

ARTIGO

## **FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: AS TRAMAS DA REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA**

BORIS KOSSOY

Fotógrafo, teórico e historiador da fotografia é arquiteto de formação, mestre e doutor pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, livre-docente e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É professor sênior do programa de pós-graduação da mesma instituição e autor de *Hercule Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*; *Fotografia e História*; *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*; *O Encanto de Narciso, entre outras obras*.

E-mail: diogoazoubel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5013-6921>

**RESUMO:** Neste texto, retoma-se a questão das *realidades* (e não realidade) e *ficções* que se acham diluídas na trama das representações fotográficas. Isso nos leva a revisitar fundamentos que têm permeado nossos estudos sobre a natureza da fotografia, chamando a atenção aos *processos de criação/construção de realidades* e de *ficções* (verossímeis), que envolvem a *produção* e a *recepção* das imagens, e, também, os seus *usos* e *aplicações*. Este é o fio condutor que transpassa a experiência fotográfica. A fotografia digital exacerbou o potencial ficcional e estético das imagens, isto é certo, no entanto, o componente de ficção sempre esteve enraizado à construção da representação fotográfica desde seu advento *independentemente dos programas tecnológicos* em uso nas diferentes épocas (analógico, digital, "pós-fotográfico" etc.). Com base nesses conceitos nosso objetivo é o de estudar as máscaras da representação como instrumentos de manipulações das informações escritas e visuais que se desenvolvem em torno do nosso eixo central, que são as interfaces entre fotografia e história.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; história; informação; trama fotográfica; representação fotográfica; ficção.

## PHOTOGRAPHY AND HISTORY: THE PLOTS OF PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION

**ABSTRACT:** This essay looks back to the question of *realities* (and not reality) and *fictions* that are found diluted in the plot of photographic representations. This leads us to revisit the fundamentals that have permeated our studies on the nature of photography, drawing attention to the *processes of creation/construction of realities and fictions* (verisimilar), present in the *production and reception* of images, and also in their usages and applications. This is the thread that runs through the photographic experience. Indeed, digital photography has exacerbated the fictional and aesthetic potential of images, however, the fiction component has always been rooted in the construction of photographic representations since its advent *regardless of the technological programs* in use at different times (analogic, digital, "post-photographic" etc.). Based on these concepts, our goal is to study the masks of representation as instruments of manipulation of written and visual information that develop around our central axis, which are the interfaces between photography and history.

**KEYWORDS:** photography; history; information; photographic plot; photographic representation; fiction.

Recebido em: 18/01/2021

Aprovado em: 09/02/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v70p9-35>

## Introdução

O objetivo deste texto é retomar a questão das *realidades* (e não realidade) e *ficções* que se acham diluídas na trama das representações fotográficas. Interessa-nos destacar o potencial das imagens como fontes históricas e os diferentes níveis de ficções presentes na sua elaboração, fato que não ocorre apenas na fotografia, mas também em outras formas de comunicação e expressão. Por meio dos documentos escritos, das matérias jornalísticas, dos artigos das revistas, dos bilhetes e livros dos depoimentos orais, enfim, também se constroem realidades e ficções.

Isso nos leva a revisitar fundamentos que têm permeado nossos estudos sobre a natureza da fotografia, chamando a atenção aos *processos de criação/construção de realidades* e de *ficções* (verossímeis), que envolvem a *produção* e a *recepção* das imagens e seus *usos* e *aplicações*. Este é o fio condutor que transpassa a experiência fotográfica. É, também, a espinha dorsal das *representações fotográficas*. A fotografia digital exacerbou o potencial ficcional das imagens, no entanto, o componente de ficção sempre esteve enraizado à construção da representação fotográfica desde seu advento *independentemente dos programas tecnológicos* em uso nas diferentes épocas (analógico, digital, "pós-fotográfico" etc.). Esta incursão se desenvolve em torno do nosso eixo central, que são as interfaces entre fotografia e história. Julguei oportuno incluir de início uma breve apreciação acerca do panorama dos estudos e autores de referência da fotografia - sem nenhuma pretensão de elaborar um balanço bibliográfico -, que poderão melhor situar as reflexões que serão expostas a seguir.

### 1. Estudos teóricos sobre a fotografia 1970-2000: breve apreciação

Nos meados da década de 1970 eu me perguntava em que medida são as fotografias documentos históricos? Qual o valor, alcance e limites das fotografias enquanto meios de conhecimento da cena passada? Como podemos empregá-las enquanto instrumento de investigação e interpretação da vida histórica? Onde se encontram as fotografias do passado? Como identificá-las e situá-las no espaço e no tempo? Quem foram

seus autores? Quais as diferenças e semelhanças entre o desenvolvimento da fotografia no Brasil e em outros países? Quais eram as técnicas empregadas no passado? Em que medida os conteúdos fotográficos são "verdadeiros"? Por que razão a iconografia fotográfica tem sido pouco utilizada no trabalho histórico?

Perguntas que permaneceriam sem respostas satisfatórias por muito tempo diante do vazio que havia em relação ao debate e efetivo emprego das imagens fotográficas como fontes históricas. Quando utilizadas o eram timidamente, com desconfiança e, em geral, como "ilustrações" aos textos, mais como adornos ilustrativos e menos como meios de conhecimento ou instrumentos de pesquisa, análise e reflexão. Apesar de a iconografia ser considerada uma disciplina auxiliar da história, a fotografia foi praticamente mantida à margem dos estudos históricos.

De outro lado, a própria história da fotografia no Brasil caracterizava-se pela ausência de uma historiografia, raros eram os títulos existentes naquela década. Foi mais para o final do século que começam a se multiplicar monografias acadêmicas centradas em pesquisas históricas nessa área. Já em relação aos estudos teóricos sobre a fotografia nas áreas de comunicação e ciências sociais ainda era reduzida. Prevalciam os autores europeus e norte-americanos que se tornaram referência entre nós como Bazin, Kracauer, Barthes, Metz, Benjamin, Eco, Sontag, Freund, Virilo, Shaeffer, entre outros. No entanto, o debate teórico, segundo distintas linhas de abordagem, ainda teria um longo caminho a percorrer. Não encontramos naqueles anos de 1970 e 1980 nenhuma proposta de crítica histórica pensada especificamente aos artefatos fotográficos, seja em relação aos seus suportes seja em relação aos seus conteúdos. Uma crítica às fontes visuais, especialmente as fotográficas, ainda estava por se fazer. Ao contrário da antropologia e da etnografia que, décadas antes já reconheciam o mérito da fotografia como método de pesquisa, análise e interpretação de culturas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Um dos mais importantes exemplos, de registros fotográficos utilizados como método de pesquisa e análise científica foi realizado pelos antropólogos Margareth Mead e Gregory Bateson na ilha de Bali, na Indonésia entre 1936 e 1939, cabendo à Bateson operar a câmera e à Mead as anotações sobre os fatos e contextos. Cerca de 25.000 registros foram produzidos com uma Leica e 22.000 pés de filme 16mm. Do extenso material analisado foram selecionadas mais de 700 fotos para serem incluídas no livro publicado pelos pesquisadores. A expedição foi patrocinada pelo Departamento de Antropologia do Museu Nacional de História Natural dos EUA, entre várias outras instituições. Ver BATESON, G.; MEAD, M. (1942). **Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York Academy of Sciences. Disponível em:

