

O Estatuto Documental da Fotografia na Era Digital

Wagner Souza Silva¹

Resumo

O presente texto tem como objetivo analisar o possível redimensionamento do caráter documental da fotografia na era digital, tendo em vista alguns aspectos específicos desta ainda recente configuração tecnológica. A análise se dá em duas frentes: a primeira, no campo da produção da imagem, busca-se evidenciar a estruturação da fotografia digital, tanto no momento da captura da imagem como nos processos de pós-produção, de modo a revisar sua ontologia sustentada por seu caráter documental técnico-científico, este que foi bastante valorizado em sua configuração fotoquímica; a segunda, no campo de sua audiência, tratou da nova dimensão de circulação de fotografias, tendo-se em vista a abundância de imagens e suas novas formas de disposição e acessibilidade garantidas pelo interfaceamento digital das telas.

Palavras-chave: fotografia, cultura digital, narrativas visuais, fotografia documental.

Abstract

This paper aims to analyze the resizing of the documentary nature of the photography in the digital age, considering some specific aspects of its recent technology configuration. The analysis takes place on two fronts: first, in the field of image production, we seek to highlight the structuring of digital photography, both at the time of image capture as in post-production processes in order to review its technical-scientific ontology; the second, in the field of its audience, addressed the new dimension of its circulation, keeping in view the abundance of images and their new ways of accessibility guaranteed by the digital screens.

Keywords: photography; digital culture; visual narratives; documentary photography.

¹ Fotógrafo e Professor Doutor do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes da USP.

O documento fotográfico

A inevitável funcionalização da fotografia como documento se deve, sobretudo, ao caráter técnico-científico da constituição dos sistemas fotográficos, estes fortemente amparados em precisas combinações de mecanismos que cada vez mais são aperfeiçoados.

Seja pelo seu inevitável parentesco com a ideologia e filosofia dos modos de ver pela *perspectiva artificialis* renascentista do século XV, seja pela sua “descoberta” no século XIX, ainda em meio à “era das revoluções”², a fotografia encontra, envolta à objetividade da ciência, o “documental” como o seu primeiro gênero.

Apesar de soar como uma afirmação quase que tautológica – afinal, qual fotografia não possuiria atributos de documento? –, entende-se que, assumir tal gênero fotográfico é, na verdade, assumir tal condição técnico-científica da prática. Álbuns de família, retratos encomendados ou fotografias de viagem são fontes documentais de grande valor, obviamente, mas a fotografia documental seria aquela que é fruto de uma certa postura objetiva de investigação, que se ampara fortemente na precisão tecnológica do mecanismo.

Segundo Wilder, em sua obra “*Photography and Science*” (2009), ao longo do século XVII, o uso e a reputação da observação na ciência, em oposição às teorias, estava em franca ascensão, postura esta que abriria o caminho para o surgimento da fotografia no século seguinte:

Parte do entusiasmo para a fotografia em 1839 foi gerada pela sua pretensão de cumprir muitos dos critérios considerados necessários para uma boa observação científica. Era mecânica e, por isso, incansável. Não discriminava e, por isso, era objetiva. Era fruto da óptica e, por isso, confiável (...) a invenção e inovações da fotografia, por sua vez, influenciaram as formas como os cientistas observavam, e reestruturaram a hierarquia e a validade de cientistas de observação (Wilder, 2009: 18)³.

É possível afirmar que a associação entre fotografia e ciência foi muito mais imediata e natural do que a associação com o universo da arte, que, como se sabe, foi muito mais tumultuada, justamente pelo caráter objetivo da nova prática visual que surgia. Walter

² Uma vez que o anúncio da fotografia se deu em 1839, cabe localizar o seu surgimento dentro de uma cronologia específica, que Eric Hobsbawm denomina como a “era das revoluções” (2008), que consiste no período entre os anos de 1789 e 1848, período que foi balizado pela “dupla revolução” franco-britânica, iniciado com a Revolução Francesa e finalizado com o ápice da Revolução Industrial capitaneada pelos ingleses. Apesar de ignorar a fotografia como um importante elemento nesse período, Hobsbawm pontua certas premissas que poderiam sustentar o caráter científico da nova técnica, sobretudo quando, por exemplo, afirma que “a ciência e a técnica foram as musas da burguesia” (Hobsbawm, 2008: 378).

