)) quanto em seu *site* pessoal ([www.markvelasquez.com/](http://www.markvelasquez.com/)), reforçando o papel de lugar de exposição ocupado pela comunidade *flickr*.

A escolha desse fotógrafo deve-se justamente pelos temas por ele abordados e à forma que se dá essa abordagem, de maneira apelativa e muitas vezes constrangedora, fora dos padrões *familiares*, como classifica o próprio *site flickr*. Assim, várias das fotos de Mark são catalogadas como parte de uma conta não segura ou restrita na comunidade. Esse filtro serve para dizer que as fotos ali disponíveis não são consideradas *familiares*. Por isso, ao tentar ver as imagens do fotógrafo, o *flickr* nos avisa que estamos prestes a entrar em uma área restrita e que podemos escolher prosseguir ou evitar prosseguir.

As categorias de classificação das fotos são: seguras, moderadas e restritas. As de primeiro tipo são aquelas consideradas adequadas ao público em geral. As moderadas são assim classificadas quando não se tem certeza de que o conteúdo é adequado para o público em geral, mas não se acredita que elas tenham a necessidade de serem categorizadas como restritas. Já as de último tipo são as que fazem parte de um conteúdo que, segundo o próprio *site*: “[...] você provavelmente não mostraria para sua mãe e que definitivamente não deve ser visto por crianças.”<sup>56</sup>

O próprio usuário pode fazer essa classificação e, caso opte por não fazê-la, os administradores do *flickr* poderão impor essa classificação baseados nos pedidos de outros usuários. Ao escolhermos entrar na página de Mark Velásquez, em que a maioria das fotos são consideradas “restritas”, nos deparamos com um botão sempre presente que diz: “Leve-me a um lugar seguro”. Além disso, enquanto estamos observando suas fotos, ainda temos a opção de bloqueá-las para que não corramos o risco de vê-las de novo, caso realizemos alguma busca com palavras-chave comuns a outras fotos no futuro. Uma observação interessante é que, ao clicar no botão “Leve-me a um lugar seguro”, o próprio *site* redireciona o usuário para uma página cujas fotos mostradas são todas de filhotes de

---

<sup>56</sup> Disponível em <<http://www.flickr.com/help/filters/>>. Acessado em 14.09.09.

gatos, como se tivéssemos sido redirecionados para uma página de resultado de uma busca com esse tema específico ([www.flickr.com/search/?q=kittens&w=all&s=int](http://www.flickr.com/search/?q=kittens&w=all&s=int)).

Destacamos aqui que o filtro de fotos familiares (que permite apenas a visualização de fotos seguras) não pode ser desabilitado nos seguintes países: Hong Kong, Cingapura e Coreia do Sul, pois essa restrição faz parte dos termos de serviços locais do *site* nesses países. No caso da Alemanha, os termos locais proíbem a visualização de conteúdos restritos, permitindo apenas os seguros ou moderados - esse fato nos faz questionar a liberdade de expressão na internet, que, em muitos países deve seguir determinadas leis que proíbem o livre acesso e uso desse meio. Mas esse seria um outro tema que possibilitaria o desenrolar de um longo debate.

Essa funcionalidade do *flickr* reforça a percepção de que existe um código subentendido do tipo de foto que deve fazer parte da comunidade e do tipo de foto que deve ser banida. Não são os administradores do *site* que tomam essa decisão. Ela parte do próprio usuário ou de um conjunto de usuários que sugere determinada postura aos administradores, dentro de uma dinâmica de uso do *site*.

O trabalho de Mark Velásquez, portanto, provoca. São fotos de uma estética visual muito parecida às fotos mais populares do *flickr*, com cores saturadas e visível trabalho de pós-produção – características do que a jornalista do *The New York Times Magazine*, Virgínia Heffernan, chamou de *flickr style*, e sobre o qual falaremos mais adiante. No entanto, elas se destacam principalmente pelo incômodo derivado da interpretação - bastante apelativa e polêmica - que o fotógrafo imprime sobre temas considerados tradicionais. Mark Velásquez também se preocupa com o processo de pré-produção das fotos, o que é percebido, por exemplo na preparação dos cenários, da maquiagem e do figurino das modelos. Não entraremos no mérito de julgar se as fotos de Mark Velásquez são boas ou ruins. Cabe apenas uma ressalva quanto à conotação sexual por vezes descontextualizada do tema das fotos, como se o fotógrafo usasse a figura da mulher em poses sexualmente apelativas apenas como forma de atrair a atenção para o seu trabalho. E, se esse é mesmo seu objetivo, ele parece estar no lugar certo. O fotógrafo poderia usar apenas o seu *site* pessoal para expor seu trabalho, mas opta por fazê-lo também no *flickr*, assim como fazem outros fotógrafos, como veremos mais adiante.

O ensaio *The New Americans* foi inspirado, segundo o próprio Mark diz, em imagens antigas do fotógrafo Guy Bourdain. Mark buscou conferir uma atmosfera

*fashion* e de glamour às suas fotos - provável influência de seu trabalho com moda.<sup>57</sup> Vários temas foram abordados, como a justiça, a saúde, os valores familiares, a inocência, a ignorância, entre outros. Nessas fotos percebemos claramente o tom de crítica dado aos temas, no entanto, questionamos a necessidade de serem usadas figuras femininas, em trajes de banho e poses sexualmente apelativas ou que subjuguem a mulher para conseguir tal objetivo crítico. Até mesmo por essas características, o ensaio faz parte das fotos classificadas como não “familiares” pelo *flickr*.



Fig. 48: **Justiça Americana**, 2007  
Ensaio *The new Americans*  
Foto de Mark Velásquez



Fig. 49: **Serviço de Saúde**, 2007  
Ensaio *The new Americans*  
Foto de Mark Velásquez

Podemos certamente levantar vários outros nomes de fotógrafos. A revista *Photo District News* - uma publicação mensal voltada para fotógrafos profissionais que há mais de duas décadas fornece notícias sobre inovações da indústria fotográfica, portfólios de fotógrafos, entrevistas, entre outros - divulgou recentemente em seu *site* (*pdnonline*, [www.pdnonline.com](http://www.pdnonline.com))<sup>58</sup> uma lista com o nome dos cinco fotógrafos mais badalados da internet. O critério dessa escolha altamente subjetiva, segundo afirma o próprio *site*, buscou alguma legitimidade ao procurar usuários que se destacassem em quantidade de fotos postadas, quantidade de comentários recebidos e interações com os demais usuários

<sup>57</sup> “The original inspiration for this series came from looking at old Guy Bourdin images. I thought that if I could take a topic I’ve been thinking of a lot and portray it with a very high glamor, high fashion style it might just make for some interesting photographs. You decide.”

Tradução: A inspiração original para essa série veio da observação de imagens antigas de Guy Bourdin. Pensei que se eu pegasse um tópico sobre o qual vinha pensando bastante, e o retratasse com muito glamour e um estilo *fashion*, isso poderia resultar em algumas fotografias interessantes. Você decide.

Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/markvelasquez/sets/72157600806511708/>>. Acessado em 14.09.09.

<sup>58</sup> Artigo divulgado em 26 de junho de 2009: “The Five Biggest Photographers on the Internet.” Disponível em: < [http://www.pdnonline.com/pdn/content\\_display/eseach/e3ida6dda5bd97c11673e2214eec8804863](http://www.pdnonline.com/pdn/content_display/eseach/e3ida6dda5bd97c11673e2214eec8804863)> Acessado em 15.09.09

dentro das cinco plataformas de rede social mais populares da internet: *blogs*, *youTube*, *flickr*, *twitter* e *facebook*. Além disso, o *pdnonline* também usou como critério o fato de esses fotógrafos serem conhecidos principalmente por seu trabalho mostrado na internet, e não em outro suporte. Também procurou evitar contemplar aqueles fotógrafos que se destacam na rede apenas por seus comentários de equipamentos e técnicas fotográficas.

Segundo afirma o *site pdnonline* nesse artigo, sucesso *online* nem sempre se traduz em trabalhos: “[...] todos os fotógrafos dão crédito à internet por tê-los levado a algum trabalho e, em pelo menos um caso, sucesso financeiro. E é difícil dimensionar a satisfação pessoal de ter uma legião de fãs *online*.”<sup>59</sup> O que importa, portanto, segundo os fotógrafos em questão, é muito mais a questão social, que se traduz no perfil de um usuário popular *online*, do que a real possibilidade de obter trabalho e ganho financeiro pela internet.

A lista é composta de um fotojornalista que se tornou educador, uma artista plástica, um fotógrafo de editoriais e de *fine art*, um fotógrafo de casamento e um jornalista multimídia. Ex-fotojornalista do *The Baltimore Sun*, David Hobby se destaca por seu *blog* ([www.storbist.blogspot.com](http://www.storbist.blogspot.com)), que chega a ter por volta de 350.000 leitores regulares. Além das dicas de fotografia, de iluminação, de novos equipamentos entre outras que dá em seu *blog*, o fotógrafo também disponibiliza imagens realizadas por ele, tanto nesse ambiente quanto no *flickr* (<http://www.flickr.com/photos/davidhobby/>).

A artista plástica citada no artigo é a usuária islandesa Rebekka Gudleifsdóttir cujo perfil é um dos mais visitados do *flickr* ([www.flickr.com.br/photos/rebba](http://www.flickr.com.br/photos/rebba)). A fotógrafa também mantém um *site* ([www.rebekkagudleifs.com](http://www.rebekkagudleifs.com)). Uma de suas fotos mais populares, um autorretrato com uma maçã parada no ar em frente ao seu rosto, já teve mais de 122 mil visualizações no *flickr*. Segundo o artigo do *pdnonline*, Rebekka ajudou a fortalecer uma mania surrealista no *flickr*, uma espécie de tendência estética das fotos postadas na comunidade, como veremos mais adiante.

Outro fotógrafo citado é Noah Kalina. Ele trabalha com arte e editoriais, tem um *site* ([ww.noahkalina.com](http://www.noahkalina.com)) e um perfil no *flickr* ([www.flickr.com/photos/noahkalina](http://www.flickr.com/photos/noahkalina)). Kalina se destacou por um vídeo postado no *youtube* em 2006 e que recebeu mais de 13

---

<sup>59</sup> “[...]all of these photographers credit the Internet with leading to some work, and in at least one case, financial success. And it’s hard to overstate the personal satisfaction of having a legion of online fans.” Disponível no mesmo endereço citado acima.

milhões de visualizações (<http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>). Nesse vídeo podemos ver uma sequência de fotos que o fotógrafo tirou de si mesmo durante 6 anos (de 2000 a 2006), sempre enquadrando seu rosto num close frontal. O fotógrafo ainda dá continuidade a esse projeto, que pode ser acompanhado no *site* <http://www.everyday.noahkalina.com>. Segundo o fotógrafo, o *flickr* traz mais trabalhos profissionais do que seu próprio *site*: “Novos diretores de arte estão varrendo aquele *site* (*flickr*) procurando por bons trabalhos.”<sup>60</sup>

Christopher Becker é fotógrafo de casamentos. Ele começou na internet em 2005 com um *blog* (<http://blog.thebecker.com>), chegando a ter 5.000 leitores por dia. Em 2008 “The Becker”, como é comercialmente conhecido entrou para o *facebook* onde já tem o número máximo de amigos virtuais permitidos pelo *site*. Ao realizar um casamento, o fotógrafo insere em seu perfil do *facebook* fotos selecionadas e as classifica com o nome da noiva. Invariavelmente amigos da noiva identificam outros amigos nas fotos, classificando-as segundo seus interesses sociais. Quem é identificado por outra pessoa numa foto no *facebook* recebe uma notificação do *site* e, assim, se alguns desses usuários algum dia precisarem de um fotógrafo de casamentos, estarão de certa forma já ligados a Becker. O fotógrafo já conseguiu muitos trabalhos por meio do *facebook*. Ele não possui conta no *flickr*, tendo em vista que o seu intuito é fazer girar seu negócio e não criar uma legião de fãs *online*. Em outubro de 2008, Becker lançou o *site* [b] *school* (<http://www.thebschool.com/>), cujo objetivo é se estruturar como uma rede social para fotógrafos profissionais onde eles possam trocar informações, mostrar seus trabalhos mais recentes, entre outros. A participação no *site* é paga (US\$ 10,00 por mês). Em junho de 2009, quando foi escrito o artigo, esse *site* já contava com 1600 fotógrafos associados.

O *pdnonline* também se refere ao jornalista multimídia Jim MacMillan que se destaca pela quantidade de seguidores no *twitter* ([www.twitter.com/JimMacMillan](http://www.twitter.com/JimMacMillan)). Em junho de 2009 o fotógrafo contava com 46.000 seguidores. Três meses depois seu perfil é seguido por 56.000 pessoas. MacMillan é jornalista do *Philadelphia Daily News* e comenta principalmente notícias em tempo real. No entanto, como foi fotojornalista por 17 anos, ele aproveita a notoriedade do *twitter* para divulgar seu trabalho e seu *blog* (<http://jimmacmillan.com/resume/>) na tentativa de conseguir se consolidar como jornalista independente e voltar a fazer ensaios fotográficos.

---

<sup>60</sup> “Younger art directors are scouring that site looking for good work”. Disponível em: [http://www.pdnonline.com/pdn/content\\_display/eseach/e31da6dda5bd97c11673e2214e4ec8804863?pn=4](http://www.pdnonline.com/pdn/content_display/eseach/e31da6dda5bd97c11673e2214e4ec8804863?pn=4)

Como o foco desta pesquisa se volta às comunidades virtuais e, principalmente, ao *flickr*, analisaremos mais a fundo o trabalho da fotógrafa islandesa Rebekka Gudleifsdóttir, pela sua grande popularidade na comunidade. Em seu perfil verificamos uma grande presença de autorretratos. No entanto, diferentemente das fotos de Helga Stein, não vemos em Rebekka nenhum intuito de usar suas imagens de maneira a problematizar a questão da formação das identidades na rede, assim como faz Helga.

