

## Imagem polida, imagem poluída: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea

**Marcos Martins**

O fluxo diário das imagens midiáticas contemporâneas dispõe uma grande variação de texturas, contrastes, graus de nitidez, brilhos e opacidades. A todo momento nosso olhar é interceptado e intimado a adaptar-se à incessante modulação formal das superfícies que disputam nossa atenção. Uma notável hibridação entre técnicas novas e tradicionais na confecção das imagens dificulta qualquer análise que pretenda seguir o viés da especificidade dos meios e parece mesmo difícil interrogar a imagem contemporânea em termos de ‘especificidade’, qualquer que ela seja. Entretanto, dessa massa aparentemente caótica, é possível notar a presença recorrente de duas frequências que fornecem um cenário passível de análise: de um lado imagens altamente manipuladas e retocadas, as quais serão aqui denominadas *imagens polidas*. De outro lado, aparentemente oposto, imagens toscas, de baixa resolução, em geral de proveniência amadorística, as quais nomeamos *imagens poluídas*. Proponho investigar estas frequências, interceptando suas velocidades e forçando-lhes um atraso – talvez uma sedação, como sugere metaforicamente o par de imagens escolhidas para iniciar esta discussão. (fig.1) Assim paralisadas, essas imagens propõem imediatamente algumas oposições binárias: feminino e masculino, velho e novo, repulsão e sedução, política e alienação, morte e imortalidade e assim por diante. Evidentemente, a maior ou menor complexidade de qualquer imagem está na sua potência em produzir leituras e percepções múltiplas. Entretanto, reduzindo drasticamente a polissemia deste par, proponho que tanto a familiaridade que cada imagem individualmente nos inspira quanto a estranheza que sua combinação provoca, são tributárias a uma pedagogia midiática que nos permite, hoje, associá-las respectivamente aos valores de *artifício* e *evidência*. Interessa aqui, sobretudo, explorar como esses valores estão sendo agenciados na mídia contemporânea através de *uma única operação*: a diferença estética entre os signos digital e fotográfico. Gostaria de sugerir que a condição de possibilidade para que possamos enxergar nessas imagens as retóricas do artifício e da evidência seria a forma desinibida com que elas apresentam em variados graus uma perceptível distância entre a imagem digital e a fotografia.



Fig.1 Imagem extraída de anúncio de cosméticos, 2007 e foto na primeira página do jornal *O Globo*, 30 de Dezembro de 2006

Tal redução não pretende caracterizar ou explicar exhaustivamente uma ruptura histórica localizada<sup>129</sup>. Ao contrário, pensar o signo digital em sua relação com o signo fotográfico permite reconhecer alguns aspectos do nosso corrente “regime de verdade” – nos termos de Foucault (1975/1982b) – tanto nos momentos em que ele continua como naqueles em que ele se distancia de um regime anterior. Dessa forma, nos afastamos de qualquer tentativa de explicação baseada em uma causalidade técnica que se pudesse atribuir ao digital. Não se trata daquilo que o pixel possa explicar, mas aquilo que ele possibilita *ver*.

### **Imagem polida**

As imagens polidas são imagens profissionais, admitidamente manipuladas, limpas, digitalmente melhoradas, resultado tanto das técnicas de processamento de imagem quanto da mistura de imagens fotográficas com imagens sintéticas (fig.2). Apesar de notáveis diferenças, as imagens desse grupo compartilham um sentido geral de sensualidade, psicodelia e suavidade, mobilizando um certo gosto pelo artifício, o qual a imagem promete saciar. A qualidade artificial dessas imagens remete diretamente às condições técnicas da sua produção.

---

129 É verdade que o retoque sempre existiu na fotografia e é verdade também que fotos de baixa qualidade há tempos instigam o imaginário coletivo. Entretanto a popularização dos softwares de processamento e sintetização da imagem e as novas velocidades de circulação trazidas pela aliança entre a fotografia digital e a internet certamente são responsáveis por uma *acelerada proliferação* destes tipos de imagem. Porém, mais importante do que esse diferencial quantitativo é o modo mesmo como essas novas imagens parecem tornar manifestos, como tentarei mostrar, tanto o retoque quanto a sujeira.

Desde o lançamento da primeira versão do Photoshop em 1990, uma obsessão pela limpeza da imagem tornou-se, sem risco de exagero, epidêmica na pré-produção das imagens publicitárias. É certo que técnicas como retoque, aumento de nitidez, desfocamento, o trabalho com máscaras e a correção de cor existiam na fotografia muito antes do Photoshop. Porém, se considerarmos o software como dispositivo<sup>130</sup>, uma análise das metáforas de sua interface permite traçar linhas de continuidade com técnicas anteriores, mas também entrever sua possível novidade.

