



As Sombras, a Máquina e o Fotógrafo¹

Thiago Braga PEREIRA²
Silas de PAULA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

O presente artigo relaciona fotografia e filosofia, pensando a prática fotográfica a partir da teoria de Platão, especificamente o mito da caverna. Assim como o filósofo grego questiona as sombras da caverna, aqui se faz com o papel da fotografia tida como reprodução fiel da realidade. A questão central é pensar se ainda permanecemos na caverna de Platão, nos contentando com meras imagens da verdade ou se estamos aptos a nos desprendermos das correntes e a refletir sobre as imagens que observamos.

Palavras-chave: fotografia; filosofia; mito da caverna; manipulação fotográfica.

Introdução

Nas sociedades ocidentais contemporâneas a experiência visual parece suplantar todas as outras formas de sentir e perceber o mundo. Somos cotidianamente bombardeados por imagens – sejam em forma de filmes, fotografias, pinturas ou desenhos – as quais, mais do que nos oferecer uma simples manifestação estética, influenciam diretamente em nossas percepções e gostos. Dentre estas, a fotografia merece papel de destaque na cultura moderna. Sontag (2004) afirma que vivemos hoje em uma sociedade baseada numa “insaciabilidade do olhar fotográfico” sendo a fotografia, por vezes, entendida e utilizada como prova ou testemunho incontestável de algo que aconteceu. No entanto, contrariamente a esta presunção de veracidade, sabe-se que a imagem fotográfica, mais do que uma retratação fiel do mundo, é uma interpretação, ou melhor, uma representação do real construída pelo próprio fotógrafo a partir de sua visão de mundo, experiências subjetivas, gostos e mesmo, exigências comerciais.

Partindo deste pressuposto pode-se questionar a imagem fotográfica, tal qual fez Platão em relação às imagens projetadas pelo fogo em seu conhecido mito da caverna:

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, e-mail: thiagobragafotografia@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, e-mail: silasdepaula@ufc.br



sendo a fotografia apenas uma ‘aparência do real’, poderia esta nos oferecer algum tipo de conhecimento sobre o mesmo – o real – ou ficaríamos eternamente acorrentados, tomando por objetos reais as sombras que vemos? Nesse sentido, o objetivo deste artigo é refletir sobre fotografia e realidade, tomando como aporte teórico a alegoria da caverna de Platão.

Revelando o Mito de Platão

A teoria do conhecimento de Platão é exposta no livro VII de A República, no conhecido Mito da Caverna. Nele, Platão, pela boca de Sócrates, dialoga com o jovem Glauco, fazendo-o compreender como se alcança o verdadeiro conhecimento. Para isso, o filósofo relata a existência de homens acorrentados desde o seu nascimento – geração após geração – no interior de uma escura caverna:

Sócrates - [...] Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas.

Os presos, com as cabeças imóveis, não veem nada além das sombras projetadas pelo fogo no fundo da caverna e chegam a acreditar que aquilo que veem são objetos reais. Contudo, se algum deles conseguisse escapar e fosse acostumado pouco a pouco à luz – ainda que com dificuldade – seria capaz de olhar os objetos reais. Este homem poderia então ver seus companheiros tais como são, seres aprisionados pelas paixões e pelos sofismas.

Por meio desta alegoria, Platão tentou traduzir sua teoria do conhecimento e os níveis em que se divide a realidade: o mundo sensível e o mundo inteligível. Assim, há uma distinção radical entre as coisas e as ideias, correspondendo a uma distinção entre a sensação e o intelecto. De acordo com o filósofo, o mundo sensível (sensação) não passa de uma mera ilusão dos sentidos, não podendo, por isso mesmo, levar o homem ao conhecimento da realidade. Já as ideias (intelecto) são vistas pelo filósofo não como meras construções ou representações mentais referentes a um sujeito em particular, mas constituem o “verdadeiro ser” a realidade ou a “essência” das coisas; que se impõem de



forma eterna e absoluta sobre o sujeito. Nesse sentido, as ideias são modelos permanentes para as coisas sensíveis e indicam como a coisa “deve ser”. A relação entre o mundo inteligível e o mundo sensível é descrita pelo filósofo como imitação (mimese): o mundo das ideias serve de modelo para uma cópia (o mundo sensível).

