

**Alberto Klein**

Estadual de Londrina (UEL)

[https://orcid.org/0000-](https://orcid.org/0000-0002-5701-0328)

[0002-5701-0328](https://orcid.org/0000-0002-5701-0328)

**Emerson Dias**

Universidade Estadual de

Londrina e professor de

Jornalismo da UEL.

[https://orcid.org/0000-](https://orcid.org/0000-0002-5932-0784)

[0002-5932-0784](https://orcid.org/0000-0002-5932-0784)

[http://lattes.cnpq.](http://lattes.cnpq.br/8692272445318779)

[br/8692272445318779](http://lattes.cnpq.br/8692272445318779)

**A Fotografia como  
Emulação dos Fatos**

**Photography as  
Emulation of Facts**

**La Fotografía como  
Emulación de los hechos**

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo tratar a fotografia como um mecanismo de emulação no processo de construção da notícia, capaz de inserir-se nas relações socioeconômicas e apresentar-se na História como “outro real”. A emulação impõe um conflito aparente com o referente da imagem e atua – concomitantemente – como igual, similar e rival dos acontecimentos do mundo. A partir de dois exemplos da fotografia institucional – as imagens das instalações da hidrelétrica de Itaipu e a imagem da cúpula da Casa Branca assistindo às ações de captura e morte de Osama Bin Laden – o conceito de emulação é proposto em tensionamento com a noção de simulacro do pensador Jean Baudrillard, valendo-se das contribuições de autores como Vilém Flusser e Norval Baitello Júnior para entender as relações e interferências das imagens-êmulos junto às relações sociais e culturais.

**Palavras-chave:** Comunicação, Fotografia Institucional, Emulação.

## ABSTRACT

This article aims to treat photography as an emulation mechanism of reality that could be embedded in socioeconomic relations and introduced itself in history as “another real”. Emulation imposes an apparent conflict with the initial source of the image and acts – concomitantly – as an equal, similar and rival of events in the world. Starting from two examples of the institutional photography – images of Itaipu hydroelectric power plant and the image of White House summit watching the raid that captured Osama Bin Laden – the concept of emulation is proposed in tension with the notion of simulacrum by Jean Baudrillard, taking the contributions of authors such as Vilém Flusser and Norval Baitello Junior; in order to understand the relationships and interferences of images-emulators with social and cultural relations.

**Keywords:** Communication, Institutional Photography, Emulation.

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo abordar la fotografía como un mecanismo de emulación en el proceso de construcción de la noticia, capaz de insertarse en las relaciones socioeconómicas y presentarse en la Historia como “otro real”. La emulación impone un conflicto aparente con el referente de la imagen y actúa – concomitantemente – igual, similar y rival de los acontecimientos del mundo. A partir de dos ejemplos de fotografía institucional – como las imágenes de la hidroeléctrica de Itaipú y la imagen de la cúpula de la Casa Blanca durante la captura de Osama Bin Laden – el concepto de emulación es expuesto a la tensión con la noción de simulacro el pensador Jean Baudrillard, valiéndose de los soportes de autores como: Vilém Flusser y Norval Baitello Júnior para entender las interferencias de las imágenes -juegos a las materias sociales y culturales.

**Palabras clave:** Comunicación, Fotografía Institucional, Emulación.

Submissão: 17-1-2020

Decisão editorial: 16-12-2021

## Introdução

Os processos de simulação na sociedade midiática, teorizados por Jean Baudrillard, podem esconder outras estratégias da imagem em relação a um referente possível, em um contexto de produção excessiva de imagens midiáticas. Os simulacros, assim, constituiriam parte do ambiente<sup>1</sup> contemporâneo de imagens, em que os compromissos entre a produção visual e seu referente são diversos, contemplando desde mecanismos de representação bem como seu total apagamento. Se a metáfora *borgesiana* do mapa encobrindo o território, destacada por Baudrillard (1991, p. 7-8), tornar-se-ia impossível no mundo dos simulacros, conforme defende o pensador francês, cabe, então restituí-la para pensar outra estratégia de referenciação: a emulação<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A noção de ambiente estudada por autores como Watsuji (2006) e, particularmente, os estudos de mídia e suas extensões por McLuhan (1996), são categorizados por Baitello (2014) em pesquisa sobre mito, culto, arte e mídia.

<sup>2</sup> **Emular** [Do lat. *aemulare*.]: 1.Ter emulação com; rivalizar ou competir com; disputar preferência a; 2.Pôr-se par a par de; igualar; 3.Seguir o exemplo de; imitar. **Emulação** [Do lat. *aemulatione*.], Substantivo feminino: 1.Sentimento que incita a igualar ou superar outrem; 2.Competição, rivalidade, concorrência; 3.Estímulo, incentivo; 4.Inform. Ato, processo ou efeito de emular; 5.Jur. Rivalidade que leva alguém a, abusando de seu direito, recorrer à justiça, só com o fim de satisfazer sentimentos inferiores e infligir vexames a outrem. (Dicionário Aurélio, 2004, p. 738, grifo nosso).