A maioria das metáforas presentes nos ícones da caixa de ferramentas (fig.3) se refere a procedimentos tradicionais da pintura e da fotografia, como o pincel, o lápis, o airbrush e ferramentas de mascaramento, focalização, escurecimento e clareamento. Há, entretanto, outras metáforas que não se originam nem da pintura e nem da fotografia, como, por exemplo, um “carimbo” – sem dúvida uma das ferramentas mais populares do Photoshop – que possibilita copiar pixels de uma região da imagem para outra. Dessa forma, o retoque – em vez de depender de materiais alienígenas à própria constituição da imagem – como, por exemplo, seria a tinta em relação às substâncias fotoquímicas no retoque tradicional – pode agora ser executado usando a unidade comum do pixel.



Fig.2 Imagens polidas, 2005 a 2009

130 Uso o termo no sentido proposto por Foucault (1982a) e ampliado por Deleuze (1992).



Fig.3 Caixa de ferramentas do Photoshop, versões 5.5 e 7.0 (detalhe)

Fig.4 Anúncio da Vichy (stand de farmácia), 2009



Fig.5 Outdoors no Rio de Janeiro, 2006

No desenvolvimento do algoritmo dessa ferramenta, as correções se tornaram mais sofisticadas, não mais se baseando exclusivamente na transposição de valores cromáticos pixel a pixel, mas incluindo outros cálculos que possibilitam maior rapidez no processo e maior homogeneidade no resultado final. Para esta nova ferramenta, foi escolhido, a partir da versão 7.0, a imagem de um *band-aid*. Desta vez a metáfora se refere ao processo natural de auto-regeneração da pele e a ferramenta insinua a promessa de que, assim como as células humanas, a imagem também é agora capaz de promover sua própria “cura”.

Nas imagens da mídia, de acordo com essa mesma lógica, porém na mão inversa, tratar a pele da imagem passa também a se associar ao tratamento da pele do corpo. O anúncio de creme anti-rugas da *Vichy* (fig.4) é quase a tradução literal dessa alegre convicção de que a pele é tão manipulável quanto o papel. O novo rosto surge não de uma regeneração celular mas de uma velha imagem que é rasgada, unindo-se semioticamente o rasgo e a ruga. O que o anúncio sugere é que é tão rápido e fácil tratar a imagem quanto seria, mediante o uso do produto, ganhar instantaneamente um rosto novo em folha. Quando a pele da imagem e a pele do corpo se unem numa mesma operação retórica, o que está sendo veiculado é a ideia de que a união entre o sintético e o humano promete um casamento feliz.

Esta eufórica positivação do artifício se mostra também ostensivamente, ainda que de outro modo, nas imagens publicitárias de telefonia celular. Nas propagandas das empresas *Claro* e *Vivo* (fig.5) a marca despreza as regras tradicionais do design segundo as quais ela deveria funcionar como um símbolo estável e inalterável. Essas novas marcas, investidas de uma flexibilidade formal, tornam-se os personagens principais da mensagem publicitária. O círculo vira esfera e flutua entre os humanos, penetrando o corpo pelos ouvidos, o que, pela expressão facial da modelo, parece produzir uma anestesiada tranquilidade. O símbolo da *Vivo* é também tridimensionalizado, interagindo fisicamente com as modelos sentando no ombro, recebendo um beijo ou protagonizando poses quase obscenas.

Mas seja para vender serviços de telefonia ou produtos de beleza, o que essas peças publicitárias estão vendendo é o próprio valor do artificial, comodificando, como diria Baudrillard (1981), o próprio signo do artifício expresso pelo virtuosismo tecnológico que se impõe tanto sobre a imagem quanto sobre o corpo. A imagem polida pretende exibir um completo controle sobre o campo visual. Nesse campo não resta nenhum resíduo daquilo que Walter Benjamin chamou de o “inconsciente ótico” da fotografia (1931/2008), ou seja, os detalhes que ela revela e que não apreendemos a olho nu. Entretanto, para que essa imagem possa, de modo eficaz, mostrar o artifício, ela necessita incluir em si algo de “natural”.

Nas imagens em questão, este algo do qual o artifício se diferencia é exatamente o signo fotográfico.

