

I Do inalcançável ao inatingível

“Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador.’”

Roland Barthes

1

Apagando rastros

O século XIX aprendeu a registrar o mundo em luz e prata. Mais que isto, tais técnicas de registro eram mais eficazes em satisfazer a necessidade humana por “realismo” do que todas as experiências pictóricas existentes.

Desde então, conforme nos ensina Philippe Dubois, em *o Ato Fotográfico* (2003), o pensamento teórico analisou estes registros fotoquímicos basicamente por três perspectivas: “espelho do real”, “transformação do real” e “traço do real”.

Nenhum dos três pontos de vista desconsidera o poder da fotografia de “convencer” seu espectador. Não é por acaso que as três visões contrapõem esta forma expressiva ao real. Pode-se discutir a distância ontológica entre o fotográfico e o pictórico, mas não se pode negar, seja por atributos da própria imagem, seja por fatores psicológicos, que nossas reações diante de fotografias são totalmente distintas das que experimentamos ao contemplar pinturas ou ilustrações. Isto se dá, ainda que os dois tipos de representação tratem do mesmo assunto e com o mesmo objetivo: o de ser o mais fiel possível à realidade.

Nossas capacidades cognitivas, salvo raríssimas exceções, conseguem perfeitamente distinguir o pictórico do fotográfico. Ou pelo menos conseguiam! Faço tal provocação, pois acredito que as técnicas de manipulação digital são capazes de introduzir elementos não-fotográficos nas imagens, sem que possamos notá-los, a não ser em análise minuciosa, sob olhar perito, algumas vezes demandando aparato tecnológico específico.

Como sugiro ao longo desta parte do estudo, tais elementos têm inúmeras características pictóricas. Portanto, conseguem borrar os limites ontológicos destas formas de representação, proporcionando a estas materialidade híbrida. A este “borramento”¹ sugiro chamarmos de processo de “pictorialização” da

¹ O termo “borramento” foi adotado no sentido de fazer alusão ao modo como o verbo “borrar” é utilizado no jargão fotográfico. Em geral, utiliza-se este termo quando a imagem, ou algum elemento desta, encontra-se embaçada ou pouco definida. Muitas formas de retoque têm como princípio “borrar” discretamente o registro original de modo a fazer com que pequenos defeitos desapareçam ou se tornem mais difíceis de serem percebidos. Portanto, utilizar o termo “borramento” atende a necessidade de expressar que o uso técnicas digitais tem a capacidade de

Fotografia. Em certas áreas, como na publicidade, na moda e até mesmo em alguns ramos do jornalismo, tal materialidade se incorporou de modo definitivo aos padrões estéticos. Pois tais imagens, por mais que sofram “aprimoramentos” não-fotográficos, conservam a capacidade que a fotografia possui de proporcionar a impressão de realismo. Ou seja, trata-se da imagem na qual se sugere que o referente não apresenta defeitos, mas que não parece ter sido “forjada”. Perfeita para fins comerciais.

Para este estudo, a mais importante diferença entre a imagem pictórica e a fotográfica está no modo como estas provocam a sensação de realismo no espectador. Na imagem pictórica essa sensação é transmitida principalmente pela relação mimética entre a representação e o referente. Em outras palavras, quanto maior for a verossimilhança (identidade formal entre o objeto e sua representação) e a riqueza de detalhes, maior será a impressão de realismo.

De acordo com os estudos pragmáticos de Charles Sanders Peirce, os signos nos quais o processo de significação se dá pela semelhança entre a representação e o referente são classificados como sendo da ordem dos “ícones”. No caso da fotografia, além de a representação se dar por semelhança, esta ocorre também por contigüidade física com o referente. Neste caso, os signos são classificados como sendo da ordem dos “índices”.

Portanto, a sensação de realismo na imagem fotográfica se deve também ao fato de não ser possível fotografar o que não existe. Mesmo na fotografia abstrata, em que de alguma forma ocorre a desconstrução do referente, algo teve de estar presente diante da objetiva para que a luz refletida por este algo possa provocar mudanças estruturais nos haletos de prata. Do contrário, não ocorreria o registro fotoquímico (ou fotoeletrônico no caso das câmeras digitais).

