



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

JAIRO ANDRÉ MARQUES JUNIOR

TÉCNICA E VISIBILIDADE : a imagem fotográfica como objeto de informação

RIO DE JANEIRO

2025



JAIRO ANDRÉ MARQUES JUNIOR

TÉCNICA E VISIBILIDADE : a imagem fotográfica como objeto de informação

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Bucceroni Guerra.

Rio de Janeiro

2025

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M357 Marques Junior, Jairo André
 Técnica e visibilidade: a imagem fotográfica como
objeto de informação. / Jairo André Marques Junior. -- Rio
de Janeiro : UNIRIO, 2025.
 109 p.

 Orientador: Claudia Bucceroni Guerra.
 Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação
em Biblioteconomia, 2025.

 1. Fotografia-documento. 2. Iconologia. 3. Imagem
técnica. I. Bucceroni Guerra, Claudia, orient. II. Título.

JAIRO ANDRÉ MARQUES JUNIOR

TÉCNICA E VISIBILIDADE : a imagem fotográfica como objeto de informação

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Profa. Dra. Claudia Bucceroni Guerra (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO.

Profa. Dra. Bianca Rihan Pinheiro Amorim
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO.

Profa. Dra. Geni Chaves Fernandes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO.

AGRADECIMENTOS

Utilizar este espaço, após tantos semestres de labuta, dores de cabeça, estresses, sorrisos, choros, gritos e abraços reverbera em mim um sentimentalismo mútuo: o suspiro pelo fim de uma etapa tão importante e o estranhamento em reconhecer que este ciclo chegou ao fim.

Agradecer, formalmente em documentação, tem um sentido de prestar contas de todo o carinho que recebi por todos os amigos que fiz durante meu percurso na UNIRIO. Também, de devolver a eles a importância de sua proximidade nos momentos em que mais precisei. Certamente o contexto presente não seria o mesmo sem a totalidade da família que criei neste ambiente.

À Claudia Bucceroni Guerra, que teve a paciência e empatia necessária para me orientar dentro e fora das aulas, sem a qual eu jamais teria como enxergar as habilidades que possuo.

Aos meus queridos amigos Leonardo Bruno Mello dos Santos, Patrícia Melo e Daiana de Mello, que tornaram os semestres mágicos em meio aos risos dentro e fora da universidade.

À Bibliotecária Sônia de Souza Neves; aos arquivistas Marcos Paulo Franco Nascimento e Carlos Eduardo Rodrigues da Silva; e ao geógrafo Júlio César Bandeira Bianco, por me apresentarem novas ideias e contribuírem para a minha evolução, onde pude exercer o espaço para a construção de novos horizontes.

Por fim, ao velho gato Crispim, que me suportou reclamar quando achei que não daria conta.

... por que deveríamos nos interessar pelo passado?
A resposta é a mesma: porque nos interessamos pela realidade.
Não há nada menos real que o presente.
Erwin Panofsky. **Significado nas artes visuais**. 2019. p.43-44.

Stay, time, awhile thy flying...
Aesma Daeva. **Stay**. 1999.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a fotografia enquanto instrumento técnico, suporte de informação e vetor de visibilidades, analisando sua evolução a partir da percepção objetivista da informação fotográfica até a consolidação do meio ambiente da imagem gerativa com a utilização de ferramentas baseadas em aplicativos de inteligência artificial (IA). Fundamenta-se em teorias da biblioteconomia, filosofia da imagem e semiótica, partindo da premissa de que a fotografia não apenas registra a realidade, mas também a constrói, influenciando regimes de visibilidades e narrativas históricas. Metodologicamente, adota uma abordagem qualitativa e exploratória, examinando a imagem fotográfica no contexto da evolução das tecnologias de produção de imagens e seus significados, relacionando o meio objetivista, o meio documental e o meio gerativo. Como resultado, é observado que a informação fotográfica assume papel ativo na construção da memória social enquanto produto informacional e fragmento material da realidade, que pode ser utilizado como meio de padronização e controle dos significados visuais.

Palavras: Chave: Fotografia-documento. Semiótica. Imagem gerativa. Iconologia. Imagem técnica.

MARQUES JUNIOR, Jairo André. **Técnica e visibilidade** : a imagem fotográfica como objeto de informação. 2025. 109p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) — Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

This study aims to investigate photography as a technical instrument, an information medium, and a vector of visibility, analyzing its evolution from an objectivist perception of photographic information to the consolidation of the generative image environment through the use of artificial intelligence (AI)-based tools. It is grounded in theories of librarianship, philosophy of the image, and semiotics, based on the premise that photography not only records reality but also constructs it, influencing regimes of visibility and historical narratives. Methodologically, it adopts a qualitative and exploratory approach, examining the photographic image in the context of the evolution of image production technologies and their meanings, relating the objectivist medium, the documentary medium, and the generative medium. As a result, it is observed that photographic information plays an active role in the construction of social memory as an informational product and a material fragment of reality, which can be used as a means of standardization and control of visual meanings.

Keywords: Documentary photography. Semiotics. Generative image. Iconology. Technical image.

MARQUES JUNIOR, Jairo André. **Technique and visibility:** photographic image as an object of information. 2025. 109p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - View from the window at Le Gras. 1826.....	31
Figura 2 - Em 1938, “Picture Post” declarou Robert Capa “o maior fotógrafo de guerra do mundo”. Aqui ele está na China com sua câmera Contax 35mm. Fotógrafo não identificado. 1938.....	43
Figura 3 - Mão com anéis: reprodução de uma das primeiras fotografias de raio-x de Wilhelm Röntgen’s. Ela mostra a mão esquerda de sua esposa, Anna Bertha Ludwig, e foi apresentada ao professor Ludwig Zehnder do Instituto Físico, da Universidade de Freiburg, em 1 de janeiro de 1896.....	58
Figura 4 - Salto em altura sobre um obstáculo. Cronofotografia geométrica parcial. Étienne-Jules Marey. 1886.....	59
Figura 5 - Um gato correndo. Fotogravura de Eadweard Muybridge, 1887.....	60
Figura 6 - Delírio: Ataque histeroepilético.....	61
Figura 7 - 10 tendências de moda que continuarão em alta em 2025. Reportagem veiculada pelo portal Vogue.....	64
Figura 8 - “Não posso fazer nada”, teria dito policial sobre surubão do Arpoador...	66
Figura 9 - Adolf Hitler saúda a bandeira olímpica na abertura dos jogos olímpicos de Berlim. 1936.....	73
Figura 10 - Gesto de Elon Musk durante posse de Trump causa polêmica. 2025...	74
Figura 11 - “A liberdade guiando o povo”. Eugène Delacroix. 1830.....	77
Figura 12 - Foto de palestino viraliza e é comparada com obra de Delacroix. Mustafa Hassona. 2018.....	78
Figura 13 - As modelos que definem o tom de pele ideal para o desenvolvimento de fotos com a palavra mais controversa da história humana: “normal”.....	84
Figura 14 - Congo Francês: Tipo de mulheres de Loango. 1850-1900.....	86
Figura 15 - Congo Francês: Loango: Um quarteto de funcionários em serviço comissionado. 1850-1900.....	87
Figura 16 - Queima de corpos. A fotografia foi feita ilegalmente por um membro do Sonderkommando. Ela mostra a queima de corpos de vítimas do extermínio em massa em Auschwitz II-Birkenau. [1944].....	91

Figura 17 - Mulheres levadas para a câmara de gás. A fotografia foi feita ilegalmente pelos membros do Sonderkommando em 1944. Aqui é possível ver mulheres sendo levadas por homens da SS para uma das câmaras de gás..... 92

Figura 18 - As imagens falsas criadas com IA para tentar atrair eleitores negros para Trump. Na reportagem: “Esta imagem, criada por um apresentador de rádio e sua equipe usando inteligência artificial, é uma de dezenas de imagens falsas criadas por apoiadores de Trump” 96

Figura 19 - Fotos de Elon Musk e Mark Zuckerberg criadas por IA alertam para fake news. Na reportagem: As fotos mostram os executivos em momentos íntimos como casal, para pressioná-los a tomar decisões sobre fake news nas plataformas..... 98

Figura 20 - Eduardo Bolsonaro posta fake news sobre 'kit gay', que voltou a circular a um mês e meio da eleição..... 101

Figura 21 - Putin's Dream Book.13..... 103

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
1.2	OBJETIVOS.....	19
1.3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	20
1.4	METODOLOGIA.....	20
2	OBJETO TÉCNICO FOTOGRÁFICO: SUPORTE DE INFORMAÇÃO E TIPOLOGIAS DE IMAGENS.....	22
2.1	A IMAGEM-MÁQUINA: PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA.....	28
2.2	O QUE É UM SUPORTE DE INFORMAÇÃO FOTOGRÁFICA.....	34
2.3	TIPOLOGIAS DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS.....	39
2.3.1	Imagens analógicas, digitais e gerativas.....	40
3	FOTOGRAFIA: UMA TÉCNICA DE/PARA VER.....	49
3.1	A SEMIÓTICA EM CHARLES SANDERS PEIRCE.....	51
3.2	O OBJETIVISMO FOTOGRÁFICO: CIÊNCIA E TECNOLOGIA VISUAL.....	54
3.2.1	Fotografia objetivista e ciência.....	56
3.2.2	Fotografia objetivista e os clichês.....	62
4	FOTOGRAFIA: UM OBJETO TEÓRICO.....	67
4.1	OBJETO CONTEXTUAL E CONCEITOS VISUAIS.....	68
4.2	DIALÉTICA E ICONOLOGIA.....	70
4.2.1	A fotografia como violência imperialista.....	81
5	DISCUSSÃO.....	88
5.1	EM BUSCA DA DIMENSÃO ICONOLÓGICA.....	89
5.2	UMA NOVA NATUREZA DA TÉCNICA: IMAGENS GERATIVAS	93
5.3	IMPACTOS SOBRE IMAGENS GERATIVAS.....	98
6	CONCLUSÕES.....	105
	REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

Dos negativos fotográficos às telas de computadores e *Smartphones*, a imagem fotográfica se encontra presente no correr da vida humana desde meados do século XIX. O olhar, ato natural do corpo, se tornou uma das formas de consumo de informação mais exploradas pelo capitalismo. Desde manchetes encontradas em jornais ou revistas; imagens de tendências de moda presentes em catálogos de lojas de peças de roupa ou redes sociais como o *Pinterest*¹; passando também por vídeos em plataformas digitais como *youtube*² ou *Netflix*³. O historiador da arte John Berger (1972), em seu livro “*Ways of Seeing*”, reflete sobre o modo como a imagem é empregada de maneira que sua existência, antes de tudo, se submeta a um processo de adaptação às normas da visibilidade. Isto é, para que o sujeito sociocultural se reconheça como parte de um grupo, é necessário que atenda às características relacionadas ao mesmo. Um exemplo de tal afirmação ocorre nas campanhas de moda, que utilizam o discurso estético para ditar padrões de corpos e estilos de vestimentas. Segundo o autor “Nunca apenas olhamos para algo. Estamos sempre olhando para nossa relação entre as coisas e nós mesmos” (Berger, 1972, p.9). Com isso, o olhar, que é sempre ativo, está constantemente à procura de novos padrões para reproduzir as normativas do presente social. Tal ação acontece porque “a forma como vemos as coisas é afetada por aquilo que sabemos ou pelo que acreditamos” (Berger, 1972, p.9). As relações entre o olhar e o consumo são exploradas no âmbito social como formas de discursos do que são consideradas características essencialmente perfeitas, que compõem um perfil de grupo social constantemente divulgado através das propagandas, mas que agem como formas de violência. Seja a idealização do corpo visto em filmes e telenovelas, ou mesmo os produtos eletrônicos que estão em moda, a forma como a imagem do considerado normativamente perfeito é divulgada como conceito no meio social.

Partindo da ideia de que a imagem fotográfica, enquanto produto informacional, é dotada de técnica modulante de padrões de visibilidade, que agem na construção dos significados visuais como meio de configurar a realidade visual, a proposta deste trabalho é observar como a técnica destinada a fotografia relaciona

¹ Rede social voltada para o compartilhamento de imagens. Utilizada como fonte de inspiração e divulgação de portfólio por fotógrafos e artistas digitais.

² Plataforma de compartilhamento de vídeos.

³ Serviço de streaming de filmes e séries.

intencionalidades de produção e disseminação informacional, agindo na construção de contextos por meio do objeto técnico fotográfico e agindo como ferramenta de controle de narrativas visuais.

Ao longo das seções propostas, serão abordados: 1) A câmera fotográfica como objeto técnico, instrumento interpretado como redutor da realidade em fragmentos visuais e do suplantar do olhar humano pela visibilidade técnica. Também, como a imagem fotográfica se insere socialmente enquanto suporte de informação, culminando em determinadas tipologias de imagens fotográficas e suas relações com o tempo da cultura material; 2) A imagem fotográfica enquanto técnica de ver, sendo utilizada como ferramenta para criar políticas de visibilidade e as possibilidades de gestão da informação imagética enquanto processo de significação por um viés operatório que se realiza pelo aparato técnico. Ainda, como mensagens visuais podem se tornar conceitos imagéticos; 3) Por fim, através das discussões a respeito da técnica fotográfica como modelo de produção de imagens, refletir como o meio ambiente informacional de imagens é composto pelas formas de produção, suas possíveis formas de uso e disseminação; relacionando as tecnologias de produção de imagens, a cultura de consumo e significação social, que podem ser impostas através da manipulação dos conceitos visuais.

1.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Vilém Flusser (2008), em seu livro **“O universo das imagens técnicas”** destaca as possibilidades do uso de imagens técnicas voltadas para um futuro de síntese, que reconhece como tendência o rumo de uma sociedade pautada no totalitarismo político, programada e caracterizada por pessoas que são reconhecidas como “receptores e funcionários de imagens”⁴ (Flusser, 2008, p.8); além da tendência do avanço para uma realidade virtual de criadores e colecionadores de imagens. Para o autor, a imagem fotográfica está centrada no cerne das intenções dos programadores sociais. Isto é, as fotografias e vídeos (ou imagens em

⁴ Para Vilém Flusser, receptores de imagens são definidos como pessoas as quais o processo de geração de informações imagéticas está voltado, numa escala de controle social através da manipulação dos significados estruturantes das imagens. O polo oposto aos receptores são os funcionários de imagens, que são responsáveis por gerar informação imagética baseadas em intencionalidades e programações através da máquina, visando a manipulação e controle social. Ver: Flusser, 2008.

movimento) são consideradas como produtos de interesses capitalistas, visando o controle das massas sociais por meio de informações sintéticas.

A forma como o controle das ditas massas sociais acontecem, para o autor, se dá pela injeção de valores no que desenvolve como “**teoria da caixa-preta**” (Flusser, 2009): O interior das câmeras fotográficas é capaz de moldar a realidade pela da injeção de valores a serem convertidos em informações que visam a disseminação massiva para atuar no controle da realidade social por meio de significados pré-estabelecidos.

O que o autor propõe em seu pensamento é expresso da seguinte maneira: operadores de câmeras fotográficas injetam valores (sociais, políticos, estéticos...) antes de realizar a ação de registro. Isto é, que o fotógrafo já possui determinadas intencionalidades quando realiza a ação fotográfica. Os valores injetados na câmera fotográfica são codificados pela caixa-preta e se tornam imagens técnicas. Isto é, são intencionalidades materializadas; A ampla divulgação de tal mensagem em forma de imagem remete para uma programação visual da realidade, onde as mensagens visuais se tornam um novo padrão de significados e podem evoluir para um regime de visibilidade.

Para Vilém Flusser (2008), uma sociedade programada está, primeiramente, pautada nas tendências visuais. O autor reconhece as possibilidades de virtualidades alienantes, que são vistos na forma de produtos de informação visual, mas que tem como consequência a individualização do ser e seu afastamento dos grupos sociais.

Em seus escritos sobre superficialidade e virtualidade, o autor argumenta que a manipulação comportamental só é possível, primeiramente, pelo controle do que é visível e culturalmente injetado. Isso acontece porque “a nossa situação face às imagens é esta: as imagens projetam sentidos sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento” (Flusser, 2008, p.78). Primeiramente, superficial porque a dita futura geração de receptores de imagens é baseada em informações recicladas. Para o autor, a quantidade de informação imagética gerada e consumida sem qualquer critério de avaliação pelo público-alvo de imagens tornam normativos os discursos embutidos nessas imagens. Também, virtuais porque tais mensagens visuais agem no controle das relações sociais, dispersando grupos e individualizando as relações entre pessoas, transformando-as em relações entre receptores e imagens sintéticas.

Outra função das virtualidades, voltada à própria ideia de síntese, é a de gerar realidades repetitivas e costumeiras. Dessa forma, torna-se um regime visual a eterna repetição de imagens. A ideia de síntese reside no processo da reprodução de imagens já existentes, tornando o que é diferente em uma realidade improvável. Tal ação ocorre por intermédio das escolhas feitas pelos produtores de imagens. Uma vez que estão alinhados a determinados discursos políticos, transportam a ação fotográfica para o campo da semiótica, exercendo controle sobre a estética da informação pelo quadro fotográfico.

Peter Burke (2016) ressalta no que considera como “história cultural das imagens” que as mesmas são condicionadas a um processo de produção que tem como objetivo a manipulação dos significados intrínsecos por meio da estrutura semiótica. Isto é, informações visuais tomam seus respectivos significados a partir do controle dos signos como forma de obter determinados discursos como produto do processo de manipulação. O autor destaca que, muitas vezes, esse processo não é explícito e ocorre de forma que os consumidores de imagens atendam às exigências das mensagens visuais sem que seja possível identificá-las.

O significado das imagens depende do seu “contexto social”. [...] incluindo aí o “contexto” geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também seu contexto material, em outras palavras, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la” (Burke, 2016, p.268).

Vilém Flusser (2008) destaca que o movimento entre a imaginação criativa do fotógrafo, fundamentada em orientações que coordenam o corte da realidade, e o registro que materializa a reprodução da mesma, se faz possível pelas ações das ditas imagens técnicas. Para o autor, “as imagens técnicas são a tentativa de juntar os elementos pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destarte taparem os intervalos” (Flusser, 2008, p.24). Tal afirmação tem como objetivo apontar como, de forma inconsciente, o olhar deixa para a imagem a função de enxergar a realidade. Tais imagens técnicas seriam uma forma de tornar acessíveis o mundo visível sem que seja necessário transportá-lo ao nível interpretativo. Segundo Berger (2017), a utilização de legendas e notas explicativas dá às imagens o estatuto de certeza, sem que haja desconfiança acerca da informação que é recebida pelos usuários de imagens por conta da implícita evocação da testemunha ocular. Isto é, se uma imagem existe, logo, o autor da

imagem é a própria testemunha da ação a qual fora capturado um fragmento temporal e transformado em registro imagético. Tal ação inconsciente é destacada no pensamento de Vilém Flusser (2008) como virtualidade concretizada, onde há desintegração da realidade em pontos que são unidos por meio das imagens técnicas. Entretanto, a funcionalidade das imagens técnicas como aporte de significações denuncia um distanciamento entre imagem e espectador, tornada problemática quanto ao seu valor ético de informação. Pois, em seu nível ontológico, “as imagens técnicas são vistas enquanto rastros de processos eletromagnéticos ou químicos em ambiente sensível” (Flusser, 2008, p.48).

Reconhecer que as imagens técnicas são processos técnicos realizados pelos operadores de câmeras fotográficas também implica o reconhecimento que a própria significação é dada por esses mesmos produtores de imagens.

O problema é o da distância entre o espectador e a imagem. De distância determinada as imagens técnicas são imagens de cenas. De outra distância são elas traços de determinados elementos pontuais (fótons, elétrons), enquanto sob visão “superficial” se mostram como superfícies significativas [...] As imagens técnicas, ao contrário das chaves, exigem que deliberamos determinada distância quanto a elas, exigem “superficialidade”. (Flusser, 2008, p.47-48).

Apesar das imagens técnicas agirem conforme um processo de virtualidades como meio de transporte de informações visuais pela técnica fotográfica, o distanciamento entre imagem e espectadores apontados por Flusser (2008) também direciona para as relações entre instrumentos produtores de imagens técnicas, seus agentes produtores e usuários de imagens. Porém, se torna necessária uma abordagem mais próxima dos estudos das relações sociais e políticas do espaço social para que a programação pretendida por Vilém Flusser seja visualizada não apenas como termo conceitual-teórico, mas como constituinte de um sistema de controle perceptivo por meio das mensagens visuais.

Milton Santos (2020) em sua obra “**A natureza do espaço**”, desenvolve o pensamento de como os objetos técnicos, uma vez realizados sob a perspectiva do desenvolvimento tecnológico, foram capazes de alterar a natureza das relações sociais, agindo sob o domínio da temporalidade; do controle local e universal dos espaços geográficos; da criação de símbolos semióticos como aporte para o controle das massas sociais e da operacionalização do raciocínio lógico, visando a automação dos processos subjetivos mediante um regime autômato promovido

pelos objetos técnicos. Para o autor, o espaço é um conjunto indissociável de sistemas de objetos técnicos e sistemas de ações. No entanto, o espaço pretendido por Santos (2020) não se refere ao domínio tátil geográfico. Mas, ao espaço das virtualidades; das possibilidades de transformações do cotidiano e das culturas, manifestadas através de técnicas, em que somente seu processo de totalização irá alterar os espaços geográficos, culminando também nas configurações da cultura e dos costumes. Para o autor, “as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (Santos, 2020, p.29).

A técnica deve ser vista sob um tríplice aspecto: como reveladora da produção histórica da realidade, como inspiradora de um método unitário (afastando dualismos e ambiguidades) e [...] como garantia da conquista do futuro, desde que não nos deixemos ofuscar pelas técnicas particulares, e sejamos guiados, em nosso método, pelo fenômeno técnico visto filosoficamente, isto é, como um todo. (Santos, 2020, p.23).

Vontades e ideologias constantemente são manifestadas através da materialidade, passando primeiramente por um processo de constituição técnica, que tem como objetivo a definição de um sistema de ações visando a construção de objetos técnicos. Para Milton Santos (2020), entre as ações que modelam e constroem os objetos técnicos, feitos para serem utilizados como instrumentos para o alcance dos desejos humanos, há o que o autor define como sistema ou conjunto de intencionalidades. Pois, “não há pensamento sem um objeto pensado, nem apetite sem um objeto apetecido” (Brentano, 1935, p.29 *apud* Santos, 2020, p.89). Para o autor, o sistema de intencionalidades está ligado ao resultado da relação entre a sociedade e as ações do homem na construção da cultura material e da vida social projetada sobre os objetos técnicos. A intencionalidade “é igualmente eficaz na contemplação do processo de produção e reprodução das coisas” (Santos, 2020, p.90).

Sendo a intencionalidade o intermediador de processos que antecede as ações, o autor destaca a ideia de que é necessário trabalhar com os contextos dos espaços sociais, estabelecendo um olhar dialético para o sistema de objetos. Milton Santos (2020) destaca que, no sistema de objetos, há uma hierarquia que é respeitada. Há, primeiramente, os produtores de objetos técnicos. Aqueles que produzem tecnologias e instrumentos para determinados fins, visando a lucratividade

e o domínio sobre os espaços sociais; Em seguida, há os que operam os objetos técnicos. Nesse caso, a operação das tecnologias não é uma opção de escolha, pois os grupos sociais a quem se destinam a produção dos meios técnicos e a operação de tais ferramentas está atrelada à divisão das classes sociais. A classe considerada mais rica, produz e lucra com a técnica. Os mais pobres, estão destinados a operarem os objetos técnicos e serem dependentes deles. Ainda, segundo o autor, mesmo o despertar da classe dominada para o sistema de ações que regula a vida social mostra uma segunda camada, a da liberdade das próprias ações. Enquanto os produtores possuem recursos e influência para realizarem suas intencionalidades da forma como desejam, os operários dos objetos técnicos apenas despertam a consciência para um sistema que não os permite tomar outras ações além das quais já foram previamente pensadas e programadas. Ainda sobre o sistema de objetos, o autor reflete que essa lógica sistemática evidencia que as tecnologias e os agentes operacionais são parte de um contexto em que a sociedade tem os objetos técnicos como centro da vida.