### **Imagem poluída**

Curiosamente o mundo controlado, artificial e pacificado vendido por esta imagem limpa anunciava também um dispositivo – o celular com câmera – que viria a gerar imagens completamente opostas (fig.6), sujas, cheias de ruídos, pouco nítidas e de baixa resolução, ou seja, imagens de certo modo “descontroladas”. A recente proliferação dessas imagens na mídia provoca um efeito desestabilizador, tanto na trivialidade das fotos jornalísticas comuns<sup>131</sup> como na homogeneidade oficial da imagem polida, pois elas retardam a nossa compreensão; resistem ao sentido. Pode-se dizer, de certa forma, que as imperfeições que haviam sido cuidadosamente removidas do rosto e do corpo humano desde o início dos anos 90 foram trazidas de volta ao mostuário midiático na pele maltratada dessas imagens, produzindo um novo tipo de apelo estético. A mídia não ignora este apelo e explicitamente estimula e acolhe essa produção<sup>132</sup>. A partir do surto de imagens amadoras que só fez aumentar desde o lançamento do primeiro celular com câmera em 2002, instalou-se no território privilegiado da mídia oficial um padrão recorrente em que *flagrante* e *sujo* tornam-se gradativamente associados, produzindo-se um tipo de pedagogia visual quanto à imagem “evidente”<sup>133</sup>. Esta qualidade baixa, que sugere ausência de edição, começa a afirmar um particular *efeito de real*<sup>134</sup> sediado nas propriedades formais das imagens. A explosão de uma bomba em um metrô londrino, (2005), o enforcamento de Saddam Hussein

---

131 A respeito da banalização da fotografia de jornal, ver Roland Barthes em “The photographic message” (1988b)

132 É comum, hoje, os jornais impressos e televisivos anunciarem sua demanda por fotos amadoras. Ver, por exemplo, o anúncio do jornal *O Estado de São Paulo*, disponível em: [http://www.estadao.com.br/fotoreporter/foto\\_oquee.htm](http://www.estadao.com.br/fotoreporter/foto_oquee.htm). Acesso em: 4 de dezembro de 2009.

133 É certo que, à medida que os equipamentos portáteis de captura da imagem tendem à maior resolução, a imagem amadora tenderá também a uma maior nitidez e limpeza. O empenho da pesquisa que originou minha tese de doutorado e, também, este texto foi o de fixar-se como texto em um momento de privilegiada visibilidade. Não há a pretensão de estabelecer no quadro aqui delineado um estado de coisas duradouro. A presente análise admite que seu próprio envelhecimento acompanha aquele das imagens em questão mas aposta também que aquilo que essas imagens deram a ver em determinado momento continuará, talvez em outros campos, a merecer notação e estudo.

134 Refiro-me ao texto seminal de Roland Barthes ao qual retornarei adiante. (Barthes, 2004).



Fig.6 Imagens poluídas, 2005 a 2009

(2006), o massacre na escola de Virgínia Tech nos Estados Unidos (2007) e, de forma mais frequente, os flagrantes da vida íntima das celebridades são apenas alguns exemplos de eventos que ganham visibilidade através das imagens poluídas. Essas imagens carregam na sua pobreza de qualidade o eco visual das condições precárias de sua produção, que são reencenadas quando aparecem aos olhos do consumidor. Assim como o amador teve que sacar nervosamente seu celular e muitas vezes não capturou senão um mínimo vestígio da cena presenciada, os olhos que irão consumir esta imagem precisam também se esforçar em desvendar algum sentido oculto, abafado sob o ruído digital. Na maioria das vezes, esse sentido só é acessível por meio da legenda. Na imagem em movimento também a urgência associada à hora do flagrante é expressa muito mais pelas propriedades da imagem do que propriamente pelo conteúdo figurativo da cena. A potência de prova é produzida no próprio ato de sua inserção na mídia, ou seja, quando a imagem é antecipadamente apresentada como evidência por meio de legenda ou narração. Veja-se a sequencia de imagens do massacre na escola de Virgínia Tech obtida por um amador<sup>135</sup> (fig.7). Mal se distinguem os vultos que, vistos à

135 Disponível em: [http://www.youtube.com/results?search\\_query=Virginia+Tech+CNN+coverage.mov&search\\_type=&aq=f](http://www.youtube.com/results?search_query=Virginia+Tech+CNN+coverage.mov&search_type=&aq=f). Acessado em 5/12/2009



Fig.7 Cena do massacre na escola *Virginia Tech* filmada por cinegrafista amador divulgada na CNN em 16 de abril de 2007

Fig.8 Imagem na primeira página do jornal *Extra*, 11 de agosto de 2006

distância movimentando-se num pátio vazio, seriam talvez policiais disparando suas armas. Nessas imagens, o que dá dramaticidade e impacto são as distorções tipicamente digitais aliadas à dificuldade que o operador tem em enquadrar a cena, índice de sua tensão e nervosismo. Apesar da aparente falta de “conteúdo”, essas imagens tremidas, até certo ponto “vazias”, ganham na mídia estatuto de raridade – assistidas por “900.000 pessoas”, como faz questão de frisar a narradora do telejornal que as veicula. A explosão amadorística é complementada por imagens de câmeras de vigilância (fig.8) que apresentam as mesmas características formais: contraste exagerado, ausência de meios tons, ruído digital, desfoqueamento, ‘pixelização’ e enrijecimento de contornos. Estes aspectos tornam-se as assinaturas visuais da crueza e sujeira que estamos nos habituando a associar pela via estética à noção de prova.

