

# Comunicação por imagem fotográfica na internet: mudança de paradigma

Alfredo Grieco

O homem não pode compreender sem imagens.  
Santo Tomás de Aquino<sup>1</sup>

## *Sinais e paradigmas*

**P**ara escrever sobre as imagens fotográficas, e logo introduzir um dos problemas inerentes ao seu estudo, começaremos por uma fotografia:



*Fotografia, sem autoria, s.d. (ca. 1900): um salão no número 2 da Rue de Londres, Paris*

Aparentemente trata-se de um documento banal, alguma imagem sem grande importância em salão vagamente *belle-époque*. Uma singularidade, no entanto, fica evidente ao conhecermos a sua temática: a fotografia foi feita em um bordel de luxo parisiense *fin-de-siècle*. As mulheres que encaram a lente não habitavam os *faubourgs* das famílias abastadas; como cortesãs, precisavam permanecer em outro pólo do *spectrum* da respeitabilidade social. Mas a especial opulência desse período histórico europeu fazia a decoração desse espaço à margem rivalizar com, ou superar, a do burguês.

Em Paris, ou na França, ou talvez na Europa desse período, possivelmente, parcela da sociedade reconheceria imediatamente – bem, talvez, até, por conhecimento “pessoal”... – a que tipo de grupo social as mulheres fotografadas pertenciam; e se dessas mulheres devia-se beijar a mão – ou o pescoço. Em parcela da sociedade européia contemporânea à foto, já muitos conheciam, e aplicavam, as regras de um novo código visual – o de leitura de fotografia – uma forma de percepção visual que, menos de um século após o aperfeiçoamento prático da daguerreotípia, já se formalizara completamente. Na foto do número 2 da Rue de Londres, é muito provável que bom número de sinais indicasse, aos olhares percorrendo a imagem, qual a profissão das damas fotografadas; hoje em dia, essa foto, sem legendas, desacompanhada de qualquer texto explicativo e classificatório... – num exame superficial não se revela imediatamente a classe social das damas da fotografia, mas um olhar mais perseverante poderia conseguir alguns indícios.

Essa seria, *in a nutshell*, a principal dificuldade encontrada no estudo das fotografias, e que, resumindo muito, pode ser enunciada da seguinte forma: uma fotografia sem “âncora” textual pode vir a ter malentendido uma parte ou o todo de seu significado; a ausência de uma legenda ou uma deturpação textual pode alterar o significado da expressão original do fotógrafo autor da imagem<sup>2</sup>. É como se apenas o aspecto de “fiel reprodução visual feita por testemunha imparcial” (aliás, um aspecto bem controvertido da linguagem fotográfica...) de uma fotografia fosse insuficiente para garantir uma plena comunicação de seu significado, precisando obrigatoriamente de “muleta” alfabético-numérica para mais precisão (como é sempre o caso, claro, em toda atividade fotográfica auxiliar do conhecimento científico). Essa dificuldade na leitura dos diversos significados das fotografias, no âmbito das ciências sociais, permanece, diga-se de passagem, uma constante no universo fotográfico da internet.

Voltando à imagem parisiense (e antes de entrarmos no universo da fotografia *on line*, ao qual serão aplicadas observações semelhantes), seria possível tentar aprofundar a leitura da imagem através do estudo de alguns dos seus detalhes, como fazia Morelli/Lermolieff para identificar a autoria de um quadro, assunto que Carlo Ginzburg esgotou em seu ensaio "Sinais; raízes de um paradigma indiciário"<sup>3</sup>. O conhecedor de arte, resume Ginzburg, “é comparável ao detetive que descobre o

autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de (Sherlock) Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro etc são, como se sabe, incontáveis” (1989: 145). Ginzburg aliás, vai citar o próprio Freud, cujo trabalho clínico é igualmente comparável ao do detetive, e que escreveu sobre o caso Morelli/Lermolieff. Assim fala Freud:

Ele (Morelli/Lermolieff) chegou a esse resultado prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura, ressaltando, pelo contrário, a importância característica dos detalhes secundários, das particularidades insignificantes (...) e outros elementos que normalmente passavam despercebidos (...). Creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação (1989: 147).

Ginzburg nesse texto estipula claramente: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la” (1989: 177). E ambos Ginzburg e Freud repetem o verso de Virgílio, “Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo”, se não posso dobrar os poderes superiores, moverei o Aqueronte; para Ginzburg, em última análise, essa epígrafe latina usada na *Interpretação dos sonhos* por Freud “significa que a parte oculta, invisível da realidade não é menos importante do que a visível” (1989: 263, nota 25). Neste contexto, um documento visual pode trazer, ou não, nos seus detalhes, informações captadas inadvertidamente pelo fotógrafo? Não apenas no sentido gráfico, como no filme *Blow Up* de Antonioni<sup>4</sup>, mas além de uma dimensão de superfície? Informações sobre situações, captadas pela lente do fotógrafo, sem que tenha havido, no seu psiquismo, consciência específica quanto a esse tipo de informação estar sendo registrada?