Deste modo, assim como podemos afirmar que o rastro atesta a passagem de um animal e que a fumaça indica fogo, podemos dizer que a fotografia atesta a existência do objeto fotografado. Este atributo, aliado à verossimilhança, provoca psicologicamente no espectador sensação de realismo mais eficiente do que a pintura é capaz de proporcionar.

Contudo, é possível alterar as características de imagens obtidas através do processo fotográfico. Isto pode ser obtido “apagando-se determinados rastros” que

tornar pouco definido o limite ontológico entre os dois tipos de representação, bem como faz referência ao processo em que muitas vezes é utilizado para provocar tal fenômeno.

o objeto fotografado deixou impresso na emulsão fotossensível. Este “apagamento” não ocorre somente através da manipulação digital. As técnicas de retoque e algumas experiências estéticas, há muito empregadas, promovem este efeito. Tais artifícios são praticamente concomitantes ao surgimento da fotografia.

A diferença é que a introdução de técnicas digitais facilitou e reduziu enormemente as limitações de tais procedimentos, promovendo sua banalização e fazendo com que para certas finalidades seja impensável a produção de imagens sem um mínimo de “finalização” digital. O que era exceção, utilizado para corrigir problemas técnicos ou como forma de expressão artística, passou a ser parte integrante e fundamental do processo de produção na fotografia comercial.

Estes “aprimoramentos”, digitais ou não, em termos técnicos, podem ocorrer de três modos basicamente: por substituição, inserção ou transformação de características do registro fotoquímico (ou fotoeletrônico) do referente. Por serem aplicados numa fase posterior à tomada fotográfica e não serem resultados automáticos provenientes da captação da luz refletida pelo objeto, tais elementos não podem ser considerados fotográficos. Além de não-fotográficos, tais elementos devem ser classificados como pictóricos tanto pelo modo técnico como são inseridos quanto por suas características ontológicas.

Primeiro analisemos o viés técnico. Os processos de “pós-finalização” fotográfica são oriundos das técnicas de pintura, sejam eles de correção ou de aprimoramento estético, tanto convencionais quanto os digitais, em práxis e em conceito. Grosso modo, podemos dividi-los em três segmentos: retoque, ajuste tonal e efeitos especiais.

O retoque é feito com a utilização de pincéis, seja no negativo ou diretamente na cópia. São aplicados pigmentos ou substâncias químicas (rebaixadores) que “clareiam” a prata escurecida pelo processo de revelação. Literalmente, pinta-se sobre a emulsão fotossensível, reconstruindo detalhes ou apagando “defeitos”. Os *softwares* de tratamento digital simulam estas técnicas; suas ferramentas inclusive são denominadas “pincéis”.

Os ajustes tonais básicos em fotografia são densidade, contraste, temperatura de cor e saturação. São obtidos por meio de variações no processo de revelação do filme ou da ampliação. Apesar de seus métodos (ao contrário do retoque) não serem semelhantes aos da pintura, os conceitos envolvidos o são. Por exemplo, o conceito de contraste está relacionado à quantidade de matizes

diferentes presentes na imagem. A variação de matizes é o recurso por meio do qual a pintura produz a riqueza de detalhes na relação entre luz e sombra. Além disto, todos os matizes, tanto na fotografia quanto na pintura, são obtidos a partir da combinação de três cores básicas²: ciano, magenta e amarelo. A diferença é que, em se tratando de pigmentos, é necessário adicionar também o preto ou branco para se atingir densidade e saturação específicas.

Por fim, os “efeitos especiais”. Nesta categoria estão procedimentos químicos que visam a distanciar a representação fotográfica do aspecto “cotidiano”. São estes as viragens (sépia, chumbo, ouro, azul, etc.), os *cross-processings*³, as revelações de alto ou de baixo contraste (puxadas e cortes), entre outros. Tais processos surgem como experimentações estilísticas que inclusive aproximavam esteticamente a linguagem fotográfica de alguns ideais perseguidos pelas vanguardas nas artes plásticas da primeira metade do século XX.

Digitalmente, além de ser possível simular todas estas técnicas de modo muito mais ágil, todas também são reversíveis, o que não era possível nos processos convencionais aplicados diretamente ao negativo. Em alguns casos, se o resultado não fosse o esperado, todo trabalho teria sido perdido.