Se as imagens polidas necessitavam do resíduo fotográfico para, com sua blindagem, produzir o artifício, as imagens poluídas também deixam entrever este mesmo resíduo, impondo-lhe porém um outro tipo de blindagem, dessa vez provocando uma vontade de querer ver mais. Na diferenciação expressa pelo signo digital, essas imagens escondem o “real fotográfico” que pressentimos rondar a imagem. Vemos como o conceito que Roland Barthes (1980/2000) atribuiu à essência fotográfica – o “isto foi”, ou seja, a certeza inquestionável de que algo aconteceu – está aqui operando. Na imagem polida o “isto foi” é quase completamente apagado e sua ausência coincide com uma referência direta (e desejada) ao não envelhecimento e à eternidade. Na imagem poluída este mesmo “isto foi” é, pelo contrário, amplificado e a poluição digital funciona como seu fetiche.

### O jogo das imagens

Evidentemente, as imagens polidas e poluídas não estão, na fluidez midiática cotidiana, apartadas em grupos, como foram, metodologicamente, analisadas até aqui: elas estão, na verdade, constantemente interrompendo os percursos e discursos umas das outras. A hipótese aqui trabalhada é a de que as retóricas visuais do artifício e da evidência operam de modo complementar. Este duplo mecanismo de sedução da imagem parece formar um sistema em que os dois tipos se alimentam um do outro. Evitando uma polarização binária, creio que aquilo que neste cenário mais convida à reflexão é justamente o desafio de se compreender em que medida esses dois vetores opostos e aparentemente tão díspares operam dinamicamente. Em poucas palavras: não se vê um sem o referencial do outro e é porque somos capazes de distingui-los que somos melhor capturados pelo poder de sedução de cada um. A aposta aqui é que o bom funcionamento de parte da engrenagem midiática, hoje, necessita de que *artifício* e *evidência* estejam em constante alternância e entrecruzamento. A escolha das palavras do próprio título deste trabalho, distintas precariamente por uma única vogal, facilita a confusão entre os termos, refletindo esse posicionamento fundamental.



Fig.9 Princesa Diana, Imagens posadas (s/d) e imagem flagrada por *papparazzo* em 1997

Essa mistura que se dá espontaneamente nos jornais, no espaço urbano, na TV e na internet mostra de que forma a eficiência das duas retóricas é amplificada na dinâmica de sua interação. É precisamente este o caso das fotos posadas de celebridades, em contraste com os flagrantes tirados por anônimos ou *paparazzi* (fig.9). Salman Rushdie (2003) notou que a princesa Diana tinha um extraordinário talento para “semiotizar” a si mesma. A repetição da pose, do sorriso, da direção do olhar e ângulo do rosto, no conjunto de imagens que integra o “álbum oficial” da princesa, vai produzindo uma imagem única, icônica, como se vê na reunião de fotos de Diana, coletadas de momentos diversos. Podemos imaginar que um mosaico vai se instalando, a partir desta frequência, formando o *ícone* Diana. Esta repetição, entretanto, paga o preço do enfraquecimento da sua singularidade como pessoa real, sujeita, como qualquer um, a variações na aparência e humor. A identidade não é atingida: na verdade, a identificação da celebridade como ícone é precisamente o que se comodifica como signo. O que faz o rosto célebre tender ao vazio é seu descolamento do fluxo temporal, já que as imagens replicam um rosto padrão que não se altera nas diversas situações e acontecimentos.