O papel da arte na teoria do conhecimento de Platão

Platão foi o primeiro estudioso a tentar compreender, do ponto de vista filosófico, o sentido da arte. Apesar de não ser tema central em seus escritos – por isso mesmo não tendo chegado a um conceito definido e acabado – a criação artística permeou alguns de seus escritos⁴.

No livro X de A República, Platão (1997, p.323) utiliza-se de uma metáfora para tentar explicar a relação entre o mundo real e a imagem criada pelo pintor: “vejamos que há três espécies de camas – uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio, que Deus é o criador. Uma segunda é a do marceneiro. E uma terceira, a do pintor. Deus fez unicamente essa que é a cama real”. Assim, aquilo produzido tanto pelo marceneiro quanto pelo pintor não é considerado pelo filósofo como verdadeiro; são aparências e não objetos reais. Ao mencionar o valor e a função da arte, Platão tenta estabelecer o seu grau de veracidade, ou seja, até que ponto ela aproxima ou afasta o homem da verdade e menciona: “a arte não revela, mas esconde o verdadeiro, porquanto não constitui uma forma de conhecimento nem melhora o homem, mas o corrompe, porque é mentirosa” (ANTISER; REALE, 1990, p. 150).

Nesse sentido, para o filósofo a arte é simplesmente uma mimese ou uma mera imitação de realidades sensíveis. Assim, sendo já a própria realidade sensível uma representação ou imagem do mundo das ideias – e por isso já se afasta do real – Platão considera que a arte é “imitação da aparência” ou “imitação de imitação”, por conseguinte, três vezes distante da verdade. Além disso, Platão menciona que o “imitador”, ou seja, o “autor de uma produção afastada três graus da natureza” desconhece a razão do que faz e não possui nenhum conhecimento válido sobre aquilo que imita, pois se assim o tivesse se dedicaria a criar e não simplesmente a imitar.

Assim, Platão associou a arte ao falseamento ou distanciamento da verdade, servindo para iludir as pessoas e afastá-las do mundo ideal (real) – assim como as sombras na caverna. Se formos aplicar esta lógica de pensamento ao contexto atual,

⁴ Apesar de tratar da poesia e da pintura, suas conclusões podem ser ampliadas ao campo da produção artística em geral.



relacionando especificamente o mito da caverna à produção de imagens fotográficas estas últimas seriam consideradas apenas uma imitação da realidade, ou seja, uma forma de falseá-la para seus observadores, gerando nestes a falsa sensação de conhecimento. Da mesma forma, o produtor da imagem – o fotógrafo – seria apenas um imitador. Isso porque a fotografia - enquanto arte - não seria capaz de oferecer qualquer tipo de conhecimento válido sobre o real e nem o fotógrafo possuiria sabedoria ou criatividade suficiente para criar algo; contentando-se com a mera imitação.

É nesse sentido que podemos pensar: assim como a realidade para os prisioneiros acorrentados na caverna era falseada pelas sombras projetadas pelo fogo, hoje a realidade se afasta ou se aproxima com a crescente quantidade de imagens com a qual mantemos contato diariamente?

O realismo na imagem fotográfica: descrição prática e conscientização crítica

A fotografia surge e se desenvolve a partir do início do século XIX – após inúmeros séculos de pintura e desenho – trazendo consigo uma nova forma de representação do real⁵. Do século XIX até os dias atuais, no entanto, muitas foram as correntes de pensamento que tentaram analisar e compreender esta nova forma de relação entre a produção de imagens e o mundo concreto: desde àquelas de natureza eminentemente técnica, que encaravam a imagem fotográfica como mera reprodução do real até àquela que a vê como forma de interpretação e conhecimento do mundo; como veremos a seguir.