³ Tradução livre para o seguinte trecho: “part of the enthusiasm for photography in 1839 was engendered by its claim to fulfill so many of the criteria deemed necessary for good scientific observation. It was mechanical, and so indefatigable. It was indiscriminate, and therefore objective. It was optical and consequently reliable (...) the inventions and innovations of photography, in their turn, influenced the ways scientists observed, and restructured the hierarchy of observation scientists held to be valuable”.

Benjamin reconhece esse traço genético como um importante componente, quando exalta o impacto da invenção no contexto de embates entre arte e ciência, retomando, para isso, um dos discursos do físico François Arago (a quem caberia divulgar ao mundo o invento da fotografia na Academia de Ciências de Paris):

O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura, que o próprio Arago não deixa de tentar, e para indicar, em seus grandes traços, o verdadeiro alcance da invenção. “Quando os inventores de um novo instrumento”, diz Arago, “o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento”. Em grandes linhas, o discurso abrange o domínio das novas técnicas, da astrofísica à filologia: ao lado da idéia de fotografar as estrelas, aparece a idéia de fotografar um corpus de hieróglifos egípcios (Benjamin, 1994: 93).

A fotografia nasce como ciência e assim construiria uma tradição fortemente documental. Como bem observa Étienne Samain, “a fotografia, em meados do século XIX, está presente em toda parte, quer nas ciências naturais ou humanas, quer nas ciências exatas”, fornecendo “ao homem da ciência não somente indícios, traços, marcas, pistas, mas também ‘evidências’ e, às vezes, até provas” (Samain, 2006: 211-212).

Tal objetividade documental, ao longo do século XX, encontraria ressonâncias importantes em linhas de atuação que também se serviriam desse potencial de mimetizar o mundo e propulsionar o acesso à informação visual obtida pela nova técnica de produção imagética. O fotojornalismo, por exemplo, construiu sua prática sob esse mesmo discurso da fidelidade científica, onde a suposta automação tecnológica da fotografia garantia a expressão e a veracidade de fatos noticiosos.

É possível afirmar que tal postura tenha sido o combustível que inflamou os discursos de resistência inicial à assunção da fotografia digital como fonte documental, uma vez que tal reconfiguração tecnológica trazia a reboque certas especificidades que pareciam ferir a objetividade tecno-científica do aparato, o que pode ter sido, de fato, um reflexo de uma virada epistemológica mais ampla, que se dava em função da ascensão do universo numérico como um todo, e que trazia novos desafios em torno da questão do documento e da informação:

Afinal, o que vem a ser um documento? A pergunta se torna ainda mais instigante quando apresentada a partir do contexto da tecnologia digital. Isto porque a nítida fisicalidade dos documentos foi substituída por dígitos binários, invisíveis aos olhos humanos, fixados em bases magnéticas e óticas; a leitura, antes direta, passou a ser indireta, isto é, dependente de *hardware* e *software*; a visualização simultânea de suporte e informação deixou de existir

e, como se não bastasse, há as bases de dados e os hipertextos, ou seja, “documentos” aparentemente ilimitados (Rondinelli, 2011: 27).

Expostas tais considerações, seria possível afirmar que a materialidade da fotografia, em sua versão tradicional das películas e papéis, representava uma espécie de porto mais seguro para as suas funções documentais. Como se o simples fato de se permitir que sua concretude fosse manuseada, sobretudo nos processos de revelação e edição de cópias em papel – o que garantia minimamente a sua existência como objeto –, representasse, num certo sentido, sua dureza científica. Como se a abstração em relação ao concreto visível, que é inerente a toda imagem, fosse diminuída quando palpável. Já a imaterialidade do numérico representaria uma contraposição a tal ideia, onde a fotografia, agora dispersa em zeros e uns, a princípio invisíveis, por isso “efêmera”, não mais seria uma fonte documental confiável, exigindo, enfim, sempre uma leitura indireta, suplantada agora por *softwares* e *hardwares*.