Nas fotos de Rebekka, notamos um trabalho cuidadoso de pós-produção baseado na manipulação digital – característica que, dentre outras, faz parte do que o *The New York Times Magazine* chamou de *Flickr Style*, em um artigo publicado em seu *site* em 27 de abril de 2008<sup>61</sup>. Esse seria um tipo de estilo comum às imagens mais populares da comunidade. A jornalista Virginia Heffernan detalha esse estilo como formado por:

[...] imagens digitais que “saltam” com as cores-tulipa, características das câmeras digitais Canon. [...] geralmente surreais [...], evocando a pintura perturbadora de De Chirico e Balthus, nas quais partes específicas são bonitas e formalmente representadas, mas algo não está completamente ajustado no fim das contas. As imagens embaçadas e fantasiosas do *Flickr*, muitas delas retratos “eróticos” (ao invés de sexys), que foram forçadamente manipuladas com truques digitais, se colocam em contraste à fotografia mais crua e granulada de 35 milímetros que ainda é canonizada por instituições augustas como o Centro Internacional de Fotografia.<sup>63</sup>

A jornalista quer, com isso, apontar uma tendência que se observa em várias fotos no *flickr*. Características que se apresentam inicialmente em perfis esporádicos e que, por sua vez ganham notoriedade e, sem nos darmos conta, se consolidam como um padrão a ser seguido. Essa é uma estética de grande popularidade e que garante sucesso na comunidade, sendo usada, muitas vezes, não com um objetivo de experimentação ou de busca por uma nova estética fotográfica, mas com fins de identificação e aceitação do usuário por um grupo. Apesar de Rebekka demonstrar um cuidado visual com suas fotos, a maioria delas tem o intuito de ilustrar a fotógrafa em suas atividades e humores do dia-a-dia, em poses sensuais que ressaltam sua beleza e seus atributos físicos – o que se

<sup>61</sup> Disponível em: < <http://www.nytimes.com/2008/04/27/magazine/27wwln-medium-t.html>>. Acessado em 15.09.09

<sup>63</sup> “[...] digital images that “pop” with the signature tulip colors of Canon digital cameras. [...] (these images are) often surreal [...], evoking the unsettling paintings of de Chirico and Balthus, in which individual parts are beautiful and formally rendered, but something is not quite right over all. Flickr’s creamy fantasy pictures, many of them “erotic” (rather than sexy) portraits that have been forcibly manipulated with digital tricks stand in contrast to the rawer and grainier 35-millimeter photography that’s still canonized by august institutions like the [International Center of Photography](#).” Disponível no mesmo endereço citado acima.



reflete nos comentários, que se dividem entre os superficiais (que observam tons, luminosidade e enquadramento em elogios cheios de adjetivos) e aqueles que elogiam fisicamente a artista. Em suas imagens encontramos muitos exemplos característicos do *flickr style*: as cores fortes e saturadas, uma conotação surrealista e alguns elementos embaçados (principalmente nas fotos de paisagens, em que o céu, levemente desfocado devido às longas exposições, se destaca do resto do cenário, por exemplo).



Fig. 50: **Apocalipse**

Foto de Rebekka Gudleifsdóttir



Fig. 51: **Olhando as estrelas**

Foto de Rebekka Gudleifsdóttir

Somente em alguns casos vemos que a fotógrafa se propõe a explorar um conceito, revelando a sua interpretação subjetiva daquilo que fotografa. Seu projeto de graduação em artes plásticas é um exemplo disso. Ele se constitui em uma série de fotos intituladas “O mito do felizes para sempre”, mas, ainda assim, não deixa de fazer amplo uso de técnicas de pós-produção.





Fig. 52: **Série “O mito do felizes pra sempre”**

Fotos de Rebekka Gudleifsdóttir

[www.flickr.com.br/photos/rebba](http://www.flickr.com.br/photos/rebba)

Também loira e bonita, Helga Stein deforma suas feições criando personagens quase anormais, quase aberrações que nos levam a parar e pensar sobre o que está errado ali, justamente em um espaço onde o autorretrato é um estilo pensado cuidadosamente para reforçar a(s) identidade(s) desejada(s). Suas fotos provocam e despertam reflexão. Já no caso de Rebekka, o trabalho de pré ou pós-produção apenas reforça suas características físicas, mesmo que ela envolva a imagem em algum conceito específico.



Fig. 53: **Um exercício em futilidade**

Foto de Rebekka Gudleifsdóttir

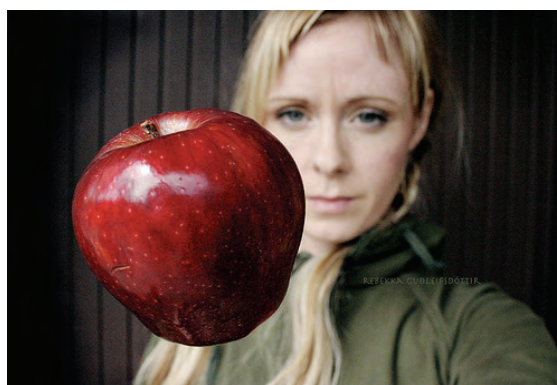


Fig. 54: **Eve**

Foto de Rebekka Gudleifsdóttir

A matéria do *The New York Times Magazine* também aponta outro fotógrafo muito popular na comunidade por suas imagens digitalmente manipuladas e que seguem

o *Flickr Style*, principalmente pelas cores fortes e saturadas e pela atmosfera surreal que confere às suas fotos: Merkley ([www.flickr.com.br/photos/merkley/](http://www.flickr.com.br/photos/merkley/)).



Fig. 55: **Robin - Fetal Positioned Red Head  
Freckled Jazz Singer With Bar**

Foto de Merkley



Fig. 56: **Autorretrato**  
Foto de Merkley

Dos exemplos mostrados acima, vemos um autorretrato do fotógrafo. Como dissemos anteriormente, esse é um tipo de foto muito comum no *flickr*. Ao realizarmos uma busca com a palavra “autorretrato” em inglês, encontramos mais de 1 milhão de resultados. A mesma busca com a palavra em português forneceu mais de 36.000 fotos. Podemos observar que a maioria das imagens de autorretratos é de mulheres, mas o mais importante é que essas imagens não constituem meros cliques. Percebemos uma preocupação com a composição da foto, com sua pré e pós-produção. Nesses autorretratos não encontramos as pessoas do cotidiano. Elas parecem mais reais do que são na realidade, mais maquiadas, em situações exóticas e cheias de atitude, adequadas às necessidades de ilustração estereotipada de identidades admiradas pela comunidade.