A imagem fotográfica como realidade

O primeiro discurso elaborado sobre a produção de imagens fotográficas surgiu no século XIX, juntamente com sua invenção, e se perpetuou por décadas. Nesta acepção, o principal argumento é que a fotografia possui efeito de real, baseando-se eminentemente no processo mecânico de produção da imagem fotográfica. Vilém Flusser (2011) inicia seu estudo apresentando conceitos a partir de uma perspectiva funcionalista que, segundo o próprio autor, são característicos do mundo pós-industrial.

⁵ Sua criação foi fruto da conjunção de duas outras invenções: a primeira, puramente ótica, foi o dispositivo de captação da imagem; a segunda, puramente química, foi a sensibilização à luz de certas substâncias a base de sais de prata – fotosensibilidade. Acrescenta-se aí a descoberta do processo de conservação dessas impressões luminosas, visto que só se pode falar de fato em fotografia com a fixação das imagens em películas sensíveis.



Nesta perspectiva um dos pontos centrais é a afirmação de que as imagens fotográficas são apenas “impressões automáticas do mundo lá fora” e decorre do fato de o aparelho já estar programado para produzir automaticamente essa fotografia. O autor ressalta ainda que neste tipo de concepção o fotógrafo é definido a partir do conceito de “funcionário”, ou seja, “pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele”. Sendo assim um mero operador da máquina, submetendo-se à programação do aparelho, sem entender na verdade as codificações e decodificações inerentes à construção da imagem fotográfica. Resumindo: o aparelho manipula o fotógrafo.

Da mesma maneira, Barthes (2010) em seu estudo refere-se ao fotógrafo como “operator” e deixa claro o que isto significa quando afirma que considera como órgão vital do mesmo não o olho, mas o dedo, ou seja, aquilo que está ligado ao disparar da objetiva. De acordo com o autor, a fotografia possibilita que enxerguemos algo que está aquém do simbólico, ou seja, o próprio real: “o que é que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal”. Philippe Dubois (1993) resume esse modo de pensar, característico do século XIX afirmando que nesse período a fotografia era definida como “espelho do real”, ou seja, como testemunho ou prova do real, que atesta indubitavelmente aquilo que mostra.

Nesse sentido, como a produção de imagens é feita de forma puramente mecânica, seu resultado – a imagem fotográfica – é vista como uma “janela”, ou seja, possibilita uma visão perfeita, direita e com total transparência da realidade. Nesta concepção julga-se – tal qual ocorrera no mito da caverna – estar-se diante da própria realidade: crê-se na realidade das imagens tal qual na realidade das sombras. Assim, acabam por afastar-se ainda mais do mundo concreto, quando pretendiam dele se aproximar.

Da necessidade de desconstrução da fotografia como "espelho do real"

Essa visão funcionalista que predominou nos estudos sobre fotografia até bem recentemente pode ser sintetizada na seguinte frase de Barthes (1990): “a fotografia se dá por um análogo mecânico do real”. No entanto, a partir do século XX, a discussão foi ampliada e viu-se a necessidade de desconstruir essa impressão de reprodução mecânica, objetiva e fiel da realidade trazida pela imagem fotográfica.

Um dos estudiosos mais atuantes nesse sentido foi Vilém Flusser. Quando teoriza sobre a urgência de uma “filosofia da fotografia”, Flusser (2011) se coloca



diante destes conceitos mecânicos-funcionais e vê a necessidade de repensar a produção das imagens e, para isso, propõe um diálogo filosófico com a fotografia, pois acredita que o papel fundamental da filosofia seja de questionar. Primeiramente, o autor coloca como dever da filosofia da fotografia a crítica à automaticidade dos aparelhos e, como decorrência disto, a participação do sujeito – no caso, o fotógrafo – no processo de criação da imagem; considerando inaceitável qualquer concepção que exclua o homem enquanto fator ativo e livre. Assim, a filosofia da fotografia advém da necessidade de que a prática fotográfica seja "conscientizada". Nas palavras de Flusser (2011, p.107):

A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver num mundo programado por aparelhos.

Flusser (2011) aponta um modo diferente de pensar o universo fotográfico em que seja necessário um posicionamento ativo do fotógrafo na produção de imagens. Há assim uma inversão de valores: se anteriormente o aparelho era munido do fotógrafo, a partir desses questionamentos é o aparelho que deve funcionar em função do fotógrafo.