Enquanto a noção de simulação implica a deserção do referente, a emulação o reapresenta, colocando-o sob forte tensão. Tal relação é permeada por ideias como emparelhamento, rivalidade e, até mesmo, superação. Nos processos de emulação, ao contrário dos simulacros, é possível falar de um referencial da imagem, por mais que esta tente excedê-lo.

Neste sentido, partimos da hipótese de que os ambientes de imagem, cada qual com seus estatutos representacionais e disposições culturais de valoração imagética, não apenas trazem a memória dos ambientes que o precedem, mas os reintegram a partir de novas regras. A categorização dos ambientes de imagem, proposta por Baitello<sup>3</sup> – o mito, culto, arte e mídia – pode ser pensada não apenas diacronicamente, mas de forma sincrônica. Devemos ressaltar, entretanto, que os códigos que regem a vida das imagens do mito, do culto e da arte no ambiente midiático contemporâneo não são apenas periféricos ou residuais, mas sim tensionados por valores da cultura midiática, como o espetáculo e a visibilidade.

Espetacularizam-se os mitos, o culto e a arte na mesma medida em que se redefinem os compromissos mágicos, sagrados e estéticos das imagens. Portanto, a iconofagia (BAITELLO, 2005) pode ser reinterpretada como um fenômeno que está além da “devoração” de imagens por imagens ou por indivíduos. Constitui também a “devoração” de um ambiente por outro, operando deslocamentos e ressignificações.

Assim, notamos que seria reducionista defender um processo de desrealização do mundo pelos simu-

---

<sup>3</sup> Proposta apresentada por Norval Baitello Jr em palestra no I Encontro Nacional de Comunicação e Imagem (ENCOI), realizada na UEL-PR, em 24 de novembro de 2014.

lacros no ambiente midiático das imagens, em razão da devoração iconofágica de outros ambientes. Mas também devemos observar que a emulação não é uma estratégia central nos ambientes que precedem o midiático. Esta lhe é própria e situa-se um passo aquém dos mecanismos de simulação. No mito e no culto, a imagem funde-se com seu objeto (Deus ou outra entidade do cosmos), na arte a imagem é signo e, na mídia, a imagem reivindica ser mais que um signo<sup>4</sup>.

Embora os processos de emulação transcendam as especificidades midiáticas da imagem, a fotografia será aqui abordada à luz desta categoria conceitual. Patrick Maynard (1997) ao "separar", já no primeiro capítulo do seu livro, a Fotografia em *Photography* (Tecnologia), *Photograph* (Produção) e *Picture* (Resultado), oferece pistas para as extensões do termo como tecnologia, ação, produto, documento e ainda arte (produção e objeto). Tida classicamente como nova modalidade da imagem visual no início do século XIX, a fotografia adentrou o campo dos símbolos, dos índices, do testemunhal e da referência, mas ganhou páginas e mais páginas técnicas e teóricas como efetiva demonstração de uma "realidade" no século XX, assumindo o ideal positivista de uma adequação perfeita entre o mundo e seus modos de representação, como uma espécie de ciência exata.

A proposta deste trabalho é compreender, portanto, a atual imagem técnica (formulação objetiva de Vilém Flusser (2009) para a fotografia) a partir de um conceito que não seja também a de mera repre-

---

<sup>4</sup> Embora não tenha relação direta com este trabalho, é possível encontrar, em Klein (2006), reflexos da relação entre mito e culto nas mídias, onde atualmente a religiosidade – televisiva e radiofônica – se utiliza de um discurso orientado esteticamente pela cultura de massa.

sentação de uma suposta realidade. Assim, a noção de emulação abre novos horizontes. Seria a capacidade de esta imagem atuar, concomitantemente, como igual (substituindo o próprio fato), similar (no sentido de imitação) e rival dos acontecimentos do mundo que são registrados pelos equipamentos fotográficos.

Convém, no entanto, expor as condições em que as imagens técnicas são “lidas” e propostas, seja pelos críticos, profissionais ou por autores de fotografia vernacular (cotidiana, amadora). Ao dizer que “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies”, Flusser (2009, p. 43) já havia ressaltado a necessidade de compreender esta produção imagética também no campo conceitual. Situação diferente, segundo o autor, dos críticos de arte diante de um quadro. “Quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crucial: ao contrário da pintura, onde se procura decifrar as *ideias*, o crítico da fotografia deve decifrar, além disso, *conceitos*” (FLUSSER, 2009, p. 38, grifo do autor).

### **Conceitos envolvendo a fotografia**

Criticada inicialmente pelo seu poder manipulador (como se fosse possível excluir tanto o observador/leitor quanto o responsável pelo ato fotográfico dos recortes e das escolhas de planos ou das alterações na pós-produção, momentos em que as fotografias da atualidade, junto ao crivo dos efeitos e pinceis virtuais, obrigatoriamente se submetem), a imagem técnica passou a ser compreendida como mediação do pensar sobre aquilo que vemos e aquilo que queremos mostrar junto aos que desejam entender este ou aquele objeto ou fato.