Pensados como forma e conteúdo dos contextos históricos, os objetos técnicos podem ser tomados como forma de entender as relações de controle social além das aparências funcionais. Tal conjunto de relações só são possíveis de serem compreendidas por meio das virtualidades dos sistemas, que não se mostram como objetos táteis, mas como questionamentos filosóficos em prol de uma compreensão contextual das ações humanas.

Já que a realização concreta da história não separa o natural e o artificial, o natural e o político, devemos propor um outro modo de ver a realidade, oposto a esse trabalho secular de purificação, fundado em dois polos distintos. No mundo de hoje, é frequentemente imposto ao homem como distinguir as obras da natureza e as obras dos homens e indicar onde termina o puramente técnico e onde começa o puramente social. De fato, os objetos técnicos com que lidamos diariamente “não são carne nem peixe”, eles são um intermediário em que se associam “homens, produtos, utensílios, máquinas, moedas...” (M. Akrich, 1987, p. 50 *Apud* Santos, 2020, p.101).

No que se refere à artificialidade gerada pelos objetos técnicos, Milton Santos (2020) propõe pensar no espaço um conjunto de técnicas voltadas para a alienação e suposta distração das problemáticas referentes à totalidade da vida social. Para o autor, o contexto em que técnica e intencionalidade se encontram vão constituir o

processo de totalização do lugar⁵. Isto é, a junção dos contextos menores de cada conjunto social, das pessoas, das instituições e das ações humanas sobre a ordem política e cultural é o que será tido como norma e função dos objetos técnicos aplicados sobre a vida social. Para o autor, a principal função dos objetos técnicos é a operacionalização do raciocínio político e da capacidade crítica da realidade. Um dos efeitos desejados por essa função é o afastamento dos operadores de objetos técnicos da dimensão social à qual estão inseridos. Em termos práticos e elucidativos, há a possibilidade de utilizar a inclusão digital como forma de exemplificar o pensamento de Milton Santos. *Smartphones* são, hoje, um componente essencial para os cidadãos dos lugares onde a inclusão digital aconteceu com êxito. Realizar a crítica proposta no pensamento do autor é reconhecer a dependência do acesso a um ambiente virtual internético, vendido como espaço democrático de trocas de informações. Esta ideia é perpetuada a partir da ideia de globalização e se concretiza a partir da ação realizada com o acesso remoto à rede de informações digitais. No entanto, o que se percebe ao reduzir o mesmo aparelho ao status de objeto técnico é a percepção de que existe uma classe social abastada financeiramente que produz esse tipo de aparelho, suportada por esse tipo de tecnologia, que faz com que o acesso dito ilimitado seja a principal motivação de uso por parte de seus usuários. O que, por um momento, pode ser benéfico pela facilidade de acesso à informação, também se torna o ambiente de controle social pretendido pela classe produtora de tais tecnologias. Quanto mais esse tipo de produto tecnológico é utilizado, menos provável é que os operadores de objetos técnicos alcancem o despertar crítico sobre suas bolhas sociais.

Seguindo a mesma linha de pensamento proposta por Milton Santos, Jonathan Crary (2023) em seu livro “**Terra arrasada**” realiza uma reflexão acusativa onde as práticas do mundo capitalista (ou, produtores de objetos técnicos) atuam no controle e extração de recursos, explorando tanto o mundo natural quanto o universo comportamental humano. Segundo Crary (2023), os objetos técnicos que vendem a ideia de inclusão digital o fazem conforme determinados objetivos: alienar as massas sociais menos instruídas; individualizar ainda mais os indivíduos para que toda e

⁵ Para Milton Santos (2020), o lugar é referente ao espaço habitável, manipulável; à dimensão dos objetos táteis onde são realizadas as construções e os impactos das ações humanas; o mundo tátil. Já o espaço se refere ao conjunto indissociável de sistemas de ações e sistemas de objetos; O espaço é um ambiente virtual, onde os sistemas coexistem e agem na constituição das relações sociais e na formação da cultura e da própria história dos lugares. Ver: Santos, 2020.

qualquer ideologia que discorde dos ideais capitalistas sejam desmontados pela falta de um senso de comunidade, onde os debates políticos apenas aconteçam no universo das redes sociais; do afastamento das ciências humanas em prol do enaltecimento das disciplinas tecnológicas que oferecem respostas imediatistas, tratando problemas sociais no âmbito da técnica enquanto despreza a aplicação das teorias humanistas; da dispersão das consequências da exploração da natureza enquanto são desenvolvidas e aprimoradas novas tecnologias dispersivas.

Para o autor, é utópico pensar positivamente sobre a democratização do acesso à informações e o senso de coletividade promovido pelas redes, assim como o achatamento das distâncias pretendidas no processo de globalização. Pois, o ser social se comporta conforme o mundo capitalista espera, onde o próprio ser humano é definido pelo objeto técnico que o acompanha. Ainda utilizando os *Smartphones* como um objeto elucidativo, Crary (2023) destaca que a obsolescência dos aparelhos dita a inevitável obsolescência dos operadores dessas tecnologias. O sujeito moderno, ao viver em sociedade, procura consumir cada vez mais tecnologias para se manter incluso nas tendências normativas do considerado “novo tecnológico”. O que não está inserido no campo explícito dessas ações é o tempo da obsolescência programada, que já fora imposta aos seres humanos com o desenvolvimento das inteligências artificiais gerativas, que substituíram a ação humana no controle da produção e reprodução das suas próprias programações: máquinas que são, hoje, autônomas de programadores e funcionam conforme um universo de informações sintéticas.

1.2 OBJETIVOS

A proposta deste estudo é realizar a observação da manipulação da imagem técnica, partindo da informação fotográfica e a inevitável mutação do objeto técnico “câmera” enquanto produto gerado e manipulado conforme o sistema de objetos e intencionalidades pensados por Milton Santos (2020), considerando a manipulação do objeto técnico conforme o modelo filosófico da “caixa-preta” de Vilém Flusser (2008, 2009) e a expansão do meio ambiente produtor de imagens para a técnica gerativa.

Crary (2023), ao citar Illich (1973) aponta que “um indivíduo se relaciona com a sociedade por meio do uso ou das ferramentas que domina ativamente ou daquelas pelas quais é afetado passivamente” (Illich, 1973, p.20-21 *Apud* Crary, 2023, p.19). Dessa forma, pretende-se, com esta pesquisa, partir da imagem técnica como parte fundamental do meio informativo-social, das suas manipulações e de suas crises ontológicas.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Como objetivos específicos, pretende-se: 1) relacionar os processos técnicos voltados à produção de imagens fotográficas, considerando-as suporte de informações visuais; 2) Analisar as formas de uso da informação fotográfica, considerando sua influência enquanto suporte documental e as tipologias de imagens fotográficas; 3) Revisitar as principais teorias utilizadas como base para o tratamento documental-contextual de materiais fotográficos e propor novas discussões quanto ao regime de visibilidade, buscando subsídios que permitam a criação de novas ferramentas de descrição contextual de imagens além do reducionismo objetivista do espelho do real, mas que as visualizem como fenômeno gerativo de intencionalidades informacionais visuais.

1.4 METODOLOGIA

O presente trabalho se apresenta como produto de intensos esforços de estudos relacionados ao âmbito da biblioteconomia, voltado à aplicação das teorias e práticas documentárias relacionadas, especificamente, ao objeto técnico fotográfico como fonte primária de informação. Esta pesquisa é de caráter exploratória e qualitativa, uma vez que se parte da definição da fotografia enquanto mediadora de ação de registro e consumo de informação fixada em um suporte para que seja possível classificar tipos de imagens, formas de consumo e possíveis técnicas relacionadas a elas. Foram buscados subsídios teóricos em textos de autores das grandes áreas da biblioteconomia, comunicação social, filosofia e história da arte. Onde, na busca da visualização da fotografia como objeto técnico

enquanto tecnologia de produção e manipulação de informações visuais, foi considerada a ideia de totalidade dos espaços de acordo com Milton Santos (2020); onde acontece a empiricização do tempo, relacionando dialeticamente as culturas, as sociedades, os objetos técnicos e a temporalidade da vida.

2 OBJETO TÉCNICO FOTOGRÁFICO: SUPORTE DE INFORMAÇÃO E TIPOLOGIAS DE IMAGENS

Imagens fotográficas constantemente são utilizadas como aporte para textos como forma de atribuir valor contextual. Isso ocorre por conta da implícita invocação da testemunha ocular. Pois, se algo foi fotografado, há naturalidade consensual em dizer que há uma testemunha correspondente ao registro. A utilização de imagens como forma de estabelecer um vínculo entre ocorrências do passado com as necessidades informacionais do presente de seus espectadores possibilita a visualização de uma dupla forma de utilização deste tipo de suporte de informação: como objeto informativo e como objeto ilustrativo.

André Rouillé (2009), ao escrever sobre as funções da fotografia-documento em centros de informação, busca estabelecer os critérios que definem o uso ilustrativo e informativo destinado às fotografias. Sobre a função ilustrativa, o autor expressa que está totalmente associada a uma forma de percepção objetivista que utiliza as imagens como fatores descritivos de determinados assuntos fotográficos. A origem da função ilustrativa está vinculada com a produção do saber científico e a pesquisa acadêmica desde o seu surgimento e estabelecimento enquanto produto técnico-científico em 1839. Tal fato ocorreu por conta da imperfeição em se detalhar imgeticamente os resultados científicos e a incapacidade de lidar com a captura de imagens em movimento. Logo, tanto para a técnica quanto para o produto gerado pelas primeiras câmeras fotográficas, restou a função em se apoiar em textos como forma de cumprir seu papel enquanto suporte de informação visual.

Sua utilização produtiva começa na astronomia, depois na medicina, com os trabalhos de Duchenne de Bolonha a respeito dos mecanismos da fisionomia humana (1862), ou os de Charles Ozanam, que abordam a representação dos batimentos cardíacos (1869) [...] Essa função de ferramenta científica é consagrada, em 1878, pela famosa fórmula do astrônomo Jules Janssen, membro do instituto e diretor do Observatório de Meudon, para quem a fotografia é a verdadeira “retina do perito”. (ROUILLÉ, 2009, p.122).

Na utilização da imagem fotográfica enquanto funcionalidade ilustrativa, são expressivas as relações objetivas voltadas ao método descritivo dos produtos científicos e sua capacidade de ser integrada aos protocolos das experiências. Contudo, também se torna utilizável enquanto ferramenta de ilustração industrial, tal

como aplicado nos anúncios de marketing e catálogos de qualquer ordem, como venda de eletrônicos, cosméticos, produtos automobilísticos e o mercado arquitetônico.

Reside na fotografia enquanto ilustração o fator de convencimento através da expressividade dos seus conteúdos, em um sentido que procura estabelecer a associação da informação visual por meio do fácil convencimento da arquitetura dos símbolos cuidadosamente pensados e construídos para compor um argumento em forma de imagem. “O universo da ilustração mobiliza apenas as capacidades médias da fotografia, seja nos planos da técnica e dos assuntos representados, seja nos planos das formas” (Rouillé, 2009, p.124). A utilização de tal funcionalidade da fotografia enquanto objeto documental se torna voltada à capacidade do convencimento pelo que o autor define como conformismo do olhar. Para o espectador leigo, se torna mais simples convencer-se por uma série de imagens cuidadosamente produzidas e apresentadas como discurso do que aplicar à elas a dúvida crítica relacionada à sua própria produção e, ao nível da crítica dialética, estabelecer no campo da dúvida quais são as intencionalidades técnicas para tal produção dessas informações apresentadas em forma de imagem.

Apesar da possibilidade de uso das imagens fotográficas como procedimento técnico de síntese visual e descritiva de ações e produtos científicos, sua correlação com o referente descarta a possibilidade de tratar a imagem como produto de intencionalidades. Pois, a mesma está sendo utilizada em um processo onde o meio de uso justifica a sua existência. Logo, a utilização de imagens como ilustração mantém uma perigosa relação de evidência e descrição, fazendo com que “a imagem (esteja) cada vez mais subordinada às considerações estritamente utilitárias, sensíveis mais às imposições da economia do que às inovações estéticas” (Rouillé, 2009, p. 124).

Se, com a função ilustrativa, a fotografia é utilizada como suporte informacional baseada em textos como forma de aderir seus significados, a utilização estritamente descritiva da imagem aplicado ao método científico e ao mercado publicitário como forma de sintetizar o conteúdo textual em imagem não fora capaz de lidar com um outro tipo de demanda destinado às imagens fotográficas: a possibilidade de, através do documento fotográfico, entender o meio ao qual a fotografia está inserida, partindo do registro como forma de extrair significados para que seja possível visualizar o todo contextual.

De forma contrária à função ilustrativa, a função informativa busca, em seu processo de fabricação, partir da realidade enquanto potencialidade informativa, desprezando as técnicas de manipulação do referente fotográfico, o qual se espera a menor intervenção possível dos produtores de imagens acerca das mensagens visuais.

Rouillé (2009) destaca que o estatuto da informatividade fotográfica se consolidou a partir do momento em que a instantaneidade do processo fotográfico foi considerada mais um fator social que necessariamente científico, passando a ser aplicada nos processos cotidianos da vida social e menos à hierarquia da metodologia científica, sendo utilizada como instrumento de captura do tempo presente enquanto manifestação da manutenção dos contratos sociais; Isto é, a fotografia passou a atender a temporalidade da vida humana; integrada no mesmo tempo do ator social. Dessa forma, o objeto fotográfico informativo se torna capaz de expressar a realidade com espontaneidade, elevando o registro ao âmbito da captura dos processos totalizantes no espaço social, onde o passado representado nas imagens pode ser utilizado como fonte de pesquisa para entender as culturas e os eventos admitindo ser um fragmento do curso temporal da existência humana. Para o autor, a “entrada da fotografia na área da informação aconteceu com o advento da fotografia de imprensa, na conjunção de suas séries de transformações técnicas: uma, própria da fotografia; a outra, referente à tipografia” (Rouillé, 2009, p.126). Para que o estatuto informacional destinado à fotografia fosse aplicado com êxito, seria necessário que seu registro fosse realizado longe de qualquer método que viria a limitar a aplicabilidade da ferramenta fotográfica. Com o avanço da própria tecnologia destinada ao fazer fotográfico, desde câmeras com tamanhos reduzidos a processos de captura mais velozes, se tornou possível o desenvolvimento do fotojornalismo. O fazer fotográfico passa a ter mais espaço voltado ao registro dos acontecimentos sociais, assim como a mobilidade dos produtores de imagens. Ainda, segundo o autor, essa evolução no uso da fotografia também só foi possível por uma necessidade técnica do avanço da imprensa.

“A instantaneidade, a capacidade de captar movimentos fugazes constituía a finalidade dessa série de progressos técnicos. Mas, para informar, os clichês instantâneos tinham de ser amplamente difundidos” (Rouillé, 2009, p.126-127).

Friedrich Kittler (2016), em seu curso sobre mídias ópticas realizado em Berlim no ano de 1999, argumenta que o pleno desenvolvimento da fotografia e seus métodos de ampla divulgação se deram pela demanda adjacente das evoluções que ocorreram a partir da criação da técnica de Johannes Gutenberg: a imprensa.

Uma mídia impressa, historicamente definida, precisa de uma mídia óptica correspondente. Os livros impressos de Gutenberg haviam criado uma demanda por xilogravuras e gravuras em cobre; a rotogravura precisava de algo que, a partir de meados do século XIX, foi chamado de jornal ilustrado e hoje é chamado simplesmente de revista. Em 1796, antes de a fotografia satisfazer definitivamente essa demanda, Aloys Senefelder inventou a litografia. (Kittler, 2016, p. 175).

A necessária substituição das técnicas de reprodução de imagens pela utilização de processos que incluíam, na imprensa, a utilização de fotografias como meio informativo, destaca ainda outras demandas técnicas além das relacionadas aos processos tecnológicos. A primeira consideração é a da própria temporalidade como fator essencial para fazer a plena divulgação dos eventos ao passo dos acontecimentos, permitindo que a reprodutibilidade técnica estivesse à frente das demandas por informação. Em conjunto com a velocidade de propagação das informações, se encontra a substituição da precariedade técnica de imagens anteriores ao processo de reprodução fotográfica, tornando as reportagens mais convincentes em seu conteúdo através do testemunho evocado pelo registro visual, estabelecendo o papel do fotojornalista como ator inserido no meio ao qual os eventos acontecem e transformam os espaços.

“A informação fotográfica define-se por suas alianças, não por suas ferramentas”; ela só atinge o domínio prático quando suas ferramentas fotográficas (lentes, filmes, câmeras) e suas ferramentas de impressão (heliogravura, ofsete) se aprimoram e se aliam. (Deleuze e Guattari, 1980, p.114, *Apud* ROUILLÉ, 2009, p.127).

Apesar da utilização da função informativa da fotografia ter como essência o instantâneo dos testemunhos como ponto de partida para extração de mensagens visuais, sendo utilizadas como pontos-chave de textos que a utilizam como base para seus discursos, o objetivo de informar acaba por se perder com a exagerada reprodução do que Rouillé (2009) chama de “clichês visuais”. Para o autor, as imagens veiculadas pela imprensa atendem ao domínio dos clichês de coisas ou estados de coisas. Isto é, que as imagens que são geradas pelos produtores de

imagens apenas oferecem recursos visuais para uma realidade de fatores considerados naturais, dados que se encontravam em algum estado próprio, desprezando a preexistência das coisas e suas possibilidades de manipulação. Ainda, pela reprodução de imagens já vistas anteriormente, considerando as características visuais como algo a ser replicado por meio da câmera. O fotógrafo, dada a sua natureza imparcial para gerar imagens informativas, não altera o produto. Porém, o próprio meio dá liberdade de escolhas quanto a produção das imagens, tornando-as ambíguas quando vistas por ângulos de produtores com intencionalidades distintas.

Diferente das potencialidades artísticas, bem depressa a função informativa da fotografia foi reconhecida. Isso porque os milhares de clichês — de monumentos, de paisagens, de produtos e de pessoas — que circulavam na segunda metade do século XIX eram dotados de um valor informativo incomparavelmente mais elevado do que o da maioria das imagens da época. Mas tratava-se, geralmente, de clichês de coisas e de estados de coisas. Não de acontecimentos. Além disso, clichês eram reproduzíveis, mas não multiplicáveis em vários exemplares. Em outras palavras, enquanto o procedimento se encontrava sem recursos diante de fenômenos em movimento, e enquanto as imagens permaneceram na ordem restrita do reproduzível, informar continuou uma utopia. (Rouillé, 2009, p. 126)

Informar e ilustrar se tornam, na utilização de imagens fotográficas como fonte, escolhas particulares voltadas à forma de uso e manipulação de informação. O que se torna importante para a aplicação das funcionalidades destinadas às fotografias em tempos modernos é a capacidade de percebê-las como objeto inerente às evoluções das técnicas de comunicação e informação. Há, portanto, a necessidade em perceber o processo fotográfico como parte dos movimentos culturais e sociais, em que a pluralidade de visibilidades se tornam objetos mediante o processo de globalização. Em **“Por uma outra globalização”**, Milton Santos (2023) propõe pensar a manipulação do meio técnico vigente a partir da informação enquanto produto, que se manifesta por meio das formas-conteúdo pretendidas pelos sistemas de ações e intencionalidades. Para o autor, não há forma que não se manifeste através de uma técnica correspondente (Santos, 2016). Logo, os meios aos quais a imagem informa e ilustra em tempos vigentes acaba por fazer parte de um determinado ciclo de controle dos produtos informacionais.

Ao pensar o conceito de globalização, o autor expressa que essa pode ser visualizada por meio de três esferas:

1) a ideia de globalização enquanto fábula, que permeia o imaginário popular com uma falsa crença de que a velocidade do progresso e integração tecnológica seriam o meio necessário para o avanço social e político, pautado no avanço científico e da magnitude das potências industriais.

Seus fundamentos são a informação e o seu império, que encontram alicerce na produção de imagens e do imaginário, e se põem a serviço do império do dinheiro, fundado este na economização e na monetarização da vida social e da vida pessoal". (Santos, 2023, p.23).

2) Santos (2023) define a possibilidade de enxergar a globalização como perversidade. Isto é, o processo globalizante, além de estimular o crescente consumo e a mercantilização da vida, transforma direitos em privilégios, potencializando o sistema de divisão social e exponenciando os critérios previstos dos atores sociais no sistema de ações: Aos que produzem e dominam as tecnologias, é dado o mundo técnico e suas riquezas; Aos que operam e são dependentes das tecnologias, resta o eterno ciclo de produção de produtos que jamais serão de seu domínio. Para o autor, um dos fatores que potencializam a divisão das classes sociais é o acesso à informação e a consequente manipulação dos meios de produção e manipulação informacional.

A perversidade sistêmica que está na raiz dessa evolução negativa da humanidade tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas. Todas essas mazelas são direta ou indiretamente imputáveis ao presente processo de globalização. (Santos, 2023, p.25).

3) Apesar de demonstrar que o processo globalizante é pautado em um sistema de perversidades, mantendo suas narrativas em fachadas ideológicas ao que se enxerga como processo perfeito para a manutenção da vida, o autor demonstra uma outra alternativa: A globalização como pode ser. Para Santos (2023), o processo vigente possui a faceta de criação de redes sociais, que atuam como ponto de convergência dos meios técnicos que podem ser utilizados para servir a outros objetivos além dos previstos pelo sistema capitalista.

Considerando o que atualmente se verifica no plano empírico, podemos, em primeiro lugar, reconhecer um certo número de fatos novos indicativos da emergência de uma nova história. O primeiro desses fenômenos é a enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos em todos os continentes. A isso se acresce, graças aos progressos da informação, a "mistura" de filosofias, em

detrimento do racionalismo europeu. Um outro dado de nossa era, indicativo da possibilidade de mudanças, é a produção de uma população aglomerada em áreas cada vez menores, o que permite um ainda maior dinamismo àquela mistura entre pessoas e filosofias. [...] Trata-se da existência de uma verdadeira sociodiversidade, historicamente muito mais significativa que a própria biodiversidade. Junte-se a esses fatos a emergência de uma cultura popular que se serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas, permitindo-lhe exercer sobre esta última uma verdadeira revanche ou vingança. (Santos, 2023, p.26).

Ao pensar uma nova forma de utilizar o sistema técnico como possibilidade de ressignificar o meio social como via para uma sociedade democraticamente sustentável, Milton Santos exerce, em seu pensamento, o que Flusser (2008) determina como meio para subverter o sistema técnico. Isto é, para que seja possível realizar qualquer espécie de mudança que atinja de maneira eficaz as camadas sociais, é primordial que sejam tomadas algumas medidas com relação aos meios produtores técnicos: A percepção sistemática da técnica, suas intencionalidades e a manipulação dos produtos gerados. Sendo a informação fotográfica o produto ao qual se pretende analisar neste estudo, torna-se necessário, primeiramente, realizar o estudo das vias totalizantes, dos produtos fotográficos e da manipulação da informação enquanto potência de visibilidades inseridas no meio social.

2.1 A IMAGEM-MÁQUINA: UMA PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

O processo de evolução dos movimentos culturais passa, inevitavelmente, pela transformação da percepção visual. Todo e qualquer lugar, assim como qualquer coisa pode se tornar um objeto de pesquisa diante das fontes que são relacionadas a tais objetos. Se tratando de fotografias, paisagens podem ser associadas a descrições geográficas para compor uma pesquisa histórica relacionada aos lugares representados, assim como marcas que residem em antigas construções ou as ruínas resistentes ao tempo. O mesmo ocorre quando há a comparação entre os traços da moda entre diferentes décadas e diferentes povos, elevando ou não a possível influência de fatores externos às camadas sociais regionais. Como, por exemplo, a influência da moda francesa dos anos 1920 para o cenário regional brasileiro; ou a apropriação de trajes de povos originários para serem utilizados como fantasias. Tornar a fotografia um objeto capaz de fazer

reverberar o contexto de produção a qual está relacionada significa tomar para si (autor) a capacidade de transportar os recortes temporais e realinhar a ordem dos discursos imagéticos.