A temporalidade é, então, restaurada pela imagem poluída, em princípio não posada e que, tirada à revelia da celebridade, nos certifica da existência em carne e osso daquele ícone por ela elaborado para garantir e controlar sua aparição, mas que, paradoxalmente, tende a fazê-la desaparecer. O tipo de flagrante da imagem poluída destitui a um tempo a pose planejada e a identidade. No primeiro caso o sujeito célebre, antes engessado em sua pose atemporal, agora é visto desarmado, circulando anonimamente pelo espaço público. O olhar *voyeur* é ativado: “O que ela está fazendo? Em que lugar está? Quem está com ela?” São todas perguntas que *não* se faz à imagem polida, mas que são permanentemente suscitadas pela imagem poluída. Por meio dessa curiosidade atiçada, um sujeito começa a ser pressentido – há um movimento de restauração da “pessoa”. No segundo caso, a imagem poluída pergunta: “É mesmo ela? Será verdade?” De modo paradoxal, ao erradicar qualquer possibilidade de identificação visual, a imagem poluída solicita, também, uma restauração da “figura”. No nível estritamente formal, isto ocorre porque ela mobiliza um esforço produtivo, distanciando-se da trivialidade do registro fotográfico comum. Mas se a imagem polida necessita da poluída para o re-estabelecimento de uma possível realidade, na mão inversa é justo a imagem icônica que vem agora suplementar a imagem de difícil visibilidade. Nossa memória de incontáveis fotos posadas que formam o ícone faz com que queiramos reencontrar o clichê Diana sob a figura borrada que poderia ser qualquer pessoa se não tivéssemos a referência da imagem oficial.



Fig.10. Reportagem da CNN sobre o enforcamento de Saddam Hussein, 30 de dezembro de 2006. e filme “Evolution” da “Campanha pela beleza natural” da Dove, 2006

Enquanto no caso das celebridades essa edição mais ou menos espontânea mostra como as duas imagens necessitam uma da outra, a conexão entre as duas retóricas se torna mais clara em edições deliberadas como no comercial da Dove<sup>136</sup> e no clip de uma cobertura televisiva pela rede CNN da morte de Saddam Hussein<sup>137</sup> (fig. 10).

O filme da “campanha pela beleza real” da marca de sabonetes mostra o processo de transformação de um rosto feminino do “natural” ao “artificial” numa pretensa denúncia dos mecanismos de sedução “enganadores” típicos da própria indústria à qual pertence a empresa. Este anúncio expõe a beleza normativa “photoshopada” com a intenção de alinhar a marca Dove com um discurso agora já reconhecido como vendável, ou seja, aquele em favor de uma “beleza natural”. Mostrando os estágios percorridos em direção à artificialidade na aceleração de um plano-sequencia, o filme reedita a defesa de Bazin (1967) pela veracidade inerente ao plano sem cortes. Como resultado, ocorre uma dupla suspensão de

136 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=iYhCn0jf46U>. Acessado em 4/12/2009.

137 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Nc1FX1CnW4k>. Acessado em 4/12/2009.

descrença<sup>138</sup>. Tanto esquecemo-nos de estar assistindo a um filme ficcional, quanto somos também levados a desconsiderar o objetivo essencial da indústria de cosméticos, ou seja, o de vender o artifício.

A edição de imagem feita pela rede CNN na sequência da cobertura da morte de Saddam Hussein alterna as imagens, hoje célebres, de baixíssima qualidade, tiradas por um celular com outras mais “fotográficas” de um juiz que acompanhou o caso, incluindo nessa sequência a explícita referência a fotografias dispostas em uma parede. O efeito estético da imagem quase ilegível que fecha a sequência conta com a possibilidade de se comparar em uma mesma série o signo fotográfico dito “normal” com sua versão digitalmente deteriorada. É aí que a imagem poluída adquire sua maior potência retórica e pode funcionar como correspondente visual da narração quando ela se refere a esta imagem final como a “prova de morte daquele que foi um dia um tirano todo poderoso”. Do mesmo modo, o comercial da *Dove* também conta com a presença do signo fotográfico para produzir o artifício e fornecer um parâmetro para a distorção de que fala o slogan final da peça: “não é de se admirar que nossa percepção da beleza está distorcida”. O que quero enfatizar é que as duas sequências fazem uso da trivialidade fotográfica como uma espécie de grau zero, a partir do qual tanto o artifício quanto a evidência podem ser, por vias opostas, associados ao signo digital.

### **O signo fotográfico**

Mas como qualificar essa fotografia “comum”? Que tipo de acordo implícito determina aquilo que podemos considerar como um tipo ideal de signo fotográfico? Uma forma de se compreender a fotografia é encontrada na taxonomia dos signos de Peirce (1934/1982), onde ela é classificada como um signo icônico e também, de modo mais fundamental, como um signo indicial por ser produzida através de contato físico com o referente numa relação de causalidade. Enquanto este aspecto básico é evidentemente compartilhado por todas as fotografias, essa conceituação por si só não exaure a nossa consensual imagem do que é uma foto. Esta, claro, é também historicamente constituída. Hubert Damisch (1980) viu uma semelhança entre a primeira imagem fotográfica registrada em 1827 por Nicéphore Niépce e alguns desenhos de Georgers Seurat. Colocando-se lado a lado esta fotografia e um desenho do artista (fig.11), percebemos a insuficiência do indício para exclusivamente qualificar o signo fotográfico. A incerta imagem de Niépce de fato foi produzida por uma operação indicial, mas dificilmente ela é à primeira vista