Alguns raros textos se constituíram em referências fundamentais como os de Walter Benjamin (1892-1949),<sup>2</sup> por exemplo, cuja biografia e obra tornou-se muito conhecida no Brasil. É expressiva a quantidade de trabalhos acadêmicos sobre Benjamin. Outros autores como André Bazin (1918-1958)<sup>3</sup> também se situam entre os pioneiros. Bazin foi importante crítico e fundador da célebre revista *Cahiers du Cinéma* e um dos precursores da *nouvelle vague*. Para Bazin, a fotografia é superior à pintura por revelar a realidade objetiva. Estava também convencido que a imagem fotográfica é, de fato, a "coisa representada".

[...]somente as lentes fotográficas podem nos dar aquela espécie de imagem do objeto que é capaz de satisfazer a profunda necessidade que tem o homem de substituir algo mais que uma mera aproximação do objeto, uma espécie de decalque ou transferência. A imagem fotográfica é o próprio objeto, o objeto liberado das condições de tempo e espaço que o governam. Não importa quão borrada, distorcida, ou descolorida, não importa quão desprovida de valor documentário, ela compartilha, em virtude do específico processo de se tornar o ser do modelo que ela reproduz; ela é o modelo (BAZIN, 1979, pp.144-145).

Este "realismo" das imagens assim como a ideia de a fotografia se confundir com o próprio objeto não era, certamente, compartilhado por Gisèle Freund (1908-2000),<sup>4</sup> fotógrafa e socióloga, autora também de um livro sobre a fotografia que se tornou obra de referência entre os historiadores na América Latina. Seu livro é um divisor de águas em relação ao pensamento corrente na história da fotografia, fundado na técnica e na superficialidade estética e, em geral, desvinculado das conexões entre imagem e o contexto social.<sup>5</sup> Freund estava na contramão teórica, metodológica e política em

---

[https://monoskop.org/Images/8/8d/Bateson\\_Gregory\\_Mead\\_Margaret\\_Balinese\\_Character\\_A\\_Photographic\\_An%20alysis.pdf](https://monoskop.org/Images/8/8d/Bateson_Gregory_Mead_Margaret_Balinese_Character_A_Photographic_An%20alysis.pdf). Acesso em: 10 dez. 2020.

<sup>2</sup> *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica e Pequena história da fotografia*.

<sup>3</sup> Ente aplausos e críticas *The ontology of the photographic image* é um texto que deve ser compreendido no contexto da sua época.

<sup>4</sup> Alemã de nascimento, formou-se em Sociologia pela Universidade de Freiburg. Seguiu seus estudos na Universidade de Frankfurt onde foi discípula de Karl Mannheim, Theodor Adorno e Norbert Elias no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Frankfurt. Deixou o país com sua família e migrou para a França com a ascensão do Nacional Socialismo ao poder. Autora de *Photographie et Société*, versão adaptada de sua tese de doutoramento defendida ainda nos anos 30. A obra foi traduzida para o castelhano em 1976 sob o título *La fotografia como documento social*.

<sup>5</sup> Gisèle Freund reconhecia a multidisciplinaridade da fotografia seja como meio de conhecimento e obra de arte seja como instrumento de comunicação sujeito a todo tipo de manipulações. Por tal razão a história da fotografia é uma disciplina que não pode ser apenas a história de uma técnica; ela é inseparável da história social e política. Como fotoinformalista trabalhou para *Weekly Illustrated*, *Vu*, *Picture Post*, *Paris-Match*, entre outras revistas. Diante de sua câmera desfilaram famosas personalidades do seu tempo como Walter Benjamin, André

relação aos autores dos volumes clássicos sobre a história da fotografia como Beaumont Newhall e Helmut Gernsheim. Segundo ela,

El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento (FREUND, 1976, p. 08).

A problemática em torno do índice e do referente, "o isto foi" de Barthes, a "neutralidade", o "retrato do real", a "verdade fotográfica", entre outros aspectos que beiram o dogmático, parece ter sido o núcleo das discussões que atravessaram décadas. Os conceitos de Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois, Vilém Flusser, entre outros se constituíam em importantes referências para os debates que então se travavam.

## **2. Transição de tecnologias**

Nos anos de 1980 e 1990, estava em curso uma profunda ruptura nos meios de produção de imagens fotográficas: a introdução da fotografia de base eletrônica, digital que, em poucos anos, desbancaria drasticamente a tecnologia de base físico-química, analógica. Em função disso, o consumo de câmeras analógicas, filmes e papéis fotográficos, produtos químicos para laboratório, ampliadores e demais equipamentos e artigos e serviços se viu afetado de forma irreversível. Nesse contexto, fotógrafos de todas as partes migraram para a experiência promissora do digital, já dentro de um universo complexo de informação, desinformação, cultura, lazer, empreendedorismo, sexo e redes sociais. Verdadeiro espetáculo de massa transmitido pela *web*, que rompeu fronteiras geográficas e provocou mudanças comportamentais. A questão não é apenas tecnológica, mas também ética, social e cultural.

Revolução tecnológica nas comunicações, integração social, econômica e cultural. Tempos de globalização, "novas tecnologias", novas

---

Breton, Jean Cocteau, Colette, Marcel Duchamps, T.S.Elliot, James Joyce, Jean-Paul Sartre entre muitos outros.

perguntas. Diante dessas transformações, ainda hoje se discute: poderá o historiador das próximas décadas confiar nos registros fotográficos? Qual é o futuro da memória? Tentar responder a essas questões nos leva necessariamente a refletir sobre as origens e a história da fotografia, sua natureza e estética, sua vocação e valor único enquanto guardião das memórias individuais e coletivas, enfim, seus inúmeros usos e aplicações, especialmente como meio de conhecimento e expressão artística. Assistimos, à partir de então, à um crescente debate teórico, técnico e filosófico no âmbito acadêmico acerca do alcance da fotografia digital num panorama mais abrangente que inclui a cultura visual, artes e a própria fotografia além de uma aproximação ainda tímida em relação às ciências humanas e sociais e ciências sociais aplicadas.

Nos meados do século passado Francastel já chamava a atenção sobre a necessidade de um conhecimento aprofundado acerca das fontes visuais: "[...]É no domínio da história das sociedades mais recentes que cabe fazer o maior esforço para desenvolver um conhecimento metódico das fontes não-escritas da história das civilizações, dentre as quais figuram, naturalmente em primeiro plano, as artes." (FRANCASTEL, 1972, p. 65) Entretanto, no que tange à fotografia ainda havia um longo caminho a ser percorrido.