Além disto, as ferramentas digitais permitem uma abordagem muito mais seletiva. Nos processos convencionais a maioria dos processos era aplicada à foto toda e em certos casos ao filme inteiro; nos processos digitais é possível aplicar qualquer efeito a diferentes regiões de uma mesma imagem. Além disso, algumas ferramentas digitais produzem certos resultados impossíveis de serem obtidos através do processo puramente fotográfico. Exemplo disso é o filtro *liquify* integrante do *software* de tratamento de imagens *Adobe Photoshop*. Com este recurso é possível alterar o formato de um objeto ou a parte do corpo de uma modelo. Na imagem a seguir, o volume dos seios foi aumentado com apenas alguns cliques do *mouse*:

² Tais cores podem ser conhecidas por nomes diferentes.

³ Revelar filmes negativos utilizando o processo para *slides* e vice-versa.



Imagem 1: seios com volume normal



Imagem 2: seios com volume aumentado

Este exemplo é interessante para que possamos concluir que, além de técnica e conceitual, ontologicamente estes elementos também devem ser considerados pictóricos. Do mesmo modo que na imagem pictórica, uma vez que a contigüidade física foi “borrada”, o processo de representação se dá fundamentalmente por semelhança ao referente, que pode ou não existir. Como bem lembra Philippe Dubois:

A existência física do referente não está portanto necessariamente implicada pelo signo icônico, que é autônomo, separado, independente. Existe nele e por si mesmo. Encontra seu sentido em sua própria plenitude. Essa autonomia do signo icônico com relação ao real significa que no ícone contam apenas as “características” que ele possui, na medida em que estas “remetem iconicamente”, ou seja, assemelham-se, a um denotado, seja este real ou imaginário (2003: 63).

Tal observação nos leva direto ao recorte deste estudo. A revista *Playboy* reproduz em suas representações imagéticas certo padrão de beleza, coletiva e culturalmente estabelecido. Tal padrão, que varia de acordo com a época e o grupo aos quais a publicação se dirige, sugere fortemente que certas características sejam ressaltadas e que outras sejam disfarçadas ou ocultas. Lógica esta que se aplica a fotografia comercial de um modo geral.

O conjunto dessas características constitui referentes arquetípicos⁴. Portanto, apesar de a fotografia atestar a existência do corpo físico das modelos,

⁴ Termo empregado no sentido concebido por Platão, no qual cada objeto imperfeito do mundo sensível seria originário de sua forma ideal, o arquetipo.

as intervenções pictóricas, digitais ou não, “disfarçam” o registro indicial não desejado e ressaltam as características icônicas que remetem a estes arquétipos.

A fotografia herda da pintura toda a evolução dos conceitos de composição e iluminação. Com isto, mesmo antes de a foto ser feita toda a cena já está intencionalmente construída para que o resultado esteja em conformidade com o arquétipo pretendido.

Esta construção intencional daquilo que será mostrado ao espectador, que começa no simples ato de escolher o assunto a ser fotografado, será formatada por postulados que possam ser compartilhados por produtor e espectador das imagens. Tais postulados são histórica e culturalmente estabelecidos e resultam em um sistema de códigos que tem elementos e regras específicos constituindo certas linguagens em particular. Em outras palavras, podemos dizer que produtor e espectador operam a mesma linguagem fazendo com que o sentido do “enunciado” presente na imagem possa ser assimilado por ambos. No caso da *Playboy*, os postulados básicos são cenários oníricos ou paradisíacos com mulheres nuas que atendam aos pré-requisitos do ideal de beleza vigente. Este universo sócio-cultural constitui seu “vocabulário” elementar e as regras de uso compreendem a noção vigente de “bom gosto”. Este “pacto” não deve ser rompido ou alterado abruptamente, sob pena de descontentar seus leitores. Ou seja, fotos de uma mulher “feia” ou em certas situações ou cenários não teriam aceitação da ampla maioria de seu público.

Roland Barthes em a “Câmara Clara” descreve assim esta relação:

Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (1984: 45).

O conceito de *studium* pode ser, com algumas ressalvas⁵, estendido à pintura. Porém, o mesmo não pode ser feito em relação a seu contraponto: o *punctum*. Vejamos por quê:

⁵ Ao nos depararmos com uma pintura seu *studium* perde em importância em relação ao autor e as particularidades de sua técnica. Algo que raramente ocorre com a fotografia.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem então contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (1984: 46).