E, no caso de existirem esses “sinais”, seria possível se fazer deles uma leitura? Ou ficariam tão herméticos – invisíveis, opacos, em termos de significado, para nossa percepção “desatualizada” – quanto os hieroglifos egípcios, por exemplo, antes de Champollion? Como, enfim, chegar às *zonas privilegiadas* de que fala Ginzburg? Será através da leitura de algumas imagens, colocadas na internet por seus autores e autoras, que tentaremos dar resposta a algumas destas questões.

No caso da imagem de prostituição parisiense, há alguns indícios gráficos que permitem “situar” o *status* das damas – mas também, só até certo ponto. Nos penteados das mulheres<sup>5</sup>, por exemplo, poderíamos reconhecer um sinal, já que todos os penteados parecem ter sido feitos no mesmo estilo, e quem sabe até pela mesma pessoa, o que, para a gerência de um bordel, faz sentido – para fazer a foto das suas damas reunidas, a administradora do estabelecimento contratou um só cabeleireiro – quem sabe havia cabeleireiro residente no estabelecimento – que penteou todas

as damas em série, no mesmo estilo, todas parecidas. Numa reunião burguesa, ao contrário, cada mulher busca diferir das demais. Na *coiffure* das cortesãs, os penteados deixam todos aparecer um triângulo de testa: será a logomarca da *maison*, ou o estilo do cabeleireiro? Ou o triângulo de testa se deve a passageira moda capilar, a que toda e qualquer parisiense precisava sucumbir? Há na foto do 2 Rue de Londres, é evidente, sinais com mais visibilidade para uma identificação social das damas (excesso de afetividade, maquiagem, *décolleté?*), mas como se vê, a análise dos possíveis sinais embutidos nos detalhes está longe de ser ferramenta conclusiva, também nela havendo algo de um princípio de incerteza. Pretendemos recorrer a esse tipo de análise em relação a algumas poucas das (milhões<sup>6</sup> de) imagens fotográficas da internet, na tentativa de nelas reconhecer – e analisar – mais informação do que, aparentemente, essas imagens fugidias parecem transportar.

Um aspecto inicial a ser examinado, à luz dos eventuais *sinais* em fotos de internet, seria a questão, de grande atualidade, da mudança ou do deslocamento paradigmático, levantada por Thomas Kuhn<sup>7</sup> em *A estrutura das revoluções científicas*. Dessa obra, Steven Weinberg já declarou que foi o livro que, na comunidade acadêmica, exerceu mais influência do que qualquer outro livro sobre a história da ciência: “Pouco após a morte de Kuhn... o sociólogo Clifford Geertz declarou que o livro ‘tinha aberto a porta para a erupção da sociologia do conhecimento’ no estudo das ciências”<sup>8</sup>.

Mesmo discordando em parte de Kuhn, Weinberg resume bem a sua tese:

(Estrutura) descreve o processo da história da ciência como um processo cíclico. Há períodos de “ciência normal” caracterizados pelo que Kuhn chamava um “paradigma” e algumas vezes “uma matriz disciplinar comum”. Qualquer que seja o nome, é uma visão de consenso: num período de ciência normal, os cientistas concordam sobre quais fenômenos são relevantes e o que constitui uma explicação destes fenômenos, sobre quais problemas vale a pena solucionar e qual é a solução de um problema. Perto do fim de um período de ciência normal ocorre uma crise; as experiências dão resultados que não encaixam nas teorias existentes, ou contradições internas são encontradas nestas teorias. Surge confusão e alarme. Idéias estranhas enchem a literatura científica. Eventualmente vem uma revolução. Os cientistas se convertem a uma nova maneira de olhar a natureza, o que resulta, eventualmente, num novo período de “ciência normal”. O “paradigma” se deslocou.<sup>9</sup>

Retornando ao tema, posteriormente, em volume da série editorial brasileira *Polêmicas do nosso tempo* intitulado *A Pesquisa em arte - um paralelo entre arte e ciência*<sup>10</sup>, Silvio Zamboni muito bem aplicou, ao mundo da arte, os conceitos kuhnianos:

Os mecanismos de sucessão de paradigmas na arte se dão de forma muito próxima aos da ciência ... os paradigmas na arte são os guias que delimitam a forma de atuação e produção dos artistas, e possuem também regras de conduta, de certa forma rígidas, que não podem ser transgredidas...<sup>11</sup>

Nos paradigmas estabelecidos no universo da arte, continua Zamboni, a exemplo do que ocorre na ciência, existem também os períodos que poderíamos denominar de *arte normal*, possuindo características análogas aos períodos que Kuhn chamou de ciência normal (à pesquisa em ciência, dentro de um paradigma específico de ciência normal, Kuhn deu o nome de *quebra-cabeças...*), nos quais se caracterizaria uma produção artística sem a preocupação de promover grandes rupturas, uma arte feita sem grandes buscas, sem a proposição de resolução de grandes problemas. Nesses períodos, tanto em arte como em ciência, a criatividade é dirigida para a resolução de problemas de menor importância, “os artistas trabalham apenas pequenas mudanças e variantes, mexendo na aparência sem alterar a essência, ou mesmo... copiando o já feito” (Zamboni, 2001: 35).