Em “**Fotografia e história**”, Boris Kossoy (1989) discorre sobre a necessidade em se estabelecer a diferenciação entre a história da fotografia e a história através da fotografia. Realizar o curso da História através das imagens requer o entendimento do objeto fotográfico enquanto potência de valor documentário e que pode atender as necessidades informacionais de diversas áreas do conhecimento. O movimento interpretativo da fotografia-história considera o processo de captura fotográfica como fragmentação da vida e a transforma em fonte de informação pela sua capacidade de desfragmentação contextual-visual. Isto é, a interpretação de imagens históricas podem ser utilizadas como fonte de informação, uma vez que vistas sob a possibilidade do meio informacional, tidas como oportunidade de extração de informações sobre um determinado período de tempo ou assunto.

As imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social, e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sócio-cultural. (Kossoy, 1989, p.35-36).

Se, para utilizar a fotografia como meio para aprender sobre história, é necessário que a reconheça enquanto objeto dotado de valor documentário sobre a vida social e cultural, o mesmo não ocorre com a história da fotografia. Para o autor, a história da fotografia vai relacionar apenas a sua interpretação, modificação e evolução puramente técnica; além dos objetos históricos onde a tecnologia fotográfica pode ser observada. Isso significa dizer que a história da fotografia está mais voltada para a observação da câmera fotográfica, das técnicas aplicadas à elas e seus produtos, sejam eles materiais ou não.

[...] para a história da fotografia, o critério obviamente não é o mesmo. Interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos para que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes num certo momento histórico [...] Interessam sobretudo as imagens que documentam a diversidade dos assuntos que foram objeto de registro no passado, na medida em que representam exemplos da utilização da fotografia nas mais diferentes áreas. (Kossoy, 1989, p.36).

Se, no meio técnico, cada objeto carrega consigo as características do espaço social onde são desenvolvidos, é necessário que tal diferenciação entre aprender **com** a fotografia e **sobre** fotografia sejam considerados para aproximar os contextos tecnológicos e compreender seus impactos sociais. Assim, para entender o objeto fotográfico é necessário que se aproxime três esferas: A do desenvolvimento e aplicação tecnológica; Das características históricas da sociedade técnica a qual foi implementada; e de seus impactos enquanto produto técnico.

No ano de 1931, o ensaísta e filósofo Walter Benjamin publica um de seus textos mais influentes relacionados à pesquisa sobre imagem e história. Em “**A pequena história da fotografia**”, Benjamin (1987) reflete sobre o estabelecimento do objeto técnico fotográfico, levando em consideração o contexto histórico que permitiu a implementação do corpo mecânico que, em pouco tempo, iria substituir a mão dos pintores para gerar imagens. Há, no texto de Benjamin, uma possibilidade sutil em se perceber o relacionamento entre técnica e método como dois fatores distintos que tornaram possível o desenvolvimento da tecnologia fotográfica. A invenção da fotografia é associada à dupla Niépce-Daguerre no desenvolvimento da chamada “daguerreotipia”, que fora oficialmente anunciada como fotografia pela academia francesa em 1839. Porém, os resultados da daguerreotipia foram precedidos por experimentos realizados de forma individual. Joseph Nicéphore Niépce, inventor e pesquisador francês, desenvolveu um processo de preservação de imagens como produto de seus estudos sobre como tornar o processo de registro em imagem mais ágil e duradouro ao longo do tempo. Em 1826, ao utilizar equipamentos já existentes como a câmara obscura, a sensibilidade à luz de determinadas substâncias e longos tempos de exposição, Niépce obtém êxito ao registrar a vista da janela de seu estúdio em uma chapa de estanho coberta de betume da Judeia. A este método, o autor nomeou como Heliografia. Para a história da fotografia, passou a ser conhecida como o primeiro registro obtido pelo processo fotográfico.

Figura 1 — View from the window at Le Gras. 1826.



Fonte: Maisón Nicéphore Niépce Works. Disponível em:
<<https://bicentennial-of-photography.org/catalog-works-niepce/>>.

Se, com a Heliografia, Niépce obtém como produto de suas pesquisas o início de um método capaz de captar as aparições (mesmo que, para isso, a técnica exija um tempo de exposição tão longo que somente assuntos sem movimento sejam possíveis ao registro) e torná-las mais resistentes que as pinturas, o mesmo não pode ser dito com relação a seu parceiro de desenvolvimento tecnológico. Daguerre buscava realizar algo além da simples captura do tempo: a manipulação espetacular das ilusões. Louis Jacques Mandé Daguerre, dentre seus diversos títulos, foi um pintor, coreógrafo, físico e inventor francês. A partir de seus trabalhos como pintor tendo como enfoque a representação de panoramas, sua especialização o leva a desenvolver, em 1822, o Diorama: “um panorama que, como o nome revela, combinava luz incidente [Aufkicht] com luz transmitida [Durchlicht]” (Kittler, 2016, p.177). A invenção de Daguerre combinava a manipulação do olhar de seus espectadores ao mostrar imagens que se sobrepunham e realizavam uma transição durante a exibição. Os experimentos de Daguerre, no entanto, não se resumiram ao

simples estatuto da arte e do artista, sendo a comercialização das suas reproduções o que levou o inventor a obter sucesso.

Quando o diorama de Daguerre era apresentado ao público pagante em luz incidente, ele mostrava, por exemplo, uma vista pacífica do Vesúvio. Mas quando o diorama mudava para a luz transmitida, aparecia por trás da tela, de repente, uma vista noturna desse mesmo vulcão, com irrupções, fogos, relâmpagos e nuvens iluminadas. (Kittler, 2016, p.177).

Enquanto Niépce demonstrava mais interesse na captação e em uma primeira noção da possibilidade de constituir um processo de arquivamento do mundo material por meio da própria materialidade de suas chapas heliográficas, Daguerre se interessava mais pela capacidade técnica do processo e seus fins ilusórios, tornando-o o pioneiro da experimentação de uma concepção fotográfica. A união entre Niépce e Daguerre permitiu que técnica e método fossem unificados, partindo dos princípios da fotossensibilidade rumo à busca de um processo que faria diminuir o tempo de exposição e a qualidade das chapas geradas.

Daguerre entrou em cena justamente aqui, por intermédio de um comerciante parisiense de *camerae obscurae*. Como pintor e ilusionista, ele não se interessava pelo arquivamento eterno e pela reprodução, mas — como já em seu diorama — pela captação de efemeridades ou de processos temporais. (Kittler, 2016, p.178).

Ao firmarem o contrato de colaboração e, após a morte de Niépce em 1833, Daguerre passa a conduzir os experimentos modificando o método empregado pela Heliografia. Com uma chapa de cobre coberta por prata, a exposição do material sensível tornou o processo de captura mais rápido que o método inicial desenvolvido por Niépce. Sem a influência de seu falecido parceiro de experimentos, Daguerre passa a tomar para si a autoria do desenvolvimento do novo processo de captura e o intitula como “daguerreotipia”.

Após a telegrafia de Claude Chappes, a tendência fundamental das técnicas midiáticas modernas — de substituir todos os valores estáticos por valores dinâmicos e toda solidez pela velocidade — havia alcançado o arquivamento óptico de imagens. Segundo seus contemporâneos, o método de Daguerre era sessenta a oitenta vezes mais rápido que o de Niépce. (Eder, 1905, I, p.184-190, *Apud* Kittler, 2016, p.179).

A colaboração entre Niépce e Daguerre constitui parte da história formal do desenvolvimento da técnica e do método fotográfico. No entanto, tal discurso

histórico apenas se mantém como narrativa oficial por conta de outros detalhes contextuais. Assim como toda origem de algum objeto técnico não possui apenas um inventor, mas, uma cadeia de atores sociais que desenvolveram métodos iguais ou semelhantes com objetivos próximos ou parecidos, há na história da fotografia diversos outros pioneiros do processo fotográfico. São exemplos de ampla citação os trabalhos de William Henry Fox Talbot, cientista e escritor francês que, entre 1835 e 1839, desenvolveu um método diferente ao realizado por Niépce e Daguerre. No lugar da bruta materialidade das chapas de estanho ou cobre, Talbot utiliza o papel como superfície de registro, o qual o cientista daria o nome de calótipo. Ainda, diferente das imagens positivas geradas tanto pela Heliografia quanto pela Daguerreotipia, o calótipo de Talbot gerava registros em negativos, que poderiam ser invertidos para positivos fotográficos e facilmente reproduzidos. Além da velocidade de exposição ser consideravelmente rápida comparada ao processo originário da heliografia (cerca de 20 minutos), a materialidade do calótipo foi responsável pelo desenvolvimento dos negativos fotográficos utilizados até os tempos atuais. Apesar de ser um dos pioneiros do processo fotográfico, Fox Talbot não teve sua patente reconhecida como meio técnico fotográfico pelo governo francês ao mesmo período que Daguerre. Além do calótipo, existem outras origens da fotografia que constituem o todo contextual da história da técnica fotográfica. Porém, a relação Niépce-Daguerre é a que será considerada para esta seção por duas questões contextuais de suma importância: a influência política e o fator comercial. Para o pleno estabelecimento da daguerreotipia, foi necessária a participação do astrônomo, físico e político francês François Jean Dominique Arago. À época da invenção de Daguerre, François Arago ajuda a vender a invenção para o governo francês como avanço técnico-científico enquanto Daguerre constrói e vende todo o equipamento para gerar daguerreótipos. Walter Benjamin (1987) destaca que Arago associa ao processo fotográfico o necessário ajuste da velocidade e da fidelidade de gerar registros sem que passe pela dualidade representativa voltada à interpretação dos artistas. Mas, que, por esse mesmo motivo, pintores poderiam se utilizar do processo fotográfico como ferramenta utilitária para suas obras de arte. Dessa forma, o processo fotográfico é inicialmente vendido como possibilidade científica enquanto força o campo das artes a se reinventar perante a nova invenção. O que se inicia com a daguerreotipia, além das imagens meramente estáticas e, de início, sem imaginação, é um período em que “os eventos históricos do acaso passam a

visar à durabilidade, à repetibilidade e quase à garantia do sucesso” (Kittler, 2016, p.181). Segundo Friedrich Kittler (2016), o que não existia antes do desenvolvimento da técnica fotográfica era uma técnica correspondente para gerar informações visuais, transmiti-las em um determinado tempo-espço e, depois, retransmiti-las em outro tempo e espaços distintos. Dentre as justificativas apresentadas por François Arago nas palestras cerimoniais sobre Daguerre, foram a indispensabilidade do processo para o estudo da história da arte e arqueologia sem a “interferência da mão falsificadora do pintor” (Kittler, 2016, p.183); Da medição da intensidade luminosa em termos absolutos, uma vez que o processo técnico supera o olhar humano; e da utilização dos daguerreótipos para a realização de medições cartográficas. “Daí surgiu a brilhante ideia de Wendell Holmes, segundo a qual todas as obras arquitetônicas poderiam ser destruídas (por exemplo, pela pólvora) imediatamente após seu registro pela daguerreotipia” (Kittler, 2016, p.184). Arago, como principal personagem de propaganda, convence o governo francês a comprar a invenção de Daguerre. Assim, em 19 de agosto de 1839, o governo francês anuncia o Daguerreótipo como processo técnico-científico.

2.2 O QUE É UM SUPORTE DE INFORMAÇÃO FOTOGRÁFICA

A relação entre o objeto técnico fotografia e a utilização do maquinário fotográfico foi tão importante para a história das técnicas que, ao criar uma nova forma de representar o visível, criou também uma nova forma de capturar os traços da realidade, algo que Walter Benjamin (1987) irá tratar como forma de miniaturizar o mundo para exercer sobre ele uma forma de controle; uma forma de exercer sobre ele a posse através de sua materialidade e subverter a ordem de grandeza das coisas: Planetas se tornam mais próximos com imagens telescópicas; grandes edifícios se tornam dobráveis em catálogos e revistas; corpos microscópicos se tornam gigantes com a macrofotografia e o próprio tempo dos fantasmas toma forma material através da eternização material dos momentos. Além da capacidade em transformar a vida em imagem-máquina, o objeto fotográfico passa a se tornar um suporte de informação dotado de possibilidades narrativas. A partir do momento em que imagens passam a romper os limites técnicos iniciais do momento de seu desenvolvimento, também são rompidos os limites geográficos da fotografia. Seu

processo considerado oficial foi desenvolvido e comercializado em solo europeu, depois alcançou os demais continentes, seja pela comercialização direta da daguerreotipia — como exemplos: o processo de Daguerre nos Estados Unidos permitiu a representação dos povos nativos da América do Norte, assim como a chegada da invenção fotográfica no Brasil, trazida por D. Pedro II em meados de 1840, permitiu a criação dos primeiros registros fotográficos da época do Brasil Imperial⁶ — ou pelas excursões promovidas pelos colonizadores europeus rumo à representação (e domínio) de povos como os do continente africano e o Oriente Médio.

De acordo com Kittler (2016), o único avanço técnico que ainda não havia sido projetado na história “era uma técnica de arquivamento que permitisse, primeiro, transmitir no tempo e no espaço as imagens captadas e, depois, retransmiti-las em outro ponto do tempo e do espaço” (Kittler, 2016, p.163). Tendo a transmutação do tempo em registro, e a própria materialidade do objeto fotográfico como duplo fragmento do momento vivido (fragmento material, pela fotografia; e fragmento temporal, pelo registro imagético de coisas, lugares e pessoas referente à um determinado tempo da História), há de se aproximar as ideias e conceitos que relacionam a fotografia ao uso como fonte histórica enquanto suporte de informação, definindo suas características como documento e suas possibilidades de manuseio.

Para Guinhchat e Menou (1994) documentos são objetos que fornecem dados ou informações. A utilização do termo “objeto” pelos autores está próxima a uma ideia de suporte material que foi produzido pela humanidade como materialização do saber e que, por possuir temporalidade relacionada à memória dos contextos, se torna fonte de informação material. No entanto, os autores também atentam para a possibilidade de informações serem obtidas por meios não materiais, como a oralidade e as ondas de rádio. Pensando na relação entre a informação e a sua manifestação, os autores buscam definir os documentos por suas características físicas e intelectuais. Pensando no nível da materialidade, estão

⁶ D. Pedro II foi um entusiasta do processo fotográfico. Por seu perfil de colecionador e patrocinador de diversos artistas, acabou por encomendar o primeiro Daguerreótipo para o Brasil em meados de 1840. Além de ser considerado o primeiro a possuir uma máquina fotográfica e ser um dos primeiros fotógrafos brasileiros, também se destaca sua proximidade com o fotógrafo Marc Ferrez, que foi um dos principais fotógrafos do período imperial. Ferrez produziu imagens como a dos índios Botocudos na Bahia, assim como a evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX. Tanto as fotografias feitas por D. Pedro II quanto as de Marc ferrez são parte da coleção **Brasiliiana Fotográfica** da Fundação Biblioteca Nacional. Ver: Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br>>.

divididas nas seguintes categorias: Natureza, material, forma de produção, modalidades de utilização, periodicidade, coleções e formas de publicação. A natureza do documento é o que define, especificamente, enquanto objeto físico ou não. Além de sua materialidade, também podem se apresentar como documentos textuais e não-textuais. Os documentos textuais possuem, essencialmente, relação de expressão do conteúdo através do meio escrito. Como exemplos, são consideradas formas textuais “os livros, os periódicos, as fichas, os documentos administrativos, os textos de leis, os catálogos, os documentos comerciais e as patentes, entre outros” (Guinhchat e Menou, 1994, p.42). Já os documentos não-textuais são aqueles em que a informação é manifesta de outras formas, mesmo que possuam alguma parte de texto. Dados como exemplo pelos autores, alguns documentos não-textuais podem ser entendidos em “objetos, amostras, maquetes, monumentos, documentos em braile e jogos pedagógicos” (Guinhchat e Menou, 1994, p.42). Ainda, na categoria dos documentos não-textuais, são expressos os tipos iconográficos, gráficos, sonoros, audiovisuais, magnéticos (utilizados pela informática) e documentos eletrônicos. A natureza do documento pode ser entendida como suporte ao qual a informação manifesta sua aderência referencial. Isto é, ao próprio suporte de informação que será utilizado. “Um documento de natureza iconográfica, como uma fotografia, pode apresentar-se em dois suportes diferentes: o filme negativo e a tiragem em papel”. (Guinhchat e Menou, 1994, p.42). A forma de produção dos documentos são divididos em brutos e manufaturados. Os documentos brutos são os de ordem natural, encontrados na natureza, como amostras biológicas. Já os manufaturados são aqueles produzidos pela força humana, seja ela voltada a uma produção artesanal ou industrial, tais como a criação de ferramentas ou fórmulas. Os autores destacam que as principais técnicas de produção são “a gravura, a litografia, a imprensa, a duplicação e os procedimentos fotográficos elétricos ou fotoelétricos. Os documentos podem ser produzidos em pequena ou em grande escala” (Guinhchat e Menou, 1994, p.43). Com relação a modalidade de utilização, os documentos são divididos entre os que necessitam de aparelhos específicos para o seu manuseio e os que não o precisam. Como exemplos, existem as microformas que necessitam de aparelhos especiais para serem lidos, assim como os documentos audiovisuais necessitam de aparelhos correspondentes para sua tipologia (Fitas em VHS, DVDs, arquivos de natureza digital...). A categoria da periodicidade está voltada à produção e reprodução de

documentos. Isto é, existem aqueles que são produzidos uma única vez, enquanto outros são produzidos em série e podem ser reproduzidos, tais como os livros, revistas e jornais impressos. A categoria da coleção diz respeito à acumulação e agrupamento documental, que pode ser pensada a nível institucional em unidades de informação para manuseio, guarda e difusão de informações. Por fim, a categoria de formas de publicação está relacionada ao que pode ou não ser acessado; documentos podem ter acesso público e gratuito; ser de acesso restrito mediante pagamento de algum valor; ser de origem pessoal; e podem ser postos sob segredo de justiça. Com relação ao documento fotográfico que se pretende analisar neste estudo, ele será pensado como: múltiplo entre imagem e texto (uma vez que sua atribuição à notas e legendas tornam as interpretações desviantes dos contextos); que não possui restrição material, uma vez que negativos fotográficos podem possuir manifestação física e serem, também, documentos nativos digitais; Sua forma de produção abrange o nível manufaturado de produção, independente de sua utilização artesanal ou industrial, uma vez que a pesquisa se debruça sobre a manipulação do objeto técnico para gerar reproduções e representações visuais; Que necessitam ou não de aparatos técnicos para serem lidas e interpretadas, uma vez que o suporte onde se manifesta a imagem fotográfica varia de acordo com sua técnica de produção; A periodicidade voltada ao documento fotográfico está relacionada a sua manipulação e forma de veiculação, assim como sua guarda e formas de publicação estão voltadas ao ator social que manipula as técnicas de produção e difusão de informação por meio de fotografias.

A partir da consolidação do processo fotográfico, há a utilização de imagens como forma de constituir a visibilidade como fator utilitário, empregando funções documentais aos suportes de informação de imagens. Há, na expansão dos usos das imagens, uma colaboração entre usuários e produtores de imagens através do uso das imagens como fontes históricas. Logo, para a fotografia se tornar documento (ou, fotografia-documento), é necessário que exista um uso predestinado aos registros.

Reside na fotografia uma relação temporal entre materialidade e historicidade, que transporta o documento enquanto fragmento material para uma possibilidade de remontagem de discursos históricos por meio das associações de séries ou grandes coleções referentes a determinados períodos. Para José D'assunção Barros (2020) o papel do pesquisador está em associar as fontes históricas em função aos lugares

de produção, estabelecendo a crítica dialética do tempo cognoscível do suporte de informação para extrair da materialidade um repouso na reconstrução do tempo. Do mesmo modo, Georges Didi-Huberman (2020), ao citar Walter Benjamin, expressa que “a marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época; indica, sobretudo, que elas não adquirem legibilidade (*Lesbarkeit*) senão numa determinada época” (Didi-Huberman, 2020, p.131). Dessa forma, para tornar o registro fotográfico útil enquanto suporte de informação, se torna necessário realizar um questionamento dialético que considere o presente do pesquisador, considerando seu próprio contexto social para realizar a leitura da fotografia-documento.

De um lado, cada historiador produz o seu texto a partir de um lugar sujeito à própria historicidade; de outro lado, também têm o seu próprio “lugar de produção” as diversas fontes históricas das quais os historiadores lançam mão em seus esforços de alcançar outros tempos — tratem-se de cartas, inventários, documentos de arquivos, editos governamentais, jornais, relatos de viagem, processos criminais, objetos materiais ou quaisquer outros tipos de fontes. O texto historiográfico é, desta maneira, elaborado em um lugar de produção específico (o “lugar de produção” do próprio historiador), e a partir da análise sistemática de textos ou objetos relacionados a outros lugares de produção (as fontes históricas). (Barros, 2020, p.15)

O valor utilitário empregado nos registros fotográficos, apesar da sua capacidade técnica em constituir um meio de fragmentar e transportar o mundo visível através de imagens, só se torna operatório por meio do que André Rouillé (2009) conceitua como “verdadeiro fotográfico”. Para o autor, a função documental relacionada à fotografia é a mesma que acompanha a evolução do pensamento no século XIX: com o grande avanço técnico promovido pela expansão da sociedade em tempos de revolução industrial, apoiado ao objetivismo material e o desejo em superar tecnicamente as limitações do corpo humano, a máquina fotográfica se torna um novo meio de ver além das aparências. Isto é, a câmera passa a mostrar movimentos e ações tão imperceptíveis aos olhos humanos que só se tornam visíveis ao transmutar o tempo corrente em matéria fragmentada e objetivamente inerte. Dessa lógica objetivista material, passa a ser aceita a ideia de que a fotografia se torna o espelho do real, inatingível pela subjetividade do olhar humano e tida como prova indiciária.

Além de ser tomada como prova visual, a capacidade de miniaturizar a realidade aparente em imagens e a sua acumulação em formatos de álbuns também produz uma noção de arquivamento e ordenamento em forma de arquivos.

Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim,, esse inventário fotográfico do real constitui-se no cruzamento de dois procedimentos de tesaurização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo. (Rouillé, 2009, p.97)

Uma vez fragmentada, reunida em séries, contextualizadas e classificadas, a realidade visível enquanto documento fotográfico passa a ser considerada uma possibilidade de uso enquanto fonte de informação por reunir, em seu conteúdo, marcas de produção, temporalidade contextual e ser um fragmento retirado do próprio tempo corrente. Dessa forma, a relação entre usuário-pesquisador e o documento se concretiza pelo verdadeiro fotográfico que se manifesta através da materialidade documental fotográfica, tal como ter em mãos o próprio fragmento da memória.

2.3 TIPOLOGIAS DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Imagens fotográficas são objetos de fácil acesso e consumo, seja por meio direto ou indireto, assim como sua materialidade possui expressividade metamorfa: a informação fotográfica constantemente chega até seu público alvo através das telas de computadores e *smartphones*; imagens televisivas, anúncios em grandes painéis publicitários. Entretanto, o que se entende como poder de veiculação das informações em forma de imagem está mais associado a um processo de manipulação dos suportes como vetores informacionais do que da sua própria característica documental. De acordo com Martine Joly (2012), a utilização das imagens fotográficas tende a torná-las instrumentos publicitários. Essa publicidade, no entanto, possui uma determinada diferenciação entre o domínio informacional do suporte fotográfico para propagar determinadas mensagens e as ações utilitárias

das imagens como ilustração de propagandas. Se torna necessário, a partir dessa lógica, perceber que o suporte de informação fotográfica não segue um fluxo linear entre produção, expressão e consumo. Ainda, que existem determinadas intenções que alteram a usabilidade da fotografia. Uma das principais mudanças está na diferenciação entre suporte e conteúdo. Para a autora, o suporte está voltado para o meio em que se é possível propagar uma determinada mensagem; já o conteúdo é a própria mensagem a ser expressa. Como exemplo dado pela autora ao pensar a relação suporte x conteúdo: “A televisão é um meio capaz de transmitir a publicidade [...], a publicidade é uma mensagem capaz de se materializar na televisão, quanto no cinema, tanto na imprensa escrita quanto na rádio” (Joly, 2012, p.15). Dessa forma, imagens fotográficas podem ser analisadas em seu meio contextual como suportes de imagem (que são constituídas pelas tipologias de imagens fotográficas e as características de sua materialidade) e o conteúdo das próprias imagens (que podem ser manipulados conforme as intencionalidades de produção e uso).