Ao contrário do *studium*, o *punctum* nada tem de intencional. Trata-se de algo imanente à imagem, portanto, fortuito. Irreprodutível na pintura, onde todos os elementos são propositadamente dispostos na tela. O *punctum* é algo que escapa a consciência de quem produz a imagem. Nem toda fotografia possui *punctum*. Trata-se de uma experiência individual. Algo que funcione como *punctum* a dado espectador, não será notado por todos os demais da mesma forma. Somente a imagem fotográfica, por sua gênese automática, é capaz de “lançar esses dados”.

O *punctum* é algo que irrompe a estrutura do *studium*. Atinge o espectador de surpresa. Pode encantá-lo ou causar-lhe asco. Tomemos a *Playboy* como exemplo. Uma espinha ou um pelo encravado que não tenha sido devidamente disfarçado pela maquiagem derruba de imediato o *studium* por terra. Dificilmente, nada além da sensação escatológica poderá tomar de assalto o espectador. Nenhum atributo da modelo chamará mais sua atenção do que este *punctum*.

Antes das ferramentas digitais, a não-percepção de um detalhe desta ordem poderia inutilizar todo um conjunto de imagens. A sessão fotográfica, em casos extremos, talvez tivesse que ocorrer novamente. Entretanto, com a mesma facilidade que se apaga e se refaz o traço a lápis, é possível corrigir esta imagem de modo digital.

O *punctum* pode até mesmo ser simulado digitalmente. É possível, posteriormente, ser inserida uma pinta ou uma tatuagem que funcione como elemento que desestruture o *studium*. Este ponto corrobora a tese de que a materialidade da imagem digital é híbrida. Nela, ao contrário da fotografia convencional, é possível “fotografar” o que não existe, sem que o espectador disso

se dê conta. A fusão de imagens, técnica extremamente trabalhosa sem o aparato digital, comprova esta afirmação. Uma ilustração:



Imagem 3: Exemplo de fusão digital

Neste exemplo, fotografei a modelo em estúdio e posteriormente as locações externas que utilizei na fusão. Como pode ser notado, o resultado é algo totalmente distante tanto da cena em estúdio quanto da externa, algo que sequer se assemelha com os “rastros do real” que utilizei. Mesmo que eu fotografasse a modelo na locação externa utilizada como fundo, a imagem resultante não seria parecida com a obtida por meio da fusão. No entanto, o resultado é notavelmente convincente.

Seria impossível atingir este resultado sem o uso de ferramentas digitais, pois não foi feita uma simples superposição de imagens ou um recorte da modelo para aplicá-la ao fundo. Neste exemplo foi utilizado o recurso *blending mode dark*, que de forma automática analisa as duas imagens e seleciona as áreas mais escuras para compor a imagem final. Com isto as sombras da imagem em primeiro plano se fundem com a imagem de fundo. Porém, se este recurso não pudesse ser aplicado de modo seletivo, através da utilização de “máscaras” (recurso que permite selecionar precisamente determinada região da foto, como por exemplo, as pernas da cadeira), as áreas mais escuras da imagem de fundo se fundiriam com as áreas claras da imagem do primeiro plano e a fusão ficaria mal feita.

Em laboratório fotográfico convencional, poderíamos trabalhar com múltiplas exposições e máscaras para nos aproximarmos deste resultado. Mas não obteríamos a mesma precisão. Ainda assim, mesmo que tecnicamente tal procedimento fosse possível, na prática ele seria inviável para a maior parte das aplicações, pois consumiria muitos esforços, tempo e dinheiro.

Vale lembrar também que no caso citado trabalhei apenas interferências digitais a partir de dois registros fotográficos. Eu poderia, porém, ter criado elementos virtuais de forma totalmente pictórica e tê-los em imagens fotográficas. E poderia obter os mesmos resultados realistas – fator que corrobora a idéia de pictorialização da fotografia.

Entretanto, o amplo emprego do tratamento digital de imagens nos leva a outra questão: devido a tamanha banalização deste processo de pictorialização, mesmo o espectador leigo tem consciência de que as fotografias das revistas e dos anúncios publicitários são intensamente manipuladas, ainda que não possa distinguir o que é fotográfico do que é “pictórico”.

Nosso próximo passo será entender por que estas imagens, especialmente no caso da revista *Playboy*, não perdem seu poder de “convencer” o espectador.