No entanto, quanto mais fantasiosas são essas imagens, mais nos questionamos sobre a sua classificação como autorretrato. Conforme afirma Rouillé sobre Cindy Sherman, ao assumir várias aparências, a fotógrafa deliberadamente não se apodera mais de nenhuma. A partir desse fato e das reflexões de Bauman sobre a formação das identidades voláteis e fluidas em nossa sociedade contemporânea – pensamento que será aprofundado a seguir -, vemos que os autorretratos encontrados na comunidade *flickr* se encaixam, portanto, nas expectativas de seus usuários, que não querem ter uma identidade



única e comum. Eles buscam várias identidades, que se movimentem e se transformem conforme a necessidade ou situação. Identidades fantasiosas, que desafiem o real.



Fig. 57: **Bem, agora não me peça para sorrir**  
Foto de Ola Bell

<http://www.flickr.com/photos/oladios/2789342644/>  
Acessada em 15.09.09



Fig. 58: **A bela arte da autodestruição**  
Foto de Sala Boli

<http://www.flickr.com/photos/salaboli/2439880681/>  
Acessada em 15.09.09

As imagens desses fotógrafos, tão populares no *flickr*, contrastam com a estética granulada da fotografia analógica em 35 mm e que caracterizou uma época da fotografia: o surgimento das máquinas de pequeno formato, o desenvolvimento do fotodocumentarismo e do fotojornalismo, as imagens de Cartier-Bresson, Robert Capa, entre outros. O resultado dessa estética 35 mm são imagens mais vaporosas, que se contrapõem às imagens contemporâneas cuja exatidão e perfeição são conseguidas graças ao desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Por isso podemos entender porque muitos usuários do *flickr* consideram, segundo descrito no artigo do *The New York Times Magazine*, as fotos analógicas embaçadas e sem foco, pois já se habituaram à estética de pós-produção digital. Imagens que se utilizam da manipulação digital para intensificar as cores, as sombras, buscando uma realidade mais real que o visível; uma realidade em “alta definição” que tende, na verdade, ao fantástico e à imaginação.

Para ilustrar essa postura, o artigo traz o exemplo de um membro do *flickr* – não identificado – que postou em seu perfil uma imagem de Cartier-Bresson como se fosse sua - a de uma bicicleta passando por uma escada em espiral – diante da qual outros membros se manifestaram: “Por que a escada está tão “mole?”<sup>64</sup>, pergunta um usuário.

<sup>64</sup> “Why is the staircase so ‘soft?’”

“Balanço de câmera?”<sup>65</sup>, indaga outro. “Cinza, embaçado, pequeno e enquadramento estranho.”<sup>66</sup>, afirma um terceiro.

Percebemos que os comentários voltam-se, principalmente, a aspectos técnicos de resolução da imagem. Diante do desenvolvimento tecnológico de equipamentos e *softwares* de edição, as pessoas tendem a se deslumbrar com as possibilidades dos aparelhos e a se esquecerem da própria natureza da fotografia em sua relação com o tempo, que Bresson soube captar tão bem com seu Momento Decisivo<sup>67</sup>. Falamos aqui do instante captado pelo fotógrafo no momento em que esse reconhece o aceno do novo e do inusitado no cotidiano e que, por mais que cronologicamente tenha durado frações de segundo, para o fotógrafo essa duração é da dimensão do subjetivo, uma dimensão muito mais poética que racional.

Não há problema em querer que sua imagem seja mais real que o mundo visível e se utilizar de referências fantasiosas e imaginárias para concretizá-la, se assim o fotógrafo enxerga o mundo que o cerca. O problema está em acreditar na manipulação digital como única forma de se conseguir isso, e utilizar essa estética “*flickr style*” somente por ser tendência em uma comunidade ou grupo, sem questioná-la; apenas para efeitos de socialização. Acostumar-se com uma única estética e tê-la como opção exclusiva significa aceitar a proposição de que existe apenas uma realidade, quando essa é fragmentada e subjetiva. Daí a necessidade de questionarmos essa produção fotográfica virtual, para que ela não caia nos padrões de determinados grupos, mas seja fiel ao sentimento e à interpretação de quem está atrás da câmera naquele momento. A estética saturada é válida tanto quanto a estética granulada dos filmes 35 mm do início do século passado.

Além disso não podemos nos esquecer de exemplos como o fotógrafo William Klein, já citado aqui, que escolheu intencionalmente uma estética embaçada como linguagem fotográfica própria que expressasse a sua interpretação do mundo visível. Essa estética também pode ser observada no trabalho *Yanomami* da fotógrafa Cláudia Andujar (que mostramos anteriormente) e sem a qual ela não transmitiria sensações, com suas

---

<sup>65</sup> “Camera shake?”

<sup>66</sup> “Gray, blurry, small, odd crop.”

<sup>67</sup> O nome do célebre livro de Henri Cartier-Bresson em francês é *Images à la Sauvette*, algo como *Imagens Furtivas* em português. O nome com que passou a ser conhecido, “O Momento Decisivo”, foi dado à edição americana do livro pois a editora acreditou ser “The Decisive Moment” uma expressão mais forte e mais direta. O nome desejado por Bresson na tradução para o inglês era “The Given Instant”(O Instante Dado). Fonte: KATO, Gisele. **O pescador de Flagras** in REVISTA BRAVO, São Paulo: Editora Abril, ano 11 número 145, setembro de 2009.

imagens, de maneira tão impactante como conseguiu fazer. O movimento pictorialista, na tentativa de conferir um *status* de arte à fotografia, também aderiu a essa estética desfocada, ressaltando um aspecto granuloso fruto de intervenções manuais no negativo da foto, nas cópias ou até mesmo diretamente na objetiva da câmera, usando materiais como vaselina. O pictorialismo, por sua vez, também foi seguido de uma reação que buscou um retorno à nitidez, numa época pós-Primeira Guerra Mundial em que a fotografia retoma seu caráter documental. Vemos, portanto, que as configurações fotográficas, mesmo antes da era digital, sempre variaram também conforme o contexto histórico.

As possibilidades da manipulação digital, da qual tanto falamos aqui, certamente facilitam a edição da fotografia e o trabalho do fotógrafo. No entanto, são muitas vezes usadas de forma automática, não refletida. Assim, corremos o risco de, como alerta Flusser, termos expostas, em algumas imagens manipuladas digitalmente, as memórias e as experiências de um aparelho e não de um ser humano. Isso acontece quando o uso das ferramentas técnicas não é direcionado pela intenção estética do fotógrafo, mas apenas pela vontade de inserir as imagens numa tendência estética corrente ou de experimentar as possibilidades exatas do aparelho apenas por estarem disponíveis.

Flusser afirma que o fotógrafo – e aqui nos referimos àquele que interpõe a sua visão subjetiva entre a realidade material e a câmera, não reduzindo a fotografia apenas ao ato do clique – manipula o aparelho (a câmera e também os *softwares* de edição) sempre em busca de novas potencialidades. Por isso o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele, segundo o autor. Para Flusser, o aparelho deve ser complexo e impenetrável; suas possibilidades, inesgotáveis. Por isso ele o chama de caixa preta. “Se o aparelho fotográfico não fosse uma caixa negra, de nada serviria ao jogo do fotógrafo: seria um jogo infantil, monótono. [...] . O aparelho funciona, efetiva e curiosamente, em função da intenção do fotógrafo [...]”(1998, p.44).