Ao aplicar os conceitos de Kuhn ao mundo artístico, Zamboni, de certa maneira, fecha um círculo, pois o próprio Kuhn reconheceu ter ido buscar, na história da arte e na análise dos movimentos artísticos que se sucedem uns aos outros, algumas percepções que o auxiliaram na estruturação de sua teoria. Em pós-fácio ao livro, escrito em 1969, Kuhn reconheceu que a sua visão do desenvolvimento científico, como sendo uma sucessão de períodos amarrados à tradição, pontuados por quebras não-cumulativas, permite efetivamente larga aplicabilidade disciplinar. “But... (it) should be, for they are borrowed from other fields. Historians of literature, of music, of the arts, of political development, and of many other human activities have long described their subjects in the same way” (Kuhn 1996: 208).

Normalmente, as mudanças de paradigma não costumam vir anunciadas nos jornais, mas atualmente isso pode acontecer, como foi o caso de um item recente no noticiário eletrônico da rede Yahoo, o *Yahoo news*, que deu nota sobre a firma japonesa Nikon, nome quase sinônimo para câmera fotográfica. A notícia é sobre uma mudança radical na linha de produção dessa fábrica: com exceção de alguns poucos produtos para a fotografia profissional, a Nikon vai parar de produzir a maior parte de suas câmeras para filme, a fim de concentrar apenas nas de fotografia digital. Essa notícia corporativa é informação reveladora do deslocamento paradigmático que hoje atravessa o campo da fotografia, a substituição da fotografia “tradicional”, à base de prata, pela fotografia digital, à base de números.

Até que ponto fotos colocadas na internet podem informar sobre essa transição, essa metamorfose dos períodos de “arte normal” em períodos de “arte revolucionária” (conceitos-corolário das pesquisas de Kuhn e de Zamboni)? De que forma fotos são *normais* ou *revolucionárias*? Que tipo de sinais podem trazer? Como fazê-los enfim perder sua opacidade?

## Fotofilia em fotolog: *panopticon*, *salon* e a epifania de Aristóteles

Diante da multidão formada pelas pessoas fotografadas da internet, cuja vida vai lentamente desfilando diante de nossos olhos, seríamos tentados a concluir, por associação de idéias a respeito de conceitos como ver, olhar, mostrar, e guardar<sup>12</sup>, que a fusão da informática com a comunicação telefônica, que viabilizou a internet, nos deu acesso ao centro de novo sistema panóptico. Não contêm prisioneiros, no entanto, as janelinhas controladas, e sim grupos sociais, os quais, dispondo do novo equipamento digital, despejam diariamente na internet volumosa quantidade de imagens.

Como examinar (e como pensar? e quais autores ajudam a pensar?) tal produção iconográfica, para fins de estudo aqui denominada de infinita? Nesta dimensão, o postulado benthamiano desaparece. Os estudos teóricos tradicionais sobre a fotografia também não ajudam; existe já um pequeno (mas sofisticado) *corpus* teórico sobre o tema fotografia, que começa com os textos de Walter Benjamin e Gisèle Freund, nos anos 1930, passa por intelectuais franceses contemporâneos, como Barthes e Bourdieu, e seus vários afluentes americanos, como Sontag, e, no Brasil, Arlindo Machado. A esse grupo de autores e suas idéias se pode considerar como tendo formado uma espécie de *cânon sagrado*, – ...pegando emprestado esse termo da física... – um modelo *standard*. Em parte ajudam, mas por perspectiva pré-foto digital, com exceção do citado Arlindo Machado (que já abordou, em obras diversas, o mundo das redes), pois não conheceram a etapa digital da fotografia<sup>13</sup>. Em decorrência desta particularidade, o aparato teórico do *cânon sagrado* nem sempre pode se aplicar à internet adequadamente. Assim, torna-se necessário, e mesmo *sine qua*, encontrar – para temperar o estudo de detalhes iconofotográficos – uma analogia crítica – ou, preferencialmente, uma poética.

Mais uma vez, isso significa dar ouvidos a Thomas Kuhn, que a propósito de Aristóteles viveu uma “epifania”. É Steven Weinberg quem conta o episódio<sup>14</sup>: em 1992, na cidade de Pádua, Weinberg e Kuhn se encontraram numa cerimônia, celebratória dos 400 anos da primeira palestra de Galileu na universidade de Pádua. Kuhn falou sobre seus estudos de Aristóteles, feitos quando jovem, e confessou que tinha pensado “Como pôde o talento característico de Aristóteles ter abandonado o mestre grego, tão sistematicamente, quando ele se voltou ao estudo do movimento e da mecânica?” Mas de repente, continua Kuhn, “os fragmentos se alinharam de maneira nova, e caíram no lugar certo” (no original, *fell into place altogether*). De repente, Aristóteles apareceu ao teórico moderno como um físico realmente muito bom (*very good physicist indeed*), um tipo de físico como Kuhn nunca imaginara. Sem ter se tornado um físico aristotélico, Kuhn tinha conseguido pensar, por um momento, dessa mesma maneira. Assim, nossa analogia poética, um ponto de fuga para inúmeras perspectivas<sup>15</sup>, como foi o caso de Aristóteles, para Kuhn, será buscado no

passado, em alguma coisa anterior, em termos de teoria crítica, aos estudos de Freund e Benjamin sobre a fotografia. Nessa busca por uma poética que nos acompanhe pela internet, do *panopticon* ao *salon*, o mais indicado paradigma será talvez Baudelaire. Para podermos ver, como o poeta-escritor, por uma abordagem instintiva, de quem já esteve em vários salões e escreveu sobre eles em época de mudanças, possivelmente mais nos ajudará o recorte baudelaireano do que benjaminiano.