Entre a década de 1990 a esta parte constata-se um recrudescimento em relação aos estudos da fotografia tanto no seu objeto como na sua utilização enquanto fonte de investigação em diferentes áreas do conhecimento. A cultura visual como campo de estudos tem despertado especial interesse por parte dos investigadores das imagens. Em diferentes áreas das ciências humanas e sociais, além da museologia, comunicação social, jornalismo, arquitetura, história da arte, porém especialmente na antropologia e, posteriormente na história, estudiosos encontraram terreno fértil para a utilização das imagens fotográficas como método de pesquisa e análise, além, é certo, de disciplinas específicas sobre a fotografia como objeto em algumas instituições. Um número exponencial de estudos nesse campo foi acrescido à bibliografia teórica e pela historiografia da própria fotografia, além da realização de numerosos colóquios e seminários e outros eventos nacionais e internacionais focados nessas questões.

Desde uma perspectiva cultural e histórica, o impacto da novidade da fotografia de base eletrônica (digital) não diminuiu em nada a importância e

o interesse histórico pela fotografia de base físico-química (analógica). A experiência fotográfica dessa modalidade tecnológica predominou, por aproximadamente 160 anos cobrindo, pois, praticamente, toda a sua história de imagem técnica. Isto significa que as pesquisas históricas relativas a esse período continuarão centradas nos próprios artefatos fotográficos de outrora preservados nos museus, arquivos, bibliotecas, empresas, e em mãos de instituições culturais e colecionadores particulares.

Em razão disso, o aprendizado direto com os materiais originais – câmeras e equipamentos, assim como as técnicas e processos dos séculos XIX e XX – continuarão sendo necessários: são fontes históricas e artefatos museológicos que contêm informações multidisciplinares sobre as tecnologias passadas. Os historiadores, museólogos e demais investigadores da imagem prosseguirão decifrando as informações contidas nos daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos, nas chapas de vidro com emulsão a colódio e suas respectivas imagens nelas gravadas, nos papéis albuminados e negativos de celulóide, no papel fotográfico convencional fabricado pela Kodak, Agfa, Ilford, Fuji, entre outros impérios industriais e comerciais. E, naturalmente, no universo de imagens reproduzidas pelas publicações impressas (revistas, jornais, livros, *posters* etc.). Da mesma forma, seguirão as pesquisas acerca dos usos, aplicações e circulação dessas imagens que permearam os mais diversificados contextos históricos e socioculturais por onde atuaram fotógrafos conhecidos e anônimos em diferentes épocas.

É evidente que um novo desafio se apresenta em função do avanço da tecnologia eletrônica e o alcance das imagens digitais: múltiplas são as possibilidades de manipulação e "tratamentos" estéticos embutidos na produção e pós-produção das imagens. Isso é temerário especialmente no que diz respeito às imagens que têm a função de informação e notícia. O estatuto de documento fotográfico, e as questões de autenticidade e integridade das imagens, como veremos adiante, são temas preocupantes que devem merecer especial atenção dos estudiosos das imagens de diferentes campos do conhecimento.

Pretendemos reiterar que os fundamentos que temos proposto ao longo do nosso percurso teórico são comuns ao analógico e ao digital, isto é, *independentem das tecnologias*. Como mencionado de início, a fotografia de base eletrônica ampliou dramaticamente o potencial ficcional das imagens,

em contrapartida, o componente de ficção sempre esteve enraizado à construção da imagem fotográfica, desde seu advento. Esse é o denominador comum entre as imagens analógicas e as digitais; e a verossimilhança é a verdade ambígua de aparência perseguida por ambas.

A *criação de realidades e ficções* é inerente às representações fotográficas e ocorre tanto nas diferentes etapas de sua produção (*processo de construção da representação*) como na sua recepção (*processo de construção da interpretação*) e, naturalmente, nos seus múltiplos *usos e aplicações*. Interessa-nos observar mais de perto os mecanismos da produção das imagens, daí enfatizarmos a onipresença do *processo de construção*, isto é, o momento mesmo da gênese da representação fotográfica.

### **3. A onipresença do processo de criação/construção de realidades**

#### **3.1 O sistema de representação visual: realidades ilusórias**

A imagem fotográfica é um registro visual, expressivo, de um tema qualquer registrado pelo fotógrafo (filtro cultural), viabilizado segundo um Sistema de Representação Visual<sup>6</sup> e materializado ou tornado visível por meio de uma tecnologia fotográfica específica físico-química ou eletrônica. A imagem se forma na câmera segundo preceitos que obedecem ao paradigma renascentista de representação espacial, além de procedimentos físico-químicos ou eletrônicos específicos em conformidade com a tecnologia em uso na época.

A imagem tem sua origem nesse SRV por meio do qual se logra uma transposição de dimensões, ou melhor, uma transposição *ilusória* do objeto tridimensional, a *realidade do fato*, para a bidimensão do plano, a *realidade da imagem*. Jacques Aumont dá o nome de "terceira dimensão imaginária", a que se vê representada na imagem (AUMONT, 1993, p. 65). Trata-se de uma transposição geométrica estribada nas leis da perspectiva *artificialis* (monocular), idealizada no Alto Renascimento. Observa John Berger que "a perspectiva faz do olho o centro do mundo visível", uma convenção em que "tudo converge em direção ao olho como se este fora o ponto de fuga do

---

<sup>6</sup> Daqui por diante, denominaremos o sistema pela sigla SRV.

infinito". E complementa: "o mundo visível está ordenado em função do espectador, do mesmo modo que em outros tempos se pensou que o universo estava ordenado em função de Deus" (BERGER, 1989, p. 23).

O SRV "fabrica" uma ilusória realidade, a partir da *aparência* do objeto da realidade física. Trata-se de uma *(re)apresentação* visual (e imaginária) deste objeto sobre uma superfície plana: estamos diante da *realidade da representação*. É a realidade da imagem visual técnica bidimensional, onde se inscreve, com notável semelhança, a *aparência fragmentada* do objeto. O SRV foi projetado, portanto, para produzir uma "sensação" ou "impressão" de realidade (tridimensional) no espaço pictórico. É óbvio que tal impressão será tanto mais contundente quanto mais intensa for (ou tenha sido) a relação do observador com o objeto. "Os inventores da representação perspectiva do espaço são criadores de ilusão e não imitadores, mais ou menos hábeis do real" (FRANCASTEL, 1990, p. 109).

O Sistema é imaterial, cultural, estético, ideológico. É equipamento fundamental para a produção de imagens, o qual é operacionalizado pela intermediação criativa e cultural do fotógrafo. *Ficção original* é a metáfora pecaminosa que sugerimos para esse Sistema, na medida em que é a constituinte primeira da trama de todas as imagens fotográficas.