A fotografia como representação da realidade

Teorias mais recentes sobre fotografia apresentam conceitos menos mecanicistas, ressaltando o papel preponderante do produtor da imagem. Diferentemente do que se pensava, a imagem não possui um significado intrínseco dado pelo próprio aparelho, mas antes esta significação é determinada pelo ponto de vista do fotógrafo e, também, por quem a observa. Assim, tem-se a subjetividade – tanto do produtor da imagem quanto do espectador – como parte integrante da imagem fotográfica. Nesse sentido, a fotografia adquire um novo status: se antes era uma "janela" que refletia tal e qual a realidade capturada pelo aparelho; agora é vista como um instrumento de interpretação e análise do real, induzindo não só o fotógrafo, mas também o observador a pensar sobre aquela imagem específica. A fotografia, assim, pode ser encarada como forma de representar, dar significado e gerar conhecimento. Como exemplifica Dubois (1993), uma cena de época mostra como as pessoas se comportavam, se vestiam, como era a paisagem daquele tempo específico retratado.

Cabe salientar que o significado da imagem fotográfica, dado tanto pelo fotógrafo quanto pelo espectador, é determinado culturalmente. Quando menciona que a



imagem fotográfica depende, além de outros fatores, das circunstâncias de sua produção. Dubois (1993) nos dá subsídios para refletir quais seriam as conjunturas envolvidas nesse processo. Poderíamos dizer que são tanto as circunstâncias subjetivas determinadas pelo ponto de vista do criador da imagem mas, também, circunstâncias culturais determinadas por fatores ideológicos, valores e crenças compartilhadas.

O que significa dizer que essa mensagem não se impõe como evidência direta da realidade, mas depende de um compartilhamento ou aprendizado dos códigos utilizados por esta cultura. Nesse sentido, qualquer imagem pode ser analisada como uma interpretação do real, no entanto, deve-se atentar para o fato de esta mesma interpretação, por ser subjetiva, vir carregada de uma bagagem cultural e ideológica. Desloca-se assim, “a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se poderia chamar verdade interior” (DUBOIS, 1993, p. 37). Nesse sentido, cada imagem possui uma verdade que lhe é própria, determinada não mecanicamente pelo aparelho, mas sim subjetivamente pelo fotógrafo. Assim, a imagem não mais designa uma verdade absoluta ou o próprio real, mas sim, uma verdade relativa determinada por sua própria forma de constituição e recepção, pautada por elementos culturais e ideológicos característicos de uma época e lugar.

Filosofia por trás da máquina

Mencionou-se anteriormente que a filosofia de Platão tenta mostrar ao homem o caminho que leva à verdade. Caminho este de difícil travessia e que, portanto, nem todos podem concluir. Em relação ao “mundo-imagem” tem-se desde o surgimento da fotografia discutido sobre a possibilidade desta retratar ou não a realidade. Diversas correntes de pensamento surgiram e tentaram solucionar este fato: desde aquelas onde a máquina era o único fator importante até as mais recentes que exaltam a subjetividade do fotógrafo. No entanto, mais do que respostas, estas correntes nos fazem pensar sobre o papel da fotografia na busca do conhecimento sobre a realidade que nos cerca.

Da mimese fotográfica ao recorte do real

Por muito tempo à imagem fotográfica fora atribuída a credibilidade e o peso do real. Muitos teóricos consideravam a fotografia como a "reprodução mais perfeita da realidade" e muitas pesquisas foram desenvolvidas no sentido de legitimar esta posição. Hoje, no entanto, sabe-se que, por mais que a imagem testemunhe a existência de seu



referente, isso não implica que se pareça com ele. Assim, “o peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (DUBOIS, 1993, p. 35).