Mas a escolha do poeta francês não é aleatória. Em primeiro lugar, Baudelaire foi dos primeiros a escrever sobre fotografia (condenando-a, aliás, a função estritamente subalterna...); em seguida, por ele ter visitado, por alguns anos, os salões de arte, cuja pintura examinava e criticava, e sobre a qual longamente escrevia para publicação em jornais e revistas (por sinal: todos os textos de Baudelaire sobre os Salões que visitou estão na internet). Claramente, existe uma correspondência: ao visitar o Salão de 1846, há exatos 160 anos, Baudelaire, com uma abordagem crítica panfletária-intuitiva, flanava, literariamente, criticamente, por entre grande número de pinturas, feitas nos melhores ateliês parisienses ou franceses, em período histórico que presenciaria, alguns anos depois (eventualmente... pois demorou) o estabelecimento triunfante do grupo pictórico impressionista, com seus efeitos luminosos, suas pinceladas extravagantes, e sobretudo uma vigorosa renovação perspética. A técnica de pintura européia que, no séc.XIX, atingira um alto nível de perfeição em matéria de representação plástica ilusionista em perspectiva e sombreado<sup>16</sup>, vai ser, aos poucos, deslocada, passando das artes plásticas para a fotografia, que assim recebe herança visual considerável, todo um vasto, rico e diversificado universo visual que desde a renascença vinha se expandindo em progressão geométrica. Nesse momento, a pintura – que era então a arte por excelência... – fica liberada, para vãos mais elevados e divertidos. Baudelaire acompanhou uma parte desta (interminável) metamorfose da visualidade – da qual, hoje, seguimos pela internet mais uns capítulos.

Embora a grande década do impressionismo só comece em 1870, a maré da pictorialidade já está mudando desde 1863, quando se fez necessário o *Salão dos Recusados* (o descontentamento com a presença apenas de arte acadêmica, nos salões, era grande, mas os *Recusados* também acabaram sendo rejeitados, e esse salão “alternativo” não teve seqüência). Fala-se também que o movimento impressionista teve raízes, que antes de 1863 a pintura de Constable já projeta muita luminosidade, o que, na França, vai influenciar Paul Huet, e depois Delacroix. A publicação das teorias de Chevreul sobre cor (o livro de ciência tradicionalmente associado ao impressionismo) foi em 1839, e o grupo dito Escola de Barbizon, com Millet, está no meio do século, e, preferencialmente, no meio de um campo ensolarado. Em 1839, o daguerreótipo é apresentado ao mundo, solenemente, pela Academia de Ciências. Assim, Baudelaire (1821-1867) parece-nos incorporar uma poética adequada, porque seus olhos sensíveis viram desfilar os sinais da grande transição paradigmática da pictorialidade no século XIX. Em *Mon coeur mis à nu: journal intime*<sup>17</sup>, série de anota-

ções publicadas postumamente, em 1887, o poeta reconheceria mesmo, como um de seus objetivos: “Glorifier le culte des images”. Baudelaire escrevia antecipando a contemporânea iconofilia, verdadeiro culto das imagens, que eram, acrescentava o poeta, “ma grande, mon unique, ma primitive passion”. Sua frase-resumo para o Salão de 1846, escrita faz 160 anos, e sempre atual no mundo da arte e da cultura, pode ser aplicada, *ipsis litteris*, à produção digital da internet: “Il est vrai que la grande tradition s’est perdue, et que la nouvelle n’est pas faite”.

Benjamin escreveu muito sobre Baudelaire. No Brasil, esses ensaios estão reunidos sob o título *Um lírico no auge do capitalismo* (mas em Portugal, trata-se de *Um poeta na época do capitalismo avançado*). Além de Benjamin, outros pensadores alemães, igualmente pioneiros ao também examinarem temas como fotografia e cinema, concentravam sua atenção nesse período histórico de *auge do capitalismo* na sociedade européia burguesa. Siegfried Kracauer, por exemplo, que em *De Caligari a Hitler* examinou os primórdios do cinema alemão (e que foi quem montou, para o MoMA em Nova Iorque, a primeira cinemateca), dedicou todo um livro às borbulhantes operetas de Jacques Offenbach, as quais eram, para Kracauer, nada mais, nada menos, do que “o segredo do II Império”<sup>18</sup>. Quanto a Gisèle Freund, fotógrafa e pesquisadora de fotografia, escolheu, paralelamente, escrever sua tese de doutorado sobre a fotografia, na França, nesse período burguês.