### **3.2 Espaço e tempo: fragmentação/congelamento**

Todo ato de obtenção de um registro fotográfico tem seu desenrolar num dado momento histórico e num determinado espaço geográfico, portanto no interior de um contexto social, político, econômico e cultural. Um amplo campo investigativo, analítico e interpretativo se abre para a compreensão social e cultural do objeto fotografado e do seu respectivo registro no passado. Trata-se de uma interseção única de eventos no espaço e no tempo: a ocorrência do objeto e a criação do registro visual estabelecem um *elo* na realidade imediata (*1ª realidade*) que será perpétuo por meio da representação (*2ª realidade*).

Pensar nas *coordenadas de situação*, espaço e tempo, é imaginar uma abstração que subentende um recorte espacial (*fragmentação*) e uma interrupção temporal (*congelamento*).

É esta uma relação fundante, ontológica da fotografia, que se traduz graficamente pela figura do *retângulo*, forma geométrica, que é a da imagem fotográfica. As imagens mantêm em si, perenemente registradas, a primeira e a derradeira cena de sua própria história. Falamos de um *instante eterno*, perpétuo que só pode ser concebido no espaço da imagem fotográfica: o *retângulo eterno* (KOSSOY (b), 2020, p. 29).

### **3.3 A criação do registro fotográfico**

Antes do registro existir houve uma concepção, uma seleção de opções, uma preocupação estética. O registro traz a marca da visão de mundo do seu autor, seu repertório, sua ideologia. O registro fotográfico não é neutro. Ele não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo, antes, e ao longo de todo o processo de construção da representação (produção), ao contrário, é a sua concretização codificada (KOSSOY(a), 2020, p. 35). Todas as imagens fotográficas trazem incorporadas em si a relação *registro/criação*, (compreendendo-se o componente *criação* como um processo), *dualidade ontológica* inerente aos conteúdos fotográficos: um *binômio indivisível*. Qualquer que seja o tema representado na imagem fotográfica, estaremos diante de um registro obtido a partir do *processo de criação* do fotógrafo, quando é elaborada, construída a representação (KOSSOY (b), p. 37). O registro fotográfico é o ponto final desse *processo*, ao mesmo tempo em que é o instante zero da *representação*.

### **3.4 A representação fotográfica e a segunda realidade**

A realidade do fato não é a mesma da imagem, posto que a primeira é a realidade do objeto e, a segunda, da representação: a *segunda realidade*. Em outras palavras: a realidade da representação ou da imagem é uma (re)criação ou (re)apresentação da realidade do fato. São, enfim, realidades que atuam em diferentes dimensões. Para John Berger "entre o momento registrado e o presente momento em que se olha para a fotografia existe um abismo" (BERGER, 1982, p. 87). A *representação* obtida em bruto pelo Sistema é a matriz que dará margem à posteriores intervenções técnicas e estéticas

em seu conteúdo. Esta *representação* se tornará *documento* talvez e, este, poderá ser mais e mais vezes manipulado ao longo de sua trajetória.

O objeto se extingue na sua própria ocorrência no passado, deixa seu rastro, entretanto, na representação fotográfica, uma *segunda realidade*. Esta é mais uma condição da fotografia: o fato de ser uma *segunda realidade*, referência sempre presente de um passado inacessível. Segunda vida imaginária, substância da memória, que se faz perpétua se não for destruída pela ação do homem ou da natureza. A tecnologia eletrônica tornou possível a criação de imagens digitais de paisagens e situações que nunca ocorreram ou de alguém que nunca existiu. Essa imagem é uma *segunda realidade*? Sim, até o momento em que descobriremos que se trata de um "*portrait*" *fake* de alguém "inventado", que não existe, ou não existiu, no mundo real. Poderíamos dizer que se trata da aparência de um referente que "*nunca foi*"; poderíamos, portanto, dizer que se trata da imagem de um objeto ou de algo que tem sua realidade própria no mundo da imaginação. Uma fotografia sintética que reproduz a aparência de alguém/ninguém, por Inteligência Artificial. Talvez seria mais apropriado dizermos que estamos diante de uma ilustração gráfica - cuidadosamente semelhante à uma fotografia na sua forma - porém representando uma criatura imaginária. Sobre esse tema voltaremos adiante.

### **3.5 Produção e recepção das imagens**

Vimos que toda fotografia resulta de um processo de construção, ao longo do qual a imagem é elaborada técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um *constructo* que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam e como suas tramas são engendradas. Para tanto devemos compreender os mecanismos que regem a *produção* e a *recepção* das imagens:

– *Processo de construção da representação*, isto é, a *produção* da obra fotográfica propriamente dita, por parte do fotógrafo.

É natural que o objeto dará margem à diferentes interpretações, mais semelhantes ou menos semelhantes, de sua aparência física em função da habilidade técnica, criatividade e repertório individual de cada fotógrafo. São

os diferentes olhares que apresentarão respectivamente imagens singulares. Vê-se, pois que são inúmeras as possibilidades de construção ficcional da representação, por exemplo: uma dessaturação artificial nas cores ou um contraste a mais no céu ou a colorização de personagens e cenários sobre fotos originais em preto e branco. Múltiplas opções de manipulação, que forçosamente alteram a aparência do objeto consciente ou inconscientemente. Cada uma dessas interferências estabelece diferentes níveis de ficção.

– *Processo de construção da interpretação*, isto é, a recepção da obra fotográfica por parte dos diferentes receptores; suas diferentes interpretações ao longo do tempo (KOSSOY, 2020 (a), p. 41).

Quando vemos uma imagem refletimos, pensamos, imaginamos uma série de coisas em função do nosso repertório, visão de mundo, convicções políticas, religiosas etc. Isso é inevitável. Na recepção, a imaginação tem papel fundamental, principalmente porque o receptor não está diante do objeto, não conhece o objeto; ele (receptor) apenas imagina o objeto no seu contexto, o qual, ele também não conhece a não ser por textos, outras fotos e relatos de terceiros. É a situação recorrente do receptor-historiador investigando seus temas do passado. A imagem que vemos por meio desses e outros filtros de diferentes naturezas (cristalizados em nossas imagens mentais) nos levará a imaginar um objeto completamente diferente do que foi o objeto verdadeiro no passado. Vê-se assim que não apenas na produção, mas também na recepção (*processo de construção da interpretação*) realidades são criadas. Já dizia Albert Einstein, “a imaginação é mais importante que o conhecimento.”

#### **4.A fotografia como fonte para a construção de realidades**

Por que criação/construção de realidades? Por muitas razões. Fixemo-nos, na primeira delas: o SRV. Vimos antes que tudo se origina a partir desse Sistema onde ocorre uma transposição (ilusória) do objeto da realidade física, material [3D, *primeira realidade*] para a realidade da representação (imagem) [2D, *segunda realidade*]. Essa transposição implica, nos primeiros momentos da geração da representação, que será perpétua. Mais cedo ou mais tarde acabará interferindo, de alguma forma, na realidade física, seja como

documento, seja como memória, seja como fragmento de uma história. Este é o *processo*, intrínseco à própria ideia e existência da representação fotográfica. Tal se aplica aos fatos do passado como do presente.