No que concerne ao *hardware*, tanto a reconfiguração de boa parte do parque tecnológico “duro” das câmeras e objetivas, cujo ápice parece se dar hoje nos *gadgets* (*smartphones*, *tablets*, etc.) como também, e principalmente, a assunção de um novo suporte fotossensível, os CCD ou CMOS, apontavam para uma aparente aproximação estética com a baixa qualidade do vídeo, o que parecia ser nocivo à tradicional “qualidade” das películas. Já os *softwares*, que passariam a substituir a concretude dos trabalhos em laboratório por um engajamento fortemente interfaceado pelas telas eletrônicas, pareciam fragilizar ainda mais a fotografia em sua “instável” transição tecnológica.

No entanto, o que a princípio parecia estar abalando a dureza científica da fotografia, revelou-se, na verdade, também como um possível novo arsenal tecnológico de aprimoramento de seu caráter objetivo.

Da fotografia digital à realidade digital da fotografia

Grande parte da discussão a respeito da fragilidade em torno da fotografia digital como documento reside na ideia de que a informação digital é muito mais maleável, onde a fácil transmutabilidade dos *pixels*, sob o simples toque de uma tecla, é um ato muito mais acessível do que a exigente laboriosidade do universo dos saís de prata das películas e dos papéis fotográficos.

A afirmação pode ser bastante pertinente ao universo da pós-produção fotográfica, onde realmente há a instigante possibilidade sempre presente de alterações significativas e imperceptíveis. Mas é importante notar que, hoje, o que a dita “manipulação digital” mais parece fazer não é exatamente interferir na imagem a ponto de criar ou excluir elementos formais em sua composição, o que atenderia a uma ideia do senso comum de que manipular é sempre ludibriar: a manipulação em voga parece muito mais atuar no sentido de aperfeiçoar e intensificar o impacto estético da imagem como um todo, utilizando-se de filtros que atuam sobretudo no comportamento da luminosidade das fotografias, buscando, inclusive, até burlar as imprecisões e limitações da técnica fotográfica na captura, a fim de se atingir uma maior

mimetização do olhar humano. A prática comum de aplicação de filtros HDR (*High Dynamic Range*), por exemplo, é exemplar nesse sentido, pois tenta dar expressão a toda escala tonal possível para a imagem, tanto nas áreas mais escuras, quanto nas áreas mais claras, e sempre dentro de uma dinâmica de contraste que a torna mais atraente ao observador, pois digitalmente simula tal capacidade do olho humano frente à cena a ser fotografada.

Mas se ainda é possível questionar se esse tipo de intervenção acentua ou não o caráter tecno-científico da imagem fotográfica digital, o mesmo não parece ser possível no âmbito de sua gênese, onde reside e resiste ainda um incremento de sua objetividade científica, que muitas vezes passa despercebido, por estar diluído nessa aparente efemeridade do universo digital.

É nesse sentido que cabe pontuar as especificidades de um tipo de arquivo digital para as imagens fotográficas dessa natureza, os arquivos RAW. As pequenas células fotossensíveis dos sensores das câmeras, ao captarem a informação luminosa da cena fotografada, geram, na verdade, uma informação digital correspondente que ainda está incompleta, e que necessitará de um significativo processo de manejo numérico, a fim de se obter a imagem final em sua plenitude de cores⁴. Todas as câmeras digitais realizam automaticamente esse processamento e já disponibilizam a imagem final num formato de arquivo acessível (como JPEG, por exemplo). No entanto, é possível, em alguns tipos de equipamento, ter-se acesso ao arquivo ainda não processado, como uma espécie de “negativo digital” ainda aguardando sua “revelação”. Tais arquivos, ainda em estado “cru”, por isso o nome genérico de RAW, portam diversos dados referentes ao momento da captura e continuarão exigindo um processamento para se tornarem acessíveis, coisa que deverá ser realizada num microcomputador, por meio de *softwares* específicos. Residem justamente nestas características as vantagens desse tipo de arquivo: ao serem “revelados” num equipamento com capacidade de processamento muito maior do que uma câmera, é possível que se tenha um controle mais preciso e objetivo dos resultados pretendidos; mas o que é realmente digno de nota, é o fato de que tais arquivos originais, ao serem processados, exigirão que a imagem resultante seja armazenada como uma cópia, e, assim, sempre se preservam como fontes originais: arquivos RAW são, como se diz, “incompactáveis”, o que lhes garante, portanto, o status de “negativos digitais”.