## As pranchas

Para fazer o gênero de leitura que nos interessa, convém respeitar alguns postulados metodológicos, o primeiro dos quais estipula que as fotos da internet são todas feitas por uma só pessoa (aqui deixada no anonimato), ou, como quer Bourdieu, por uma só família<sup>19</sup>. Baudelaire mais uma vez é pertinente: lembremos que o poeta-crítico iniciou seu texto sobre o Salão de 1846 com uma dedicatória específica: “Aux bourgeois”, aos burgueses. O regular praticante da fotografia na internet também pode ser definido nestes termos, pois não basta a câmera, precisa também ter eletricidade, *e-mail*, endereço postal, sistema bancário, *software*... enfim, às tomadas de imagem vão se seguir uma série de operações complementares que, em algum momento ou outro, podem levar a laboratório fotográfico para ampliações em papel.

Outra necessidade: aceitar, no contexto desta leitura, isolar as imagens apresentadas de um seu elemento bastante principal, a cor. As reproduções serão em preto e branco<sup>20</sup> o que obriga a éfrase (um velho conceito grego – trocado em miúdos, seria uma representação verbal da representação visual) complementar (mas também não dispunha Baudelaire de *offset* policrômico para ilustrar seu texto). Na seleção das fotografias, mais do que qualquer outro teórico da fotografia, foi Roland Barthes o principal paradigma, mas não o Barthes editor de imagens para *A câmara clara*, mas o Barthes teórico de fotografia. Foram desconsideradas na seleção muitas imagens



fotográficas por assim dizer “automáticas”, aquelas que, para Bourdieu, de certa forma já estão pré-programadas<sup>21</sup>. E finalmente, as fotografias foram manipuladas em laboratório digital, para acentuar detalhes e/ou compensar a ausência da cor.

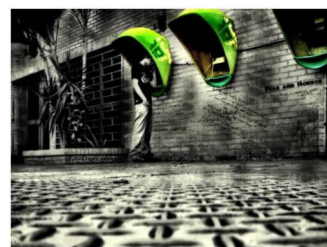
### *Purê de batata: um processo*



A fotomontagem conhece uma segunda renascença com *softwares* da linha Photoshop. Recurso muito popular, ocupa larga parcela da fotografia na internet. Desde que surgiu, a fotomontagem nunca deixou de ser utilizada, tanto individualmente por artistas, quanto pelos meios de comunicação de massa. Na fotomontagem selecionada, o autor ou autora tratou visualmente da caracterização de um processo, de uma dinâmica, ou metamorfose.

Batatas antropomorfizadas temem por seu destino. Os instrumentos do processo de mudança constituem linhas (pelador de batata), círculos (espremedor) e volumes (a batedeira) estratégicos no grafismo da imagem. A mudança não vai mudar tudo: a receita para purê de batata, em primeiro plano, ainda é lida com as letras do alfabeto. A imagem conta entre seus atrativos visuais o contraste entre os marrons opacos das peles das batatas e o cromado reluzente da tecnologia, e apesar de sua *cuteness* possui algum caráter comunitário-panfletário comum em *blogs*. Reluzente, a tecnologia amedronta, especialmente quando ameaça com transformação de estado, neste caso, de sólido a pastoso. Como reagem as pessoas em tempos de mudança acelerada? Temores deste gênero, e a resistência natural do ser humano à tecnologia, que alguns chamam de novo movimento luddita, são temas explorados ou satirizados pela fotomontagem, uma visão *naïf* dos cambiantes contínuos kuhnianos e dos efeitos colaterais da mutação acelerada.

### *O orelhão paradoxal*



Nesta imagem, tudo indica que o “tapete” do primeiro plano, uma malha de textura perspéctica que faria inveja a Vermeer, foi adicionado à foto, construindo um espaço visual que recua para conduzir à figura de um rapaz num orelhão. A imagem é híbrida, pois utiliza simultaneamente recursos de fotografia e de fotomontagem, hibridismo que, aliás, caracteriza a imagem fotográfica contemporânea trabalhada em computador. Na foto original, uma dominante cromática verde singulariza os orelhões – não há dúvida que a

imagem passa um sentimento de nostalgia por seus contornos suaves e claros, uma convenção gráfica popularizada, nos anos 1970, pelos *postcards* com fotografias imitando imagens dos anos 1930 e 40, mas retocadas por aerógrafo. O resto da foto é em preto e branco, mas preto e branco digital, o que significa que se pode escolher quais tons de cinza usar (cinza puro ou cinza colorido com azul, ou verde, ou rosa) para “pintar” a foto. O rapaz no orelhão não parece ser um *boy* de escritório, pois sua roupa e atitude corporal sugerem alguma média burguesia. Mas esse rapaz no orelhão é anacrônico, nostálgico, tem alguma razão de ser, alguma explicação para esse telefonema, existe algum segredo ou alguma história: foi assaltado e roubaram o celular e por isso está ligando de orelhão; está visitando algum museu da telefonia; ou é uma foto de moda – porque, normalmente, esse rapaz tem e usa telefone celular. Nunca usou orelhão.

Talvez aqui esteja uma pista: é que tirar uma foto e mandar uma foto por celular transforma um pouco o modo de conceituar fotografia. A mensagem fotográfica, que era basicamente visual, invadiu por associação de idéias (fotografia-telefonia) o domínio de um outro sentido, o ouvido, a orelha (na qual, aliás, *designer* de orelhão se inspira rotineiramente). A imagem estabelece, pois uma sinestesia entre olho e ouvido, entre tirar uma foto/mandar uma mensagem em linguagem fotográfica, e falar no telefone/mandar uma mensagem em linguagem telefônica. Expressões de sentidos diferentes se aproximam.