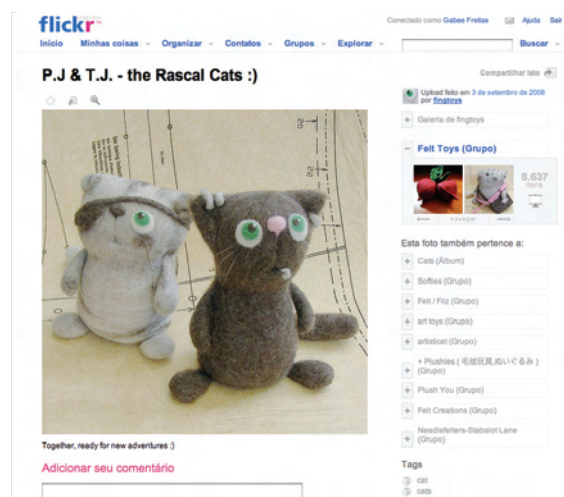
Portanto, retomando nossa reflexão acerca da manipulação, se ela se constituir em um ato pelo próprio ato, guiado apenas pelo deslumbramento técnico de possibilidades à disposição, daí sim, teremos, como afirmamos anteriormente, uma imagem que representa a memória de uma máquina, desprovida de intencionalidade estética e de carga subjetiva de interpretação sobre o mundo visível. Essa fotografia é também desprovida de conceitos e voltada apenas à questão técnica. Arlindo Machado, também compartilha desse ponto de vista. Segundo o autor:

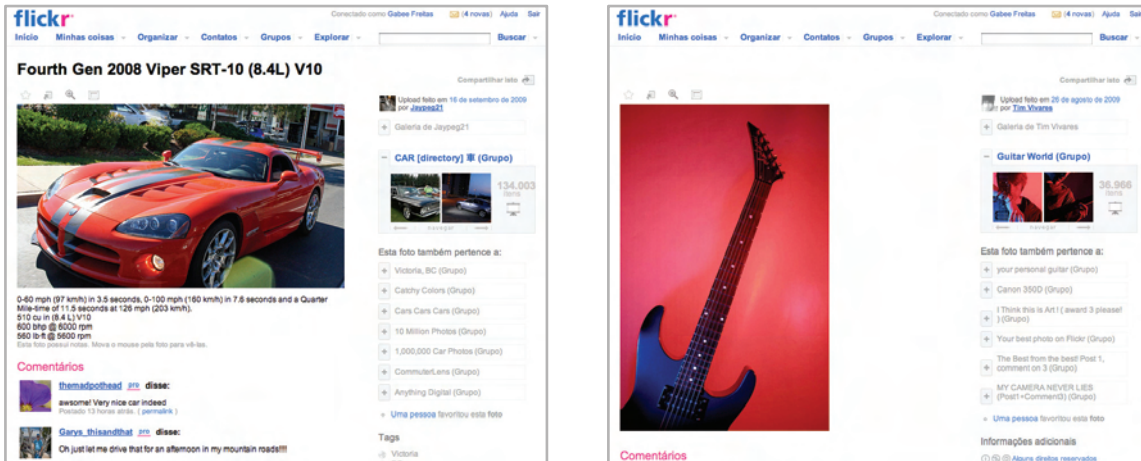


A angústia de sentir que o aparelho é mais competente que o usuário e o excede em possibilidades de acontecimentos leva muitas vezes esse último a praticar uma verdadeira overdose de efeitos, como se lhe fosse possível, num único trabalho, “esgotar” todas as possibilidades do programa. A facilidade e a disponibilidade imediata de uma quantidade hiperbólica de recursos explicam, em boa parte, por que tantos aplicativos multimídia e tantas homepages na Internet mais parecem cabines de avião. (MACHADO, 2001, p.39)

Existem ainda milhões de outros membros amadores que se utilizam dessas comunidades para outros fins. A própria quantidade de fotografias que apenas o *flickr* recebe diariamente, minuto a minuto, nos faz pensar sobre o modo como o indivíduo tem se relacionado com a imagem. Flusser diz que “[...] os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens” (1998, p. 15).

Grande parte dos participantes virtuais se preocupa apenas com as questões técnicas e em revelar minuto a minuto uma realidade doméstica e cotidiana com o intuito de se enquadrar em uma determinada comunidade, criando identidades próprias e estabelecendo relacionamentos em redes sociais compostas de pessoas com interesses em comum. Muitos dos grupos aos quais se associam, inclusive, usam a fotografia apenas como suporte para ilustrar o seu verdadeiro interesse, que não se relaciona propriamente a ela (como é o caso, no *flickr*, de grupos voltados para bolos de casamento, bonecos artesanais de feltro, carros, guitarras, eventos sociais, dentre tantos outros temas).





Figs. 59 a 62: Fotos pertencentes os seguintes grupos, respectivamente: *I made this wedding cake* (Eu fiz esse bolo de casamento), *Felt Toys* (Bonecos de Feltro), *Cars*, (Carros), *Guitar World* (Mundo das guitarras).

Nesses grupos os comentários nem sempre se referem apenas ao enquadramento ou às cores das fotos. Em muitos casos o centro do comentário é o objeto que aparece na cena, destacado. Os usuários trocam ideias e dicas sobre o assunto de interesse do grupo. No entanto, ainda vemos que grande parte dos comentários se volta aos aspectos físicos da foto, e, principalmente, encontramos convites de membros de outros grupos de temas relacionados ou do mesmo tema para que aquela imagem também faça parte de seu grupo, revelando uma forte dinâmica de estabelecimento de laços sociais e de identificação entre os usuários da comunidade. Um fato observado é que essas imagens, apesar de não terem a linguagem fotográfica como foco principal, não prescindem totalmente de uma preocupação estética. Assim como vemos um cuidado com as fotos de autorretrato sobre as quais já falamos aqui, observamos que os elementos são colocados em primeiro plano, geralmente sobre um fundo infinito ou neutro que dê destaque ao objeto-tema do grupo presente na foto. Muitos membros usam o *flickr* como uma vitrine de seus trabalhos artesanais ou aquisições materiais. Outros usam apenas como ilustração do cotidiano, onde por vezes se deparam com seus objetos de interesse.

Vemos, portanto, que os usos da fotografia se alteraram muito desde a época de seu surgimento até hoje. Na comunidade *flickr* o entendimento da fotografia como suporte de construção de identidades e geração de laços sociais provoca uma produção enorme de imagens, que nos fazem pensar que todo momento vivido passou a ser um momento solene. Tudo deve ser registrado e compartilhado. A partir daí nos perguntamos: o que mudou do início do século passado para cá? Essa mudança se deve a fatores que não nos aprofundaremos aqui, como a questão do hedonismo e do apelo da

sociedade, muitas vezes frustrado, para vivenciar intensamente o presente - características próprias da pós-modernidade. O que se percebe é a configuração de uma dinâmica que seleciona os tipos de momentos que têm *status* de fotografável para serem compartilhados com a comunidade. Esses momentos não se restringem mais apenas aos rituais sociais ou momentos marcantes da vida, mas se estendem a saídas corriqueiras com os amigos, a fatos, pessoas ou objetos engraçados e curiosos ou que chamaram a atenção de alguma forma no dia-a-dia, bem como objetos que falam das atividades cotidianas como mostramos acima. No *flickr* existem alguns grupos, como o “um dia na vida de...”, que se organizam escolhendo uma data para que todos os seus membros divulguem fotos que foram tiradas no dia estipulado, ilustrando um dia de suas vidas.