Porque a câmera está sempre disponível aos comandos fotográficos regidos pelas intenções, ideologias, mentalidades, interesses de toda ordem. Trata-se de *realidades construídas*.

Exemplificam isso as fotos de personagens de todo o espectro ideológico: Hitler, Mussolini, Stalin entre outros mandatários registrados em poses heroicas e épicas, em geral tomadas estéticas em *contre-plongé*, - efeito utilizado para agigantar os personagens da cena pela deformação óptica - cuidadosamente estudadas para que seus seguidores nelas sentissem o poder simbólico e divino de seus líderes supremos. Numa imagem registrada durante o Estado Novo, vê-se três meninos escoteiros portando pequenas bandeiras posando diante de avantajada imagem de Getúlio Vargas. A tomada é obtida de baixo para cima de forma a exaltar a figura do ditador, segundo o modelo de representação adotado pelos regimes fascistas vigentes na Europa. Os promotores da imagem de Adolf Hitler planejavam regularmente a presença de jovens ao redor do chefe, recurso sempre utilizado diante das câmeras fotográficas e cinematográficas. Leni Riefenstahl, a famosa cineasta foi, provavelmente, a expressão maior dessa estética.

Figura 1 - Exaltação a Getúlio Vargas nos moldes dos regimes fascistas europeus. Rio de Janeiro, 1942c. Fotografia não identificada.



Fonte: Acervo Tucci, São Paulo, (reprodução de cópia *vintage* 18x17, 5cm).

No Brasil da segunda metade do século XIX, negros e índios eram fotografados como coisas ou objetos no ateliê do fotógrafo, numa época em que as teorias pseudocientíficas acerca da superioridade do homem branco estavam em voga, concomitantemente ao "exotismo" diante da ideia de um Império nos trópicos. Imagens etnográficas desses grupos eram tomadas como "comprovação" científica dessas premissas racistas. Fotografias de Christiano Junior, no Rio de Janeiro na década de 1860 e, mais tarde, os cartões postais de Lindemann, na Bahia, eram produzidas em quantidade para serem adquiridas por visitantes estrangeiros como "lembranças do Brasil". Essa estética reafirmava a ideologia do exotismo numa visão já incorporada no olhar europeu, a exemplo das imagens criadas por Victor Frond nos anos 1858-1860 no Rio de Janeiro e na Bahia<sup>7</sup>. A imagem que aqui se vê, numa pose inscrita num triângulo imaginário, representa o desalento que permeava o cotidiano do trabalho escravo e da paisagem. Entre a cena fotografada por

---

<sup>7</sup> Victor Frond (1821-1881), francês de nascimento produziu uma das séries mais representativas de vistas de fazendas, trabalho escravo e detalhes da vida rural dos meados do século XIX. Registrou também panoramas do Rio de Janeiro e outras localidades além de retratos da família real. Suas fotos deram origem a estampas litográficas executadas em Paris por renomados impressores e deram origem a um raro álbum com textos e Charles Ribeyrolles.

Fronde na Bahia e os prováveis "retoques" executados pelo litógrafo Benoist em Paris, uma nova realidade foi criada. Essa construção sintetiza o ideário estético de representação que correspondia perfeitamente às expectativas do consumidor europeu de imagens (CARNEIRO e KOSSOY, 1994, p. 73).

Figura 2 - A cozinha na roça. Bahia, 1859c, (litografia de Benoist a partir de uma fotografia de Victor Frond)



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional, RJ.

Outro exemplo: nos palcos iluminados pela luz natural dos estúdios fotográficos comparecia uma burguesia desejosa de representação. Como num teatro, desfilavam senhores de olhares austeros e poses severas mirando a câmera. Os gestos estereotipados eram percebidos como indicadores de sua posição social e idoneidade moral. Vemos isso nos retratos de personagens da nobreza oficial, comerciantes abastados e barões do café com seus familiares posando nos estúdios mais afamados da capital do Império e em outras capitais brasileiras. Os fundos pintados com paisagens idílicas e mobiliário vitoriano, por exemplo, compunham o cenário imaginário (KOSSOY, 2014, p. 124). Outros representavam, tendo algum detalhe ao lado indicador de sua posição social, profissão ou atividade institucional do retratado. Todos obviamente vestidos à europeia, código simbólico de "civilização". Sobre essas encenações comenta Gisèle Freund: "O ateliê do fotógrafo se converte assim num armazém de acessórios que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens"

(FREUND, 1976, p. 62). A construção desse teatro fotográfico não terminava aqui, ainda faltava a operação dos "retoques"<sup>8</sup> de negativos e cópias para "amenizar" as feições dos retratados, uma possibilidade de exibirem a si mesmos, familiares e amigos suas aparências renovadas. Ao menos nos retratos, em formatos padronizados *cartes-de-visite* ou *cabinet*, no auge da moda, cujas cópias eram oferecidas para amigos, amores e familiares à título de carinho e amizade, além, é claro, de preencherem os famosos álbuns fotográficos, repositórios afetivos da memória das famílias.

Devemos ainda mencionar o uso de filtros de diferentes cores desenhados para se obter "efeitos" plásticos em chapas e filmes em branco e preto, sem falarmos na própria iluminação destinada a imprimir determinada atmosfera ao modelo, artifícios que desde sempre existiram. E até a colorização manual, que já se praticava desde os tempos do daguerreótipo, e prosseguiu em épocas posteriores.<sup>9</sup> Todos esses recursos eram formas de ficção ainda primitivas, é certo, se comparadas com as que existem hoje em uso pela fotografia digital. De qualquer modo, a transformação da representação em bruto numa outra representação híbrida maquiada, estetizada já demonstrava essa sedução pelo "rejuvenescimento" facial além do natural. Realce de detalhes dos objetos, remoção de rugas, manchas e cicatrizes estavam incluídos nos preços dos retratos de outrora.

Essa opção pelo falso no retrato fotográfico era uma pequena "transgressão" em que os fotógrafos e seus clientes eram coniventes. São muitos os exemplos de intervenção física nos negativos e cópias utilizando-se dos mais variados meios que se repetem na historiografia da fotografia de base química entre meados do século XIX e do XX. Atualmente, é raro encontrar "álbuns de família" digitais impressos para serem exibidos a familiares e amigos. Em geral, é na tela do celular ou dos Ipad e computadores que assistimos ao espetáculo das redes sociais onde desfilam rostos e corpos ansiosos por *likes*. O privado se tornou público.

Os exemplos são intermináveis. A imagem de qualquer assunto ou situação pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase

---

<sup>8</sup> Abordaremos a questão dos retoques adiante.