Da condição exaltante de “representação da realidade” no século XIX, a fotografia descamba para condição de “manipuladora dos fatos” no século seguinte até efetivamente ser entendida (ou pelo menos pesquisada) como “outra realidade”, mesmo que esta venha a ser uma ficção. “A ficção pode então substituir o real, tendo o documento fotográfico como prova ‘convincente’, como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário”. (KOSSOY, 1998, p. 47).

Oferecemos neste exercício teórico ir além desta realidade substituída por outra e destacar que a imagem técnica é, em muitos casos, efetivamente a condição de legitimidade de um determinado fato, ou, até mesmo, sua própria instituição. Assim, a fotografia emula fatos sociais em certas condições históricas e socioeconômicas.

Estudos recentes (DIAS; SCHACHT, 2013; DIAS, 2011) envolvendo tomadas no campo do fotojornalismo e da fotografia institucional demonstram que a imagem tende a emular os fenômenos: imitar, substituir e ao mesmo tempo rivalizar, disputar a preferência do olhar com suas fontes e referências. Um exemplo simples está no campo das corporações, onde laboratórios, invenções, projetos, reuniões, decisões são “vistos” apenas por meio de imagens institucionais ou pelo fotoassessorismo (DIAS, 2015).

Sob o argumento de segurança de Estado ou estratégia mercadológica, por exemplo, as assessorias entregam fotografias e materiais audiovisuais “acabados” à sociedade por meio da imprensa (primeiro consumidor da informação). Sem ter acesso direto ao assunto, a mídia repassa a nós (enquanto consumidores de informações) tanto a imagem técnica quanto as descrições textuais que caracterizariam

fatos, ambientes e decisões já pré-definidos, tal qual o espetáculo debordiano efetivando-se na “conservação da inconsciência” (DEBORD, 1997, p. 21).

Poderíamos citar como caso emblemático a chegada do homem à lua, mas a condição descrita no parágrafo anterior efetiva-se em empreendimentos diversos: nas empresas farmacêuticas, em operações de guerra, nas indústrias bélicas ou em reuniões fechadas de administradores públicos ou gestores de grupos privados, entre outros ambientes institucionais.

No entanto, existem ao menos duas condições que favorecem os processos de emulação. A primeira se refere a situações organizadas, produzidas, preparadas, agendadas e não às imprevisíveis, visto que acontecimentos e fatalidades (tragédias climáticas e acidentes em locais ermos, por exemplo) podem contar com imagens exclusivas, mas condizem com as condições limitadas ou precárias de acesso dos profissionais para o registro. Quando há inacessibilidade a um evento ou fato previsto e questões organizacionais ou institucionais cerceiam o acesso de fotógrafos, a emulação surge diante da “invisibilidade visual” do acontecimento buscando reinventá-lo por imagens de um registro que lhe é próximo ou convergente.

A segunda condição advém de problemas crescentes nas redações de jornais, agências e mídias diversas: o enxugamento do quadro de profissionais da imagem. O avanço tecnológico dos equipamentos fotográficos evoluíram muito desde a virada do milênio, mas foi a partir da segunda década que o aparato técnico se juntou a dois movimentos acentuados de jornalistas e comunicadores: a ampliação de trabalhos multitarefa (produção e pauta, redação, registro de imagens, edição, publicação e ainda monitora-



mento do conteúdo) com a migração de profissionais experientes das redações para as assessorias, como bem apontou o amplo e detalhado levantamento de Jacques Mick (2013). Resultado: mais e mais imagens fotográficas, de qualidade, abastecem as redações e agências carentes de tempo e de quadro funcional. Uma condição preocupante e avessa ao perfil do jornalismo clássico (antes, insistente em estar presente mesmo nas agendas e pautas mais complexas ou de difícil acesso), favorecendo o comportamento acrítico e condicionado cada vez mais comum das mídias, principalmente as imersas no ambiente digital. Neste sentido, é possível afirmar que o exercício do fotojornalismo tido como tradicional, que se pauta pelo flagrante, fornece raros exemplos de imagens emuladas. Já a ausência dele abre espaço midiático para a emulação oriunda de ambientes institucionais e corporativos em que se pratica assessoria de imprensa de alta complexidade, nos quais a organização e preparação de cenários são tarefas rotineiras.

Em muitas situações, o jornalismo só consegue “ver” um determinado segmento público, privado ou não-governamental a partir dos agentes que atuam nele. Sendo assim, não temos apenas representação, mas emulação do fato. No campo da Comunicação Corporativa, há uma leitura da pesquisadora Graça Monteiro (2003) próxima ao conceito aqui apresentado, embora a abordagem da autora recaia sobre o potencial de noticiabilidade que uma organização carrega ou possui:

Mediante a promoção de acontecimentos e a produção de notícias para serem divulgadas pela mídia, as instituições inserem-se no espaço público, construindo não apenas uma representação de si mesma (mais

conhecida por 'imagem institucional'), como também a realidade do campo em que atuam. (MONTEIRO, 2003, p. 141).

Retornando ao campo teórico, é possível afirmar que as condições que efetivam este êmulo já estão lá (imersas em condições sociais e históricas) e cá (observadas por nós a partir de um "ato de fé" que dá sentido à imagem técnica). A partir do "sistema" de Castoriadis (1997), aquele criado pela fusão do imaginário com o real, Català Domènech reitera algo similar a este ato de fé diante da fotografia, pois, "é este sistema que nutre as imagens contemporâneas e o que permite que elas estejam tão relacionadas às identidades pessoais e coletivas". (DOMÈNECH, 2011, p. 262).