A citação acima ilustra esse novo posicionamento diante da produção de imagens fotográficas em reação ao princípio de realidade. A dicotomia de concepções entre realidade aparente das sombras e verdade interna das fotografias pode ser relacionado ao embate proferido no mito platônico. Platão afirma categoricamente que o criador de imagens – o "imitador" – não entende nada da realidade, só conhecendo a aparência do real. De acordo com a visão platônica uma imagem fotográfica não poderia ser considerada uma expressão do verdadeiro nem do real, sendo apenas sombra deste. Da mesma maneira que o fotógrafo seria apenas um imitador.

Nas correntes de pensamento atuais a fotografia deixa de ser realista por essência; não é mais considerada um meio incontestável de uma verdade empírica. Nesta nova concepção, a imagem é uma forma de mediação entre o homem e o mundo: as imagens são formas de representar o mundo; são signos simbólicos que se referem a unicidade de uma situação referencial. Dessa forma, a aparente objetividade e neutralidade da imagem fotográfica é ilusória em sua possibilidade de reproduzir o real.

Cabe salientar, ainda, que ao mencionar que a imagem fotográfica seja um traço do real e não mimese, Dubois (1993) refere-se ao recorte operado pelo fotógrafo, onde este seleciona os aspectos que lhe pareçam mais relevantes, seleciona os elementos que estarão ou não em foco. Ressalta-se que este recorte é operado sob dois aspectos: o primeiro espacial e o segundo temporal. No que se refere ao aspecto temporal, a fotografia fixa, imobiliza um instante no tempo; abandona o tempo real, evolutivo para confeccionar uma temporalidade própria, simbólica: a da foto. Já no aspecto espacial, o fotógrafo decide qual porção do espaço deve capturar e qual deve ser deixado de lado. O que não significa dizer este espaço não fotografado não possui importância ou significado, posto que este ausente pode servir tanto para legitimar quanto para descredibilizar ideologias. Pode-se dizer que esse recorte espaço-temporal possibilita que a fotografia seja utilizada como fonte de pesquisa e conhecimento, visto que captura uma experiência única em um espaço e tempo específico.

Cabe salientar que por mais que as teorias sobre a prática fotográfica tenham avançado em relação à questão do realismo da imagem – considerando-a hoje não mais como o real, mas como uma interpretação deste – estas discussões não alcançam a todos; ao contrário ficam restritas em grande parte aos profissionais e estudiosos do tema. Dessa forma, algumas pessoas ainda acreditam que a imagem por si só é



suficiente para reproduzir e esgotar a realidade. É exatamente neste ponto que evocamos mais uma vez o posicionamento de Platão acerca da produção de imagens como mera aparência do real. Porque é justamente isto que ocorre nas sociedades ocidentais contemporâneas: uma necessidade insaciável de produzir e consumir imagens. Sontag (2004), por exemplo, chega a mencionar a possibilidade de o "mundo-imagem" tomar o lugar do mundo real. Bem como ocorreu na caverna de Platão. A autora acrescenta que o menosprezo platônico pela imagem (sombra) – que pode ser pensado também para a fotografia – acontece na medida em que esta é suficientemente verdadeira (a ponto de enganar a todos) assemelhando-se a algo real, mas é falsa exatamente porque não passa da mera semelhança:

[...] para os defensores do real, desde Platão até Feuerbach, equiparar a imagem à mera aparência [...] faz parte do processo de dessacralização que nos separa de modo irrevogável do mundo dos tempos e dos lugares sagrados em que se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado (SONTAG, 2004, p.171).

Dessa forma, com relação à fotografia, em nossa sociedade ainda nos mantemos acorrentados e nos satisfazemos com imagens como mostra do próprio real. Resumimos desta forma a realidade a uma série de fragmentos de imagens. Para Sontag (2004) o fato de promover a ascensão das aparências, ou seja, aproveitar-se das aparências registradas pela câmera (as fotos) para apresentar a realidade possui algumas consequências: a primeira delas é que a realidade passa a ser examinada e avaliada em função da sua fidelidade às fotos; outra é que a realidade passa a ser encarada como uma série de fotos potenciais.