<sup>9</sup> Exemplos clássicos dessa prática foram assimilados por Carneiro & Gaspar, entre outros fotógrafos, durante o Segundo Reinado como se comprova pelas "foto-pinturas" de D. Pedro II e demais membros da Família Imperial.

pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou da aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2020(a), pp. 49-50) Isto é válido para as imagens analógicas assim como para as digitais. Nos *selfies* de hoje o espaço cênico está nas ruas, baladas e festas. O indivíduo e o grupo posam para o aqui e agora, mesmo porque essas fotos não prometem vida longa, sua importância está no indivíduo representar-se para si mesmo e para os amigos e fazer circular essas imagens fotográficas pela rede. A ideia de fotografias enquanto memória praticamente inexistente para os retratados/retratistas em tempos de pós-modernidade; o que importa são as imagens de curta duração comprovando realidades físicas em construção *online*. Realidades descartáveis. Incluem-se também no espaço permissivo das redes sociais inúmeras performances eróticas transmitidas por meio de fotos e vídeos, ao mesmo tempo em que proliferam imagens de criaturas raivosas difundindo *fake news*, comentários racistas e negacionistas. Este mundo de imagens, contendo todo tipo de mensagem, está em geral disponível para adultos, adolescentes e crianças nas TV's por assinatura.

## **5. A desmontagem do processo de criação/construção de realidades**

As imagens fotográficas se prestam para diferentes usos e aplicações. Servem como prova, meio de conhecimento, expressão artística, objeto de adoração e recordação pessoal, suporte da memória: da natureza, dos ritos de passagem, das pessoas queridas, das atividades humanas, e das coisas do mundo. Elas nos oferecem, em geral, uma noção verossímil das aparências dos objetos, paisagens e seres de um passado desaparecido, ao contrário das palavras e relatos que nos situam historicamente, mas que remetem à um rosto sem traços, cenários abstratos, vagos e nebulosos a povoarem a imaginação dos leitores.

Ao historiador compete desmontar essas construções, desarticular esses processos, assim como os usos e aplicações a que a imagem foi submetida, possibilitando a descoberta de eventuais desvios de sua aplicação em relação às finalidades de sua produção. Devemos tentar reencenar a própria experiência do objeto no curso de sua vida, espécie de retorno imaginário ao instante paralisado pela fotografia. É o religar da cena na tentativa de conhecer de perto as histórias secretas das paisagens e

personagens que habitam as imagens do passado. A desmontagem implica num contínuo exercício de decifração do *aparente*, o visível da representação, o iconográfico propriamente dito, sua *realidade exterior* e, o *oculto*, invisível aos nossos olhos, sua *realidade interior*, sobre a qual pouco ou nada sabemos, porém que abrange uma sucessão de fatos que buscamos determinar por meio de seus indícios; são os elos ausentes da imagem. A decifração de seus códigos formais e culturais se desenvolve através da *análise iconográfica* e da *interpretação iconológica*,<sup>10</sup> estágios esses que englobam a metodologia que propomos, sobre as quais dedicamos especial atenção em trabalhos teóricos anteriores, sob a inspiração do método de Erwin Panofsky.<sup>11</sup> Em síntese, buscamos na análise iconográfica (nível técnico, descritivo e iconográfico) reconstituir o processo que originou o artefato fotográfico e determinar os componentes que concorreram para sua materialização documental (elementos constitutivos e as coordenadas de situação):

a) recuperar o inventário de informações codificadas na imagem: minuciosa identificação do conteúdo.

Na interpretação iconológica (dimensão cultural, estética e ideológica) pretende-se:

a) a compreensão do documento em seu contexto espacial e temporal, em sua história própria;

b) a desmontagem das condições de produção: o processo de construção da representação;

c) o resgate das diferentes camadas de significação (estética, ideológica, cultural, simbólica) visando iluminar micro-histórias<sup>12</sup> implícitas no conteúdo da imagem;

---

<sup>10</sup> Análise pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica são termos cunhados por Panofsky relativos ao seu método.

<sup>11</sup> Uma metodologia visando o exame crítico às fontes fotográficas foi proposta por este Autor numa fase ainda embrionária em 1980 publicada em *A fotografia como fonte histórica; introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. Um modelo mais completo e consistente foi publicado em *Fotografia e história* (1989). Nos demais livros que complementam essa trilogia teórica: *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999) e *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo* (2007) o tema continuou merecendo sucessivos acréscimos em suas várias edições. O método proposto se apoia numa rede de fundamentos explicitados nos livros mencionados. O pensamento de Francastel, Panofsky, Husserl, Ginzburg, além de outros mestres da *École des Annales* foram básicos para o desenvolvimento desses conceitos.

<sup>12</sup> Me inspiro aqui no conceito de micro-história e, também, nos sinais e indícios que fala Carlo Ginzburg. Penso que a micro-história e a fotografia têm muito em comum, imagens singulares

Embora a análise Panofsky tenha sido dirigida para uma de suas especialidades que era a pintura renascentista, a analogia abaixo é assaz ilustrativa:

[...] a análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. Um nativo australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a ideia de um jantar animado. Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos Evangelhos (PANOFSKY, 1979, p. 58).

## 6. A trama além dos limites analógicos

### 6.1 O desafio do digital

No entanto, como pensar a análise iconográfica em relação às imagens digitais, intangíveis? Como verificarmos a autenticidade dessas *representações sem corpos*? E a fidedignidade de suas informações? Como imaginar as possibilidades incontroláveis de manipulação de seus conteúdos? Se as artes visuais ganharam - sob o aspecto estético e ideológico - com esse total "desprendimento" ou "liberdade" da imagem em relação à existência ou não do objeto na realidade física, em compensação perdeu com isso o documento fotográfico, que, por permitir "tratamentos" intensos, afasta-se cada vez mais do registro original. Dependendo das manipulações efetuadas a imagem resultante pouco terá em comum com o registro da câmera e, portanto, com o próprio objeto. Estamos diante de uma *ficção documental*, conceito que se aplica tanto para a fotografia de base química (analógica) como para a digital (KOSSOY, 2020, p. 91).

Nos anos de 1990, onde fluíam ricos debates sobre as imagens digitais e suas incríveis possibilidades criativas chamou a atenção os "*fictitious portraits*" criados pelo artista Keith Cottingham que declarava: "[...] meu objetivo é evidenciar a fragmentação e o divórcio entre a imagem e a matéria,

---

que podem nos trazer pistas sobre todo um contexto. O que vemos no fragmento fotográfico é apenas a fagulha de uma história oculta a ser desvendada.

entre a alma e o corpo". Imagens de meninos adolescentes foram fabricados com uma composição de materiais que incluía o desenho, modelagem de argila esculpida, seleção de olhos, cabelos e tons de pele de indivíduos de várias idades, gêneros e etnias. "Produzidas digitalmente, esses meninos existem apenas na fotografia. Eles são ainda mais perturbadores porque não parecem sem vida, na verdade parecem ter uma personalidade, uma atitude - eles poderiam morar na casa ao lado"<sup>13</sup> (HOETZEL, 1995, s.n.p.).

Nesta imagem provocativa, que flerta com o realismo fotográfico e a ficção, a criatura segue nos mirando com uma expressão tristonha do interior da imagem. Poderíamos imaginar que se trata de olhares a suplicar por uma identidade, uma memória. Todavia, isto foi só o começo.