O problema é que este ato de fé tende a não existir diante da atual e gigantesca produção de fotografias digitais. De certa maneira, fotografar, hoje, significa jogar com o imaginário e esta ação desmistificaria o tal ato. A princípio, isso pode ser positivo para as gerações que utilizam e atuam com ferramentas construtoras e manipuladoras deste "real" corriqueiramente (celulares que fotografam em alta resolução e com acesso às redes sociais de maneira instantânea). Esta geração tende a "desconfiar" mais das imagens, deslocando-as do caráter realístico.

Assim, encontramos evidência ainda maior da "instabilidade conceitual" da imagem, observada principalmente na História. Não que a "desconfiança das imagens" deslocasse esta percepção apenas para o campo do *logos* (o racional recusando contradições) de Morin (1996). O que poderíamos ter é a emulação dos rituais envolvendo *mythos* e *logos*

(subjetividade e racionalidade) em imagens técnicas substituindo os mesmos ritos.

Se no contexto clássico da história os objetos carregados de simbolismos são resolvidos no *mythos* (objetividade e subjetividade juntos), na atual condição humana, altamente dependente da imagem técnica, praticamente todas as representações passam por construções/leituras visuais digitais: das religiões às agências de segurança, das celebridades aos lanches *fast foods* – objetos e empreendimentos se resolveriam no êmulo.

Percebia-se, no passado, a transição/transformação – em alusão ao texto de 1966 de Michel Foucault (2007) – das coisas pelas palavras ou ainda pela mediação político-econômica de uma sociedade, como o valor efetivo da moeda (lastreada por ouro ou prata) pelo valor simbólico do dinheiro a partir das convenções sociais. Ressaltamos que discutir o conceito de valor neste trabalho torna-se inviável quando o termo é tratado em múltiplos campos, inclusive nos próprios ambientes jornalístico e/ou institucional. Há, por exemplo, discussões sobre a relação entre o “valor da notícia” e o “valor institucional” das corporações jornalísticas (DIAS; MOREIRA, 2014).

Muniz Sodré (2002, p. 173), no entanto, salienta que “valor é um ‘comum-universal’ ou um equivalente geral, no âmbito de qualquer relação de troca”. No entanto, ao avançar com o conceito para campos distintos do econômico (como a ética, por exemplo), ele passa a servir até mesmo como referência à “coisa desejada” para discernir o “desejo” em si (a condição que move o homem na existência). Assim, o entendimento de valor “está ligado à complexidade do próprio pensamento. Valor é a dimensão onde se movi-

menta o espírito para ir além da experiência atual ou da 'naturalidade' dos desejos". (SODRÉ, 2002, p. 175).

Agora, parece haver uma tendência de transição da valoração das coisas pelas próprias imagens técnicas, onde a visibilidade apresenta, concomitantemente, atributos, necessidades e privações. O comercial de um telefone móvel, por exemplo, não mostra apenas desempenho e funções úteis, mas também evoca o que você está perdendo junto aos demais consumidores e que o seu atual (e recente) aparelho já está desatualizado, limitado.

Percebemos que isto ocorre na publicidade atual, que saiu das páginas de jornal, dos comerciais de rádio e TV, das camisetas, banners e outdoors para adentrar-se no *discurso* – aqui entendido sob os moldes de Pêcheux (2006), como o lugar de entrelaçamento entre linguagem e história – e nas ações sociais: no diálogo (real ou virtual) entre amigos, em nossas agendas de compromisso e até em nossas "pausas" no mundo privado (conferindo o que acontece "no mundo" por meio do *smartphone*).

Sabemos que o cotidiano é, em grande parte, mediado pela publicidade, mas também percebemos que ela saiu dos seus espaços específicos de visibilidade para adentrar outros até então considerados intocados. Nossas vidas não foram apenas invadidas por imagens técnicas: estas também ficaram impregnadas de outras imagens, encharcadas de êmulos dos quais jamais teremos condições de confrontar com o fato, a fonte, enfim, com um "real" qualquer.

Para não mais estender esta tentativa de expor as bases do processo de emulação fotográfica, seguiremos no tópico seguinte tentando demonstrar exemplos possíveis do conceito aqui formulado.

## Exemplos de emulação

Vamos usar o termo “exemplo” em destaque para evidenciar que a concomitância de significados contidos na emulação não caberia nestas condições (visto que “exemplo” também remete a um modelo para se imitar). O que faremos é tentar trazer nosso conceito arquitetado para o campo prático da comunicação que utiliza imagens técnicas.

Tomemos a produção imagética de uma instituição sediada geograficamente em região de fronteira: a Itaipu Binacional. Resumidamente falando, a organização consiste em uma hidrelétrica construída entre 1975 e 1982 no Rio Paraná, na fronteira entre Brasil (Foz do Iguaçu) e Paraguai (Ciudad del Este)<sup>5</sup>.