Outra importante característica do universo numérico aliado a este cenário da produção contemporânea é o fato de que toda fotografia digital é hoje capaz de portar dados e

⁴ A maioria dos sensores fotossensíveis são construídos dentro de um mesmo modelo, o padrão *Bayer*, que, com o propósito de associar a sensibilidade do CCD à sensibilidade do olho humano, prioriza a filtragem para o verde, apresentando o dobro de *pixels* em relação ao vermelho e ao azul (Trigo, 2006). Cada pequena célula geradora de um *pixel* possui filtragem para uma das cores primárias do sistema RGB (Red, Green, Blue), ou seja, vermelho, verde ou azul, visto que a partir destas três cores é possível compor todas as outras cores do espectro visível. Assim, na maioria das câmeras, cada *pixel* é capaz de colher informações para gerar somente uma das cores primárias, sendo que os dois outros canais de cor para cada *pixel* são gerados por aproximação, por algoritmos que calculam a preponderância das cores a partir do comportamento dos outros *pixels*. Quer dizer que cerca de 50% das cores de uma imagem fotográfica digital não são obtidas a partir da cena fotografada, e sim por meio de cálculo.

informações, os ditos metadados, que vão bem além daquelas informações correspondentes à luminosidade que compõe a imagem visível, e que tem um grande potencial de propulsionar seu potencial informativo.

Os chamados dados em formato EXIF (*Exchangeable image file*) são informações acopladas às fotografias digitais e que são geradas pela próprias câmeras. Assim, por meio de *softwares* específicos, é possível ter-se acesso a um conjunto de dados técnicos que apontam os diversos ajustes utilizados no momento do disparo, permitindo que se tenha subsídios precisos para análises comparativas entre as imagens produzidas, prática esta que sempre foi comum dentro do rol de condutas dos fotógrafos, que, mesmo na fotografia em película, sempre buscaram mapear tais informações por meio de anotações.

Nesta possibilidade de inserção de tais metadados, encontramos ainda uma forma de expansão das informações que se pode atribuir a uma imagem fotográfica digital. Além dos dados EXIF, originados a partir do próprio equipamento, pode-se inserir informações textuais referentes a outros aspectos, atribuindo-se, por exemplo, a localização geográfica da imagem, a autoria do fotógrafo, os direitos legais de reprodução (*copyright*), além de palavras-chave (as ditas *keywords* ou *tags*) e diversas outras categorias de dados, a partir de um protocolo, o IPTC (*International Press Telecommunications Council*)⁵, estabelecido por um grande consórcio envolvendo agências, editores e a grande indústria de *softwares* e equipamentos para produção de imagem.

Há de se esclarecer que tais metadados podem ser alterados ou mesmo excluídos, isso por meio de *softwares* que são capazes de editar tais informações. Numa conclusão apressada, seria até possível afirmar que a integridade documental dos dados e, portanto, da imagem, sempre estaria a mercê de uma manipulação deturpadora. No entanto, ao mesmo tempo, uma vez incrementada a possibilidade de se atribuir mais informações à imagem, tal como é possível por meio dos dados EXIF ou IPTC, é certo que também se inserem maiores possibilidades de aferição.

Assim, ainda que se tenha o senso comum de que a manipulação digital em *softwares* somente abala o caráter documental da fotografia, deve-se notar que essa mesma realidade digital pode também propulsionar ainda mais a aptidão da fotografia como portadora de informação, e conseqüentemente como um documento, o que acaba, então, criando um movimento contrário à ideia de que a imagem digital é intrinsecamente efêmera em todos os seus sentidos. Há, portanto, uma dureza científica que ainda resiste neste maleável mundo de possibilidades.