O emprego contemporâneo do termo “imagem” remete, na maioria das vezes, à imagem da mídia. A imagem invasora, a imagem onipresente, aquela que se critica e que, ao mesmo tempo, faz parte da vida cotidiana de todos é a imagem da mídia. Anunciada, comentada, adulada ou vilipendiada pela própria mídia, a “imagem” torna-se então sinônimo de televisão e publicidade. (Joly, 2012, p.14).

Apesar dos primeiros experimentos fotográficos estarem relacionados ao processo técnico e a materialidade da percepção objetiva das câmeras, o avanço tecnológico permitiu que a natureza dos processos fotográficos e suas manifestações pudessem acompanhar as demandas de produção de registros fotográficos. Essa evolução dos suportes e de suas câmeras pode ser manifestada a partir de três categorias: as das imagens analógicas; imagens digitais e imagens gerativas.

2.3.1 Imagens analógicas, digitais e gerativas

Apesar do estabelecimento da fotografia enquanto suporte de comunicação visual de longo alcance nos tempos atuais, sua categorização só foi possível com a temporalidade da própria técnica fotográfica. Isto é, não era possível conceituar os

suportes ou as técnicas sem que o desenvolvimento industrial não projetasse seus próprios anseios por um avanço das tecnologias que envolviam o objeto fotográfico. Segundo Guerra (2013), a historicidade da técnica fotográfica dá a ela uma origem social, política e econômica. Porém, também adere ao objeto fotográfico uma nova forma de visibilidade, uma vez que “fotografia pode ser tanto a técnica de criação de imagem com a câmera escura, como significa também o resultado dessa operação” (Guerra, 2013, p.27). Tal afirmação se baseia na incapacidade da época em questionar a fotografia como um objeto munido de ambiguidades em suas mensagens, onde suporte e conteúdo não eram considerados como duas categorias distintas. “no senso comum não se diz “olhe essa imagem fotográfica” e sim “olhe a fotografia”. (Guerra, 2013, p.27). O sentido ambíguo que toma forma no objeto confunde duas polaridades: a da técnica de captura e daquilo que Walter Benjamin (1987) descreve como aura da fotografia. Para o autor, participam do processo de captura da imagem fotográfica o fotógrafo e o fotografado, ambos possuem uma relação específica com o tempo corrente e a temporalidade a ser fixada na imagem fotográfica. Esse fragmento temporal é o elo que conecta o ser do “agora” a “eternidade dos deuses”, onde o processo físico-químico da técnica fotográfica pretende capturar para sempre aquele momento em específico; onde todos os contextos dos representados são miniaturizados para caberem dentro de uma fotografia. A técnica do fazer “ver” que a fotografia proporciona nesse momento é a primeira interpretação ao conceito de fotografia analógica que se pode considerar: a fotografia é análoga ao seu referente, ela captura seus traços e os retransmite em outro lugar e tempo. A técnica eterniza as aparências e transforma o objeto em memória materializada. Apesar da aura Benjaminiana ser considerada um processo transcendente, é com o avanço das técnicas de reprodução que esse movimento aurático deixa de existir. Segundo o autor, uma vez que o domínio da técnica fotográfica passa a se tornar conhecimento de massas e sua utilização se torna comercial, somado ao aparecimento de estúdios fotográficos, das técnicas de retoques manual, produtos como cartões postais e a massiva reprodução de imagens pela imprensa, a aura deixa de existir para que a fotografia passe a reproduzir “clichês visuais” (Rouillé, 2009). Apesar da industrialização da fotografia romper com a magia ao qual Walter Benjamin propõe pensar a eternização do tempo, é com o progresso da técnica que o conceito de fotografia analógica vai se estabelecer. Com o surgimento da fotografia digital, se torna possível diferenciar e

conceituar uma nova tipologia de imagem. Logo, a fotografia analógica passa a ser entendida como processo laboratorial, que necessita de uma superfície fotossensível para ser manipulada a depender dos métodos de captura realizados pelo fotógrafo, seja ela uma chapa de cobre, uma película fotográfica ou outra superfície fotossensível.

Desde a criação da câmera fotográfica e seu estabelecimento em 1839, as demandas do ritmo das informações veiculadas exigiu que o próprio objeto de captura também se transformasse. Como exemplo, é com a cobertura de eventos de guerra que se percebe como fatores decisivos como tempo de exposição, transporte das câmeras e o seu tamanho (consequentemente, também, o peso dos objetos) sofreram diversas alterações. Uma das evoluções mais relevantes ao qual foram submetidas tanto técnica quanto objeto foi a da diminuição gradativa do tempo e de suas dimensões. Com a introdução dos modelos de câmeras que utilizam filmes fotográficos de 35mm como superfície fotossensível, o transporte, armazenamento e velocidade de captura se tornaram detalhes que viriam a facilitar o processo fotográfico, em especial quando empregados ao uso do fotojornalismo: câmeras mais compactas e a possibilidade de gerar registros mais rápidos.

Figura 2 — Em 1938, “Picture Post” declarou Robert Capa “o maior fotógrafo de guerra do mundo”. Aqui ele está na China com sua câmera Contax 35mm. Fotografia não identificado. 1938.



Fonte: ICP — International Center of Photography

Apesar dos avanços que permitiram o melhor transporte e manuseio, é com a chegada da era da informática que o suporte fotográfico vai chegar ao seu limite como ferramenta analógica. Segundo Guerra (2013), um dos fatores decisivos para o avanço que permitiu a entrada da fotografia no meio digital foi a demanda em transmitir imagens fotográficas entre grandes distâncias. A essa demanda, está associado o contexto da exploração espacial, uma vez que, alterando a materialidade do processo por meio da evolução do objeto técnico, se esperava que a fotografia passasse a atingir a outros mundos além da imaginação humana.

Mitchell (1994) associa o desenvolvimento da imagem digital a dois momentos tecnológicos: o desenvolvimento da informática em si e a exploração espacial. À medida que os computadores foram se desenvolvendo, novos experimentos com transposição de imagens em arranjos de dados se tornaram um importante campo de pesquisa científica. (Mitchell, 1994, *Apud* Guerra, 2013, p.61).

Ao reconstruir uma cadeia de eventos que permite visualizar como se deu a transição da fotografia analógica para a digital, Guerra (2013) aponta para os experimentos do cientista Russell A. Kirsch que, junto a sua equipe do National Bureau of Standards (agência norte americana de padronização industrial), desenvolveram uma espécie de *scanner* mecânico que tinha como função traçar a densidade da superfície de fotografias.

O resultado era convertido em sinais em matrizes de 176 por 176 dígitos binários armazenados num computador, o SEAC (Standards Electronic Automatic Computer), que decodificava esta informação em linhas, reconfigurando a imagem". (Guerra, 2013, p.61).

Outro evento importante apontado pela autora é a dos experimentos realizados pela *National Aeronautics and Space Administration* (NASA). No ano de 1964, cientistas da NASA utilizaram processos de imagens digitais para tratar imperfeições de imagens que eram emitidas pela sonda espacial Ranger 7. A partir desses experimentos, a captura de dados dos planetas do sistema solar passaram a utilizar o processo digital, estes, feitos por equipamentos de sondas, satélites e naves espaciais.

Apesar da técnica começar a ser desenvolvida a partir dos anos 1950 e ser utilizada em experimentos astronômicos, a câmera fotográfica digital só foi oficialmente estabelecida na década de 1970. De acordo com Guerra (2013), a empresa Eastman Kodak Company, comumente conhecida como marca pelo nome "Kodak", criou um protótipo de câmera digital no ano de 1975. A partir desse feito, outras invenções passaram a mudar a relação entre a captura fotográfica e o mercado. Em 1981, a empresa japonesa Sony lança o *Magnetic Video Camera* (MAVICA) que utilizava memória em disquete; Em 1988, a empresa japonesa Nikon lança sua primeira câmera digital com tecnologia CCD totalmente voltado para o mercado fotojornalístico; Em 1997, Philippe Kahn cria a tecnologia que permite acoplar câmeras digitais aos telefones celulares, possibilitando o compartilhamento de fotografias por meio dos dispositivos. Dentre os demais lançamentos e inovações

para o mercado de câmeras fotográficas, somente em 2003 a venda de câmeras digitais passa a superar a de câmeras analógicas nos EUA.

A entrada da fotografia digital no meio técnico não se voltou apenas aos avanços científicos ou jornalísticos. Dois fatores contribuíram para uma importante mudança da cultura material: A fotografia digital tornou a captura de informações visuais um processo instantâneo de fácil propagação, rompendo com os limites da materialidade do conteúdo para ser difundida em redes; Mudou, também, a relação da criação de registros do presente histórico. Se, com a fotografia analógica, era necessário ter conhecimento técnico para operar uma câmera fotográfica, obrigando seus operadores, profissionais ou amadores, ao domínio pleno do método, a fotografia digital facilita a criação de registros, reduzindo a operacionalidade à possibilidade de uma única ação: o clique com medições e configurações automáticas. Com a popularização da fotografia digital em larga escala, principalmente com a tecnologia que permitiu o uso de câmeras digitais em aparelhos celulares, se tornou um marco da cultura visual o fazer fotográfico amador. Onde qualquer pessoa com acesso a um aparelho que possua uma câmera pode realizar seus registros fotográficos. Fotografar deixou de ser uma técnica para profissionais que dominam o método para se tornar parte da vida social.

Se comparada à fotografia analógica, as características que definem o suporte da fotografia digital são a sua origem da informática. Isto é, que são imagens feitas por computadores para serem lidas pelos mesmos. Quanto a forma das câmeras, apesar da sua capacidade em manter o princípio técnico em gerar imagens, é com a adoção de sensores de leitura e codificação da luz em linguagem computadorizada que se quebra o vínculo com as superfícies químicas utilizadas pela fotografia analógica. Se, para a fotografia analógica, se torna possível fotografar em diversos formatos de películas fotossensíveis, para a fotografia digital é possível captar muito mais informações em microchips e transportar a informação advinda do instantâneo digital, sem que haja limitações quanto a operacionalidade do suporte. O resultado dessa mudança foi a produção, disseminação e arquivamento de massa documental fotográfica em ambiente digital, sejam elas produto de aplicações técnicas ou amadoras. Com o advento das redes sociais e a possibilidade de propagar informações fotográficas ao mesmo instante dos acontecimentos, a relação entre o tempo e o registro também muda. O possível passado representado e pretendido pelo suporte fotográfico analógico é substituído pelo presentismo

simultâneo do instantâneo digital à ação de sua reprodução tecnológica, agindo como comprovante de presença aos fatos, tornando o presente a ação a que se pretende o registro.

Com o avanço da fotografia digital, também se tornaram possíveis os grandes bancos de dados de documentos fotográficos digitais. Sejam eles voltados a redes sociais ou instituições que utilizam a mídia fotográfica como suporte para a propagação de informações e ilustrações. Se, com a fotografia digital, a relação entre o tempo do registro e a ação do operador é uma das características mais fortes que ditam o regime de visibilidade da era digital, uma nova tipologia de imagens coloca em questão a relação entre autonomia dos objetos técnicos e seus operadores: As imagens gerativas. Essas são imagens realizadas a partir da utilização de aplicativos de inteligência artificial gerativa. Para Lúcia Santaella (2023), o desenvolvimento desse tipo de imagem remete a um tempo paralelo aos avanços tecnológicos da informática e se encontram de forma onipresente no cotidiano das pessoas, seja por meio de computadores, *Smartphones*, mas que agem de forma discreta, uma vez que são resultado de linguagem de programação. Ainda, segundo a autora, o que atribui sucesso às inteligências artificiais (IA's) são os avanços relacionados aos processos de aprendizado de máquinas (*machine learning*) e à técnica de aprendizagem profunda (*deep learning*) que, através de redes neurais artificiais (RNAs), conseguem imitar alguns aspectos das redes neurais cerebrais.

As RNAs são definidas como uma estrutura complexa interligada por elementos de processamento simples (neurônios), que possuem a capacidade de realizar operações como cálculos em paralelo, para processamento de dados e representação de conhecimento” (Grubler, 2018, *Apud* Santaella, 2023, p.20-21).

Segundo a autora, a modalidade gerativa de inteligências artificiais já havia sido produzida na década de 1960 com experimentos em *chatbots*. Entretanto, somente em 2014 com a produção da técnica de redes adversariais gerativas (GANs) é que as inteligências artificiais se tornaram capazes de criar imagens, vídeos e áudios.

As GANs usam duas redes neurais que competem entre si para realizar previsões mais precisas, colocando uma contra a outra (portanto, “adversarial”) de modo a gerar novas instâncias de dados sintéticos que podem passar por dados reais. [...] De um lado, serviu, por exemplo, para melhorar a dublagem de filmes e produzir rico conteúdo educacional. De

outro, deu origem a *Deep Fakes*, isto é, imagens ou vídeos falsificados digitalmente. (Santaella, 2023, p.20-21).

Ao trabalhar com a ideia de ações autônomas projetadas nas inteligências artificiais, em especial em sua capacidade em criar registros visuais, a autora explora o conceito de *Transformers* (transformadores) que estão diretamente ligados à organização da massa documental a ser posta à disposição das máquinas. Os transformadores são “um tipo de aprendizado de máquina que possibilitou que os pesquisadores treinassem modelos cada vez maiores sem precisar rotular todos os dados com antecedência” (Santaella, 2023, p.22). Segundo a autora, o que acontecia antes da criação desse processo era o trabalho manual por parte dos programadores em realizar a classificação estrutural de todos os dados que seriam tratados, como, por exemplo, a utilização de milhares de imagens manualmente classificadas.

Os transformers, por sua vez, por meio de treinamento não supervisionado ou autossupervisionado, não precisam de conjuntos de dados rotulados, o que permite o treinamento em trilhões de imagens e petabytes de dados de texto na internet. É justo por isso que esses modelos de linguagem de IA são chamados de “grandes modelos de linguagem”, devido ao grande volume de dados sobre os quais são treinados e os modelos desenvolvem correlações estatísticas entre palavras e partes de sentenças que aparecem juntas. (Sinha, 2023, *Apud* Santaella, 2023, p.27).

Quanto à produção de imagens, o acesso aos bancos de dados de imagens disponíveis em redes digitais é o que vai ser um dos principais meios de obtenção de dados para gerar imagens gerativas. Segundo Santaella (2023), o processo de criação acontece “por meio de uma rede neural baseada na tecnologia de modelos de difusão (*diffusion models*) que utiliza o aprendizado multimodal para conectar a semântica entre textos e imagens” (Santaella. 2023, p.46). Ainda, segundo a autora, tais modelos de inteligências artificiais que convertem textos para imagens possuem dois componentes principais: uma rede neural artificial que é treinada para emparelhar uma imagem com o texto que a descreve e outra que é treinada para criar imagens do “zero”. “A ideia básica é fazer com que a segunda rede neural gere uma imagem que a primeira rede neural aceite como correspondente ao *prompt* (comando)” (Santaella, 2023, p.46-47).

Apesar de modelos de inteligências artificiais gerativas ainda serem algo considerado novo no momento em que este estudo é realizado, as implicações

desse novo tipo de imagem renovam o fazer fotográfico e participam, também, no estabelecimento de uma nova cultura de imagens. A primeira grande diferença se encontra no manuseio da técnica. Se, antes, na fotografia analógica e digital, era necessário um objeto técnico capaz de capturar a luz e convertê-la em registro, o mesmo não acontece na imagem gerativa. A ação criadora de imagens deixa de ser o clique para se tornar uma frase (ou, *prompt*) que será convertido em imagem. As inteligências artificiais gerativas utilizam o vasto banco de dados de imagens disposto na internet para gerar seus produtos.

Diferente das imagens tradicionais, as generativas não partem de rascunhos ou esboços, nem dependem de câmeras que capturam, por meio de dispositivos sensórios, imagens perceptivelmente visíveis. [...] Imagens de IAG, ao contrário, são geradas intersemioticamente a partir de comandos verbais que acionam gigantescos bancos de dados de imagens extraídas tanto quanto possível do registro existente da história visual humana. (Manovich e Arielle, 2023, *Apud* Santaella, 2023, p.58).

O que, nesse momento, se torna um diferencial está na consideração da criatividade imposta aos humanos produtores de imagens, que podem utilizar os recursos gerativos como ferramentas técnicas que alteram a cultura informacional digital a qual estão inseridos.

3 FOTOGRAFIA: UMA TÉCNICA DE/PARA VER

Suportes de imagens cercam os espaços, agindo diretamente na constituição do imaginário através das mídias. Antes da invenção do cinema e da televisão, as imagens que cercavam a percepção coletiva eram estáticas, veiculadas através de jornais e revistas. Antes da mídia fotográfica e das técnicas de reprodução de imagens, o imaginário se concentrava na vivência e na performatividade teatral. Não diferente, acerca de um presente das imagens, o surgimento de novas formas de criar, disseminar e consumir imagens também altera o comportamento coletivo na construção de novas formas de visibilidade. Para Vilém Flusser (2009), é necessário destacar a temporalidade imagética conforme o estabelecimento dos padrões tecnológicos vigentes, distinguindo-as em imagens tradicionais e imagens técnicas. Para o autor, as imagens tradicionais sempre existiram e são dotadas de “magia”. São, por exemplo, as imagens encontradas nas cavernas em operações arqueológicas ou os quadros que duram há alguns séculos em museus; são meios de evocar a imaginação para uma trajetória de passado a ser exposto no presente, dotado de mistério. Ao que não se estabelece uma padronização técnica e maquinária, fruto de processamento e expressão humana, é que se dirige o termo “magia”. Diferente das imagens tradicionais, as imagens técnicas são aquelas que não modificam apenas os modos de produção, mas a cadeia de relações entre o observador e os significados representados. O fator trivial que diferencia as duas categorias de imagens está na operacionalidade técnica. “Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (Flusser, 2009, p.13). Diante das imagens técnicas existem duas superfícies: a do maquinário e a da produção de imagens. Diferente das imagens tradicionais, o que marca a operação das imagens técnicas é a sua automaticidade. A relação entre olhar, interpretar e criar toma uma outra forma, substituindo a visão pelas lentes das câmeras fotográficas; a interpretação do artista pela síntese dos fotogramas; a mão que pinta o quadro pelo dedo que aciona o clique; e a substituição da obra de arte pelo produto técnico que replica instantaneamente a realidade. Portanto, conforme as ideias de Flusser ao seu conceito de magia, a mesma não se torna possível a partir da operacionalização da visibilidade. A capacidade de representar de forma objetiva o mundo visível,

afirmando conceitualmente a expressividade material das representações, confere ao suporte fotográfico um valor insubstituível de verdade documentada.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. (Flusser, 2009, p.14)

Apesar da operacionalidade dos aparelhos técnicos de imagens fotográficas ter a automaticidade da ação do registro como uma de suas principais características, a magia ou imaginação pretendida por Flusser (2009) não é de todo perdida. Há a substituição da interpretação humana da visão pela injeção de valores a serem codificados pelo objeto técnico. Segundo o autor, há, no interior das câmeras fotográficas, um conceito de magia-técnica denominada como “caixa preta”, que converte os valores injetados pelo produtor de imagens em informações visuais que tomam forma quando transformados em suportes fotográficos. A ação que inicia o processo de captura das imagens com o acionamento dos obturadores das câmeras está no meio de dois processos: *inputs* (entrada) e *outputs* (saída) de informações. Para o autor, os produtores de imagens transferem suas intencionalidades antes do clique com a manipulação da técnica, tal como a escolha de ângulos ou referentes fotográficos para compor narrativas visuais. A caixa preta se encarrega de dar forma a tais intencionalidades, que são convertidas em *outputs*. Isto é, ocorre a expressão dos ideais dos produtores na forma de informações codificadas em imagens. Estas, por serem produtos de uma operação técnica, tidas como projeção objetiva da realidade, passam a ter influência direta na visibilidade, marcando não apenas o imaginário visual das massas de observadores, mas impedindo que os mesmos exerçam sobre a imagem o pensamento crítico ao produto técnico. Em outras palavras, que a imagem passa a ser aceita como realidade inquestionável por se tratar de uma projeção objetiva do real.

[...] as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda imagem técnica devia ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente: elas não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e

“ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa. (Flusser, 2009, p.18).

Por serem parte fundamental da expressão de informações, o alcance de propagação das imagens atinge diversos tipos de observadores. Seja a informação visual expressa em um suporte fotográfico físico ou em formato digital, a presença objetiva das imagens técnicas toma a atenção de todas as unidades produtoras de informação. Dessa forma, esse tipo de imagem substitui a magia das imagens tradicionais, formando uma nova cultura visual que remodela o imaginário.

Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videotipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. Gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire seus devidos contornos. (Flusser, 2009, p.18).

3.1 A SEMIÓTICA EM CHARLES SANDERS PEIRCE

As chamadas imagens técnicas são, em termos práticos, meios mecânicos de duplicar o mundo visível. A replicabilidade objetiva da fotografia confia ao olhar a reprodução do mundo material no seu estado puro. Isto é, que os eventos materializados pela fotografia são o registro exato das ocorrências; evidência da realidade narrada por meio das imagens. Tal *status* da imagem fotográfica enquanto reflexo dos eventos a que se pretende o registro não acontece unicamente pela presença da testemunha visual. Antes que se formalize o contrato visual proposto pelo documento fotográfico, há o processo de significação entre o que é fotografado e a posição de quem o observa. Umberto Eco (2019), em seu livro “**Tratado geral da semiótica**”, expressa a necessidade em se observar a relação entre objetos e seus significados a partir de uma perspectiva cultural. Isto é, que se estabeleça o estudo do conjunto técnico socialmente imposto a partir de um sistema de significação para compreender a influência dos objetos aos valores e costumes sociais, considerando a existência de um código perceptivo.

O processo de significação só se verifica quando existe um código. Um código é um SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO que une entidades presentes e entidades ausentes. Sempre que, com base em regras subjacentes, algo

MATERIALMENTE presente à percepção do destinatário ESTÁ PARA qualquer outra coisa, verifica-se a significação. Fique bem claro, porém, que o ato perceptivo do destinatário e seu comportamento interpretativo não são condições necessárias da relação de significação: basta que o código estabeleça uma correspondência entre o que ESTÁ PARA seu correlato, correspondência válida para todo destinatário possível, ainda que não exista ou não possa existir nunca um destinatário. (Eco, 2019, p.6).

O campo teórico que estabelece o sistema de significação por meio dos signos empregados como meios de comunicação e informação é conhecido como semiótica, instituída por Charles Sanders Peirce (1839-1914). A teoria trabalhada e empregada por Peirce estabelece a relação entre referente e significado por meio do emprego de um sistema de classes de signos comunicativos. Ao processo de estabelecimento de sentidos, o autor o conceitua como “semiose” (Eco, 2019, p.10), que sofre influência a partir da relação entre três polos: o signo, o objeto e seu representante.

Um signo é qualquer coisa que *está para alguém no lugar de algo sob determinados aspectos ou capacidades*. [...] um signo pode estar para algo aos olhos de alguém somente porque essa relação (estar-para) é mediada por um interpretante. (Eco, 2019, p.10).

Ao pensar a influência da semiótica como meio interpretativo dos sentidos empregados aos objetos, Eco (2019) expressa a capacidade crítica do mundo técnico a partir do estudo da cultura e da transmissão de informações por meio da semiótica. Ao considerar que “a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação” (Eco, 2019, p.16), o autor expressa a possibilidade de trabalhar a história da cultura em seus “mecanismos fundamentais” (Eco, 2019, p.16), tornando possível visualizar a influência dos objetos na percepção. Ainda, considerando a informação como um dos fatores semióticos, a mesma passa a ser considerada a partir de dois sentidos: a das informações consideradas estáticas, com potencialidade de transmissão; e a das informações seletivas; fragmentos a serem transmitidos.

O termo informação possui dois sentidos fundamentais: (a) significa uma propriedade estática da fonte, ou seja, designa a quantidade de informação que pode ser transmitida; (b) significa uma quantidade precisa de informação selecionada que foi de fato transmitida e recebida. (Eco, 2019, p.33).