Esse tipo de fotografia se assemelha mais ao gênero doméstico e afetivo, sobre o qual fala Bourdieu. Essas fotos, portanto, não se aproximam do documental, visto que seu objetivo se afasta da ideia de uma fotografia que seja instrumento de conhecimento e exploração das múltiplas faces da realidade. Essas imagens, mesmo buscando o diálogo com outros membros da comunidade, voltam-se ao universo individual, não ao humanista.

Muitos usuários, inclusive, se utilizam dessas comunidades virtuais como forma de armazenar suas fotos de família. Os *sites* mais usados para esse fim são o *Picasa* ([www.picasa.google.com](http://www.picasa.google.com)) e o *Yahoo! Photos* ([www.yahoo.com/photos](http://www.yahoo.com/photos)), mas muitos também usam a funcionalidade de criar álbuns do *flickr* para tal fim. Em uma rápida busca pela comunidade<sup>71</sup>, encontramos 35.475 grupos sobre ‘família’, 19.448 grupos sobre ‘bebê’ e 18.966 grupos sobre ‘casamento’.

O que se observa é que a fotografia de família, antes relacionada à esfera privada agora se estende à esfera pública. E o álbum de família perde parte de suas características mais marcantes. O pesquisador Armando Silva levanta algumas dinâmicas que englobam o universo do álbum familiar. Entre elas está a de anexar objetos como maços de cabelo, pulseirinhas de maternidade, cartões, telegramas, flores secas, ingressos, velas de batizados, entre outros. O álbum é um livro não apenas de memórias, mas de histórias e que muitas vezes é apreciado em conjunto, numa espécie de ritual, onde alguém (geralmente uma mulher da família) se porta como o contador de histórias e os demais como ávidos espectadores.

---

<sup>71</sup> Busca realizada no dia 22 de julho de 2009.

Com o álbum digital esse ritual se perde. Não se contam histórias. Não se anexam “pedaços de memória”. Cada um vê as imagens e as interpreta individualmente. Perde-se o encontro. O tempo do diálogo *online* é outro, diferente do que se estabelece pessoalmente. Na internet a conversa pode ser intercalada por longos silêncios, o que não acontece ao vivo. Não há troca instantânea e o envolvimento emocional é menos intenso. Apesar da possibilidade dos comentários, perde-se aí justamente a dinâmica de contar histórias, em que uma traz a lembrança de outra e todos se envolvem no mesmo contexto concomitantemente. Os comentários das comunidades são esporádicos, muitas vezes esparsos e breves, numa linguagem textual característica da *web* em que abreviamos tudo e tentamos dizer o mínimo necessário para o estabelecimento de algum nível de comunicação (vide o sucesso do *twitter* e seus 140 caracteres). Já na foto em papel, como destaca Silva referindo-se a Barthes, privilegia-se o *punctum*. Na tela os arquivos “[...] tendem mais para ação do que para a contemplação.” (2008, p.63)

Armando Silva ainda diz que “[...] ver nossa imagem é o início de uma relação de identidade [...]” (SILVA, 2008, p.77). Com a dinâmica das comunidades virtuais, nós exibimos mais do que contemplamos nossas próprias imagens. Nós posamos, e na foto posada, segundo Silva, “[...] a expressão espontânea torna-se deliberada, esquemática [...] determinada pelas circunstâncias sociais.” (2008, p.110). Nessa dinâmica de levar os álbuns para a internet, portanto, “[...] o delírio como registro narcisista começa a encher as páginas daquilo que era o álbum de família.”(SILVA, 2008, p.63). Segundo o autor, a pose não deixa espaço para as relações com o imaginário, dá a interpretação pronta, sem esforços e enfraquece as identidades, posição da qual discordamos em parte. A pose no álbum de família pode até ter, por vezes, essa conotação de expressão esquemática. Vários fotógrafos, no entanto, encontram na pose um artifício necessário sem o qual não conseguiriam atingir seus objetivos conceituais e dar vazão às suas imagens internas, e interpretações do visível, chegando a uma fotografia que seja o fruto do embate entre essas imagens e o mundo externo, guiadas pelo imaginário do fotógrafo. Basta lembrarmos do trabalho das fotógrafas Diane Arbus e Cindy Sherman, por exemplo.

Segundo Fernanda Bruno, em seu artigo “Quem está olhando? Variações do público e do privado em *weblogs*, *fotologs* e *reality shows*”, numa cultura regida pelo ego, a vida privada busca um olhar que ateste a sua visibilidade, “[...] é preciso ser visto para existir.” (2006, p.148) Segundo a autora, a subjetividade aí presente existe na medida em que é exteriorizada. “Depoimentos de ‘*blogueiros*’ e estudos sobre a escrita de si na internet mostram como a prática da exposição de si coincide com o processo de

constituição do que os indivíduos tomam como seu ‘eu’ e sua identidade.”(BRUNO, *in* BRUNO, FATORELLI 2006, p.149)

Para a autora, a atualidade leva a subjetividade para o espaço aberto dos meios de comunicação. Por isso vemos nos autorretratos comentados anteriormente uma grande presença de situações inusitadas e fantasiosas, como se os usuários quisessem gerar identidades a partir da exposição de sua subjetividade, não da forma pela qual se veem, mas pela qual querem ser vistos. Narcisos cibernéticos para os quais nenhuma situação, por mais irreal que seja, é impossível. “Se não realizo o que desejo num mundo em que tudo é possível, a insuficiência é minha, o limite está em mim.”(BRUNO, *in* BRUNO, FATORELLI, 2006, p.151)

Essa postura é reflexo de uma tendência da nossa sociedade que, como alerta Bauman, encara o espaço público como um palco para as confissões privadas. Os usuários de redes e comunidades virtuais traçam perfis na tentativa de se inserirem em um contexto que os identifique com os outros membros dessas comunidades. No entanto sua única conquista é conseguir externar a sua identidade solitária, encontrando conforto na percepção de que são todos os outros tão solitários quanto ele.

Outra mudança sofrida no álbum de família é que, em ambiente virtual, o álbum passa a englobar outros assuntos. O espaço público passa a competir com o doméstico. Os amigos, a paisagem urbana e demais percepções do cotidiano tornam-se parte das nossas memórias. Somos “paparazzi do cotidiano” como define Silva. Coletamos informação 24 horas por dia, com nossas câmeras e celulares. A quantidade de fotos é tão grande e sua produção é tão frenética que elas são colocadas nos álbuns virtuais com o intuito de serem armazenadas e não contempladas, como se a lógica de pertencimento subentendida nessas comunidades virtuais fosse a da quantidade de fotografias. Quanto mais imagens, mais o usuário se identifica com os outros membros do grupo, mais ele aparentemente vive e aproveita a sua vida.