Mas o que este paradoxo parece ser capaz de evidenciar é justamente a capacidade de autonomia que as imagens fotográficas passam a ter. Tal imaterialidade “dura” (por isso, o paradoxo), somente alavanca o potencial da fotografia como um código atuante e de grande penetração para a construção de sentidos.

⁵ O consórcio IPTC é baseado em Londres. O *web site* da organização disponibiliza informações atualizadas em relação ao constante acompanhamento dos usos deste protocolo (www.iptc.org). Acesso em abril de 2014.

Portanto, melhor do que se falar em uma fotografia digital é afirmar a realidade digital da fotografia, que não se restringe, obviamente, às especificidades de sua gênese. É preciso expandir o entendimento da estrutura digital da fotografia para além de sua mera constituição tecnológica. Na verdade, tal realidade estruturante permite que as bordas ou os limites daquilo que entendemos como imagem fotográfica seja consideravelmente reconfigurado, a partir de certos aspectos dessa imaterialidade da realidade digital que também a envolve.

A questão da abundância: novas formas de observar, novas formas de narrar

Com o aprimoramento tecnológico promovido pelo numérico, o que tornou ainda mais automática a técnica fotográfica, a produção desenfreada de imagens passou a ser uma característica comum na vida cotidiana. Propulsionada por *gadgets* diversos, como *smartphones* e *tablets*, que passaram a contar com sistemas fotográficos em suas estruturas, a abundância de imagens é uma das características mais marcantes e expressivas da realidade digital da fotografia.

Faz poucos anos que vêm sendo valorizadas redes sociais que garantem um novo patamar de fruição dentro das práticas envolvendo a fotografia. Ao permitirem a inserção das imagens na corrente frenética de dados em nossa cultura informacional, visto a hibridação *gadgets-rede* (redes como o *Instagram* e o *Rando* são atualmente exemplares nesse sentido), tais sistemas de geração e circulação de imagens parecem exigir novas posturas de uso, onde “saber lidar com uma grande quantidade de conteúdos tornou-se, portanto, um imperativo” (Goveia & Carreira, 2013).

Sendo uma espécie de efeito colateral da realidade digital da fotografia, a abundância deve ser encarada como um fenômeno bastante instigante para o alargamento das fronteiras do que se pode ser entendido como fotografia documental. Isso pela razão de que a múltipla convivência, com e entre imagens, sugere uma certa instabilidade naquilo que, de certa forma, está na gênese tecno-científica da fotografia, que é a própria doutrina da perspectiva renascentista como o principal ponto de apoio para a organização objetiva do espaço pela imagem, tal como tentar-se-á evidenciar a seguir.

Arlindo Machado (2007: 183-184), ao discutir os modos de produção de imagens sintéticas (imagens digitais que são originadas totalmente por cálculo, sem o uso de um sistema fotográfico de captura), traz uma reflexão precisa, que pode ser aplicada à análise aqui empreendida.

A respeito do ‘ponto de vista’, Machado afirma que, “no sistema figurativo renascentista, tudo se constrói em torno dele, a cena inteira é consequência fatal de sua eleição”. Para ele, não há condições de leitura de imagens dessa natureza sem “uma hierarquia imposta de uma vez por todas pelo ponto de vista”, onde “a primeira coisa que se deve decidir quando se vai fotografar ou filmar é qual será a posição da câmera com relação à cena”, o que justamente determinará a expressividade da imagem. Já em relação às imagens sintetizadas, aponta:

Nos sistemas digitais, entretanto, a determinação do ponto de vista sob o qual será dada a imagem é a última coisa que se faz e apenas quando se faz. Nem se trata também de um ponto de vista no sentido clássico, pois ele é sempre móvel, provisório e infinitamente modificável. No seu estado propriamente digital, ou seja, enquanto conjunto numérico depositado na memória de um computador, ele é um campo de possibilidades definido por variáveis (...) quer dizer: numa estrutura móvel como essa, essencialmente permutativa e manipulável, o ponto de vista já não pode ser restituído como a condição fundante do discurso figurativo (Machado, 2007:183-184).