Sendo o sistema semiótico de Peirce considerado um meio para a contextualização dos objetos técnicos enquanto meios de transmissão de informações e possíveis fontes de informação para a estruturação das culturas (ECO, 2019), é na relação entre documento e visibilidade que a fotografia ganha espaço na teoria semiótica. Segundo Joly (2012), para que se tornem compreensíveis, as imagens necessitam do empréstimo de significações extraídas do visual. Isto é, para que o processo de significação ocorra, é preciso que se produza um sujeito: “imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (Joly, 2012, p.13). Tal relação, quando voltada à teoria semiótica, pode ser expressa a partir da tríade semiótica, que estabelece o vínculo entre o que é significante, referente e significado.

Mesmo constituídos como estruturas simples, Joly (2012) ressalta que os signos não são iguais entre si. “Uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia, nem que uma roupa [...] E contudo, todos podem significar algo além deles mesmos e constituir-se, então, em signos.” (Joly, 2012, p.35). Para dar conta das possíveis mutações que os signos poderiam ter na relação entre significantes e referentes, Peirce realiza uma vasta categorização das espécies de signos possíveis. Para a fotografia, apenas três dessas categorias são amplamente estudadas: **Índice, ícone e símbolo**. 1) A categoria do índice é a classe dos signos que mantém uma relação de contiguidade física com seu referente. Isto é, a condição que torna o signo um índice deve ser visível a partir da materialidade do referente. “É o caso dos signos ditos “naturais”, como a palidez para o cansaço, a fumaça para o fogo [...] e também as pegadas deixadas pelo caminhante na areia” (Joly, 2012, p.35). 2) A categoria do ícone é aquela em que sua relação com o referente é a das semelhanças. A ideia de que algo se parece com alguma coisa pela assimilação de seus traços, mesmo que não o seja. Como uma ilustração não é materialmente o seu objeto. Mas, a ideia do objeto é representada pelas suas semelhanças. É a classe que mantém a relação por analogia com seu referente. “Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore ou uma casa são ícones, na medida em que se “pareçam” com uma árvore ou uma casa”. (Joly, 2012, p.35). 3) A categoria do símbolo é a que mantém uma relação de convenção significativa, signos que possuem determinados significados em algumas culturas locais e outros significados em ambientes distintos, tal como o funcionamento do sistema de cores dos semáforos de trânsito. “Os símbolos

clássicos, como a bandeira para o país ou a pomba para a paz, entram nessa categoria junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais” (Joly, 2012, p.36).

3.2 O OBJETIVISMO FOTOGRÁFICO: CIÊNCIA E TECNOLOGIA VISUAL

A relação triádica proposta pela semiótica de Charles Sanders Peirce permite a visualização da fotografia enquanto objeto dotado de significações em seus contextos, aproximando o produto informacional com seu observador a partir do sistema de signos atuantes nos suportes fotográficos. No entanto, a aplicação do mesmo sistema semiótico à fotografia-documento revela determinadas discordâncias entre os signos e seus significados.

Peirce determina a fotografia como signo icônico, que mantém relação de aparência com seu referente. Nesse caso, a expressão fotográfica não é caracterizada por uma relação física, tal como previsto na categoria do signo indiciário. Há, neste questionamento, a possibilidade de visualizar a fotografia enquanto objeto de reprodução das aparências visíveis, cuja sua natureza referencial pode ter sido produto de uma convenção significativa dado ao objeto técnico. Em outras palavras, é uma possibilidade admitir que a fotografia transmite o real (símbolo) porque suas aparências (ícone) são duplicadas a partir do mundo natural como fonte (índice). Tal discordância entre teoria e prática não desqualifica o sistema de signos da semiótica Peirciana, somente aponta para uma forma de exemplificar conceitualmente como o produto informacional fotográfico possui diversas formas e sentidos que podem ser manipulados conforme as intencionalidades dos produtores de imagens. Seja na significação das imagens enquanto discursos, ou na alteração das mensagens a partir das representações visuais.

Mesmo que a fotografia seja considerada um signo que manifesta as aparências de seu referente, sua alteração para o *status* de signo indiciário vai acontecer conforme a utilização da própria fotografia enquanto suporte para documentar, armazenar e classificar o mundo natural e material pela visibilidade. Segundo André Rouillé (2009), o documento fotográfico toma para si o aspecto de realidade por estar associado a uma convenção relacionada à visibilidade: a da

“magia” de tornar o mundo natural compacto em registro e a operacionalização da função mimética do aparelho fotográfico. “A imagem faz apelo à convicção do espectador, como o tribunal o faz à convicção do juiz. O documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção” (Rouillé, 2009, p.62). Dessa forma, as aparências se tornam rastros a partir da operacionalidade técnica, que age alterando a percepção da visão para que as características do registro mecânico sejam consideradas um fator *além-humano*; Isto é, que somente a câmera fotográfica é capaz de reproduzir fielmente a realidade por suplantar as limitações físicas do olhar, tal como a possibilidade de registrar ocorrências em milissegundos.

A partir da consideração da imagem mecânica enquanto extensão funcional do ser humano, a materialização da sociedade industrial do séc. XIX vai contribuir para a forma perceptiva de um espaço social pautado na técnica. Para a fotografia, o afastamento da interpretação pré-registro — característica dos pintores — para uma forma de extrair mecanicamente o aspecto visual é o que vai lhe conferir a ideia de objetividade fotográfica, revelando objetivamente as aparências enquanto reflexos da realidade material.

A metáfora do espelho e da mecanização da imagem denunciam, além disso, uma concepção objetivista segundo a qual a realidade seria principalmente material, e a verdade inteiramente contida nos objetos, completamente acessível através da visão. (Rouillé, 2009, p.66).

Tal condição de rastro também possui relação com a natureza a qual é realizado o registro. Ainda, segundo Rouillé (2009), seu enunciado da verdade reside em uma primeira perspectiva de compreensão da função documental da fotografia como não-arbitrária. Lógica essa que, apesar de ter sido justificada pela corrente filosófica positivista, futuramente deixaria de ter espaço com a corrente de pensamento dialética quando voltada aos estudos de imagens fotográficas.

A fotografia-documento “não mente”, repete André Beucler em 1932, porque ela “não inventa”, porque ela “não escolhe”. Segundo ele, é com essa condição que ela pode desempenhar seu papel de documento, servir de “olhos e de memória”, necessários, segundo ele, à “nossa época” — aquela entre as duas grandes guerras. Verdade paradoxal, que não passa de conjunção de uma série de lacunas, e de produto de uma mera funcionalidade da máquina. (Beucler, 1932. p.62-66, *Apud* Rouillé, 2009, p.67).

Rouillé (2009) também identifica, como condição necessária para a fotografia indiciária, sua instrumentalização a partir de redes de informação. Para o autor, as redes são o espaço onde a informação fotográfica circula livremente, atribuindo significação aos registros conforme seu contexto de produção, circulação ou consumo. São exemplos as revistas e jornais como reprodutores de “clichês fotográficos” (Rouillé, 2009). Mas, também, as bibliotecas e museus enquanto redes de acesso à informação armazenada.

[...] uma fotografia-documento nunca está sozinha, e jamais frente a frente com a coisa que ela representa. Está sempre inserida em uma rede regulada por transformações, sempre levada por um fluxo de sinais em movimento. Sozinha, não significa nada. Nua, não tem referente ou, o que é a mesma coisa, tem mil, como testemunham esses clichês de imprensa que volta e meia situam legendas abusivas em contextos opostos, alheios ao seu próprio contexto. Cada etapa da transformação fotográfica imita menos (na qualidade de ícone) a precedente do que (na qualidade de índice) se alinha sobre ela, por contato. Esse contato físico, que liga cada etapa à seguinte, tece uma rede e assegura a possibilidade de passar mentalmente da última etapa (a imagem) à primeira (a coisa). É esse retorno possível, essa circulação, essa corrente interna à rede das transformações e das contiguidades, que fixa essa verdade particular à fotografia-documento. Uma verdade de rede. (Rouillé, 2009, p.94-95).

Partindo da ideia de rede elaborada por Rouillé (2009), há a possibilidade de se considerar duas categorias: 1) as redes enquanto produtoras e transmissoras de informação fotográfica; 2) as redes que arquivam e conservam as imagens. Tais categorias se tornam essenciais para a compreensão de como a imagem convertida em signo indiciário se comporta como fator de construção de uma percepção visual coletiva a partir do objetivismo fotográfico. São exemplos dessa construção os experimentos fotográficos realizados pelos cientistas e pelos fotógrafos que reproduzem clichês visuais, sejam eles profissionais ou amadores.

3.2.1 Fotografia objetivista e ciência

A partir do momento em que a fotografia-documento passa a ser considerada um instrumento de materialização das expressões, o mundo natural se torna objeto de controle a partir da síntese das aparências pelo registro e de sua ordenação classificatória com a unificação das fotografias em séries e, as mesmas, em álbuns fotográficos e livros. Além de ser vista como máquina para exercer controle à

natureza, a ferramenta fotográfica também passa a ser considerada como objeto importante para o registro das ocorrências a serem observadas pelos cientistas.

Tomando o objetivismo presente no contexto de produção das primeiras técnicas da história da fotografia no séc. XIX, é a partir da consideração da natureza enquanto objeto que pode ser reduzido em ações mecânicas (ação e reação; causa e efeito; sintoma e diagnóstico...) que a imagem objetiva vai atuar como campo para modernizar os saberes, atualizando os modelos teóricos a partir da observação das evidências fotográficas.

Funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico. Modernizar é, essencialmente, abolir qualquer subjetividade dos documentos; registrar, sem esquecimento nem interpretação, para autenticar, ou para substituir, o próprio objeto. (Rouillé, 2009, p.109).

Para a fotografia científica objetivista, o fator humano é dado como algo a ser superado. Inicialmente pelas limitações do olho humano, posteriormente pela substituição da percepção pelo olhar mecânico. A busca por tal avanço do olhar fotográfico foi importante para a implementação de novas técnicas e novas tipologias de documentação em imagem. Como exemplo, no campo médico, o surgimento da radiografia a partir da descoberta dos raios-x realizados pelo físico Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) em 1895.

Figura 3 — Mão com anéis: reprodução de uma das primeiras fotografias de raio-x de Wilhelm Röntgen's. Ela mostra a mão esquerda de sua esposa, Anna Bertha Ludwig, e foi apresentada ao professor Ludwig Zehnder do Instituto Físico da Universidade de Freiburg, em 1 de janeiro de 1896.

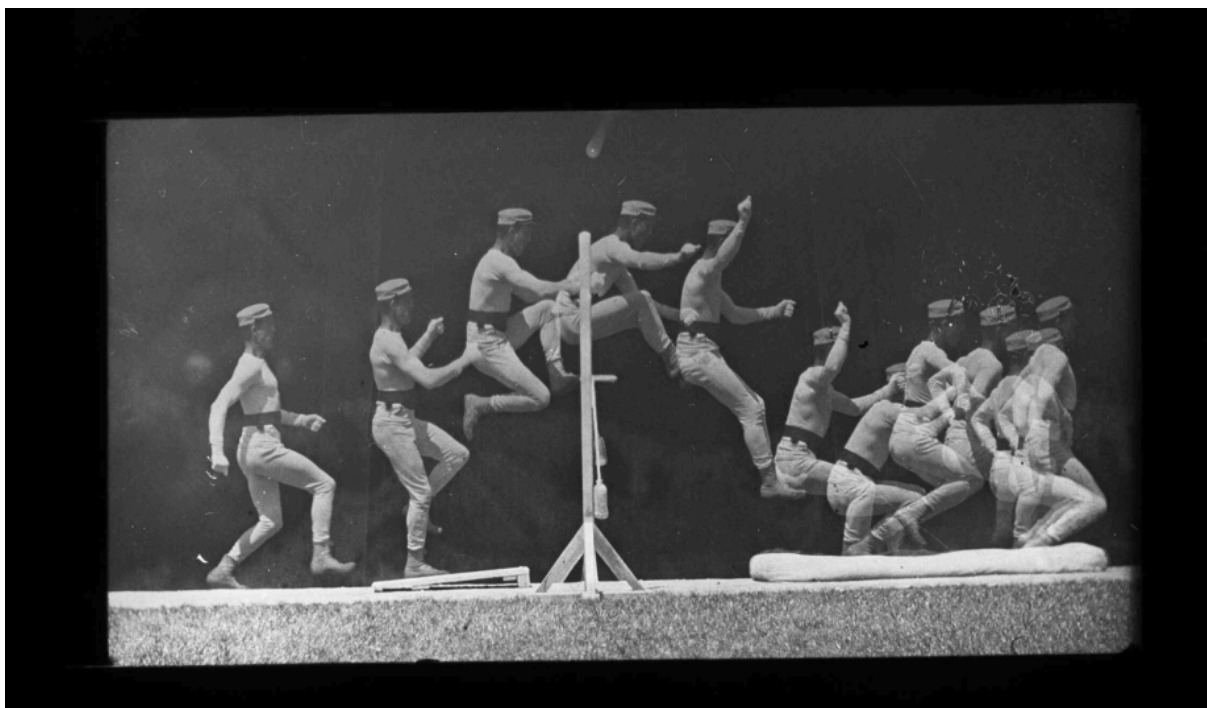


Fonte: The Nobel Prize — Wilhelm Conrad Röntgen — Photo Gallery.

Voltados ao estudo da fisionomia, os experimentos realizados pelo inventor francês Étienne-Jules Marey (1830-1904) demonstram as capacidades da câmera fotográfica para compor a chamada cronofotografia: uma técnica fotográfica em alta velocidade utilizada para sobrepor ou dispor quadros cuja finalidade é mostrar o movimento de corpos e objetos. A cronofotografia foi vastamente utilizada por

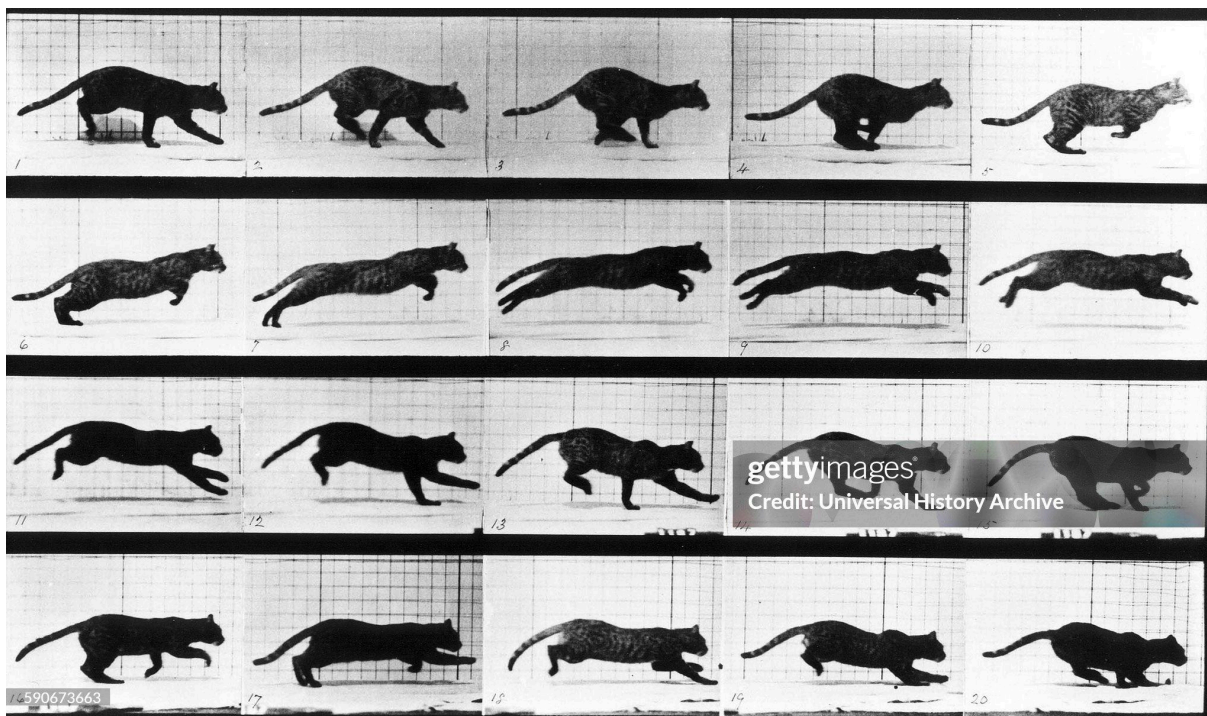
fotógrafos para a demonstração da forma dos movimentos, tal como observados nos trabalhos do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904).

Figura 4 — Salto em altura sobre um obstáculo. Cronofotografia geométrica parcial. Étienne-Jules Marey. 1886.



Fonte: Chronophotographies d'Etienne-Jules Marey. Locomotion humaine III B. — Bibliothèque patrimoniale et catalogue en ligne des archives du Collège de France.

Figura 5 — Um gato correndo. Fotogravura de Eadweard Muybridge, 1887.



Fonte: GettyImages — Universal History Archive.

Enquanto a fotografia de raio-x possui capacidade técnica de fazer o olho enxergar através das superfícies, a cronofotografia trabalhada por Marey e Muybridge se moldam a partir da expressão do corpo humano enquanto máquina e de suas capacidades de realizarem ações mecânicas dos gestos e ações. Tal evidência das formas objetivistas foram tão singulares por conta de seu contexto cultural e social, envolto nos processos da industrialização.

Os trabalhos de Marey [cronofotografias] procuram conhecer, medir e calcular com precisão a mecânica dos gestos, a intensidade das forças e o dispêndio das energias. E isso no momento em que, no início do taylorismo e do moderno olimpismo, a racionalização da indústria e da atividade esportiva suscita uma racionalização crescente dos corpos. Privados de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças e de seus funcionamento, tais corpos são radicalmente considerados na perspectiva da produção industrial e da competição esportiva. (Rouillé, 2009, P.121).

A visibilidade objetivista, apesar de ter dado a função de evidenciar, mecanicamente, a funcionalidade pós-orgânica pretendida pelo objeto técnico fotográfico, também foi utilizada como forma de estabelecer espaços de observação voltados para a classificação de doenças manifestadas pelo corpo e mente. Esse foi

o caso dos experimentos fotográficos realizados pelo médico e neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) no hospital psiquiátrico de Salpêtrière, na França, entre 1862 e 1867. Charcot instituiu um projeto para fotografar as pacientes do hospital com a finalidade de registrar e classificar diversos tipos de sintomas e doenças psiquiátricas⁷.

Figura 6 — Delírio: Ataque histeroepilético.



Fonte: Yale University: Medical Historical Library —
Salpêtrière Photographs.

⁷ As fotografias do hospital e asilo psiquiátrico de Salpêtrière compõem uma coleção de arquivos que representam os pacientes de Jean-Martin Charcot enquanto foi médico da instituição. As pacientes tratadas e diagnosticadas no hospital foram em parte tratadas como cobaias no experimento de Charcot para o tratamento da histeria. As ações do médico são reconhecidas como ações que mudaram positivamente a história do tratamento, representação e diagnóstico de doenças mentais. Ver: <https://library.medicine.yale.edu/historical/digitized-collections/salpêtrière-photographs>.

A percepção mecanicista do séc. XIX em meio à evolução das configurações dos espaços sociais pode ser considerada um dos fatores decisivos para o estabelecimento da fotografia enquanto objeto técnico e técnica de visibilidade: O surgimento de cidades industriais, os sons emitidos pelo funcionamento das máquinas e os projetos mecânicos que marcaram a industrialização não são diferentes que a nova visão promovida pela câmera fotográfica.

Assim como o mundo natural passou a ser observado enquanto coisa e diminuída à categoria de objeto a ter suas funcionalidades reveladas em prol do avanço científico, o corpo humano também foi reduzido ao estatuto de objeto a ser fotografado e evidenciado; registrado, catalogado, classificado e contextualizado. A utilização da fotografia no campo da ciência da época foi determinante para consolidar o objeto fotográfico como instrumento de visibilidade pós-humana, que supera as capacidades visuais do olho e permite a redução e ampliação dos referentes; enxergando além das peles, calculando a geometria dos movimentos ou classificando sintomas da disfuncionalidade humana. O índice fotográfico seria, então, determinado como rastro por convicção condicionada pelas aparências.

3.2.2 Fotografia objetivista e os clichês

A fotografia objetivista adquiriu seu *status* de verdade por uma condição funcional que norteia a representação por meio da materialidade. Para a realidade das transformações sociais do séc. XIX, a mecanização do olhar também fez com que a percepção dos corpos e da vida também se tornasse uma condição mecânica. “Todos os ritmos da vida aumentaram consideravelmente, a ponto de modificar o olhar sobre o mundo, de suscitar um novo imaginário em torno da eletricidade e da locomotiva a vapor” (Rouillé, 2009, p.90). Dessa forma, um espaço social técnico, tal como trabalhado por Milton Santos (2020), também carece de uma massa socialmente projetada para manter esse sistema funcional em ordem. A união da evidência científica materialmente exposta pelas fotografias com o discurso indiciário foi um primeiro passo para tornar a fotografia-documento o registro “perfeito” no âmbito científico.

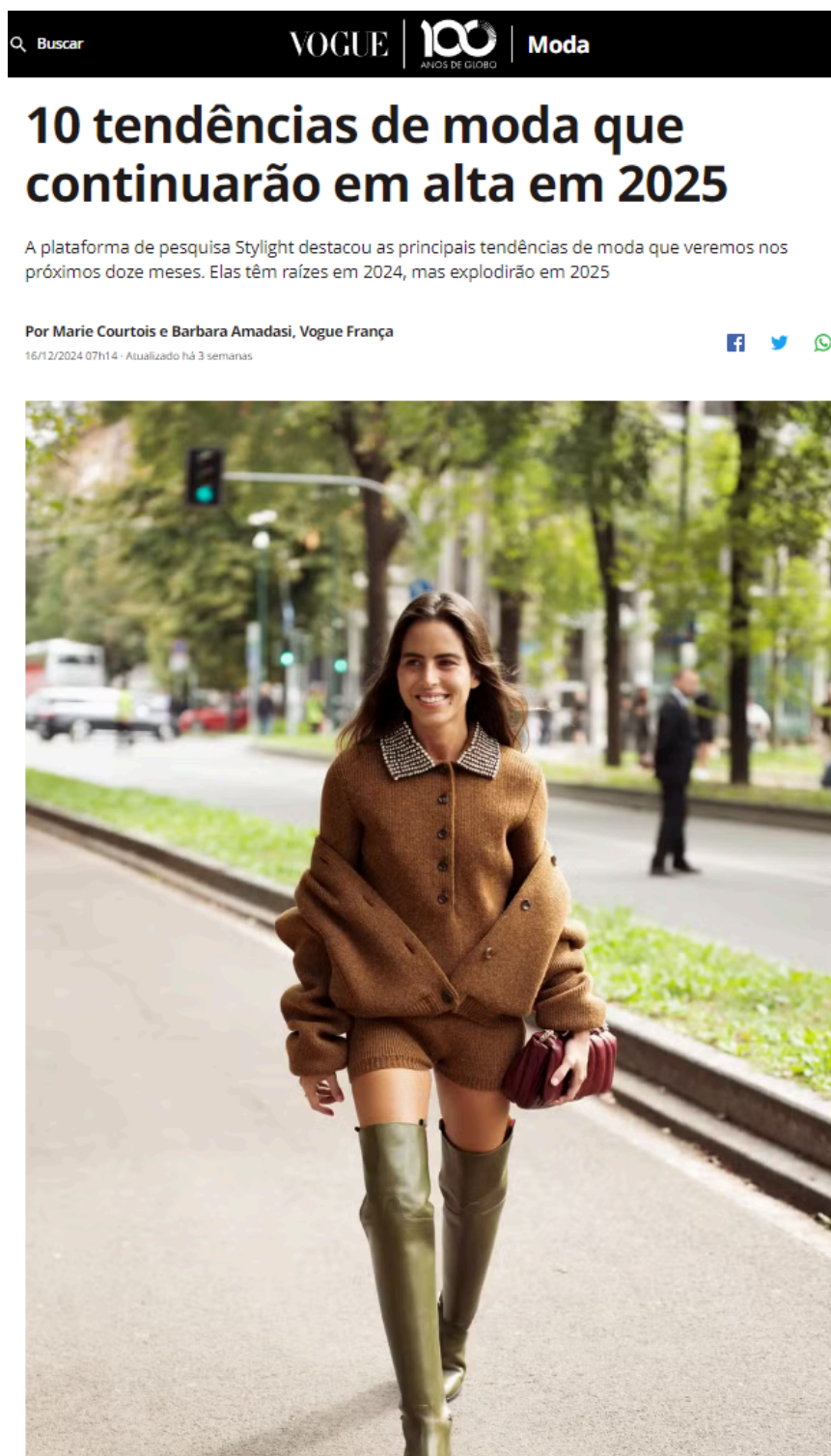
Além da utilização pelos inventores e cientistas, ainda seria necessária a experimentação da verdade fotográfica pelas grandes massas sociais para

estabelecer plenamente sua condição de espelho do real. Para André Rouillé (2009), o que exalta o fator de veracidade é, na realidade, uma confusão entre as formas do conteúdo e das suas funcionalidades técnicas.

O verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente um efeito de crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo. [...] As formas fotográficas do verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil. (Rouillé, 2009, p.83).

Essa experimentação seria feita a partir da elaboração e reprodução de clichês fotográficos expostos pelas mídias de comunicação. Para tal, foram necessários outros tipos de expressões além das realizadas pelo fotojornalismo. O surgimento de fotografias destinadas aos campos da moda, esportes, bens de consumo e sua propagação por meio de jornais e revistas também ajudaram a solidificar o imaginário materialista promovido pela imagem objetivista. A informação fotográfica, nesse caso específico, se torna instrumento de atuação na percepção coletiva por meio de clichês. Isto é, imagens de fácil consumo e reprodução, que podem ser de fácil acesso para uma camada específica de espectadores e, também, agir como critérios de verdade. São exemplos desse tipo de manipulação da informação fotográfica as imagens reportadas pelo jornalismo sensacionalista ou pelas revistas focadas em celebridades. Tais imagens atuam na construção de conceitos visuais, provocando fortes reações ao olhar ou mesmo de desejo.

Figura 7 — 10 tendências de moda que continuarão em alta em 2025.
Reportagem veiculada pelo portal Vogue.



Fonte: Globo — Revista Vogue. Captura de tela feita pelo autor.

Disponível em:

<<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2024/12/10-tendencias-de-moda-que-continuarao-em-alta-em-2025.ghtml>> Acesso: 09 jan. 2025.

Além da criação e veiculação de clichês visuais feitos pelos atores de comunicação, outro tipo de clichê são as fotografias realizadas pelos fotógrafos amadores. Esse tipo de imagem atua como forma de experimentação do processo fotográfico e, ao mesmo tempo, pela falta de domínio sobre a técnica, de criar uma primeira forma de subversão do produto informacional. Enquanto as imagens ditas profissionais atendem a determinados padrões técnicos como poses, luz e enquadramentos, a fotografia amadora produz seu índice pela convicção da arbitrariedade. Isto é, são registros sem a intenção de possuir uma usabilidade pré-definida. Porém, mesmo o registro fotográfico amador também pode servir de suporte para a disseminação de clichês, uma vez atribuídos a interesses de quem possui os meios para realizar a difusão desse tipo de informação em rede. Como trabalhado na Figura 8, o clichê visual vinculado pode ser transformado em sensacionalismo, reproduzindo pré-conceitos através da visibilidade.

Figura 8 — “Não posso fazer nada”, teria dito policial sobre surubão do Arpoador.



Fonte: Portal Metrôpoles. Captura de tela feita pelo autor. Disponível em:

<<https://www.metropoles.com/viralizou/nao-posso-fazer-nada-teria-dito-policial-sobre-surubao-do-arpoador>> Acesso: 09 jan. 2025.

Por mais que seja atribuído um caráter neutro à imagem fotográfica amadora com relação à produção do registro, o que se nota é que “a força de verdade não provém nem de um suplemento de real contido na imagem nem menos de arbitrariedade da representação. Ela procede da ruptura, que acontece na forma e nos valores...” (Rouillé, 2009, p.93). Isso significa dizer que o rastro promovido pelo registro amador provém de sua quebra com as formalidades técnicas a qual os fotógrafos profissionais operam seus objetos técnicos, tornando a convicção da verdade objetivista um fator a ser considerado mais potente que suas semelhanças.

4 FOTOGRAFIA: UM OBJETO TEÓRICO

Fotografias registram imagetivamente o mundo material. Mas, também aderem em sua superfície o conjunto de experiências inerentes ao seu referente. Pensar a fotografia como meio de mecanizar o olhar, tal como pretendido pelo objetivismo com os critérios do realismo fotográfico, impossibilita a visualização do suporte fotográfico como objeto temporal. Milton Santos (2020), ao pensar a duração dos objetos técnicos nos espaços, destaca que os mesmos sofrem mudanças quanto à sua usabilidade, mesmo que sua forma não se altere. Um exemplo do que se refere o autor se encontra na cultura de consumo de objetos como o disco de vinil. Na época de sua industrialização era utilizado como meio de acesso a diversas obras musicais. Nos tempos atuais em que o consumo de música não se faz apenas por meio da materialidade, sendo possível o acesso a arquivos de música em formato digital; o mesmo disco de vinil tem sua função alterada em prol do contexto social em que está inserido. Mesmo que ainda seja utilizado como forma de ouvir música, o objeto é considerado um formato obsoleto enquanto seu consumo é considerado como peça de coleção de antiguidades ou *vintage*. Para o objeto fotográfico, o mesmo efeito se reproduz. A fotografia, longe do imediatismo do reflexo das aparências pretendida pelo objetivismo, carrega consigo um outro tipo de temporalidade: a dos estilhaços cronológicos.

Mais do que apenas diminuir as aparências em quadros, a fotografia vai além da possibilidade de interpretação do real manifestado em imagem; serve como suporte para visualizar os contextos que estão inseridos na camada não-visível da fotografia. Isto é, na visualização do suporte fotográfico enquanto evidência de construção na camada expressiva dos ideais, ideologias e intencionalidades; que utiliza o sistema de significações para aderir seus significados.

Segundo Susan Sontag (2004) “[...] uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”. (Sontag, 2004, p.170). Além do caráter indiciário-fotográfico ao qual se refere a autora, o que interessa para visualizar a fotografia além de suas funções mecânicas é a sua ideia de máscara mortuária. No entanto, não como identificação imediata de seu cadáver, mas como expressão final de todo o conjunto de vivências que evocam as memórias de seu referente. O objeto fotográfico como objeto teórico

ultrapassa os limites da materialidade para, em termos ficcionais e filosóficos, agir na evocação dos fantasmas e dos tempos infinitos, cuja temporalidade é sincrônica diante de seus eventos descritivos e anacrônica quanto ao significado das imagens; Agindo na expressão das presenças e ausências, assim como suas lacunas e totalidades relacionadas ao registro. O objetivo desta seção é realizar, cautelosamente, o apontamento do suporte fotográfico enquanto ferramenta com a finalidade de contrapor os conceitos imagéticos instituídos pelo objetivismo, aproximando a fotografia do estudo contextual e histórico das expressões visuais.

4.1 OBJETO CONTEXTUAL E CONCEITOS VISUAIS

As fotografias são documentos no tempo presente enquanto emanam historicidade. Como já mencionado, André Rouillé (2009) afirma que a invenção da fotografia fez emergir um novo meio de documentar e inventariar o mundo visível. A ideia de tornar o mundo material disponível fotograficamente com sua catalogação e classificação, juntamente com o acúmulo de documentos em centros de informação, é o que se tem como arquivos fotográficos. A disponibilidade temática das séries documentais fotográficas é o que aponta para o contexto de sua utilização. Como exemplos, fotografias de diversos autores sobre um determinado bairro em tempos distintos podem compor uma série cronológica sobre a história da geografia local; assim como fotografias sobre eventos de guerra podem se referir a um lugar ou conflito específico — Tal como os arquivos de fotografias sobre a Segunda Guerra Mundial presentes em arquivos de instituições temáticas como o *Yad Vashém*⁸ e o Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau.

A fotografia enquanto arquivo tem como uma de suas principais funções fornecer informação descritiva sobre seu referente. O que se tem como problemático é a funcionalidade tecnicista a qual os documentos fotográficos são tratados. Arquivos fotográficos, quando utilizados apenas como descrição de referentes, acabam se tornando, tal como trabalhado por Márcio Seligmann-Silva (2023), uma espécie de arquivo morto; como uma catacumba para os seus corpos. Isso acontece devido a falta de manipulação dialética relacionada aos próprios documentos

⁸ Yad Vashém — Centro Mundial de Lembrança do Holocausto. Ver: <<https://www.yadvashem.org/index.html>>

fotográficos, desviando as possibilidades narrativas dos arquivos além de sua impressão. O que acontece nessa relação não é a negação das fotografias. Mas, sua utilização ainda como instrumento objetivista, que atende ao imediatismo do olhar e despreza os seus contextos. Ainda em tempos onde a fotografia estava recém-instaurada na sociedade industrial, Walter Benjamin já apontava para a utilização das legendas como forma de contextualização das imagens, fornecendo um meio para quebrar com a cultura objetivista dada à imagem fotográfica.

Para Benjamin a tarefa do crítico materialista não é só a de fotografar o choque e de interromper o fluxo da narrativa [...], mas também, como anotou: “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a liberalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. (Benjamin, 2012. p.25-26, *Apud* Seligmann-Silva, 2023).

A esse movimento de ruptura das funções meramente objetivas das imagens em arquivos, reside um problema intrínseco relacionado aos mesmos: a de que as imagens documentárias não operam no mundo das aparências táteis. Ao contrário, elas se utilizam da capacidade de interpretação histórica e da imaginação para encontrarem seu êxito informacional. Didi-Huberman (2020), ao escrever sobre as funções documentárias das imagens fotográficas, reitera a ideia de que a objetividade é o oposto da manifestação aurática Benjamiana, que destroi a capacidade de imaginação relativa aos documentos.

Basta ter-se confrontado pelo menos uma única vez com tais “fundos” documentais para ter a experiência concreta de que o arquivo não dá à memória esse sentido cristalizado [...] Ele é sempre — incansavelmente — uma “história em construção de que o resultado nunca é inteiramente abarcável.” [...] “Por um lado, o arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de fragmento” [...]. Por outro lado, “abre-se brutalmente a um mundo desconhecido”, liberta um “efeito de real” absolutamente imprevisível que nos fornece o “esboço vivo” da interpretação a reconstruir. (A. Farge, 1989. p.144-145, *Apud* Didi-Huberman, 2020).

Aos esforços que se voltam à interrupção de uma análise objetivista, buscando extrair dos arquivos sua capacidade de memória e totalidade, Seligmann-Silva (2023) apresenta o conceito de “anarquivamento”; quando se utilizam os potenciais informativos dos arquivos para subverter a ordem descritiva e os conceitos estabelecidos aos registros fotográficos: “A palavra de ordem é

anarquizar, *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (Seligmann-Silva, 2023, p.21).

Anarquizar, portanto, seria mexer na estrutura que ordena o próprio sistema de significações dos arquivos de imagens. Tal sistema de significados opera conforme as ideias de conceitos visuais trabalhados por John Berger (2017). Para o autor, a primeira forma de estabelecer um significado a uma imagem é por meio das legendas e suas notas explicativas, uma vez que o cruzamento entre imagem e texto lhe atribui um significado que opera como discurso de verdade. A partir do momento em que determinadas imagens se tornam referências para outras e, conseqüentemente, acabam sendo classificadas e catalogadas segundo seu aspecto visual, é o que se tem como o surgimento de um conceito de imagem. A tais conceitos, é o que a visão apreende como significado imagético de amplo espectro, sendo consumidos sem qualquer contextualização a respeito de seu processo de produção.

O conceito proposto por Seligmann-Silva (2023) remete à uma possibilidade de arqueologia das mídias tal como trabalhado por Jussi Parikka (2021) não como um método científico, mas um entrecruzamento entre metodologias de pesquisa e diversas abordagens, relacionando contextos e tecnologias distintas para uma possibilidade de conceituação dialética. Logo, as tentativas de romper com a apresentação objetiva e materialista dos arquivos fotográficos vai considerar sua materialidade, temporalidade e tecnologia vigente.

4.2 DIALÉTICA E ICONOLOGIA

O arquivo fotográfico, desde sua consolidação enquanto objeto de descrição visual, atua a partir da operação material dos suportes fotográficos. Concomitantemente, a visibilidade fotográfica possui como fonte os objetos materiais, reduzindo a realidade à fragmentação objetivista da fotografia. Por mais que a funcionalidade mimética das câmeras fotográficas tenha se tornado um meio de representar e oferecer vestígios visuais, outras formas de percepção não-objetivistas já questionavam o objetivismo fotográfico como fragmentação e visibilidade mecânica. Konder (1998), ao citar os textos que formam a obra “**Passagens**” de Walter Benjamin, escritos entre 1927 e 1940, expõe as ideias do

autor sobre como o materialismo histórico não deveria ser compreendido como um aspecto natural do tempo social. Benjamin sugere que a fotografia, enquanto produto material do séc. XIX, não deve ser compreendida enquanto objeto *in natura*. O tempo paralizado é um fragmento inerte, carece de temporalidade; e a própria temporalidade carece de uma contextualização histórica, que faça do documento um instrumento para expandir a camada contextual dos eventos.

O alemão Walter Benjamin (1892-1940), aliás, lembrou que a história, tal como ela veio se desenrolando até o presente, está impregnada de violência, de opressão, de barbárie; e é exatamente por isso que a tarefa do teórico do materialismo histórico não pode ser pensar uma espécie de prolongamento “natural” dessa história, não pode ser promover a continuidade daquilo que a história produziu, limitando-se a transmitir seus produtos de mão em mão. Um espírito dialético — escreveu Benjamin, através de uma sugestiva imagem — insiste em “escovar a história a contrapelo”. (Konder, 1998, p.68).

Ao pensar a respeito da temporalidade voltada aos documentos fotográficos, John Berger (2017) destaca que toda e qualquer fotografia é um fragmento retirado de uma série de acontecimentos; que todo fragmento fotográfico é resultado de um processo de descontinuidade, sendo informação seletiva removida de uma temporalidade latente. O que acontece antes e depois do corte temporal promovido pela captura das câmeras fotográficas será de responsabilidade de seus gestores de informação na forma de legendas, notas, descrições e da própria catalogação do documento fotográfico.

Para a informação que deriva do passado (anterior ao registro e dotada de mistério), o que se tem como produto é uma remontagem cronológica por meio da disposição das fotografias. Do mesmo modo, a informação que se tem no futuro (após o registro) está nas intenções de significação por meio da manipulação dos suportes fotográficos, relativos às mensagens visuais a que se destina sua forma de uso.

A ideia de um corte dialético, segundo Walter Benjamin, é o que diferencia o presentismo objetivista da possibilidade de utilização do documento fotográfico como instrumento de memória. Georges Didi-Huberman (2018), ao trabalhar com o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, expressa que só há a possibilidade de compreender os eventos do passado a partir das operações de remontagem, admitindo que os eventos de outrora tem a capacidade de reverberar no “hoje” do tempo histórico, considerando a existência de uma aura destinada às

imagens que se reproduzem a partir dos conceitos imagéticos. Um dos exemplos que podemos apresentar a respeito dessa lógica dialética é a da simbologia nazista utilizada como saudação pela Alemanha Hitlerista. O mesmo gesto pode ser visualizado sendo reproduzido nos tempos atuais por donos de grandes redes de comunicação mundial e atores políticos. No cruzamento das linhas de pensamento de Benjamin e Didi-Huberman, o que se torna relevante enquanto latência da temporalidade passada não é o gesto em si. Mas, os eventos que acompanham os gestos. Dentre eles, a afirmação do poder de manipulação pelo controle das massas informacionais e o vínculo com uma política extremista que despreza a natureza étnico-racial e cultural de outros povos.

Figura 9 — Adolf Hitler saúda a bandeira olímpica na abertura dos jogos olímpicos de Berlim. 1936.



Fonte: Museu e Memorial do Holocausto dos Estados Unidos. —
Enciclopédia do Holocausto.

Figura 10 — Gesto de Elon Musk durante posse de Trump causa polêmica. 2025.



Fonte: O TEMPO. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/mundo/2025/1/20/elon-musk-faz-gesto-semelhante-a-saudacao-nazista-durante-evento-de-posse-de-donald-trump>>

Para Didi-Huberman (2018), pensar as imagens como possibilidades dialéticas conforme os pensamentos de Walter Benjamin significa dispor a visualização cronológica como efeito de sincronia e anacronia dos significados das imagens. Ambas são entendidas como efeito da temporalidade histórica. Enquanto as imagens são apenas pertencentes ao seu próprio domínio histórico de registro, as intencionalidades que nelas reverberam podem alcançar um futuro indeterminado. O que existe enquanto sintoma das efusões históricas dos registros está ligado aos contextos das imagens, as quais se tornam fluxos temporais de conceitos visuais. Ainda, tornando-as fragmentos de uma verdade convencional conforme sua inserção e influência na cultura visual.

Em outros termos: a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do outrora com o agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza imaginal (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida (*das gelesene Bild*) — quero dizer, a imagem no agora da conhecibilidade — leva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*deskritschen, gefährlichen moments*), que é o fundamento de toda leitura (*Lesen*). (Didi-Huberman, 2018, p.21).

Existe, no corte temporal proposto por Berger (2017) e na ideia de imagem dialética trabalhada por Didi-Huberman (2018), uma noção fragmentária dos tempos destinados às imagens. É fato que imagens, enquanto registros e documentos, pertencem a um determinado tempo. Mas, nos conceitos filosóficos dos autores, é correto afirmar que existe uma temporalidade para cada tempo transformado em registro. A imagem estática é um fragmento, enquanto a contextualidade histórica dos registros é sua temporalidade. Ainda, enquanto signos, as próprias imagens levam para o futuro os seus significados, que podem ser recontextualizados e reinseridos socialmente.

Walter Benjamin, ao trabalhar com as ideias de mensagens visuais que são sincrônicas com seu tempo histórico de registro e anacrônicas enquanto sua significação, pretende elevar o entendimento da história por meio das imagens, algo que acontece além das capacidades de descrição cronológica dos eventos registrados. Enquanto documentação, as imagens fotográficas oferecem suporte para serem utilizadas como índices; marcas de um determinado período histórico e referentes de visibilidade. Além das funções sígnicas, as fotografias aderem ao suporte uma expressividade social e cultural que não carece de temporalidade, agindo por intermédio da abstração. Ainda utilizando o contexto das fotografias realizadas pela Alemanha nazista, fotos de sobreviventes, ruínas e campos de concentração libertos formam índices cronológicos referentes a uma cadeia de eventos. Mas, a intencionalidade — ou os ideais codificados na caixa preta de Flusser (2009) — torna o regime extremista uma mensagem possível de ser reinserida socialmente e recontextualizada a qualquer momento. A esse movimento específico é o que Walter Benjamin expressa como efeito anacrônico. Uma mensagem que não é de seu tempo, mas que pode ser ressuscitada no futuro; Um fluxo de ideias e intencionalidades que tendem a renovar sua permanência no tempo histórico, gerando novas imagens além das originárias de sua época.

O pensamento de Walter Benjamin a respeito de uma funcionalidade instrumental do documento fotográfico oferece meios filosóficos para compreender a fotografia enquanto objeto de memória e anamnese, utilizando o suporte fotográfico como meio de acesso para uma camada anti-materialista que atua como ponto de convergência entre história e imagem. Imagens são, para o autor, camadas que

formam constelações. Imagens também são uma espécie de atlas para compreender a história social da humanidade e suas confluências.

Além dos ideais filosóficos de Benjamin, o pesquisador da história da arte Aby Warburg (1866-1929) — que fora contemporâneo de Walter Benjamin — tenta, por meio de sua pesquisa, sistematizar uma forma de compreender as imagens no mesmo sentido filosófico. Para o autor, o efeito de sincronia e anacronia se dá pela noção dos fragmentos de imagens que se deslocam através do tempo histórico. Warburg, ao pesquisar sobre a influência das imagens da antiguidade na produção cultural italiana do período Renascentista, procura estabelecer as tensões referentes aos significados das obras de arte, procurando nelas seus conceitos de significação. Georges Didi-Huberman (2013), ao realizar vasta pesquisa sobre o processo de Warburg, conceitua este processo como “sintoma”. “O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p.243-244). Nos trabalhos de Warburg, a ideia de sintoma é dividida por dois conceitos. 1) A de *Nachleben*, que “visa a temporalidade do sintoma” (Didi-Huberman, 2013, p.244); 2) E a de *Pathosformeln*, que é entendida como a “corporeidade do sintoma” (Didi-Huberman, 2013, p.244).

Segundo o autor, o que Aby Warburg compõe em sua obra está associado à uma psicologia da história. As questões anacrônicas trabalhadas por Warburg são entendidas como sobrevivências. Em Warburg, os gestos e as temporalidades tendem à renovação de forma simultânea, mesmo que seu processo de significação possa sofrer alterações. Como exemplo, apresentamos a comparação de duas imagens: 1) a “Liberdade guiando o povo” de Eugène Delacroix (Figura 11). Pintado em 1830, a imagem tem como contexto socio-político a revolta da sociedade parisiense contra o Rei Carlos X, culminando na sua expulsão pela violação das liberdades alcançadas na revolução que aconteceu em 1789; 2) A fotografia de um jovem palestino durante um protesto na faixa de Gaza, em 2018, feita pelo fotojornalista Mustafa Hassona da agência Anadolu (Figura 12). No contexto da imagem, o protesto era em razão da exigência de que Israel permitisse o retorno de palestinos refugiados ao seu lar ancestral.

Figura 11 — “A liberdade guiando o povo”. Eugène Delacroix. 1830.



Fonte: Paris City Vision

Figura 12 — Foto de palestino viraliza e é comparada com obra de Delacroix. Mustafa Hassona. 2018.



Fonte: Correio Braziliense — Acervo. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2018/10/25/interna_mundo,714967/foto-de-palestino-viraliza-e-e-comparada-com-obra-de-delacroix.shtml>

Para Warburg, a configuração das imagens emana, além dos seus significados, os sintomas físicos através dos gestos e a própria assimilação histórica por meio da temporalidade. Toda ação de registro realça, além de suas aparências, as relações tensivas dos contratos sociais e culturais relacionados ao contexto de feitura da fotografia. Como escreve Didi-Huberman (2018a):

É que toda “psicomaquia” implica, bem além de uma história da arte com fronteiras limitadas, a colocação em prática de uma vasta *antropologia das imagens* e das crenças que essas imagens reconfiguram e transformam sem fim. (Didi-Huberman, 2018a, p.234).

Aby Warburg, apesar de sua carga filosófica, tenta sistematizar seu pensamento por meio de três níveis descritivos de imagens. Apesar de ter consolidado seu método, a publicação se deve a Erwin Panofsky (2019), que foi discípulo de Warburg.

1) O primeiro nível descritivo é o **pré-iconológico**. A que Panofsky (2019) define como “tema primário ou natural [...] constituindo o mundo dos motivos artísticos” (Panofsky, 2019, p.64). A esse nível descritivo, é considerada a experiência prática e a familiaridade dos objetos e eventos representados nas imagens. O princípio corretivo de interpretação é a história dos estilos; a compreensão das condições históricas, objetos e eventos representados nas imagens (Panofsky, 2019). Ao primeiro nível descritivo Warburgiano, se tem como exemplo a capacidade de identificar uma pintura de temática religiosa pela representação dos santos.

2) O segundo nível descritivo é o **iconográfico**. Panofsky (2019) o define como “tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias” (Panofsky, 2019, p.64). Ao nível iconográfico, é considerado o conhecimento de fontes literárias, assim como a familiaridade com conceitos e temas específicos à obra de arte. Seu princípio corretivo de interpretação é a história dos tipos, que se dá pela compreensão a respeito da expressão de objetos e eventos conforme suas diferentes condições históricas (Panofsky, 2019). Sendo o nível iconográfico o que trata da atuação dos símbolos e das alegorias dispostas, um exemplo é o da utilização de figuras como deuses e diversos da mitologia grega para sintetizar todo um conto em forma de imagem, onde cada fragmento representado tem uma carga de representação que dá forma à completude de sentido.