Esse comportamento reforça a prática do colecionismo, que na época do surgimento da fotografia era restrito a poucos de uma classe mais abastada - as despesas com álbuns de família, por exemplo, entravam no orçamento familiar. Com o tempo essa prática tornou-se mais acessível e com as comunidades e álbuns virtuais na internet, o colecionismo popularizou-se ainda mais, fazendo com que grande parte das imagens colocadas em rede só estejam ali para serem armazenadas.

Segundo Susan Sontag, “[...] o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça –

como uma antologia de imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo.” (2004, p.13). A autora descreve bem o sentimento dessa sociedade que vive suas experiências de vida, conforme já afirmamos acima, através de imagens. No entanto, ela ressalta que é justamente o colecionador, quem “[...] pode agora, em boa consciência, sair a escavar os fragmentos mais seletos e emblemáticos [...]” (2004, p.91) da realidade.

Diante do acúmulo de imagens e das transformações sofridas pela linguagem fotográfica, observamos uma diversidade de atitudes. Ítalo Calvino, em seu conto *A aventura de um fotógrafo* por meio de seu personagem Antonio Paraggi adverte seus leitores sobre algumas dessas posturas:

Basta que se comece a dizer sobre alguma coisa: “Ah, que belo! Precisava fotografá-lo!”, e já se está no terreno de quem pensa que tudo aquilo que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido e que, então, para viver de verdade, precisa-se fotografar o máximo que puder, e para fotografar o máximo que puder é necessário: ou viver do modo o mais fotografável possível ou considerar fotografável cada momento da vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo, à loucura.<sup>72</sup> (CALVINO, 2002, p.54)

O personagem de Calvino vive uma história na qual inicialmente se sente excluído de seu grupo de amigos que, nos finais de semana, saem com a família para o campo e fotografam seus filhos e seus momentos de lazer. Antônio Paraggi não tinha família nem gostava de fotografar. Quando passa a fotografar, Paraggi começa a questionar a própria fotografia que, inclusive, o leva à loucura por ele mesmo preconizada. Ele se apaixona por uma mulher, Bice, a qual fotografa até que sua identidade se esmigalhe em uma “poeira de imagens”<sup>73</sup> (CALVINO, 2002, p.62). Nesse momento, Antônio Paraggi acredita que a fotografia só teria sentido se esgotasse todas as imagens possíveis e passa a fotografar a vida de Bice minuto a minuto, agindo da mesma maneira que seus amigos, por ele mesmo antes criticados.

Paraggi segue o caminho de um colecionador individualista que, diferentemente do que sugere Susan Sontag, não escava os fragmentos da realidade, mas ignora-os. Não dá lugar nem mesmo ao tempo de questionar essa realidade ou até mesmo de fruí-la. Suas fotografias tentam apreender aquilo que elas mesmas chegariam a afastar – a própria

<sup>72</sup> “Basta che cominciate a dire di qualcosa: "Ah che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!" e già siete sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna: o vivere in modo quanto più fotografarle possibile, oppure considerare fotografarle ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia.”

<sup>73</sup> “[...] pulviscolo di immagini.”



Bice. Ele vive sua vida como um *voyeur* e abre espaço para que os demais assumam a mesma postura. Ao começar a fotografar, o personagem de Calvino parece deixar de questionar a prática fotográfica.

Geralmente, ao enviar uma fotografia ao grupo, o usuário acaba por submetê-la a uma prática coletiva instituída. Por mais que se perceba o olhar do fotógrafo, há uma determinada prática fotográfica identificada com o uso doméstico e que exprime o sistema de percepção, de pensamento e apreciação comum a todo o grupo. Os julgamentos estéticos do grupo constituem um sistema de valores, “[...] do *ethos* correlativo de pertencimento a uma classe”<sup>74</sup> (BOURDIEU, 1965, p.26). E são esses valores que podem ser questionados, principalmente em nosso ambiente de observação que são as comunidades virtuais.

Apesar de passados mais de quarenta anos da reflexão de Bourdieu, ela nos desperta o interesse para entender a participação em massa de pessoas de todo o mundo em comunidades virtuais de discussão sobre a fotografia. O contexto atual certamente se diferencia do da época em que Bourdieu publicou seu livro sobre os usos sociais da fotografia, em 1965, mas é certo que as pessoas continuam se organizando em grupos com os quais se identificam, estreitando relacionamentos sociais. A diferença é que as práticas, antes locais, agora se desfazem dos limites espaciais e são compartilhadas com inúmeras outras pessoas. É curioso notar, no caso do *flickr*, a quantidade de grupos que se criam dentro do *site*. Como dito anteriormente, cada tipo de interesse dá origem a grupos diferentes. E é, segundo Bourdieu, na esfera desses grupos que se dá a imposição estética manifestada através da fotografia e que permite a inserção como membro. No caso do *flickr*, no entanto, por mais que se observem características estéticas particulares a cada grupo, existe uma estética quase consensual da comunidade como um todo, que se aproxima do que o *The New York Times Magazine* chamou de *flickr style*. Nos grupos individuais, as fotos mais comentadas, mesmo quando o foco não é o aspecto físico mas sim o tema de interesse representado no elemento de destaque na foto, são aquelas que se inserem no padrão estético geral da comunidade. Até mesmo por ser uma estética do exagero (muitas cores e efeitos), que permite fantasiar a “realidade”, talvez esse estilo seja até mesmo um sintoma da sociedade contemporânea que o *flickr*, como um meio de comunicação largamente utilizado por essa sociedade, torna visível.

---

<sup>74</sup> “[...] de l’*ethos* correlatif de l’appartenance à une classe.”

O que é interessante notar é que, sendo uma estética de cada grupo individual ou da comunidade como um todo, essa é uma prática que visa, muitas vezes, tão somente expor uma produção que se encarregue de engendrar identidades perante os outros membros da rede, que demonstre os interesses do indivíduo que a externa e possibilite o estabelecimento de laços sociais virtuais, assim como acontece em tantos outros *sites* em rede social que têm o formato de comunidade e não são voltados especificamente para a fotografia, como é o caso do *orkut* ou do *facebook*, por exemplo. A prática fotográfica dos usuários dessas comunidades que usam eventualmente a fotografia é muitas vezes descompromissada, manipulam o aparelho fotográfico para reproduzir o mundo visível tal qual se mostra frente aos olhos, apenas visando seus fins de socialização.