Mais à frente, Machado ainda afirmará que “surge um novo tipo de observador” vinculado a esta nova lógica de figuração (idem), o que, de certa forma, respalda a possibilidade de se deslocar sua interpretação a um espectro mais abrangente, a fim de se definir algumas características de uma lógica digital de construção que, na verdade, não se encerra no interior de um microcomputador confeccionando uma imagem sintética: é possível entender esse “campo de possibilidades definido por variáveis” ou “essa estrutura móvel, permutativa e manipulável” como sendo o próprio ambiente digital como um todo, sobretudo no que tange ao universo da abundância das imagens.

Assim, cabe a indagação: em que medida o estatuto documental da fotografia depende desse ponto de vista único? Tendo já sido apontado que a fotografia surgiu como uma nova ferramenta científica de observação do mundo, baseando-se, para isso, num ponto de vista ditado pela perspectiva renascentista (de quem é filha legítima), a realidade digital de produção e circulação sugere que se revise tais certezas normalmente atribuídas às imagens dessa natureza.

Tome-se, como exemplo, o trabalho “Políticos”, do coletivo fotográfico brasileiro, Cia de Foto. Numa atuação que toma proveito das possibilidades do digital, os fotógrafos do coletivo apresentam imagens com diferentes pontos de vista de uma mesma cena envolvendo os candidatos à Prefeitura de São Paulo, em campanha para as eleições no ano de 2008. Os três fotógrafos, por meio de telefone móvel, tentavam mais ou menos sincronizar o momento em que todos disparariam suas câmeras no modo contínuo de registro (onde é possível realizar 4, 5 ou até mais imagens por segundo). No computador, era possível determinar a imagem de cada fotógrafo que mais se aproximava do mesmo instante, a partir da análise dos metadados digitais, mais precisamente os dados EXIF, que apontavam o momento do disparo com precisão de segundos.



Figura 1: Série "Políticos" (2008), do coletivo fotográfico Cia. de Foto.

“Políticos” é um ensaio que evidencia a fragilidade do ponto de vista único, normalmente atribuído ao estatuto documental da fotografia, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de se reconhecer o próprio universo digital como uma “estrutura móvel, permutativa e manipulável”, com seus múltiplos pontos de vista possíveis, o que ganha uma expressão ainda maior, quando se observa que uma dita abundância de imagens ultrapassa infinitamente a quantidade de imagens utilizada pelo coletivo.

Revela também o “novo tipo de observador”, sugerido por Machado, o qual deve lidar de forma recorrente com múltiplos pontos de vista, o que significa, em outras palavras, atender a uma exigência quase sempre presente de constante deslocamento do olhar.

Isso porque as interfaces de acesso à abundância das imagens, que se mostram de maneira mais recorrente nas telas, utilizam-se da estratégia de construção mosaical para representar esse universo múltiplo.

Assim, não só os *pixels*, estes que são os elementos estruturantes da imagem digital, são aproveitados em sua maleabilidade, mas as próprias imagens, agora abundantes e acessíveis por meio dessas novas interfaces, tornam-se elas mesmas também elementos estruturantes para a composição de novas formas de articular narrativas fotográficas que se servem do estatuto documental da fotografia.

Referências

BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.91-107.

GOVEIA, Fábio Gomes; CARREIRA, Lia Scarton. “As pesquisas de dados e a questão da abundância de imagens: relações entre ciência e arte”. In: *Ícone*, v. 15, n.1, UFPE, agosto de 2013.

HOBBSAWN, Erich J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

RONDINELLI, Rosely Curi. *O conceito de documento arquivístico frente à realidade digital: uma revisão necessária*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Instituto Brasileiro em Ciência e Tecnologia, Niterói, 2011.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: Senac, 2006.

SAMAIN, Étienne. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860)”. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, pp. 193-227.

WILDER, Kelley. *Photography and science*. Londres: Reaktion Books, 2009.