3) O terceiro nível descritivo pretendido por Warburg é o **iconológico**. Conceituado como “significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores “simbólicos” (Panofsky, 2019, p.64). Para o autor, a iconologia parte da intuição sintética, onde há a familiaridade com as tendências essenciais da mente humana. Seu princípio corretivo de interpretação é a história dos sintomas culturais ou os símbolos, entendidos como “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos” (Panofsky, 2019, p.65). Segundo Didi-Huberman (2013), o método iconológico de Aby Warburg é o instrumento que permite a leitura essencial dos contextos além das aparências; relacionando as transformações do espaço social ao documento fotográfico, impedindo que o objeto material se torne o vetor de verdades visuais. A iconologia pretendida por Warburg trabalha além dos contextos de produção por, também, associar seus sintomas culturais enquanto

fatores de significação. Ao registro, sua temporalidade. Ao conteúdo intrínseco, seu eterno retorno enquanto fantasma no curso do tempo histórico.

A relação entre os pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg se encontra além dos interesses temáticos aos quais dedicaram suas vidas. Benjamin, dentre seus títulos, foi ensaísta, tradutor, filósofo e sociólogo enquanto era associado à Escola de Frankfurt, na Alemanha. Aby Warburg foi historiador da arte e criador da Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura, tendo influenciado diretamente autores como Erwin Panofsky. Além de suas carreiras acadêmicas, os autores eram de origem Judia. Um fato que complicou a continuidade de suas contribuições para o meio acadêmico foi a ascensão do nazismo.

Benjamin, enquanto vivia os primeiros anos do regime extremista alemão, realizava os escritos que viriam a compor suas mais famosas obras como **“a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”** (1936) e as **“teses sobre o conceito de história”** (1940). O autor comete suicídio em 1940 enquanto tentava deixar a Europa, onde o trem onde estava foi parado na Espanha.

Já para Warburg, as tensões relacionadas ao eterno retorno das imagens causaram seu primeiro colapso enquanto se debruçava para remontar o caos imagético que narra a Primeira Guerra Mundial. Segundo Didi-Huberman (2018a), enquanto utilizava sua metodologia para remontar a história da tragédia que assolava a Europa, Warburg compreende que pode não se tratar de um conflito com prazo de término.

Guerra *terminada* e, contudo, guerra *interminável*: terminada segundo o olhar de Clio (a história), mas interminável ao olhar de Mnemosine (a memória). Interminável como a guerra de lutos. Mas também como guerra das imagens. (Didi-Huberman, 2018a, p.242).

O autor foi internado em 1921 com o laudo de “psicose maníaco-depressiva” (hoje conhecido como transtorno bipolar) na clínica psiquiátrica de Bellevue, em Kreuzlingen (Suíça). Recebeu alta em 1924 e passou a dedicar seu tempo ao projeto conhecido como *Atlas Mnemosine*: um conjunto de pranchas de imagens que tinham como objetivo apontar relações sintomáticas entre imagens temáticas. Assim como Benjamin, Warburg também procurava uma forma de reunir todo o conhecimento da cultura e torná-los compreensíveis por meio das imagens. Aby

Warburg morreu em 1929 por conta de um ataque cardíaco. Com o estabelecimento do nazismo, a biblioteca de Warburg foi transferida para Londres em 1933.

4.2.1 A fotografia como violência imperialista

Além das capacidades dialéticas trabalhadas por Benjamin e Warburg no contexto da proximidade de suas pesquisas, existe um paradigma que exerce sobre o trabalho dos autores uma nova compreensão a respeito dos suportes fotográficos e sua proximidade com os espaços sociais. Warburg encontrou como força motriz de seu processo a relação sintomática na arte renascentista, enquanto Benjamin encontrava no avanço científico da sociedade industrial sua reverberação nos processos mecânicos. No entanto, o horizonte dos contextos exige uma nova percepção dos documentos fotográficos: a de seu estabelecimento enquanto instrumento de violência simbólica.

Em sua obra “**História potencial**”, Ariella Aïsha Azoulay (2024), que é autora e teórica de fotografia e história visual, apresenta o conceito de história potencial, refletindo sobre o estabelecimento de instituições de pesquisa e guarda memorial como museus e bibliotecas; assim como os processos documentários, seus arquivos e acervos podem ser compreendidos como marcas de uma trajetória de violência imperialista. Ao que a autora propõe como história potencial é a prática de rever os arquivos e museus; sua constituição e suas origens; além dos materiais guardados por elas como solução para a elevação de narrativas apagadas em prol de uma narrativa oficial. Azoulay (2024) propõe pensar como determinados locais podem ser vistos como processo de pilhagem e violências, que encontraram no discurso do progresso científico e político o modo operacional para justificar a destruição de determinadas culturas, cultivando suas “cinzas” como passado e articulando uma nova perspectiva de visibilidade que não culpabiliza a violência exercida pelas nações imperialistas aos povos, etnias e culturas destruídas.

A história [*history*] como uma disciplina imperial conta histórias [*stories*] plausíveis, sem questionar a violência que forma a base da plausibilidade de tais histórias: mundos inteiros violentamente retalhados em partes legíveis com as quais os praticantes da violência compõem narrativas históricas. A história potencial não é uma tentativa de falar somente da violência, mas antes uma recusa ontoepistêmica de reconhecer como irreversíveis suas

consequências e as categorias, os estatutos e as formas sob as quais a violência se materializa. A história potencial se recusa a ocupar a posição do historiador que chega depois de transcorridos os acontecimentos, isto é, depois que a violência se tornou parte do passado lacrado, dissociado no tempo e no espaço de onde estamos agora. A violência contra as pessoas e seus mundos não é história e o trabalho da história potencial é afirmar que essa violência pode ser revertida, encerrada, corrigida. A história potencial é a tentativa de tornar impossível a transmutação dessa violência em história. (Azoulay, 2024, p.91).

Ao falar sobre a constituição dos arquivos, a autora aponta para as características de neutralidade que algumas instituições pretendem para seus acervos. Arquivos e documentos que se destacam pela sua característica enquanto índice. Relacionado à fotografia, a autora propõe pensar tal imparcialidade do materialismo fotográfico como instrumento que nações imperialistas utilizaram para exercer violências e destruir visibilidades.

Para Azoulay (2024), o processo fotográfico é ator de três linhas divisórias que estabelecem a dissociação entre tempo, espaço e corpo político, tornando a fotografia um instrumento capaz de ser introjetado ou excluído conforme os modos de uso, circulação e mesmo sua acumulação enquanto conjunto temático.

Em uma fração de segundo, o obturador da câmera traça três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois), no espaço (entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o que está atrás dela) e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos, apropriam-se de seu produto e o acumulam e aqueles de quem o consentimento, os recursos ou o trabalho são extraídos. (Azoulay, 2024, p.22).

A suposta imparcialidade da visibilidade indiciária fotográfica, além da teoria semiótica, possui vínculo com o contexto em que o próprio mecanismo fotográfico fora inventado. Para a autora, o obturador fotográfico foi a invenção imperialista que definiu o modo como os países europeus exerceram a projeção de suas ambições sobre os países considerados “não desenvolvidos”. É possível afirmar que, sendo o obturador fotográfico uma invenção europeia, que a imagem da perfeição em meio ao mundo que se convertia em processos mecânicos pela industrialização fosse a do modelo europeu, passando a tornar válida uma primeira classificação visual entre europeus e não-europeus, onde o progresso científico viria a ser uma justificativa para a representação dos lugares, as posteriores invasões e conversão cultural com o apagamento de diversos costumes locais.

O obturador da câmera não é uma metáfora para a operação do poder imperial, mas é uma materialização posterior de uma tecnologia imperial. A fotografia se desenvolveu com o imperialismo; a câmera tornou visível e aceitável a destruição imperial do mundo e legitimou a reconstrução deste em termos de império. (Azoulay, 2024, p.24).

O obturador como metáfora de poder proposto por Azoulay (2024) encontra na sua operacionalidade técnica o controle das relações entre tempo e luminosidade. Em termos técnicos, o mecanismo age no controle do tempo referente a luz que é exposta à superfície sensível onde será fixada a imagem. Nas câmeras analógicas, a superfície sensível mais popular era o filme fotográfico de formato 35mm. Já nas câmeras digitais, são os sensores de interpretação luminosa os responsáveis pela captura das aparências. Tal ação acontece com a abertura e fechamento da superfície mecânica que veda a luminosidade para dentro do aparelho (também chamados de “cortinas”), permitindo apenas sua passagem com a ação de captura: o “*clique*”.

O mecanismo de captura fotográfica relaciona, matematicamente, a proporção entre luz e tempo de exposição necessários para que uma representação fotográfica seja realizada nos moldes técnicos considerados perfeitos, tais como equilíbrio de contrastes e luzes; a sensação de movimentação contínua ou estática; também a suavidade da representação de cores. Mesmo que sua simplicidade de funcionamento esteja voltada para uma determinada finalidade, o pensamento de Azoulay (2024) nos convida a repensar o mecanismo fotográfico nos modos de uso que lhe foram empregados a partir da visibilidade do seu local de origem, elevando suas implicações sociopolíticas.

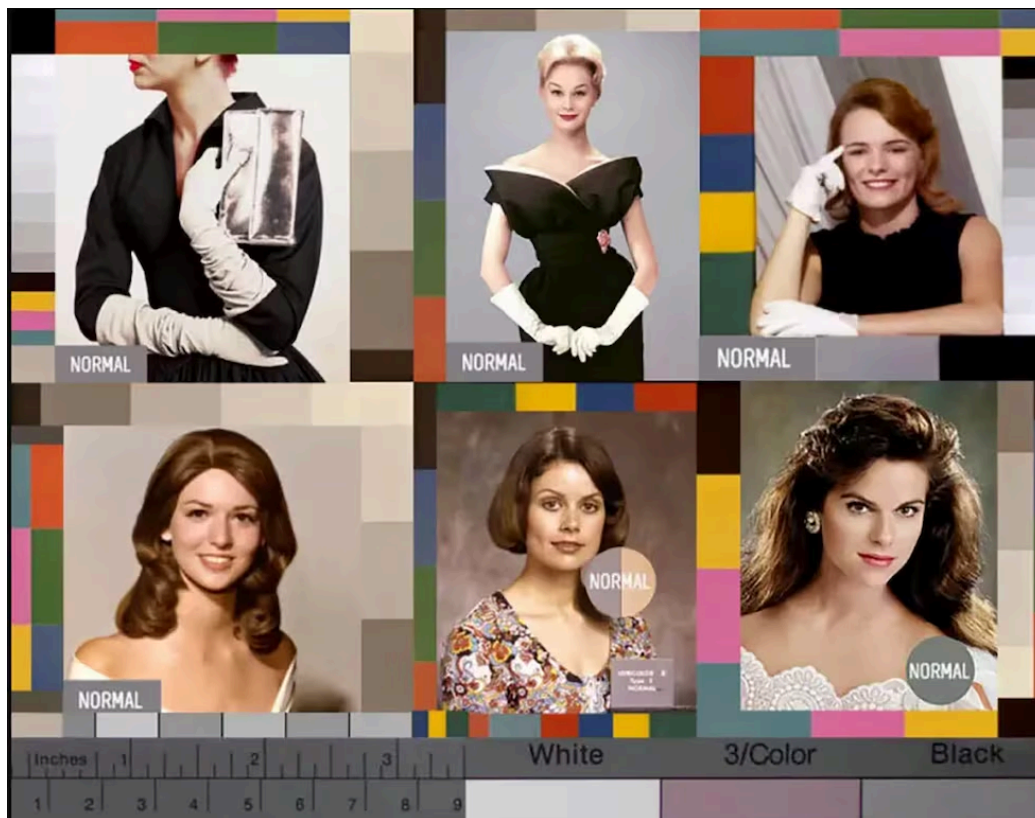
Citamos como exemplo o caso estudado por Lorna Roth (2016)⁹. Até meados dos anos 70, empresas de insumos fotográficos como a *Kodak* produziam os chamados “cartões Shirley” priorizando o tom de pele claro. Tais cartões eram fotografias de mulheres brancas caucasianas que eram utilizadas para realizar a calibração de cores e impressões, servindo como padronização para a fabricação de filmes fotográficos. Dessa forma, os produtos voltados para a captura de imagens eram otimizados para gerar imagens satisfatórias conforme tons de peles claros, desprezando os tons escuros. Tal prática gerou manifestações ainda nas décadas

⁹ Ver: **Questão de pele: Os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual.** Disponível em:

<<https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

de 70 e 80 por parte de ativistas, fotógrafos e cineastas que denunciavam um viés racista na produção de insumos para o mercado fotográfico. Apesar disso, somente com as exigências dos setores de móveis e publicidade é que as empresas passaram a rever a otimização de suas películas.

Figura 13 — As modelos que definem o tom de pele ideal para o desenvolvimento de fotos com a palavra mais controversa da história humana: “normal”.



Fonte: El País Online — “The “Shirley card” legacy of racial bias in photography”.

Disponível em:

<<https://english.elpais.com/culture/2024-04-28/the-shirley-card-legacy-of-racial-bias-in-photography.html>>

Junto ao instrumento visual, Azoulay (2024) aponta para os ditos “direitos imperialistas” que surgiram com o obturador. Para a autora, o imperialismo estabeleceu em um novo regime de visibilidade a conversão do mundo pela imagem; Seria necessário destruir o que há de impeditivo para o progresso imperialista por meio da redução da própria singularidade das origens ancestrais das nações invadidas, convertendo suas imagens e as classificando como objetos de um

tempo passado a ser acumulado pelos museus. A partir da destruição das origens e da representação dos povos não-europeus, o reducionismo material também daria o direito de representar sem consentimento e de construir narrativas sob a perspectiva dos fotógrafos.

Há, em termos de anacronia conforme o pensamento de Warburg, a permanência dos direitos imperiais de representação quando os meios de comunicação se utilizam de imagens da miséria para representar determinados povos, onde sua significação reside no conceito visual pré-estabelecido e incessantemente reproduzido.

Dado como exemplos nas figuras 14 e 15, foram as expedições aos países africanos que levaram representações de povos nativos como seres excêntricos; dando-lhes classificações e descrições conforme a visibilidade projetada do imperialismo europeu. Um detalhe contextual a ser destacado nas imagens é a dificuldade de representação dos tom de pele negro. Em termos de técnica fotográfica, homens brancos europeus só sabiam como representar a tonalidade de pele branca, o que resultava em representações não satisfatórias para os produtores de imagens. Por isso, reside como marca da violência imperialista a própria dificuldade em representar os diferentes corpos. Tal fato também torna a própria tonalidade das fotografias uma marca de violência exercida nesses lugares.

Figura 14 — Congo Francês: Tipo de mulheres de Loango.
1850-1900.



Fonte: Centro Schomburg de pesquisa em cultura negra.
Biblioteca pública The New York.

Figura 15 — Congo Francês: Loango: Um quarteto de funcionários em serviço comissionado.
1850-1900.



Fonte: Centro Schomburg de pesquisa em cultura negra. Biblioteca pública The New York.

5 DISCUSSÃO

Ao iniciar a revisão do objeto informacional fotográfico enquanto produto técnico para gerar representações em imagens, foi proposto, no decorrer das seções deste trabalho, a divisão conceitual da fotografia enquanto técnica, suporte de informação e seu desmembramento em tipologias de imagens: analógicas, digitais e gerativas.

A partir da compreensão da técnica, foi realizado o convite em interpretar a imagem fotográfica enquanto produto de ações e intencionalidades (Santos, 2020); Isto é, enquanto materialidade advinda da produção, manipulação e disseminação da fotografia conforme as intenções dos produtores de imagens e os espaços onde são inseridos.

A observação entre máquina e técnica também permitiu levantar as características da teoria semiótica enquanto pilar de produção argumentos validados imagetivamente por meio dos índices, também conceituados por Rouillé (2009) como “enunciados de verdade”. Em contrapartida, o meio de interpretação pautado na dialética empregada por Walter Benjamin e o método iconológico de Aby Warburg apontam para uma possibilidade de análise conforme os contextos de produção e os espaços onde tais imagens são produzidas e disseminadas, servindo como meio para expor como a visibilidade se estabelece através de descrições e a criação de conceitos imagéticos. Ainda, como proposto por Ariella Azoulay (2024), repensar os arquivos para entender o objeto fotográfico como instrumento de violência imperialista, explicitando os meios como a imagem fotográfica fora utilizada como forma de estabelecer padrões descritivos para identificar, objetivamente, quem e o quê seria reduzido ao grau de objeto por meio das fotografias.

Esta seção se concentra nas possibilidades de discussões que agregam à função técnica e científica voltada aos gestores de informação do “agora da conhecibilidade” — tal como cita Didi-Huberman (2018) ao escrever sobre Walter Benjamin.

Tomando como base a estrutura teórica apresentada, serão abordados tópicos relativos ao uso das imagens em funções paradoxais; do signo indiciário como ruína interpretativa em um mundo pautado sob uma nova cultura visual de síntese informacional e a possibilidade do estabelecimento de uma nova visibilidade

gerativa como problemática para a estrutura dos significados e sua influência no fazer descritivo contextual de documentos fotográficos.

5.1 EM BUSCA DA DIMENSÃO ICONOLÓGICA

O nível interpretativo iconológico de imagens, tal como conceituado por Panofsky (2019), tem como objetivo agir na interpretação da significação dos símbolos artísticos, levando em consideração o processo de aderência sígnica em termos de culturas. Além da contribuição de Panofsky, que foi o responsável por publicar as ideias de Warburg — uma vez que o próprio faleceu antes de determinar sistematicamente o seu método — as contribuições de Didi-Huberman (2013, 2018, 2018a, 2020) mostram que, mais do que apenas agir na descrição das obras de arte, o papel que a iconologia tem é a de construir uma dimensão temporal-analítica dos sintomas culturais; estes, expressos através das imagens e que atuam como agentes de reverberação atemporal.

Didi-Huberman utilizou o contexto das imagens do Holocausto como forma de exemplificar o método descritivo de Warburg. Em “**Remontagens do tempo sofrido**” (Didi-Huberman, 2018), o autor revisita a produção cinematográfica de Samuel Fuller e Harun Farocki para debater a respeito da legibilidade das imagens da *Shoah* em um período de sensibilidade temática: a do esgotamento do olhar pela saturação das imagens. O autor trabalha com a ideia de afastamento e apagamento por conta do excesso de reproduções existentes sobre o tema que invadem o campo social. Isto é, a temática do Holocausto não tem o mesmo significado para as gerações de agora como as de outrora. Além disso, representações cinematográficas que utilizaram o mesmo tema como fonte ajudaram a dissipar a importância pretendida pelas imagens da época: a de lembrar para não esquecer. Para tal problemática, recorrer a uma nova forma de legibilidade seria o ponto essencial para renovar sua importância contextual. Para o autor, novamente ao citar Walter Benjamin, tais imagens operam na sua carga contextual máxima uma vez que há o espaço necessário para revisitá-las.

Illegível porque muito perto. E, no entanto, irrefutável por seu valor de testemunho. *Muito longe, perde-se de vista* (como quando se fala de campos em geral, ou da Shoah enquanto pura noção medusante), *muito*

perto, perde-se a visão (isto é, a elaboração do ponto de vista, essa elaboração só sendo possível por relações, trabalho de montagem, interpretação). Modo de dizer que uma imagem só é legível se for *dialetizada*, no sentido que Walter Benjamin deu a essa palavra. (Didi-Huberman, 2018, p.50).

Segundo Didi-Huberman (2018, 2020), a relação entre memória e experiência forma a noção sintomática que adere a carga interpretativa relativa aos contextos de produção das imagens da Shoah, sem a qual não é possível torná-las legíveis. Tal ideia é melhor trabalhada em sua obra **“imagens apesar de tudo”** (Didi-Huberman, 2020), onde o autor apresenta as fotografias de *Sonderkommando*¹⁰ como ápice dos sintomas em registro; dos fragmentos de memória e experiência que insistem em sobreviver além da destruição sistemática a que foram destinados: a dos judeus europeus em campos de extermínio. As figuras 16 e 17 mostram a tentativa de membros do *Sonderkommando* de realizar registros para tentar gerar provas do extermínio que acontecia dentro dos campos de concentração. O que se tem a nível de legibilidade é entender que as imagens geradas são inevitavelmente póstumas em vida. Uma vez que todos os representados já estavam destinados ao extermínio, a sobrevivência de qualquer fragmento se torna uma recusa ao esquecimento.

¹⁰ O **Sonderkommando** foi um grupo de prisioneiros judeus durante o Holocausto, forçado pelos nazistas a trabalhar nos campos de concentração e extermínio, especialmente em Auschwitz. Sua principal função era lidar com os corpos das vítimas, incluindo o transporte e a queima dos mesmos nas câmaras de gás. Os membros do Sonderkommando eram mantidos em condições desumanas e frequentemente mortos após um curto período de tempo para encobrir as evidências. Muitos membros tentaram resistir ou se rebelar, mas enfrentaram extrema brutalidade e repressão. Ver: Didi-Huberman, 2020.

Figura 16 — Queima de corpos. A fotografia foi feita ilegalmente por um membro do Sonderkommando. Ela mostra a queima de corpos de vítimas do extermínio em massa em Auschwitz II-Birkenau. [1944].



Fonte: Museu e Memorial de Auschwitz-Birkenau — Fotos históricas e documentos. Disponível em: <<https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>>

Figura 17 — Mulheres levadas para a câmara de gás. A fotografia foi feita ilegalmente pelos membros do Sonderkommando em 1944. Aqui é possível ver mulheres sendo levadas por homens da SS para uma das câmaras de gás.



Fonte: Museu e Memorial de Auschwitz-Birkenau — Fotos históricas e documentos.

Disponível em:

<<https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>>

5.2 UMA NOVA NATUREZA DA TÉCNICA: IMAGENS GERATIVAS

As imagens do hoje ainda perpetuam gestos do ontem. Isto é, para que uma imagem fotográfica ou mesmo uma pintura seja produzida artesanalmente, é necessário que o componente humano da criatividade seja o pilar das ações seguintes. Da mesma forma como um artista compõe a perspectiva em seu quadro e dá forma à sua interpretação com o auxílio dos pincéis e tintas, o fotógrafo o faz a partir da câmera fotográfica, compondo os quadros fotográficos a partir da sua intencionalidade — que nada mais é que uma outra forma de interpretar a realidade pela objetividade fotográfica. Vilém Flusser (2008) se torna enfático ao afirmar que o futuro pertence aos operadores que sabem jogar com as tecnologias de produção de informação sintética. Mas, os bons manipuladores são aqueles que se utilizam da criatividade para subverter a ordem da programação contida na caixa-preta.

No ano em que os escritos de Vilém Flusser foram publicados pela primeira vez (“A filosofia da caixa-preta” e “O universo das imagens técnicas”, ambos em 1985), talvez fosse impossível tecnologicamente pensar e interpretar os conceitos abordados pelo autor como próximos ou existentes além das teorias. Flusser (2008) adota o conceito de informação sintética como produto de um processo manipulador de visibilidades. No contexto em que o trabalho do autor foi publicado, os principais produtos de síntese eram as imagens telemáticas, geradas eletronicamente e produzidas para a grande rede de disseminação televisiva e informática.

É uma possibilidade admitir que o futuro pretendido nas palavras de Flusser tenha, finalmente, gestado a forma essencial para suas teorias na expressão das imagens geradas por aplicativos de inteligência artificial. Lúcia Santaella (2024) aponta que as imagens gerativas são resultado de um processo que reduz todo o universo da história da arte humana na forma de dados, extraídos de bancos de imagens existentes na *internet* e as sintetizam conforme os parâmetros dados pelo produtor. A princípio, a problemática que se segue é a da ação da produção de imagens: o componente manual é deixado de lado para que a artificialidade e a automação sejam o mecanismo que as produzem.