---

138 Ver Christian Metz (1981).

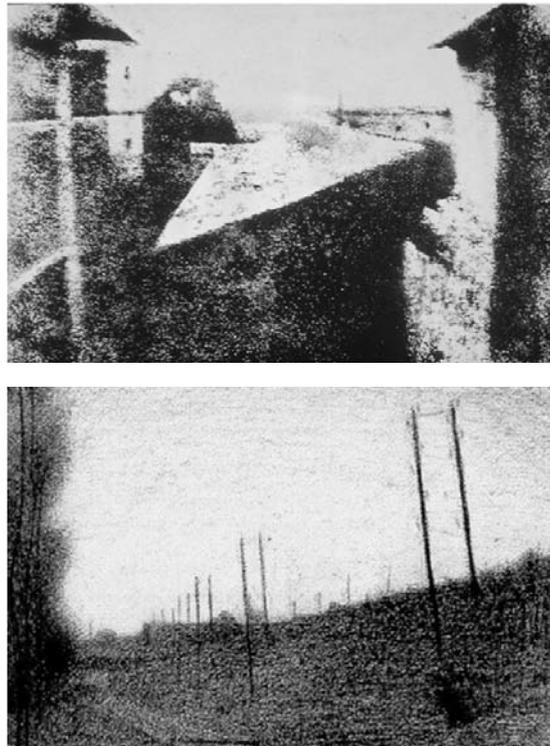


Fig.11 Primeira imagem registrada em um câmara escura sobre uma chapa metálica, em 1827 por Nicéphore Niépce e desenho a carvão de Georges Seurat, c. 1881-82

reconhecível, pra nós, como uma imagem fotográfica. Como Damisch coloca, essa imagem é muito próxima ao desenho de Seurat, no sentido de que demanda um certo esforço, “solicitando em nós o produtor mais do que o consumidor da imagem” (p. 290). A fotografia como imagem consumível é historicamente revelada apenas quando a imagem impressa passa a corresponder à imagem mais antiga e familiar projetada pelo dispositivo da câmara escura, que era, ela mesma, como diz Damisch, “ligada a uma noção convencional de espaço e objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção da fotografia” (p. 289). Mas se do ponto de vista perceptivo a fotografia liga-se a esta tradição, num sentido econômico e político ela pertence a um contexto histórico radicalmente diverso. Como formulou Jonathan Crary seguindo as análises de Walter Benjamin, ela é “um componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca (...) A fotografia e o dinheiro se tornam formas homólogas de poder social (...) Ambos estabelecem um novo grupo de relações abstratas entre indivíduos e coisas e impõem tais relações como o



Fig.12 Gerhard Richter, *Nanny and Kitty*, óleo sobre tela, 1968

real” (Crary, 1992, p.13). Por conta deste nivelamento de valor, é dado à fotografia o estatuto de um certificado transparente da realidade. A trivialização dessa suposta transparência, ainda fundamenta hoje aquilo que o senso comum entende como fotografia. Como colocou Roland Barthes, referindo-se à banalização do signo fotográfico, “Na enxurrada diária das fotografias, nas milhares de formas de interesse que elas parecem provocar, o *‘Isto foi’* é experimentado com indiferença, como uma qualidade que passa como subentendida.” (1980/2000, p. 77)

Quero sugerir que, hoje, é obstruindo esta transparência com uma *opacidade*, que as retóricas visuais da evidência e do artifício estão operando na sobreposição do signo digital a este tipo trivial de signo fotográfico. Um recuo a imagens da era pré-digital pode tornar mais claro este ponto. Muito antes da cena contemporânea, na década de 1960, as pinturas de Gerhard Richter feitas a partir de fotografias, mostravam um estranho efeito de real obtido fundamentalmente pela quase completa obliteração do signo fotográfico (fig.12). Richter antecipava que a fotografia poderia escapar à trivialidade e readquirir sua potência estética se fosse contaminada com signos a ela estranhos, no caso dele, a pintura. Diz Richter: “Talvez porque sinta pena da fotografia, porque ela tem uma existência tão miserável mesmo sendo uma imagem tão perfeita, eu gostaria de fazê-la válida,

fazê-la visível – simplesmente fazê-la (mesmo que o que eu faça seja pior do que uma fotografia)” (1995. P.33)

Suave e homogênea, a pintura alisa e uniformiza a superfície antes repleta de detalhes fotográficos. Mas, como um véu revelador, faz re-emergir o caráter indicial que liga a imagem ao passado. Se quiséssemos aplicar a nomenclatura definida neste estudo, diríamos que as pinturas de Richter são tanto polidas quanto poluídas. Haveria então nestas pinturas a síntese de uma mesma operação fundamental presente naquelas imagens: ambas impõem um bloqueio ao signo fotográfico.