Em 1997 Kevin Robins sentenciava: "A morte da fotografia é algo anunciado. Há um sentimento crescente de que estamos presenciando ao nascimento de uma nova era, a da pós-fotografia" (ROBINS, 1997, p. 49).

No mesmo artigo profetizava algo que se verificaria muitos anos depois:

Diz-se que, no futuro, a habilidade para processar e manipular as imagens dará ao pós-fotógrafo (sic) um maior controle, enquanto que a capacidade de gerar imagens (virtuais) através de computadores, e, portanto, de construir imagens independentes de seus referentes no "mundo real", oferecerá uma maior "liberdade" à imaginação "pós-fotográfica" (ROBINS, 1997, p. 50).

Na mesma época e numa linha semelhante imaginávamos a criação de um passado que nunca existiu. Um passado sem referentes reais, fisicamente concretos. Um passado, portanto, sem uma *primeira realidade*: a da vida; um tempo e um espaço concebido a partir de referentes fotográficos imaginários, bidimensionais ou eletrônicos, porém iconograficamente possíveis. Uma história construída a partir do documento fotográfico ficcional, porém na escala real, vingança da representação contra o dado que a originou: é a realidade gerada em laboratórios de computação gráfica. Uma realidade sintética, sem substância, porém verdadeira, posto que visível fotograficamente. É o documento por fim alçado à condição de realidade, ponto de partida para o conhecimento de um mundo sem alma, de uma realidade que jamais ocorreu (KOSSOY, 1998, p.47).

---

<sup>13</sup> Disponível em: [http://lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/fact\\_fiction\\_truth/index.htm](http://lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/fact_fiction_truth/index.htm). Acesso em: 10 dez. 2020.

Referíamos-nos à multifragmentação dos documentos fotográficos do passado que poderiam originar infinitas possibilidades de montagens de cenários, personagens e situações que jamais existiram, em função das ilimitadas condições de manipulação de imagens oferecidas pela tecnologia eletrônica (KOSSOY, 1998, p.47).

É claro que essas considerações dos anos 90 devem ser compreendidas no contexto da época. No entanto, nos dias atuais, verificamos que "pessoas que não existem" tornaram-se "reais" não só no mundo das imagens, mas também na vida cotidiana [...] haja vista as últimas inovações tecnológicas na área da Inteligência Artificial.

## 6.2 A fotografia sem objeto real

Algoritmos de Inteligência Artificial estão sendo usados para criar fotos e vídeos realistas de rostos de pessoas que não existem. Esses sistemas têm se aperfeiçoado a ponto de alguém poder adquirir imagens de pessoas falsas no website *Generated.photos*; "uma pessoa por [US] \$2,99 ou 1000 pessoas por [US]\$1.000[...] (sic) Se você precisa de um casal falso – para personagens de um videogame, ou para fazer a campanha de um website mais diverso – você pode adquirir essas fotos de graça em *ThisPersonDoesNotExist.com*"<sup>14</sup> (HILL e WHITE, 2020, s.n.p.).

Com a inteligência artificial, que possibilita a invenção "fotográfica" de criaturas imaginárias, que podem de alguma forma interferir no mundo real, nos deparamos com uma situação sem retorno de um mundo imaginário, paralelo. Falamos de fantasmas com nomes falsos participando de "uma festa com amigos falsos, passeando com seus cães falsos, abraçando seus bebês falsos. Será cada vez mais difícil dizer quem é real *online* e quem é fruto da imaginação de um computador"<sup>15</sup> (HILL e WHITE, 2020, s.n.p.).

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/11/21/science/artificial-intelligence-fake-people-faces.html>. Acesso em: 21 nov. 2020. Deve-se a criação dessas "fotos" de pessoas inexistentes a um grupo de pesquisadores liderados por Ian Goodfellow que, em 2014, desenvolveram um método de inteligência artificial chamado *Generative Adversarial Network*, o qual consiste em alimentar um programa de computador com um banco de fotos de pessoas reais.

<sup>15</sup> Idem.

Segundo Natasha Romanzoti essas pessoas não existem.<sup>16</sup> No entanto, podem ser encontradas no site já mencionado *ThisPersonDoesNotExist.com*. Essas imagens são representações fotográficas? Não, elas não representam ninguém, nenhum rosto da vida real. Suas imagens são a *negação da fotografia*, apenas representações fantasmas, que simulam ser fotografias, de máscaras com feições humanas.

Figura 3 - Imagens de pessoas que não existem.



Fonte: Essa pessoa não existe. **Hypescience**. Disponível em <https://hypescience.com/essa-pessoa-nao-existe-site-exibe-rostos-perfeitos-gerados-por-inteligencia-artificial/>. Acesso:14 dez 2020.

Por fim, no ano passado, a agência estatal chinesa Xinhua anunciou o lançamento da primeira "apresentadora" de TV criada por Inteligência Artificial. Seu nome é Xin Xiaomeng e será "âncora" de um telejornal. Foi fabricada inspirada na jovem Qu Meng, esta sim uma jornalista real. Finalmente, uma imagem<sup>17</sup> clonada que "vive" entre o mundo real e o mundo virtual.

---

<sup>16</sup> ROMANZOTI, Natasha. Essas pessoas não existem: site exhibe rostos perfeitos gerados por inteligência artificial. **Hypescience**. 18 fev. 2019. Disponível em: <https://hypescience.com/essa-pessoa-nao-existe-site-exibe-rostos-perfeitos-gerados-por-inteligencia-artificial/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

<sup>17</sup> DIAS, M. Cinco casos em que a Inteligência Artificial criou humanos muito reais. **TechTudo**. Acesso em 06 mar. 2019. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/03/cinco-casos-em-que-a-inteligencia-artificial-criou-humanos-muito-reais.ghtml>. Acesso em: 13 dez. 2020.

Figura 4 - Xin Xiaomeng, primeira apresentadora de TV criada por I.A. na China.



Fonte: Cinco casos em que a inteligência artificial criou humanos muito reais. **Tech Tudo.** Disponível em <https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/03/cinco-casos-em-que-a-inteligencia-artificial-criou-humanos-muito-reais.ghtml>. Acesso em 13 dez. 2020.

Como farão num futuro próximo todos aqueles que necessitam de imagens como documentos e fontes para suas investigações profissionais ou acadêmicas como os jornalistas, historiadores, antropólogos, museólogos e demais estudiosos das múltiplas áreas das ciências? Se as imagens "fotográficas" dos fatos podem se tratar de montagens construídas por computação gráfica e inteligência artificial, qual será o destino das fontes fotográficas para a história? Existirão métodos efetivos de desmontagem e decifração dessas imagens falsas? Quais serão os limites entre o fato e a mentira?