Apesar de ser uma facilidade para aqueles que não manipulam as formas manuais de produção de imagens, a adoção prática dos aplicativos de inteligência artificial para imagens gerativas também subverte o lugar dos produtores de imagens, substituindo pintores e fotógrafos por máquinas.

Imagens gerativas só são possíveis por conta da quantidade de informações presentes nos bancos de imagens existentes. Da mesma forma, o olhar do fotógrafo e do pintor também se torna perito com a quantidade de imagens consumidas e reproduzidas pelos mesmos. A ação do reducionismo sintético como média da quantidade de dados informacionais não é algo necessariamente próprio da presente realidade sintética (Flusser, 2008). Como trabalhado anteriormente, os conceitos visuais (Berger, 2017) tornam possível a existência de um novo mundo-imagem (Sontag, 2004), relacionando conceitos a visibilidades. O que se pretende, neste tópico, é visualizar como a imagem advinda do processo de síntese toma forma enquanto produto cultural, alterando a percepção para uma nova natureza visual.

A criação de um novo “lugar da imagem” requer que as principais teorias relacionadas à fotografia sejam revisitadas. A necessidade deste feito acontece pela mudança das características do meio ao qual as imagens são produzidas, recebem seus significados e por onde são disseminadas. Umberto Eco (2019a) aponta para as questões limítrofes da teoria semiótica, admitindo que a relação entre símbolo e referente despreza uma série de processos, visto que “a referência, ao contrário, é algo bem mais impreciso” (Eco, 2019a, p.12). Para o autor, a teoria de Peirce toma como base a materialidade dos seus objetos como ponto de partida para análise, sem que a vida cultural e social dos mesmos objetos sejam considerados no processo semiótico. Essa relação também deixa de lado processos lógicos, como os pretendidos pela informática.

A perspectiva peirciana é, portanto, mais ampla que a saussuriana. Mas também ela se baseia no conceito de signo como união de um significante e um significado, visto que também os sintomas (possuindo natureza semiótica) têm as mesmas categorias do signo saussuriano: há uma forma física que remete, para o destinatário, a algo que a forma física denota, designa, nomeia, indica, e que não é a forma física. Portanto, também essa definição deixa de fora uma série de processos hoje estudados como processos comunicacionais (é o caso, por exemplo, dos processos cibernéticos) onde, se trata de passagem de sinais de uma fonte emissora a um aparelho receptor: porque os sinais agem sobre o aparelho receptor como *estímulos* e não como signos. Implicam eles uma relação entre dois polos, uma dialética solicitação-resposta, e não um processo triádico em que se insere um elemento mediador (“significado” ou “interpretante”, tanto faz”). (Eco, 2019a, p.3-4).

Se na tríade semiótica de Peirce os processos não-materiais são desprezados por conta de sua não-materialidade, o que se tem como problemática voltada às imagens criadas por inteligências artificiais é a da sua própria natureza. Enquanto ícones — imagens que lembram imagens — as fotografias gerativas são imagens de êxito: são síntese de informações imagéticas já existentes, resultado de uma média controlada a partir de uma linha de comando (*Prompt*). O que se tem como problemático é o signo indiciário quando relacionado a essas imagens.

Como trabalhado anteriormente, as imagens fotográficas constantemente são utilizadas como testemunho ou espelho do real. Com a manipulação das mídias de comunicação, essas imagens se tornam conceitos de imagens. O que se pode esperar, então, da manipulação exercida sobre imagens que são geradas sem o fotógrafo enquanto intermediário? O mau uso das ferramentas de inteligências artificiais pode aumentar a produção de inverdades e disseminação de *Fake News* sem responsabilizar diretamente o seu produtor. A imagem gerativa, como nova natureza, não carece de uma testemunha ocular, apenas de um produtor e de suas intencionalidades. A figura 18 mostra um exemplo de uma imagem falsa criada por inteligência artificial, no contexto em que o político Donald Trump disputava as eleições para a presidência dos Estados Unidos em 2024. O ponto sintomático da *Deepfake* propagada através da imagem é a característica das opiniões públicas e ações políticas de Trump, onde promoveu espaço a grupos supremacistas e utilizou as pautas raciais de forma oportunista, minimizando o racismo sistêmico.

Figura 18 — As imagens falsas criadas com IA para tentar atrair eleitores negros para Trump.

Na reportagem: “Esta imagem, criada por um apresentador de rádio e sua equipe usando inteligência artificial, é uma de dezenas de imagens falsas criadas por apoiadores de Trump” —

Foto: Deepfake gerada por IA.



Fonte: G1 — Tecnologia. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/03/04/as-imagens-falsas-criadas-com-ia-para-tentar-atrair-eleitores-negros-para-trump.ghml>>

A ideia de uma **filosofia da caixa-preta**, tal como trabalhada por Vilém Flusser (2009), é materializada a partir de ações como a geração de imagens falsas com intencionalidades pré-estabelecidas: discursos e ideais embutidos na programação pela caixa-preta para manipular percepções e deturpar visibilidades.

Temendo que práticas como essa possam se tornar virais e transformarem-se em ferramentas para a dissolução do Estado democrático, em 2024 o Tribunal Superior Eleitoral Brasileiro alterou a resolução 23.610/2019 que trata sobre propaganda eleitoral e estabeleceu políticas para proibir o uso de inteligências artificiais durante as eleições em todo solo nacional, implementando regras que visam combater a disseminação de notícias falsas. Dentre elas, a obrigatoriedade de identificar todo e qualquer material gerado por IA.

Ao alterar a Resolução nº 23.610/2019, que trata de propaganda eleitoral, o Tribunal incluiu diversas novidades que envolvem a inteligência artificial.

São elas: proibição das *deepfakes*; obrigação de aviso sobre o uso de IA na propaganda eleitoral; restrição do emprego de robôs para intermediar contato com o eleitor (a campanha não pode simular diálogo com candidato ou qualquer outra pessoa); e responsabilização das *big techs* que não retirarem do ar, imediatamente, conteúdos com desinformação, discurso de ódio, ideologia nazista e fascista, além dos antidemocráticos, racistas e homofóbicos. (TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL, 2024).

A apropriação dos meios de informação advindas de síntese previstas por Flusser (2008) relatam sobre a manipulação das visibilidades a partir das informações que são trabalhadas como meio de direcionar a percepção. No entanto, a também prevista subversão pelo autor determina as possibilidades de redirecionar os discursos para uma nova forma de enxergar as mutações imagéticas. Isto é, se a realidade é moldada a partir das ferramentas que criam horizontes e seus próprios limites perceptivos, é reativa à ação de agir contra os ideais projetados e disseminados pelas imagens técnicas, tornando as tecnologias vigentes uma forma de manifestação cibercultural. Como exemplo, a figura 19 mostra o empresário e co-fundador da rede social *Facebook* Marck Zuckerberg em momentos íntimos com o empresário e empreendedor Elon Musk, que também é proprietário da rede social “X” (antigo *Twitter*). A imagem gerada por inteligência artificial faz parte de uma manifestação na internet. Tal fato se deu por conta das duas personalidades permitirem a propagação de notícias falsas em suas redes sociais, onde algumas imagens falsas foram veiculadas como forma de pressionar as duas personalidades a adotarem medidas mais rígidas quanto à disseminação de *Deepfakes* e notícias falsas.

Figura 19 — Fotos de Elon Musk e Mark Zuckerberg criadas por IA alertam para fake news. Na reportagem: As fotos mostram os executivos em momentos íntimos como casal, para pressioná-los a tomar decisões sobre fake news nas plataformas



Fonte: Portal TERRA — Byte. Disponível em:

<<https://www.terra.com.br/byte/fotos-de-elon-musk-e-mark-zuckerberg-criadas-por-ia-alertam-para-fake-news-veja,f3ea335ae9b42c48424adedf7c41d2f5nzzrvnji.html>>

5.3 IMPACTOS SOBRE IMAGENS GERATIVAS

Imagens fotográficas, enquanto meios informacionais que são inteiramente ligados à semiótica, podem ser consideradas o produto da relação entre a construção social da visibilidade dos conceitos imagéticos e meio técnico que torna expressiva as intencionalidades codificadas conforme a filosofia da caixa-preta Flusseriana (Flusser, 2008, 2009).

Nas seções anteriores, foi realizada a demonstração dos meios teóricos que embasam a fotografia enquanto produto técnico inserido em um meio social que é moldado pelo controle da visualidade. O que se pretende debater neste tópico é a função da expressividade contextual de fotografias, considerando um novo meio-ambiente das imagens que não mais correspondem a um referente visual necessariamente físico, que atua no “agora” da materialidade cultural e histórica voltada aos documentos fotográficos.

Como trabalhado anteriormente, a nova natureza da imagem fotográfica é a gerativa: que se utiliza de tecnologias baseadas em inteligências artificiais para construir um novo mundo-imagem (Sontag, 2004), tomando para si todo um conjunto de referências imagéticas de toda a história da visibilidade humana para a construção de imagens de síntese (Santaella, 2024). Além das possíveis descrições conceituais que podem ser dados à imagem gerativa, se torna necessário visualizá-la além de seu próprio significado enquanto técnica, exercendo uma crítica ao posicionamento ontológico do movimento gerativista. Seguindo os passos de Aby Warburg e sua iconologia, a imagem gerativa deve ser pensada conforme a cultura da manipulação e das ações de significação a ela relacionada, considerando os contextos do “agora” da conhecibilidade técnica e filosófica.

Berger (2017) expõe que a legenda e as notas associadas às fotografias relacionam às mesmas um conjunto referencial que não atuam somente na imagem. O processo de semiose contido nesta ação é o que valida o produto das ferramentas descritivas como significado, associando textos, conceitos e descritores conforme o modo de uso e manipulação do produto informacional fotográfico.

Imagens evocam referências visuais, a ação descritiva age na percepção das funções indiciárias, tornando o texto (na forma de legendas e notas) um segundo suporte de validação de uma informação visual. A questão a que pretendo chegar é: como lidar com um índice que não possui referente? Ou, como lidar com um referente que não possui rastros?

A primeira ação para possibilitar o desenvolvimento do questionamento proposto é admitir a própria descrição fotográfica como produto secundário de intencionalidades. Isso não significa dizer que toda descrição fotográfica é falaciosa, mas que, assim como os cortes fotográficos são síntese das ações dos operadores de câmeras, as descrições empregadas também são resultado de intencionalidades, sejam elas políticas institucionais ou ações pessoais para aderir contextos às imagens. Essa linha de pensamento é possível de ser compreendida ao observar como ações criminosas podem utilizar imagens com contextos e descrições alteradas para criar novos significados.

Assim como as imagens atendem às intencionalidades de seus produtores, as descrições também podem atender a outras intencionalidades que não as puramente visuais: Podem fazer uso da visibilidade como meio de divulgar uma informação falsa para determinados fins. Um dos exemplos da história recente da

política brasileira foi a utilização das *Fake news* para beneficiar a candidatura da extrema direita ao posto da presidência da república durante as eleições de 2018¹¹.

A figura 20 mostra uma das ações de atuação de manipulação da informação através da visibilidade ocorrida no período mencionado: como forma de desqualificar o candidato da esquerda política, uma das *fake news* propagadas foi a criação e distribuição do chamado “Kit gay” em escolas primárias de todo o país, causando revolta em parte da população mais suscetível à aceitação da informação sem checagem dos fatos.

¹¹ No contexto da corrida eleitoral para a presidência da república do Brasil em 2018, o candidato à presidência pelo PL (Partido Liberal) Jair Messias Bolsonaro se utilizou de ampla criação e divulgação de notícias falsas que utilizavam imagens para depreciar a candidatura de seus opositores políticos. A ação criminosa do partido em gerar e disseminar *Fake news* tornou o candidato eleito naquele ano. Ver: BARRAGÁN, Almudena. Cinco fake news que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. **El País**. 19 out. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html> Acesso em: 2 jun. 2025.

Figura 20 — Eduardo Bolsonaro posta fake news sobre 'kit gay', que voltou a circular a um mês e meio da eleição.



Fonte: O globo. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2022/08/fake-news-sobre-kit-gay-volta-a-circular-a-um-mes-e-meio-da-eleicao.ghtml>>

Apesar de ser possível cometer crimes a partir da descontextualização de imagens, há a capacidade de exercer sobre elas uma certa engenharia reversa para a checagem de fatos. Em artigo sobre *fake news* e vacinação, o ministério da saúde brasileiro recomenda a execução de algumas ações para checar se determinadas notícias são falsas ou não. Dentre elas estão: checagem da fonte de informação; verificação da data de publicação; desconfiar de notícias sensacionalistas e pesquisar se a fonte é citada por outros profissionais¹². Quando relacionados à

¹² Ver: **Não caia em fake news: aprenda a identificar notícias falsas sobre vacinação**. Ministério da Saúde. 19 jul. 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2024/julho/nao-caia-em-fake-news-aprenda-a-identificar-noticias-falsas-sobre-vacinacao>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

imagens fotográficas, os cuidados são os mesmos. No entanto, a ação do índice semiótico ainda age sobre essas imagens manipuladas.

A segunda ação para desenvolver o questionamento proposto é o de perceber como o índice semiótico se comporta no meio-ambiente gerativo. Se, com as fotografias digitais, a manipulação das descrições já possibilita a mudança dos significados, as imagens gerativas também podem ser utilizadas como ferramenta para gerar desinformação sem apelar para o controle do nível textual, dificultando a identificação de más intencionalidades apenas com a pesquisa do referente visual.

Seguindo a linha de raciocínio proposta, o trabalho do fotógrafo Carl De Keyzer pode ser utilizado como forma de compreender a maneira como o ambiente gerativo pode ser utilizado como ferramenta imagética para a criação de realidades de síntese. O fotógrafo, em seu recente projeto *“Putin’s Dream”* (2024), utiliza ferramentas de inteligência artificial para criar imagens de como imagina o atual cenário político da Rússia.

Na matéria intitulada **“O fotógrafo da Magnum Carl De Keyzer usa IA para criar uma série de fotos polêmicas sobre a Rússia”**, escrita por Colin Clapson (2024) para o portal *“Vrt News”*, é esclarecido que as imagens criadas por Carl de Keyzer possuem um contexto: a de sintetizar, a partir do gerativismo, os ideais do presidente russo Vladimir Putin e, através dos parâmetros estabelecidos pelo fotógrafo, criar cenas que representam o “sonho de vida de um ditador” (CLAPSON, 2024).

De acordo com a matéria, o método pelo qual Carl de Keyzer realiza a fabricação de suas imagens se inicia com a aprendizagem de máquina, treinando a IA utilizada com imagens de seu próprio portfólio. Dessa forma, as imagens geradas atendem ao estilo de seu autor. O intuito de Carl, segundo Clapson (2024), é a de gerar imagens que voltem a atenção dos espectadores para a guerra que acontece na Ucrânia — O conflito entre Rússia e Ucrânia ocorre desde 2014 e teve grande foco na imprensa a nível mundial a partir do ano de 2021.

Figura 21 — “Putin’s Dream Book.13.”



Fonte: Carl De Keyzer — Photography. Putin’s Dream. Disponível em:
<<https://www.carldekeyzer.com/putins-dream/>>

Apesar dos objetivos de Carl de Keyzer, as primeiras imagens veiculadas de seu trabalho foram duramente criticadas, o que levou a exclusão das mesmas de perfis do fotógrafo em redes sociais como o “*Instagram*”. Porém, mesmo com a negativa recebida, o fotógrafo expressa que seu livro é a base para a controvérsia que reside em seu trabalho, o que o torna um meio conceitual de enxergar as intencionalidades políticas da Rússia comandada por Putin. As imagens geradas pelo fotógrafo podem ser recuperadas a partir de seu *website*¹³.

De Keyzer entende a controvérsia e percebe que suas imagens levam a mais desinformação: “Mas eu gosto de trabalhar com confusão: meu trabalho está sempre em algum lugar entre propaganda e comentário pessoal. As imagens estão alinhadas com o que sempre fiz”. (Clapson, 2024).

¹³ Ver: **Putin’s Dreams**. (2024). Disponível em: <<https://www.carldekeyzer.com/putins-dream/>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Imagens de síntese reproduzem médias de imagens; retornam ao ícone semiótico como imagens que remetem à ideias de imagens; São imagens sem aura tal como nos ideais de Walter Benjamin. O que há de diferencial e igualmente perigoso é a possibilidade de gerar informações visuais sem rastros. Isto é, índices sem referentes, movidos pela simbologia dos significados atribuídos à síntese dos produtos visuais.

Em outras palavras, se torna mais simples gerar uma imagem por inteligência artificial, empregando à ela os significados conforme as formas de uso, uma vez que a verificação dos fatos será dificultada pela falta de rastros sobre a origem contextual de produção. Exemplo desta intencionalidade em síntese imagética pode ser observada na figura 19.

Em matéria veiculada no portal “**Mercado Binário**” sobre a identificação de *fake news* propagadas a partir de imagens gerativas, os métodos de checagem de fatos não se diferenciam aos recomendados pelo ministério da saúde brasileiro. São citadas a checagem da fonte de informação; a pesquisa reversa da imagem para averiguar em que outros portais ela pode ter sido utilizada; e o cruzamento de informações com outras fontes de informação para verificar a consistência da informação que acompanha a imagem¹⁴. Em ambos os casos, a consulta a especialistas da informação é indicada como a ação mais segura. Entretanto, é necessário que os mesmos sigam as tendências da evolução tecnológica voltada às imagens gerativas. Uma vez que o meio-ambiente sintético dificulta a checagem eficaz da informação propagada, levando o contexto de produção das imagens à materialização de um novo formato: a constituição técnica imagética da pós-verdade.

¹⁴ Ver: **AI A Importância da Verificação de Fatos na Era das Imagens Geradas por IA e Desinformação**. Disponível em: <<https://mercadobinario.com.br/blog/ai-a-importancia-da-verificacao-de-fatos-na-era-das-imagens-geradas-por-ia-e-desinformacao/>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

6 CONCLUSÕES

Imagens são, em meios técnicos, a forma material da luz; ou, a conversão da luminosidade em fatores mecânicos, físicos e visuais. Historicamente, como interpreta Susan Sontag (2004), vivemos em prol das imagens para, nós mesmos, tornarmo-nos fragmentos.

Este trabalho emergiu da relação filosófica entre Vilém Flusser (2008, 2009) e Milton Santos (2020), para alinhar tópicos sobre cultura material e domínios informacionais; partindo da informatividade relacionada ao objeto técnico fotográfico, determinando um antes, agora e amanhã dos suportes de imagens técnicas enquanto fontes de informação.

Sob a perspectiva Flussiana, se torna possível perceber a fotografia como meio para o estabelecimento de perspectivas e impressões de padrões de significação conforme a codificação da teoria da caixa-preta; convertendo intencionalidades e ideais em imagens, gerando padrões informativos pré-estabelecidos pelas fotografias.

Quanto à expressão do pensamento Miltoniano, foi possível trabalhar com a fotografia além da sua expressividade conceitual-material. Isto é, considerar o documento fotográfico como produto informacional de um objeto técnico; Também, considerando seu contexto de produção tecnológica como marco inicial da estrutura formal de utilização da fotografia como meio de gerar e controlar visibilidades através da materialidade. A câmera fotográfica vista como objeto técnico mantém o mesmo parâmetro de funcionalidades da caixa-preta estabelecida por Vilém Flusser (2008, 2009), funcionando a partir de um contexto de sistema de ações e intencionalidades. O objeto fotográfico, neste sentido, transforma as intencionalidades dos produtores de imagens em produtos informacionais visuais com mensagens pré-estabelecidas, com políticas de manipulação e divulgação igualmente pré-estabelecidas, visando manter o controle das camadas informacionais através dos significados construtores da realidade social a partir da cultura da visibilidade.

A imagem, sendo ela produto de fotografia digital ou gerativa, pode ser utilizada como meio de estabelecer controle dos usuários a partir da ideia de alienação pelos produtos digitais. Um novo perfil de controle pretendido pelo autor é a da massificação de informações como forma de dispersão da realidade,

estabelecendo padrões informativos como meio de tornar o digital um meio-ambiente substituto do mundo natural, ao qual a imagem gerativa tem se apoiado como forma de estabelecer um novo meio de visibilidade.

A imagem fotográfica, seja ela produto analógico, digital ou uma imagem gerativa, atende ao domínio das intencionalidades de uso da informação. Imagens podem ser utilizadas como produtos informativos e ilustrativos, assim como atender a demandas que as colocam como objetos manipuláveis em sua contextualidade. Nessa perspectiva é onde se torna possível ocorrer uma ruptura com o índice semiótico, onde o contexto de produção e manipulação não são considerados como centro de uma análise contextual de imagens.

A fotografia, além das suas manipulações, também gera ferramentas para uma engenharia reversa da informação a que se pretende analisar como expressão informativa no contexto de produção e uso. A essa prática é o que se tem como meio de questionamento dialético do produto fotográfico, que encontra suporte em metodologias de análise como a iconologia de Aby Warburg e o pensamento anti-objetivista de Walter Benjamin. Ao meio contextual, é o que se tem a fotografia como potencialidade de narrativas históricas, que partem dos detalhes intrínsecos aos documentos fotográficos para fazer emergir novas narrativas, relacionando o meio social, técnico e histórico relativos à memória fotográfica.

Por fim, conforme proposto na relação entre a manipulação do objeto técnico fotográfico e o sistema de ações e intencionalidades de Milton Santos (2020), relacionando o meio-ambiente da imagem gerativa, se conclui que há a ruptura entre o meio técnico de produção de imagens fotográficas de outrora (onde a invenção do obturador fotográfico foi o estopim para uma revolução da forma de perceber e inventariar o mundo visível) com o novo meio de produzir imagens: a partir de aplicativos de inteligência artificial.

As imagens gerativas são consideradas imagens de síntese; O que significa dizer que são médias de padrões informacionais já existentes, que atuam no estabelecimento de novas imagens a partir de informações contidas em bancos de dados.

A quebra do vínculo produtor-informacional das imagens gerativas com as práticas relativas às imagens analógicas e digitais está no campo semiótico, onde a verdade fotográfica não obedece a relação entre índices e referentes. Sendo o novo ambiente das imagens um mundo sintético, a ruptura com os rastros deixados pelo

contexto de produção provoca a morte da testemunha visual, onde imagens passam a existir como anamorfose de fantasmas passados; reunidos e transmutados sinteticamente para gerar um novo produto informacional visual.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- BARROS, José D'assunção. **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.1.).
- BERGER, John. **Ways of seeing**. London: Penguin Books, 1972.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- CLAPSON, Colin. **O fotógrafo da Magnum Carl De Keyzer usa IA para criar uma série de fotos polêmicas sobre a Rússia**. Vrt News, 2024. Disponível em: <https://www.vrt.be/vrtnws/en/2024/11/19/magnum-photographer-carl-de-keyzer-uses-ai-to-create-controversi/>.
- CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. (O olho da história, II).
- _____. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a. (O olho da história, III).
- _____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2019a.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume editora, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- GUERRA, Claudia Bucceroni. **Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de Informação fotográfica digital** – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Ibict – UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.
- GUINHCHAT, Claire; MENOUE, Michel. **Introdução geral às ciências e técnicas da informação e documentação**. Brasília: IBICT, 1994.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2012.
- KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleção primeiros passos, 23).

KOSSOY, Boris. **História e fotografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARQUES JUNIOR, J. A.; GUERRA, C.B. Informar ou ilustrar: Os aspectos informacionais das fotografias dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. *In*: 21ª Jornada de iniciação científica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2022, Rio de Janeiro. **Livro de resumos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022. p. 74-77. Disponível em: <<https://www.unirio.br/jic/resumos/2022/livro-de-resumos-2022/view>>

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PARIKKA, Jussi. **O que é arqueologia das mídias?** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Há como deter a invasão do ChatGPT?** São Paulo: Estação das letras e cores, 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

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

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL (TSE). TSE proíbe uso de inteligência artificial para criar e propagar conteúdos falsos nas eleições. Brasília, 22 fev. 2024. Disponível em: <<https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2024/Fevereiro/tse-proibe-uso-de-inteligencia-artificial-para-criar-e-propagar-conteudos-falsos-nas-eleicoes>>. Acesso em: 25 fev. 2025.