Com relação ao “isto foi”, a imagem polida *quase* o recobre completamente e a imagem poluída *quase* o re-estabelece. Pode-se dizer que cada uma, à sua maneira, estaria re-fraseando o conceito de Barthes de “isto foi” para “isto foi uma fotografia” pois o signo fotográfico encontra-se latente, como passado, pulsando, tanto sob uma quanto sob a outra. Estas são duas maneiras contemporâneas de se “fazer” uma fotografia, semelhantes à que Richter havia subsumido em suas pinturas.

Tendo-se em vista este fazer, ou melhor, este re-fazer de um signo historicamente associado à evidência, é possível, por meio de imagens e reflexões dispostas sobre o signo fotográfico e sob o signo digital, chegar-se à condição de possibilidade para algumas retóricas que compõem nosso corrente regime de verdade. Nas imagens polidas e poluídas, não há artificialidade nem evidência viáveis sem a presença incerta e subterrânea da fotografia.

Resulta que estas imagens ao mesmo tempo ocultam e mostram sua descendência, a partir da qual se orientam ora para a evidência, ora para o artifício. Revendo duas situações aqui exploradas: na sequência do anúncio da *Dove*, para que o sentido do comercial seja absorvido, é necessário mostrar primeiro uma imagem fotográfica “comum” para que ao final seja legível a artificialidade dos múltiplos e sucessivos retoques digitais. Na sequência da cobertura da morte de Saddam Hussein pela rede CNN, a imagem de baixa qualidade capturada por um telefone celular só aparece com a força estética de “prova de morte” porque está inserida entre outras imagens de variadas texturas, entre elas as fotografias, também “comuns”, que mostram o juiz entrevistado dialogando com Saddam. Podemos dizer, portanto, que, a partir da sua comparação com a trivialidade dos signos fotográficos, as imagens polidas e poluídas operam no registro de um *feito de real* e de um *feito de artifício*, que se originam a partir de um mesmo procedimento.

Proponho então, como hipótese, que os agenciamentos estéticos destes efeitos mostrariam uma singularidade e um distanciamento do “feito de real” que

dá nome ao celebrado texto de Roland Barthes (op. cit.). Uma vez que o termo foi criado para distinguir os códigos de veracidade associados à modernidade, uma tal comparação pode, também, dar a ver sinais de que a contemporaneidade, ao se distanciar daqueles códigos, os estaria também reformulando.

### Efeito de real

No referido texto, Barthes faz uma análise do realismo literário do século XIX, observando nessas narrativas que detalhes aparentemente insignificantes eram responsáveis pelo efeito de real. Pretendendo meramente “denotar”, como diz Barthes, a realidade, esses resíduos narrativos na verdade “conotavam” a própria categoria do real. O efeito de realidade estaria, portanto, na ordem do não notável, quer dizer, veiculado por meio de elementos que estão presentes, mas agem como se estivessem ali por acaso, mimetizando a complexidade do real que inclui todos os detalhes para os quais não dirigimos nossa atenção. Nos dois grupos de imagens que analisei, o que ocorre é o oposto. O efeito de realidade e também o de irrealidade se expressa por uma necessariamente *notável* distância estabelecida entre o signo digital e o signo fotográfico, de modo semelhante às pinturas de Richter. O fato de que esta diferença é visível é a condição de possibilidade para o consumo das retóricas do artifício e da evidência implicadas nessas imagens. Se podemos associar a transparência fotográfica a um valor de troca, como Crary colocou, seu efeito de realidade depende da imperceptibilidade de sua ilusão referencial. Esse efeito é, portanto, ligado a um regime de verdade que inclui esta alienação. Nosso corrente regime, por outro lado, parece marcado pela evidencição do jogo retórico, daquilo que faz questão de aparecer.

Se, na modernidade, o acordo em torno do real contava em suas bases com um efeito que passava despercebido, hoje as imagens polidas e poluídas, precipitando-se *à frente* do signo fotográfico, fazem da evidência e do artifício seu principal *tema*. A imagem polida, para vender o artifício como tal, *não é apenas limpa, mas quer mostrar que foi limpa*. Saltando como ruído sobre o plano do trivial fotográfico, a *imagem poluída mostra o mostrar da evidência*. Resumindo, elas fazem questão de *dizer* abertamente “artifício” ou “evidência”.