Da fotografia como forma de conhecimento

Uma das teses que levaram Sontag (2004) a referir-se à sociedade ocidental atual como “mundo-imagem” é que tanto a socialização quanto o conhecimento são adquiridos e transmitidos por meio de imagens: desde cedo, geração após geração, as pessoas são acostumadas a verem imagens como ilustração dos fatos. Uma das principais consequências deste fato é que se passa a acreditar que, pelo simples fato de ter tido contato com certas imagens, de alguma maneira vivenciou-se aquilo que se viu.

Não podemos esquecer que as imagens oferecem apenas um ponto de vista da realidade, uma interpretação, então como poderemos achar que pelo simples fato de visualizarmos uma foto poderíamos esgotar completamente o conhecimento sobre um



assunto ou um fato? Isso não significa dizer que não seja possível realizar uma análise científica com base em documentos fotográficos, mas que assim como ocorre com outros tipos de instrumento de conhecimento deve-se primeiramente questionar o que a imagem registrou e não apenas aceitar o mundo tal qual ele aparenta ser. Assim, devemos inicialmente questionar o contexto de produção das imagens, quais os fatores e atores envolvidos, etc. Isso porque como esclarece Kossoy (2006):

A fotografia se refere a um micro-aspecto do mundo, a uma determinada realidade que ela registra. No entanto, queremos sempre saber mais a respeito daquilo que se acha gravado na fotografia. Porque temos a consciência que o que vemos se conecta a inúmeros fatos sobre os quais nada sabemos; e que podem contextualizar a imagem: um registro de aparências, composto de múltiplas realidades.

Assim, podemos dizer que as imagens fotográficas são sim importantes instrumentos de conhecimento de mundo, especialmente sobre o passado, desde que saibamos em que contexto foram produzidas e que estas nos levem a questionar quais atores e ideologias estão por trás daquela cena, que nos convidem a aprofundarmos nosso conhecimento e saber – também por outras formas complementares – como a realidade realmente se apresenta. Cabe salientar ainda que por mais que a imagem fotográfica seja pensada pelo fotógrafo, este não necessariamente a produz com o intuito de fornecer conhecimento; este valor geralmente só é adquirido posteriormente. Sobre isso nos informa Kossoy (2006):

Era óbvio, desde o início, que a fotografia fornecia úteis e, muitas vezes, surpreendentes tipos de informação. Os fotógrafos só passaram a se preocupar com o que sabiam, e com que tipo de conhecimento, num sentido mais profundo, uma foto proporciona, após a fotografia ter sido aceita como uma arte.

Para cumprir seu papel de instrumento de conhecimento, ainda é preciso saber que uma imagem não pode oferecer por si só um conhecimento universal e acabado. Como cada fotografia apresenta apenas um fragmento, um recorte simbólico e subjetivo da realidade, seu significado depende do lugar em que se insere, ou seja, está aberta a diversas formas de interpretação e leitura: uma pluralidade de significados.

Fotografia e manipulação do real

Como dito anteriormente, a imagem fotográfica resulta de um recorte espaço-temporal feito pelo fotógrafo. Apesar disso, esta ainda se revela como um importante



instrumento de conhecimento e compreensão da realidade, posto que fixa determinada cena para posterior análise. Por isso, a fotografia, dentre as fontes de pesquisa e informação históricas não convencionais, tem atraído cada vez mais o interesse dos pesquisadores e estudiosos como um eficaz instrumento de análise e interpretação dos fatos. Assim, a imagem cresce a cada dia como aliada da compreensão histórica. No entanto, as imagens fotográficas servem como ponto de partida, como pistas, para esta análise do passado, não podendo ser utilizadas de forma ingênua e sem nenhum tipo de crítica. Isso porque, como já discutido, as fotografias nos mostram um fragmento da aparência das coisas, das pessoas e dos fatos congelados no momento de sua ocorrência. Sobre essa relação entre imagem fotográfica e compreensão da história, é importante a análise feita por Kossoy (2006):

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos sociais, políticos, culturais, que circunscreveram no tempo e no espaço o ato da tomada do registro.