Desde que passou a funcionar, em 1984, seguiu por décadas como – fisicamente – a maior usina do mundo até a finalização da hidrelétrica de Três Gargantas, na China, inaugurada em 2006. Ainda assim, Itaipu continua sendo a maior geradora de energia hidrelétrica do planeta, com 98,2 milhões de megawatts/hora contra 88,2 milhões de mw/h da concorrente chinesa.

Por questões de segurança nacional, há limitações para transitar pelas instalações da usina não apenas aos visitantes, mas também para funcionários e até mesmo autoridades federais. A grandeza do valor institucional (físico e simbólico) é proporcional aos riscos, que por sua vez é igualmente proporcional ao interesse das mídias. Resultado: há um gigantesco volume de informações noticiosas, tanto textuais (cabe ressaltar em, no mínimo, três línguas: português, espanhol e inglês) quanto imagéticas.

---

<sup>5</sup> Informações do site oficial: [www.itaipu.gov.br/nossa-historia](http://www.itaipu.gov.br/nossa-historia). Acesso em: 14 set. 2020.

Sendo as condições de segurança nacional efetivas barreiras do interesse público, como “ver” então detalhes, por exemplo, do funcionamento, ampliações, reparos e acidentes ocorridos dentro da binacional? Neste caso, a mediação cabe à Fotografia Institucional por meio de fotoassessores como Caio Coronel<sup>6</sup> (Imagem 1), configurando a “realidade” da Itaipu mostrada ao mundo.



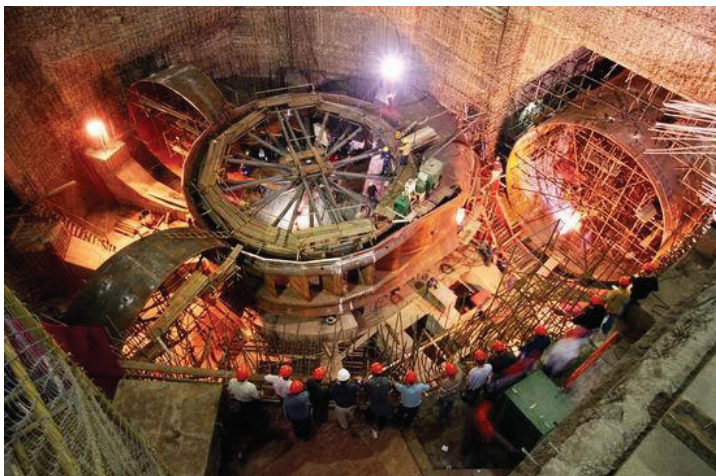
**Imagem 1** - Caio Coronel, o primeiro fotógrafo oficial da Usina de Itaipu

**Fonte:** divulgação / Itaipu Binacional (IB)

As imagens seguintes (2 e 3), produzidas por Coronel e amplamente divulgadas anos atrás pela imprensa nacional, mostram o “berço” de duas turbinas em diferentes fases: de acabamento e de finalização da montagem dos instrumentos.

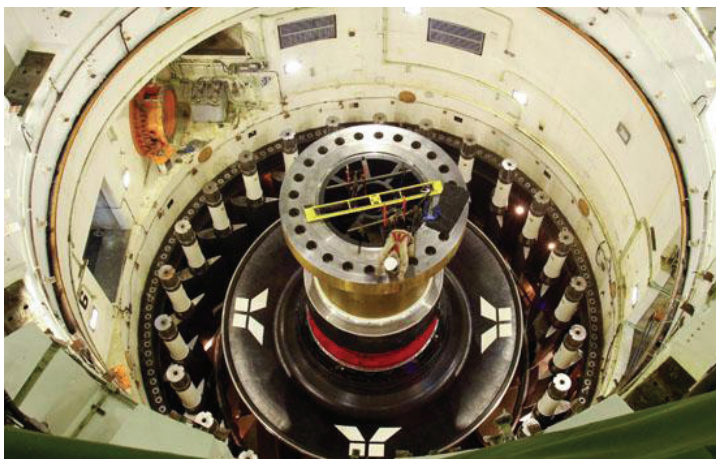
---

<sup>6</sup> O fotógrafo atuou por 15 anos na Itaipu e se aposentou no dia 15 de abril de 2015.



**Imagem 2** - Tomada do "berço" de uma turbina em fase inicial de construção

**Fonte:** Caio Coronel/Divulgação (IB)



**Imagem 3** - Tomada do "berço" já com a turbina em fase final de instalação

**Fonte:** Caio Coronel/Divulgação (IB)

Nestes locais registrados, somente o fotoassessor normalmente é autorizado a entrar e fazer tomadas na época. Diante de tais imagens, a questão é: como saber se estes equipamentos efetivamente existem, se estão no local onde a empresa diz que estão e se tudo ocorreu conforme o planejado, dentro dos padrões técnicos e de segurança? A resposta é: não sabemos. Mesmo identificando nas imagens funcionários trabalhando e/ou observando a tal turbina, nada mais há de registro imagético que possa reconfigurar o que absorvemos como fato. Não há uma “segunda leitura visual” dos acontecimentos e, quando tal leitura complementar é possível, surge a posteriori.