A verdade é que o discurso fotográfico, mesmo no séc. XX, ainda era muito pouco democrático em seu aspecto linguístico, precisando de uma retórica convencional (composição, foco, câmera de boa qualidade, laboratório de bom nível). Tanto em matéria de equipamento, quanto de técnica, permanecia relativamente inacessível. A câmera de baixa resolução de celular anula a questão da retórica empastada. A fotografia-carta e a fotografia-memorando ganham filhote, a fotografia-post-it. Tal discurso fotográfico está para a estética da fotografia 35mm – talvez o principal paradigma visual do séc. XX – como o surgimento do latim vulgar em relação ao latim clássico. Foi do latim vulgar, período de evolução linguística, que surgiram as principais línguas européias. Nas fotinhas (ou fotinhos... – pelo novo nome, já dá para ver que não se trata mais de “Uma Fotografia...”) de celular se dá uma “mexida” na retórica da linguagem fotográfica.

### *Mocinha atravessando a rua*

Roland Barthes teria reagido de maneira muito sensível ao considerar a imagem da garota atravessando a rua, nem que fosse pelo “endomingamento” da menina (aqui chamada Trina), um fator que menciona em *A câmara clara*, a propósito de imagem de James Van der Zee. Outros conceitos de Barthes sobre fotografia, como *studium* e *punctum*, encontrariam nesta foto suporte gráfico. Na foto original em cor, se vê



nitidamente que todos os sinais de trânsito estão vermelhos, e que a faixa cor de rosa na cintura de Trina encaixou numa das ortogonais da imagem, uma linha de trânsito amarela. Trina parece seguir para alguma cerimônia ou para alguma solenidade. Vem andando em sua direção, do fundo da rua, uma figura, a única na rua além de Trina (e do fotógrafo ou fotógrafa). Quem será? É a única outra

pessoa na rua. Impossível não ter relação. O sinal está vermelho, quase “selecionado” contra o céu azul. A rua está vazia e embora não seja a Vieira Souto está cuidada e limpa. Onde vai Trina? Com quem? O pai está chegando a tempo? Barthes em *A câmara clara* mostra curiosidade em relação à vida de pessoas fotografadas.

Mas independentemente de considerações sobre Trina, a imagem parece expressar mais do que a simples solenização de ritual de passagem numa família, mais que “Trina-indo-para-a-primeira-comunhão”, pois sugere mudança maior; uma passagem de *status* social, metaforizada na travessia de uma rua, ou numa aceitação em solenidade. Talvez tanta coisa seja demais para Trina, que nem consegue olhar direito em sua frente, piscou no momento do clique (mais uma vez Barthes, para quem, na receita de uma foto, deve constar o imprevisível, um movimento, um inesperado, um tique). A cabeça de Trina ficou um pouco amalgamada à linha de prédios no fundo, mas um *punctum* de sol em seus cabelos funciona como coroa.

### *Eu, mural grafitado*



Nesta última prancha, um homem está diante de um mural grafitado em muro de tijolos, que parece ser o verdadeiro assunto da imagem. De óculos escuros que lhe escondem os olhos, ele faz um gesto com a mão, assim anulando qualquer lógica da sua presença numa imagem que é, principalmente, a grande marca feita no muro com latas de tinta *spray*. Trata-se do artista grafitador e da mão que segurou a lata? Mas o que interessa é apenas o mural grafitado, feito à

mão; pois os murais dos grafitadores por toda parte, assim como a presença maciça da fotografia na internet, representam ambas manifestações parecidas de comunicação

não-institucional. Na internet, a infinita quantidade de imagens apresentadas é uma consolidação, através da fotografia, da expressão criativa fotográfica livre, fora (ou acima...) dos sistemas de comunicação tradicionais, mais institucionalizados. Um *fotolog*, um *flog*, ou seja, um *blog* com fotos, estruturalmente não fica distante, apesar do aspecto de alta tecnologia, ao que se faz com latas de tinta *spray*, porque *fotolog* é parte integrante da família grafite, e têm, claro, estreita vizinhança com o *dazibao* chinês (os cartazes manuscritos, com crítica política, e afixados nos muros, durante o período maoísta apelidado revolução cultural), com a imprensa apelidada *nanica*, ou artesanal, e também com a *affichomanie*, a pôstermania parisiense do século XIX, e que foi uma descontrolada poluição urbana permitida pelo aperfeiçoamento da litografia. Manifestações como essas todas revelam, assim como tantas outras formas populares de comunicação não-institucional, quais os grandes temas da cultura e sociedade contemporâneas. No caso da fotografia digital na internet, parecem confirmar, no uso da imagem fotográfica, um desvio, um abandono do caráter realista e documental inicial da fotografia, trocado pelo uso da câmera como instrumento criador de ficção, ou de poesia, ou abstração. Diversos estudos (e exposições em museus) têm se debruçado, ultimamente, sobre esse aspecto da ficção em fotografia – tema que será desenvolvido em artigo a seguir.