Reconhecer que a fotografia não é testemunha irrefutável da verdade e que não corresponde necessariamente à realidade histórica não significa que se legitime toda e qualquer produção fotográfica, haja vista a crescente utilização de montagens. Nesse sentido, então, podemos pensar no conceito de manipulação da imagem. Se pensarmos bem, a manipulação é inerente à produção de uma imagem, posto que se trata de uma representação pessoal e subjetiva, como afirma Kossoy (2006):

A foto é sempre manipulada posto que se trata de uma representação segundo um filtro cultural, são as interpretações culturais, estéticas/ideológicas e de outras naturezas que se acham codificadas nas imagens. A decifração das imagens vai além das aparências. Sua realidade interior deve ser desvendada segundo metodologias adequadas de análise e interpretação, caso contrário permaneceremos na superfície das imagens, iconografias ilustrativas sem densidade histórica.

No entanto, para além dessas manipulações rotineiras de construção da própria imagem, com a revolução tecnológica existe um tipo de manipulação que busca falsear a compreensão histórica valendo-se de montagens em imagens históricas: retirando personalidades de determinadas cenas ou, ao contrário, inserindo pessoas que não estiveram no local. Apesar de reconhecer em certa medida o lado amoral deste tipo de

atitude; ao invés de simplesmente afirmar que estas imagens servem para deturpar a realidade histórica, pode-se na verdade compreender as ideologias que estão por trás dessa atitude. Isso porque o que uma fotografia não nos mostra é tão importante quanto aquilo que ela revela. Sontag (2004) afirma que as fotografias já foram utilizadas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. No entanto, na história da fotografia não houve classe que se beneficiasse mais da manipulação fotográfica do que a política.

Isto pode ser explicado pelo simples fato de que a manipulação de imagens, neste caso, converte-se em importante ferramenta de manipulação ideológica. O exemplo clássico de manipulação de imagens em favor de personalidades políticas ocorreu na União Soviética pós Revolução Bolchevique. O governo soviético como tentativa de reescrever e reinventar a história e o passado por meio de imagens falseadas apagou diversos inimigos do estado e manipulou diversas fotos em que apareciam, por exemplo, Lênin, Stalin e Trotsky. O escritor David King na introdução do livro “Comissários desaparecidos: uma história fotográfica do período stalinista” afirma: “nos tempos de Stalin havia tanta manipulação de material pictórico que é possível reconstruir a história da União Soviética na base de fotografias retocadas”.

Abaixo, seguem alguns exemplos clássicos de manipulação de imagens na política mundial. Na primeira delas tirada em 1820, uma das cenas mais reproduzidas da Revolução Russa, Lênin discursa em frente ao teatro Bolshoi, em Moscou, para os soldados do Exército Vermelho. A manipulação fotográfica foi uma ordem de Stalin, de onde foram retirados Trotsky e Kamenev (que estavam em pé junto ao palanque), que passaram a ser seus adversários políticos (ver figura 1).



Fig.1 – Discurso de Lênin em 1820.

Trotsky foi um dos alvos principais dessa manipulação, tendo sido retirado de diversas outras fotografias em que aparecia junto a Stalin (ver figura 2). No entanto, diversas outras personalidades passaram por isso. Um caso extremo foi o de Nikolai Yezhov que foi apagado da foto em que aparecia com Stalin, após ter sido executado a mando deste em 1940 (ver figura 3).



Fig. 2 – Trotsky apagado mais uma vez em foto junto a Stalin.



Fig.3 – Yezhov, apagado da foto após ter sido executado a mando de Stalin, em 1940.

Além dos exemplos acima citados, a manipulação fotográfica foi utilizada também para multiplicar pessoas e coisas, como no caso de foto de um discurso de Lênin (ver figura 4) ou no caso dos disparos de quatro mísseis Shahab-3 no Irã, em 2008 em que após a manipulação fotográfica, um dos mísseis que falhou, aparece seguindo em direção ao céu iraniano (ver figura 5). Além disso, foi utilizada também para adicionar pessoas em locais em que não estiveram presente, como no caso de George W. Bush (ver figura 6).