Mais que isso: temos as fotografias como algo além de testemunhais, uma emulação que envolve tanto o escopo da imagem técnica (o discurso fotográfico) quanto o da imagem institucional (o discurso simbólico). O portfólio acima seria a única “realidade” que temos especificamente daquele compartimento no bojo da gigantesca hidrelétrica.

Estendendo o conceito para situações-limite no âmbito internacional: no dia 1º de maio de 2011, foi divulgada massivamente a notícia da morte de Osama Bin Laden, apontando como responsável pelos ataques às torres gêmeas nos EUA dez anos antes, em 2001, por soldados do exército americano na cidade paquistanesa de Abbottabad. Nenhuma imagem do corpo surgiu, nem mesmo a que fizesse alusão a ele (uma maca, uma gaveta ou um saco de cadáveres normalmente usados por médicos legistas). A imagem mais divulgada referente ao fato foi uma fotografia institucional da assessoria da Casa Branca (Imagem 4).

A tomada consiste em apresentar a “sala de situação” com autoridades da Defesa norte-americana,



entre elas o então presidente Barak Obama e a secretária de Estado, Hillary Clinton. O grupo estaria “vendo” imagens da operação que resultou na morte de Bin Laden em uma tela que não aparece na fotografia:



**Imagem 4** - Tomada da “sala de situação” com autoridades da Defesa norte-americana

**Fonte:** Casa Branca / Divulgação

Estes são apenas alguns exemplos que podemos sugerir para futuras pesquisas envolvendo o conceito de emulação. Entendemos haver substituição imagética do fato por uma fotografia institucional em que não há “outro olhar” (de jornalistas ou especialistas) para referendar, ratificar ou questionar a informação passada por meio da imagem técnica. No último exemplo, temos efetivamente a morte de Bin Laden nesta imagem? Haveria outra fotografia que poderia substituir, ou melhor, cancelar tal fato?

Acreditamos que não e destacamos ainda que outra imagem – mais explícita ou não sobre um ho-

mem, tido como terrorista e inimigo número um dos Estados Unidos, sendo morto por soldados enquanto dormia – não ampliaria nossa percepção sobre o acontecimento, pois, também seria um êmulo.

### **Complementações conceituais**

Mesmo avançando no campo da publicidade ou da vida privada de qualquer indivíduo, defendemos que este conceito ainda prevalece, visto que a fotografia percorre outros parâmetros da emulação. Isso porque, independente do ambiente socioeconômico onde há produção de imagem técnica, o resultado do ato fotográfico atual surge com a predisposição de imitar, substituir, tornar-se similar e, por fim, emparelhar-se a um referente (sob a condição clara que não há outras imagens que sirvam de comparativo ou questionamento da primeira).

Não ousaremos avançar no campo da arte fotográfica, visto que outros fatores podem interferir na construção do discurso neste ambiente. No entanto, o significado dado ao termo “emular”, usado amplamente entre os profissionais de informática, pode nos oferecer subsídios para analisar também a fotografia artística.

No campo computacional, emulação significa “comportar-se (programa ou equipamento) como (outro), aceitando as mesmas entradas e produzindo as mesmas saídas, ainda que não com a mesma velocidade ou pelos mesmos processos”. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2004, p. 738).

Independente do significado ou da intenção, tanto o ato fotográfico quanto o seu resultado (imagem técnica) se apresentam como “mesma entrada e mesma saída” desta produção imagética. Queremos

dizer que a imagem técnica “é” uma fotografia antes de ser arte e passa pelos mesmos processos técnicos de qualquer produção fotográfica (enquadramento, recorte, tomada, pós-produção) em um processo tido como “rusticidade midiática” (DIAS, 2014).

Não soa paradoxal o homem midiático (fotográfico) executando uma imagem-técnica como um viés rústico, isso porque ele tem em mãos recursos aparentemente limitados se comparados às artes resultantes do movimento e do som. Ele usa apenas uma ferramenta que imprime as sete cores do espectro ou, de maneira mais “simples”, a conversão claro-escuro dos sais de prata e o *ton sur ton* resumido em união (branco) e ausência (preto) das cores. (...) O ato fotográfico (do pré ao pós) é, preliminarmente, a decisão sobre aquilo que ficará registrado (no papel, em *bytes* ou na parede da caverna), mas também é o momento (composição) que condensa milhares de anos de mediação entre o homem e o mundo, mesmo sabendo que a imagem passou de “usada pelo” a “usuária do” observador. (DIAS, 2014, p. 144-145).

Já no campo do discurso fotográfico, uma variação importante a se considerar é a transformação do “sinônimo” para o “anônimo”, como as pinturas (fotografias em câmara clara) de nobres e burgueses – feitas séculos atrás e hoje encontradas em museus – que são “retratos de personagens outrora representativas e que se tornaram anônimas para nós”, como observa Jacques Rancière (2010, p. 160).