### **Considerações finais**

Parece que chegamos ao final com mais perguntas que respostas. O tema demandaria mais páginas e mais reflexão, daí serem essas considerações finais necessariamente provisórias. Centramos nosso foco principalmente na questão da construção da representação e dos usos das imagens fotográficas ao longo do tempo. Muito se poderia analisar acerca da construção da interpretação já que a produção e a recepção são etapas da investigação que se complementam em torno de um eixo comum, e são

abrangidas pelo mesmo manto ideológico e estético dos *processos de criação/construção* de realidades.

Com a fotografia *construímos realidades* à partir da ideologia do próprio SRV sobre o qual se apoia tradicionalmente a fotografia; *isto é válido para as imagens convencionais de base química, e também para as digitais, de base eletrônica*, basta considerarmos que ambas seguem o mesmo paradigma de representação do espaço plástico do Renascimento que resulta na transposição ilusória do objeto (tridimensional) situado diante da câmera para o plano da imagem (bidimensional), onde é gerado o dado iconográfico (KOSSOY, 2020(b), p. 37).

A fotografia é um produto social e cultural que nunca deixará de ser suporte de um *processo de criação/construção de realidades* - seja em relação à vida social ou ao mundo material e imaterial ou à exploração estética e expressiva em si. Será sempre passível de construções de realidades programadas para exaltar fatos, regimes e personagens ou de elaborações ficcionais ilimitadas (verossímeis e imaginárias) além de usos os mais diversificados. Essa tem sido a experiência das imagens tanto no passado como nos dias atuais e este é o *processo* que as subjaz *independentemente das tecnologias* que as conformam. Este é um dos aspectos essenciais de nossa reflexão.

O fascínio da fotografia é o mundo de informações que elas mantêm em si e que aguardam pela competente decifração. Ela nos estimula a buscar a teia de contextos para melhor compreendermos o singular que representa. Seguirá sendo uma fonte histórica insubstituível para detectarmos a mentalidade de uma época. Ao mesmo tempo em que nos oferece indícios, pistas, nos revela fatos desconhecidos por vezes nunca mencionados pela história escrita, nos faz refletir sobre o aparente e as aparências, nos informa e emociona, todavia, ela também se presta à desinformação, a transmitir preconceitos e reforçar estereótipos.

No entanto, existem limites além dos quais não podemos avançar. A partir de agora e para o futuro, as imagens como formas híbridas de representação, se prestarão a simular a iconografia de rostos, atos e fatos que nunca existiram. As manipulações à partir de fotografias analógicas, que tratamos antes, são inocentes e primitivas se comparadas às novas imagens criadas por Inteligência Artificial. As realidades e ficções analógicas ainda se

situam no âmbito do fotográfico, ao contrário das imagens digitais, contendo temas (ditos fotográficos) inventados. *Aqui os processos de criação/construção de realidades já não se referem mais ao mundo real, posto que não derivam mais de uma ocorrência/existência e sim de realidades sintéticas, uma temeridade para a história.* Esta é uma outra trama.

Serão essas realidades sintéticas documentos para a história? Para os que defendem a desvinculação total das imagens em relação ao seu objeto é de se perguntar qual será o papel do historiador nas próximas décadas do século XXI? Qual será a atitude e compromisso da imprensa e da história em relação a essas imagens ditas fotográficas? A tentação de incursionar pelo mundo da ficção científica é sedutora, porém especular acerca de fatos, personagens e imagens sintéticas que poderão ser criadas no futuro, é um exercício que escapa do ofício do historiador.

## **Bibliografia**

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BATESON, G.; MEAD, M. (1942). **Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York: Academy of Sciences. Disponível em: [https://monoskop.org/images/8/8d/Bateson\\_Gregory\\_Mead\\_Margaret\\_Baline\\_se\\_Character\\_A\\_Photographic\\_Analysis.pdf](https://monoskop.org/images/8/8d/Bateson_Gregory_Mead_Margaret_Baline_se_Character_A_Photographic_Analysis.pdf). Acesso em: 10 dez. 2020.

BAZIN, A. The ontology of the photographic image. In: PETRUCK, P. **The camera viewed writings on twentieth-century photography**. New York: Dutton, 1979, pp. 144-145 [Reprinted from *What is Cinema?* vol. I Berkeley: University of California Press, 1967, pp. 9-16].

BERGER, J. Appearances. In: BERGER, J.; MOHR, J. **Another Way of Telling**. New York: Pantheon Books, 1982.

CARNEIRO, M. L.; KOSSOY, B. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1994.

DIAS, M. Cinco casos em que a Inteligência Artificial criou humanos muito reais. **TechTudo**, 06 mar. 2019. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/03/cinco-casos-em-que-a-inteligencia-artificial-criou-humanos-muito-reais.ghtml>. Acesso em: 14 dez.2020

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1972

\_\_\_\_\_. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990

FREUND, G. **La fotografía como documento social**. Barcelona; Gustavo Gili, 1976

FROND, V. **Brésil Pittoresque**, album de vues, paysages [...] du Brésil para Charles Ribeyrolles [*Brazil Pittoresco, Album de Vistas, Panoramas, Paisagens, Monumentos, Costumes etc[...]*Acompanhados de Três Volumes[...]*sobre as Instituições, as Cidade, as Fazendas, a Cultura, a Colonização[...]*Do Brazil]. Paris, Lemerancier, 1861.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**; morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILL, K.; WHITE, J. Designed to deceive: do these people look real to you? **The New York Times**. New York, 21 nov. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/11/21/science/artificial-intelligence-fake-people-faces.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

HOETZEL, S. (org.) **Fact, fiction and truth**: contemporary portraits, (exposição). Galeria de Arte do Lehman College, City University of New York, set-dez, 1995. Disponível em: [http://lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/fact\\_fiction\\_truth/index.htm](http://lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/fact_fiction_truth/index.htm). Acesso em: 10 dez. 2020.

KOSSOY, B. Fotografia e memória; reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1988, pp.41-47.

\_\_\_\_\_. **Fotografia & história**. 5ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014 (1ed., 1989).

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 6ª ed., Cotia: Ateliê Editorial, 2020 (a) (1ed., 1999).

\_\_\_\_\_. **O encanto de Narciso**; reflexões sobre a fotografia. Cotia: Ateliê Editorial, 2020 (b).

LISTER, M. (org.). **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Paidós: Barcelona, 1997.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Estudios sobre iconologia**. 5ed., Madrí: Alianza Editorial, 1982.

ROBINS, K. Nos seguirá conmoviendo una fotografia? In: Martin Lister (org.). **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Paidós: Barcelona, 1997, pp.49-75.

ROMANZOTI, N. Essas pessoas não existem: site exhibe rostos perfeitos gerados por inteligência artificial. **Hypescience**. 18 fev. 2019. Disponível em: <https://hypescience.com/essa-pessoa-nao-existe-site-exibe-rostos-perfeitos-gerados-por-inteligencia-artificial/>. Acesso em: 14 dez 2020.

TODOROV, T. **Nous et les autres, la reflexion française sur la diversité humaine**. Éditions du Seuil, Paris, 1989.

VOVELLE, M. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.