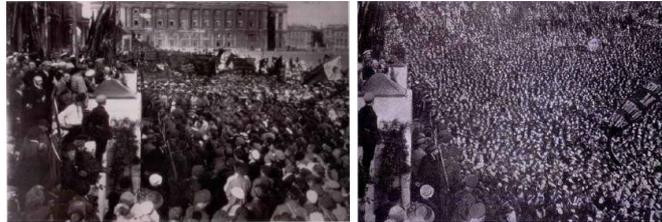


Fig. 4 – Discurso proferido por Lênin. Na manipulação nota-se a multiplicação da plateia que o assistia.



Fig.5 – Teste de mísseis no Irã, um dos quais não disparou. Em foto divulgada pelo governo todos aparecem no céu.



Fig. 6 – George W. Bush aparece em foto manipulada “discursando” para povo diante da tropa americana.

Por fim estas manipulações comprovam que é necessário antes de tudo questionar e entender o que está por trás da produção de imagens fotográficas para que assim possa ser um eficaz instrumento de conhecimento da história e do mundo ao nosso redor.



Conclusão

A produção da imagem fotográfica propicia uma fecunda discussão filosófica. No caso deste artigo, ao buscar relacionar fotografia à teoria platônica, especificamente ao mito da caverna, vislumbramos que "a humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade" (SONTAG, 2004, p. 13). Isso porque, apesar das teorias sobre fotografia terem avançado nas últimas décadas em relação à questão do realismo das imagens, deixando de lado a perspectiva de que esta é um retrato fiel do real e encarando-a como um recorte subjetivo deste; a maioria das pessoas, por terem sido educadas por fotos ainda se encontram na caverna de Platão; julgando estarem diante da realidade quando na verdade não vêem nada além de sombras. Nesse sentido, observa Feuerbach, no prefácio à segunda edição de "A Essência do Cristianismo" que nossa era prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.

Sabe-se que por meio das imagens temos a falsa impressão de realidade, pois mesmo quando os fotógrafos procuram retratar a realidade, ainda são assediados por imperativos próprios de gosto e de consciência – sendo, portanto, um processo subjetivo. Apesar de a imagem fotográfica ser aparência do real (e não o próprio real), assim como as sombras projetadas na caverna de Platão; ao contrário do que pensava o filósofo (que considerava que por estas falsearem a realidade deveriam ser totalmente abandonadas), no caso da fotografia estas ainda assim devem ser consideradas como importante instrumento de conhecimento.

Nesse sentido, ao contrário de Platão, que julgava que as sombras não poderiam em hipótese alguma trazer algum tipo de conhecimento, as imagens fotográficas apesar de não serem a realidade em si – portanto, utilizando-se a nomenclatura platoniana, "sombras do real" – podem ser instrumento de conhecimento. Isso se não forem simplesmente aceitas, sem qualquer questionamento. As imagens devem ser analisadas inicialmente em suas circunstâncias de produção, isso porque como interpretação subjetiva da realidade realizada pelo próprio fotógrafo, estas podem ser reduzidas, recortadas, ampliadas, retocadas, adaptadas e até mesmo adulteradas. Estas podem servir a diferentes propósitos, devendo-se observar a que ideologias e valores servem e em que contexto social foram produzidas. No entanto, ao invés de simplesmente afirmar que estas imagens servem para deturpar a realidade histórica, pode-se na verdade



compreender as ideologias que estão por trás dessa atitude. Isso porque o que uma fotografia não nos mostra é tão importante quanto aquilo que ela revela. Além disso, por mais vinculada que a imagem esteja ao objeto que representa, permanece ainda separada dele. Separação esta definida pela subjetividade de cada sujeito envolvido no processo fotográfico.

Da mesma maneira se levarmos em consideração as reflexões de Platão, o fotógrafo enquanto produtor das imagens – estas vistas pelo filósofo como imitação das ideias – seria um mero imitador. No entanto, como visto no decorrer do artigo, este possui um grande poder de criação, sendo agente ativo, participativo e criativo no processo de produção das imagens fotográficas.

Referências Bibliográficas

ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. **História da filosofia**: antiguidade e idade média. São Paulo: Paulus, 1990.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. São Paulo: Edições 70, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

KOSSOY, Boris. **Imagem fotográfica e história**. In: História Viva, 2006, ed.27.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.