A emulação, assim como conceitos, discursos e ideologias, perderia parte dos fatores que a configuram, assim como nobres tornaram-se desconhecidos para quem os observa em pinturas? Não necessariamente. A nosso ver, as imagens continuariam sendo base para os mesmos fatores sociológicos (conceitos,

discursos, ideologias) no ambiente histórico. Há similaridades com o mito que, segundo Roland Barthes (1999), se apropria (rouba) a imagem e cria uma nova “fala” a partir dela. Ao detalhar as falas do mito, o autor afirma que é:

(...) a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 1999, p. 132).

Ainda no ambiente da arte fotográfica, lembramos a crise que a imagem-documento (fotografia-ação) enfrenta desde a virada do século XXI devido, segundo André Rouillé (2009), às imagens sob os aparatos da arte (fotografia-expressão). Os experimentos fotográficos no ambiente artístico estariam retirando a aura da fotografia?

Se for assim, as fotos pessoais e *selfies* (autorretratos em equipamentos portáteis conectados às redes sociais virtuais) também contribuiriam para o esvaziamento da imagem técnica, situação que discordamos por acreditar que não é a aura que se perde, mas sim o “ato de fé”.

Destacamos ainda a condição atípica no campo da imagem publicitária. Interessante pensar que alguns produtos e/ou organizações que se valem dos discursos míticos, como Ferrari e Harley-Davidson, por exemplo, optam por não mais se expor excessivamente em outdoors e comerciais na TV aberta. Estas empresas, então, preterem a imagem? Acreditamos que, mesmo excluindo a imagem técnica, a imagem institucional se une às palavras para preservar o êmulo

que se repercute pelas mídias digitais que reformularam as relações sociais. Tem-se aí a manutenção do “outro real” por meio da linguagem, condição já reiterada por Sodré:

Na verdade, há muito tempo se sabe que a linguagem não é apenas designativa, mas principalmente *produtora* de realidade. A mídia é, como a velha retórica, uma técnica apolítica de linguagem (...) para requalificar a vida social, desde costumes e atitudes até crenças religiosas, em função da tecnologia e do mercado. (SODRÉ, 2002, p. 26, grifo do autor).

Ao preocupar-se com as imagens técnicas já construídas por conceitos, relações sociais e repertório, Vilém Flusser (2009) nos provoca ao dizer que as limitações da bidimensionalidade da fotografia são mais amplas que qualquer linguagem textual (unidimensional). Ainda assim, são limitações... inclusive para o nosso conceito de emulação.

Podemos unir estas limitações bidimensionais com as condições temporais dos regimes de visibilidade analisados por Daniel Portugal (2011), onde alguns questionamentos importantes são apresentados.

As gerações futuras se relacionarão com as imagens com base na noção de fidelidade à realidade? Para que digamos que uma imagem é mais ou menos realista, é necessário encará-la como uma “janela para o mundo”, e este, obviamente, não é o único modo de olhar uma imagem, como se pode depreender de relações às vezes estabelecidas com imagens tão diversas quanto os desenhos egípcios, os semáforos de pedestre nas avenidas, o bezerro de ouro dos hebreus, os quadros abstratos, os gráficos e diagramas utilizados em artigos científicos. (PORTUGAL, 2011, p. 38).

Aqui, recuperamos a relação homem-Mundo de Simondon (1999), onde as relações sociais são transpassadas pela técnica, embora entendamos que haja o fator tempo como dimensão complementar. Especificamente no campo da imagem técnica, é importante pensar as diferenças – que, ao nosso ver, se complementam – entre “imagem feita” e “imagem produzida” (*image-making opposed image-taking*) exposta por Maynard (1997, p. 6), onde sensações e subjetividades se entrelaçam com o ato fotográfico, carregado de empenho técnico e referências anteriormente absorvidos pelo autor da tomada fotográfica.

Neste caso, no entanto, teríamos que discutir a ação de fotografar e entendê-la como um processo “em tempo real” que exige carga ideológica, repertório e referência histórica do fotógrafo em milésimos de segundo. Para amparar esta condição, um dos autores desta pesquisa construiu o termo “rústico-midiático” (DIAS, 2014), citado anteriormente, para conceituar a atividade do fotojornalista e do fotodocumentarista no ambiente profissional deste início de século.

## **Conclusão**

Em um ambiente cercado por tecnologias de ponta (câmera *fullframe* com resolução cinematográfica), fotógrafos ainda exercitam conceitos e desejos do homem primitivo que tentava conter “um tempo” (um fato, uma caçada, uma lembrança) em situações extremamente rústicas (carvão, argila, sons guturais). O conceito de emulação aqui proposto tenta unir a premissa do homem rústico coletor de alimento e forjador do barro e metal com o homem midiático tomador de imagens forjadas com conhecimento técnico e cultural num processo extremamente rápido

ambientado no universo midiático digital. O resultado disso é um “poder de criação” capaz de, em certos momentos, emular fatos em imagens.

Por fim, mais uma questão importante: a emulação significaria um espasmo, um sinal do desaparecimento do real, como preconiza Baudrillard? Sabemos que o mesmo coloca a realidade virtual como simultaneidade absoluta e transparente (BAUDRILLARD, 2001), ou seja, o “tempo real” tão aclamado pelas mídias (analógicas ou digitais). O autor, porém, sentencia que “nada sobreviverá como uma ideia ou um conceito. Não haverá sequer tempo suficiente para imaginar. Acontecimentos, acontecimentos reais, sequer terão tempo para se realizar. Tudo será precedido de sua realização virtual” (BAUDRILLARD, 2001, p. 73).