Alfredo Grieco  
Professor da PUC-Rio

## Notas

1. TOMÁS de Aquino, santo. Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium, apud YATES, Frances. *The art of memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966, p. 70.
2. Em *Photographie et Société*, Gisèle Freund dedica todo um capítulo à fotografia e legislação. É onde se encontra o caso da fotografia de Robert Doisneau (de 1958) que teve repercussão em tribunais, advogados, etc. A imagem parisiense (foto ao lado) mostra um professor de desenho da escola de belas artes, que toma com uma aluna do curso um copo de vinho no balcão de um bistrô. Após ter sido vendida, pela agência para quem Doisneau trabalhava, para uma campanha sobre a ação maléfica de bebidas alcólicas, acabou estampada na imprensa marrom com a legenda “Prostituição nos Champs Elysées”! (Freund, 1976: 174). A grande fotógrafa e teórica conta um caso acontecido até com ela: para um editor alemão que lhe encomendara foto em cor de uma índia (no original: ... *d'une Indienne*), sem especificar de que tipo de índia



se tratava (... *de quel genre d'Indienne il s'agissait*), Freund enviou uma foto de uma bela mexicana. Qual não foi porém seu espanto ao ver a sua foto da mexicana na capa de um livro sobre... a Índia! Freund não deixa de registrar, ao narrar o incidente, que, quando remeteu a foto, especificara claramente que se tratava de uma índia mexicana.

3. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

4. Antonioni de certo modo agiu como o personagem do filme, “ampliando”, no roteiro, temas do conto original de Cortázar. Em volta deste filme, e da visão de fotografia que projeta, já surgiu pequena série de estudos.

5. A análise do estilo de penteados em escultura da antiguidade romana, por exemplo, pode revelar indício cronológico bastante seguro.

6. Nos anos 1980, em Paris, na Société Française de Photographie, uma das diretoras aproveitou nossa visita para desabafar: “Nous sommes très pauvres, Monsieur, dans nos archives nous n'avons qu'un million de photos; la Bibliothèque Nationale possède 8 millions, la Bibliothèque du Congrès à Washington garde 12 millions de photographies...” A internet mudou um pouco não só esse tipo de raciocínio como a própria maneira de pesquisar ou consultar nesses acervos milionários, já que a maioria das instituições museológicas, no mundo inteiro, vêm transferindo boa parte de seus (gigantescos) bancos de imagens para formato digital, para exame *on line*.

7. Aliás, vão se passar exatos dez anos do falecimento do grande professor, pesquisador, teórico, e historiador da ciência americano, que morreu em junho de 1996.

8. WEINBERG, Steven. The revolution that didn't happen. *The New York Review of Books*. New York, oct. 8, 1998, p. 48-51.

9. Id. *ibid*.

10. ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte; um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

11. *Op. cit.*, p. 34.

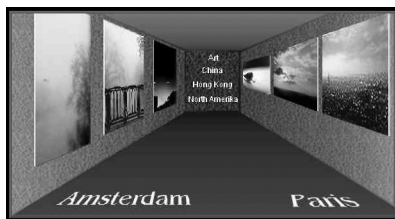
12. O impulso do colecionismo, a sua psicologia, sociologia, o seu papel no desenvolvimento da ciência, etc, têm sido objeto de diversos trabalhos, entre os quais os mais recentes são: ELSNER, John e CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*, Londres: Reaktion Books, 2004; MCALKPINE, Alistair e GIANGRANDE, Cathy. *Collecting and display*. Londres: Ed. Conran Octopus Limited, 1998; BLOM, Philipp. *Têr e manter-uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio: Ed. Record, 2003; MAURIES, Patrick. *Cabinets of curiosities*. Londres: Thames and Hudson, 2002; MUENSTERBERGER, Werner. *Collecting: an unruly passion, psychological perspectives*. Princeton University Press, s.d.

13. Daguerreótipo, ambrótipo, talbótipo, goma bicromatada, chapa úmida, chapa seca... são as mil e uma mudanças – que Hubert Damisch chamaria de “revezamentos” (Damisch 1993: 408), as muito diversas etapas do processo fotográfico. São tantas as mudanças do equipamento fotográfico, desde Daguerre, que o seu mapeamento completo precisaria abordagem enciclopédica. Mas nenhuma delas desviou do programa visual básico aperfeiçoado por Niépce e Daguerre. Assim, modos de ver,

comentários, piadas, de Baudelaire, ou Delacroix, por exemplo, sobre as imagens daguerreotipadas, podem tranquilamente ser aplicados a imagens digitais, não em relação ao modo de produção, claro, mas no que diz respeito a uma mesma e igual visualidade que têm todas em comum. Em geral cada metamorfose da fotografia traz novidades ao preço de algumas perdas. Atualmente, a fotografia tradicional em preto e branco torna-se cada vez mais difícil de praticar. A propósito, ver Grieco, A. Fotografia: good bye, preto e branco?

14. Weinberg, Steven. Op. cit., p. 51-52.

15. Por falar em perspectiva, e como este ponto de vista é o mesmo, para todo e qualquer aparelho fotográfico, do daguerreótipo ao pinhole ou digital contemporâneo, a internet às vezes acumula perspectivas sobre perspectivas, como se observa (ao lado) em ilustração de um portal: uma perspectiva central principal abre para mais 6 (!) vistas em perspectiva!