Quando falamos sobre o fotógrafo de casamentos Christopher Backer destacamos ali uma dinâmica de uso das fotos muito comum nessas comunidades como *orkut* e *facebook*. Sobre as imagens é possível fazer pequenos quadrados identificando as pessoas que estão ali. Assim, ao ser identificado, o usuário e seus amigos recebem uma nota do próprio sistema do *site* sobre essa identificação, o que gera um movimento de ida à página aonde está a foto. A partir daí, inicia-se um ciclo de contatos por meio de recados e mensagens curtas entre os membros da comunidade que tenham um relacionamento *online* bem como fora da rede, em muitos casos, gerando mais comentários, mais identificações, entre outros, e estreitando os laços já existentes. Vemos, portanto, que o uso da fotografia no *orkut* e *facebook*, por exemplo, é diferente do *flickr*, mesmo no que diz respeito à dinâmica de socialização (que no *flickr* se dá principalmente pelos grupos de interesse). Além disso, naquelas comunidades a preocupação com a linguagem fotográfica inexistente. O importante é o uso da fotografia como suporte de representação fiel de um acontecimento ou um encontro, na maioria das vezes, para fins quase que exclusivamente sociais.

Essa ânsia em busca de uma ou de várias identidades, é muito característica do mundo globalizado atual, onde, segundo Bauman (2005), as oportunidades são fugazes e a segurança é frágil. Daí a própria mobilidade e volatilidade dessas identidades – que necessitam, por sua vez, de quantidade e atualização frenéticas de imagens para acompanhar as mudanças desejadas. Segundo o sociólogo, “[...] tende-se a trocar uma identidade escolhida por uma rede de conexões. Viver em movimento passa a ser obrigatório.” (BAUMAN, 2005, pp. 37, 38)

Bauman ainda sugere que o grande uso de redes virtuais denota, no fundo, uma falta das redes reais de relacionamento. “As agendas dos celulares e os contatos da internet ocupam o lugar da comunidade que nos faz falta.” (BAUMAN, 2005, p. 100)

Outro aspecto a ser observado na dinâmica de criação de identidades em escala global nas comunidades virtuais é a semelhança que existe entre as elites de diferentes países. Elas são capazes de constituir identidades mais parecidas entre si do que seria possível entre a elite de um determinado país e as classes socialmente mais baixas desse mesmo país. “Existe uma maioria excluída do bazar multicultural”, segundo Bauman (2005, p.103). Por isso encontramos fotografias equivalentes de pessoas que habitam espaços geográficos tão distantes. E por isso essas pessoas podem encontrar traços em comum e identificarem-se umas com as outras em grupos virtuais na internet. Com a possibilidade de referenciar geograficamente as fotos, podemos fazer uma busca no mapa-múndi do *flickr* por determinados temas e encontrar algumas dessas equivalências. Abordemos, então, o tema do autorretrato, tão comum na comunidade. Ao realizarmos a busca, encontramos muitas fotos de pessoas diante do espelho com a câmera na mão, por exemplo. Da Ucrânia à Índia, do Brasil à Bélgica, vemos fotos similares de usuários que fazem parte do bazar multicultural de Bauman, que trocam informações culturais em comum, apesar de suas nacionalidades diferentes, e identificam-se entre si.





Figs. 63 a 69: Fotos de autorretrato com câmera. Nacionalidades, da esquerda para direita, de cima para baixo: Austrália, Bélgica, Brasil, Canadá, Índia, Ucrânia e Estados Unidos.

A questão que se coloca, portanto, diz respeito ao nível de reflexão que essas fotografias despertam. Será a preocupação principal dessa produção a adequação a uma estética estabelecida do grupo ou uma comunicação com as imagens internas de quem está atrás da câmera? O fotógrafo, antes de disparar o obturador, concebe, consciente ou inconscientemente, sua intenção estética e política, daí a necessidade do conhecimento da técnica: para que possa atingir suas concepções e aproximar-se de suas imagens mentais. Por isso a técnica é útil sim, mas entendida como ferramenta para desprogramar o aparelho fotográfico, como coloca Flusser. Do contrário, o que temos é uma produção-padrão que segue a programação do aparelho, fazendo com que a fotografia se comporte apenas como ícone, reproduzindo a realidade material e ligada, apenas, às suas funções sociais. A produção subjetiva da fotografia enquanto símbolo e de cunho estético, deve, portanto, buscar a desprogramação. Segundo Flusser, a liberdade estaria justamente aí, em jogar contra o aparelho. As imagens que usam as reais possibilidades da técnica e rompem com os cânones da fotografia tradicional são aquelas que causam surpresa, fazem a diferença e valorizam o olhar do fotógrafo, não apenas o gesto de apertar um botão.

Apesar dessa reflexão, devemos, antes de prosseguir, fazer uma ressalva colocada por Bourdieu em relação às classificações estéticas. Ele diz que o que para um esteta pode ser considerado uma antiestética, do ponto de vista sociológico é ainda uma estética, já que ela ainda assim pressupõe uma experiência vivida ou um sentimento de beleza, não importa qual seja. Daí não podermos falar que essas comunidades prescindam totalmente de uma preocupação estética, pois existe essa manifestação e a troca de experiências, independentemente do julgamento que se faça delas.

Veremos mais adiante, então, que tipo de estética é essa. Seria uma espécie de estética social – ou de socialização? – que adequa a fotografia aos seus usos sociais e serve como critério de pertencimento a um grupo? Ou seria uma estética que questiona o tempo da experiência, tanto no momento do ato fotográfico, quanto no momento da contemplação, como já propusemos aqui? Ou os dois?

A história levantada anteriormente aqui sobre a fotografia nos ajudou a ver como se deu o aparecimento e a evolução de gêneros como a fotografia documental, por exemplo, que se consolidou como uma forma de questionamento da realidade, principalmente quando abre espaço à interpretação subjetiva do fotógrafo, fortalecendo, por sua vez, a própria linguagem fotográfica. No *flickr* encontramos a presença da fotografia documental em grupos voltados para esse gênero, no entanto, esse não é o foco principal da comunidade. Diante da realidade *flickeriana* de acúmulo de imagens, poderemos continuar a entender a fotografia como forma de problematizar as visibilidades do mundo material? Conhecemos melhor o mundo, como propõe o próprio *site*, ou repetimos estereótipos consolidados globalmente por um grupo restrito de pessoas inseridas nas novas dinâmicas de comunicação e identificação em escala global?

Nesse cenário, percebemos que as ferramentas que são colocadas à nossa disposição na internet, como é o caso do *flickr*, por exemplo, têm um grande potencial que permite um avanço da linguagem fotográfica no sentido de uma troca enriquecedora de visões e interpretações diferentes da realidade, oriundas de pessoas espalhadas por todo o planeta. Nossa proposta é que, para tomar esse caminho, os usuários dessas comunidades estabeleçam um diálogo consistente, não apenas entre eles, mas um diálogo mais holístico, que envolveria o relacionamento desse usuário, enquanto fotógrafo, com suas imagens internas, com o próprio aparelho que manipula, com o mundo visível e com os demais fotógrafos, como já falamos aqui. Nos aprofundaremos mais detalhadamente em cada um desses diálogos no quarto capítulo e em como algumas dessas dinâmicas dialógicas se relacionam com a questão da contemplação.



## 2. BANCOS DE IMAGEM

---