Acredito estarmos perante um fenômeno de fato novo dentro do espaço midiático em que as formas de captura de nossa atenção necessitam que os efeitos se mostrem *como feitos*. Pensar este fenômeno como um *sistema*, que se ergue sobre sistemas anteriores, permite a detecção de *graus* entre o artificial e o natural, o real e o fantástico, o verdadeiro e o falso, o público e o privado, fornecendo pistas sobre como a cultura visual contemporânea estaria reformulando nosso

próprio posicionamento diante desses dualismos. Aceitamos o “mais ou menos verdadeiro” e gostamos do “mais ou menos artificial”.

Mas se olharmos para as estratégias de sedução implicadas nessas frequências, não me parece que o viés estético do artifício e da evidência expresse uma pacífica resignação à suposta independência semiótica de um mundo regido apenas pelo simulacro, na forma como Baudrillard o entendeu (1991). O bloqueio do signo fotográfico tanto em sua iconização photoshópica quanto em sua deterioração celular, parece satisfazer a correspondentes desejos: um por um mundo sem atrito, onírico, artificial, sintético e outro por uma realidade ruidosa, não editada, amadorística e em vários sentidos poluída. Podemos imaginar um só dispositivo em que a imagem polida estaria numa ponta e a poluída na outra e entre elas aquele que compra um aparelho celular com câmera. Tornando-se agente e consumidor, ele faz parte de uma subjetivação composta, seduzida tanto pela imagem que vende o aparelho quanto pelas imagens por ele produzidas.

Que sejamos colocados a par, pela via estética, de como os discursos sobre o verdadeiro e o falso estão sendo, hoje, re-fraseados, tal inteiração pode indicar nosso afastamento de um regime de verdade ligado à ilusão referencial fotográfica. Se este mantinha em segredo os efeitos produtores da verdade, o regime atual *assumindo o efeito como efeito* passa a funcionar pela explicitação de seu próprio fazer-se. Por outro lado, que este regime indique de modo tão claro que nossa atração pela imagem não se limita à assepsia do artifício, mas inclui *também* um gosto pelo atrito e pela sujeira, este duplo desejo pode também problematizar o veredicto de que estaríamos pacificamente adaptados a um mundo exclusivamente regido pelo espetáculo e pelo simulacro.

### Referências

- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, (1968) 2004. p. 181-190.
- \_\_\_\_\_. *Camera Lucida: reflections on photography*. Nova York: Will and Wang, (1980) 2000.
- \_\_\_\_\_. “Rhetoric of the image”. In: *Image, music, text*. Nova York: Noonday Press, 1988a. p. 32-51.
- \_\_\_\_\_. “The photographic message”. In: *Image, music, text*. Nova York: Noonday Press, 1988b. p. 15-31.
- BAUDRILLARD, Jean. *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio e Água Editores, 1991.

BAZIN, André; GRAY, Hugh. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.

BENJAMIN, Walter. “Little history of photography”. In: BENJAMIN, Walter, JENNINGS, Michael William, *et al* (org.). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, (1931) 2008. p. 274-295.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer : on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

DAMISCH, Hubert. “Five notes for a phenomenology of the photographic image”. In: Trachtenberg, Alan (org.). *Classical Essays in Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980. p. 287-290.

DELEUZE, Gilles. “What’s a dispositif?”. In: ARMSTRONG, T. J. e Centre Michel Foucault. (org.). *Michel Foucault, philosopher : essays*. New York: Harvester Wheatsheaf, (1989) 1992. p. Xvi, 351.

FOUCAULT, Michel. “Sobre a história da sexualidade” In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, (1975) 1982a, p. 243-276

\_\_\_\_\_. “Verdade e poder” In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, (1975) 1982b, p. 1-14.

METZ, Christian. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, (1934) 1982.

RICHTER, Gerhard. *The daily practice of painting: writings and interviews, 1962-1993*. Cambridge, Mass. London: MIT Press ; Anthony d’Offay Gallery, 1995.

RUSHDIE, Salman e ebrary Inc. *Step across this line collected nonfiction, 1992-2002*. New York: Random House, 2003.

■.....**Marcos Martins** formou-se em programação visual na PUC-Rio, é mestre em *Computer Art* pela *School of Visual Arts* (EUA) e doutor em Comunicação pela UFRJ. Atua como designer gráfico desenvolvendo projetos nas áreas de artes plásticas, projetos editoriais e design interativo.