16. Muitos estudos associam o rápido desenvolvimento da perspectiva, na renascença,

ao enriquecimento das cidades italianas. Na mesma cidade (Florença) nasceram a perspectiva e o sistema bancário, e foi o mesmo escritor, frei Luca Pacioli, a divulgar tanto as novas técnicas perspéticas, indispensáveis para o desenho e a pintura, quanto o novo sistema de escrituração por partidas dobradas, indispensável a uma economia complexa que nascia no séc. XV, o capitalismo. A fotografia é filha dessa sociedade, como reconhece Bourdieu: “A seleção que (a fotografia) opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento”, apud SCHNEIDER, Greice. *Pierre Bourdieu e a arte média*: observações sobre abordagens metodológicas da análise da fotografia. Sobre o assunto ver também GRIECO, A. e BRANDÃO, I. *Comunicação por imagem fotográfica em fotolog*: seguindo um roteiro de Bourdieu na internet.

17. BAUDELAIRE, Charles. *Mon coeur mis à nu: journal intime*. [www.bmlisieux.com/](http://www.bmlisieux.com/) Disponível na internet em 2006.

18. KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*.

19. SCHNEIDER, Greice. *Pierre Bourdieu e a arte média*: observações sobre abordagens metodológicas da análise da fotografia. In: SAMPAIO, Adriano. p. 111: “Bourdieu (...) propõe uma definição social da fotografia examinando os modos como grupos sociais distintos a utilizam para garantir suas identidades culturais (...)”.

20. O exame das pranchas originais coloridas pode ser feito em [www.puc-rio.br/noticias/editorapucio/revistas.html](http://www.puc-rio.br/noticias/editorapucio/revistas.html)

21. Os grandes temas da fotografia de amador se encaixam *grosso modo* nestas categorias: crianças, externas de grupos, paisagem, celebrações, arquitetura e tecnologia, retratos no sentido de *portrait*, a família no lar, animais, flores, e pequena porcentagem de miscelânea. Bourdieu argumenta que fotos de paisagem, ou arquitetura, também desempenham, na família, função social, porque são as fotos tiradas durante as férias da família, em tal lugar, ou quando a família foi visitar uma grande cidade, etc.

## Referências bibliográficas

- ADES, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURDIEU, Pierre et al. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2. ed. Paris: Les Editions de Minuit, 1978.
- DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1976.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GRIECO, Alfredo e BRANDÃO, Isabel. Comunicação por imagem fotográfica em fotolog: seguindo um roteiro de Bourdieu na Internet. In: Seminário de Iniciação Científica, XIII. *Anais*. Rio de Janeiro: PIBIC/PUC-Rio, 2005, p. 21-22.
- \_\_\_\_\_. Fotografia: good bye, preto e branco? *FOCO - economia e negócios*. São Paulo, junho de 2005, p. 62-63.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Paris: Bernard Grasset, 1937.
- KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*. 3. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993
- PEYRE, Henri. *Notes de lecture: La chambre claire*. [www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf](http://www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf). Disponível na Internet em 2005.
- SAMPAIO, Adriano; COELHO, Lilian Reichert e SILVA, Sivaldo Pereira (orgs.). *Temas em comunicação e cultura contemporâneas*, IV. Salvador, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2004.
- SCHNEIDER, Greice. Pierre Bourdieu e a Arte Média: observações sobre abordagens metodológicas da análise da fotografia. In: SAMPAIO, Adriano COELHO, Lilian Reichert e SILVA, Sivaldo Pereira (orgs.). *Temas em comunicação e cultura contemporâneas*, IV. Salvador, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2004, p. 107-119.
- SHAVIRO, Steven. Picture Imperfect: mobile telephone camera web logs. New York: *ArtForum*, oct. 2003. Edição *on line*.
- ZAMBONI, Silvio. *Arte, tecnologia e releitura: um referencial teórico*. [www.arte.unb.br/museu/silvio.htm](http://www.arte.unb.br/museu/silvio.htm). Disponível na Internet em 2005.
- \_\_\_\_\_. *A pesquisa em arte; um paralelo entre arte e ciência*. 2.ed. Campinas: Autores Associados, 2001. Coleção: Polêmicas do nosso tempo.
- WEINBERG, Steven. The revolution that didn't happen. New York: *The New York Review of Books*, 8 oct., 1998, p.48.

## **Resumo**

O artigo examina, à luz das teorias de deslocamento paradigmático de Thomas Kuhn, imagens fotográficas apresentadas na internet, buscando, em registro de estudos de comunicação, informações que revelem mudança nas linguagens visuais da fotografia após a introdução da câmera digital.

## **Palavras-chave**

Comunicação; Fotografia; Teoria da fotografia; Fotografia digital; Internet.

## **Abstract**

This article examines, bearing in mind Thomas Kuhn's concepts of paradigm shift, some photographs borrowed from the internet (and books on photography), to try to detect change in photographic visual language after the introduction of digital cameras.

## **Key-words**

Communications; Photography; Photographic theory; Digital photography; Internet.