Se o problema dos críticos da fotografia, apontado por Flusser, é “decifrar conceitos” e estes últimos, na visão de Baudrillard, podem não mais existir como tal, o que restaria da imagem técnica na história deste primeiro século do atual milênio? Uma solução não catastrófica pode ser encontrada com base nos apontamentos de Arlindo Machado (1998) onde a fotografia digital ofereceria o “inacabado” para ser visto e ao mesmo tempo remodelado. A imagem técnica, nos tempos atuais, teria o seu referencial e também a sua inocência esgotados, ampliando ainda mais a sensação de “desconfiança das imagens” a partir das novas gerações devido ao seu alto grau de manipulação.

Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, a imagem eletrônica e a fotografia processada digitalmente não autorizam mais um tratamento no nível da mera referencialidade, no nível do registro documental puro e simples. O efeito de real não se dá

nelas com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema. Pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do "real". (MACHADO, 1998, p. 324).

O ato de desconfiarmos das imagens evitaria que desprendêssemos a sensação de um "real" possível num ato de estilhaçamento do mesmo. Não queremos dizer com isso que a crise envolvendo a realidade humana não esteja nos patamares do simulacro de Baudrillard (1991, 2001) ou do espetáculo de Guy Debord (1997).

Tentamos ver este processo de construção imaginária (produzido por meio dos aparatos técnicos) como Bill Nichols (2005, p. 26) vê o cinema documental: "Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela".

Por certo que, mais adiante podemos separar percepções das imagens técnicas tal qual Nichols (2005) distingue produções cinematográficas, quando separa os "documentários de satisfação de desejo" (como ficção) daqueles de "representação social" como documentários que conhecemos ou tendemos a identificar como tal. Por mais que pensemos o real como representação, simulação ou espetáculo, parte de nós e do que fazemos, pensamos, produzimos está lá, compartilhando "realidades" com as demais pessoas e grupos sociais.

Invocamos mais uma vez Flusser (2009) no exercício de entender a representação da imagem fazendo analogia à impressão digital como algo bem diferente



dos dedos (o real) que a projetou. Os dedos e a imagem gravada a partir deles são, reconhecidamente, dois objetos distintos com usos e funções importantes, tal qual a radiografia médica: a transformação de um objeto (corpo) em outro (chapa) por meio de um ato fotográfico.

Portanto, acreditamos que a fotografia parece ter conquistado algo hoje: provocar desconfiância e leitura ambígua da imagem! O que defendemos aqui é que, tanto dúvida e ambiguidade quanto aceitação, podem ser condensadas na emulação dos fatos.

“O gesto fotográfico é série de saltos;  
o fotógrafo salta por cima das barreiras  
que separam as várias regiões do espaço-tempo.  
É gesto quântico” (FLUSSER, 2009, p. 33)

### Referências:

- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BAITELLO Jr, N. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAITELLO Jr, N. A imagem e seus ambientes: o mito, o culto, a arte e a mídia. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMUNICAÇÃO E IMAGEM (ENCOI), 1., 2014, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: ENCOI, 2014.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, J. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CASTORIADIS, C. **O mundo fragmentado**. As encruzilhadas do labirinto - 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CRARY, J. **Técnicas do Observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, E. S. *Iconofagia Corporativa: A Propaganda Institucional Audiovisual no Setor Energético*. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul (Intercom), 12., 2011, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2011.

DIAS, E. S. O ato fotográfico como rusticidade midiática: representação, fotojornalismo e arte. In: BONI, Paulo C. (org.). **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf/Funarte, 2014.

DIAS, E. S. Abordagens Teóricas e Práticas para a Fotografia Institucional. In: BONI, Paulo C. (org.). **Fotografia na Academia**. Londrina: UEL/Midiograf, 2015

DIAS, E. S.; MOREIRA, S. V. Outro valor da notícia? Reflexão sobre as tensões entre a organização de mídia e o jornalista profissional. In: CONGRESSO MUNDIAL DE COMUNICAÇÃO IBERO-AMERICANA (CONFIBERCOM), 2., 2014, Braga. **Anais [...]**. Braga: Universidade do Minho, 2014.

DIAS, E. S.; SCHACHT, Rakelly C. O uso da fotografia institucional como memória das organizações: a desconstrução das imagens contidas na revista Copel Informações. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Eneimagem), 4., 2013, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2013.

DICIONÁRIO AURÉLIO. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11 da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KLEIN, A. **Imagens de Culto e Imagens da Mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, A. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, E (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

MAYNARD, P. **The engine of Visualization**. Ithaca, London: Cornell UP, 1997.

MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1996.

- MICK, J. **Perfil do jornalista brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2013.
- MONTEIRO, G. F. A notícia institucional. In: DUARTE, J. (org.). **Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia**. São Paulo: Ed. Atlas, 2003, p. 140-160.
- MORIN, E. **O Método III: o conhecimento do conhecimento**. Portugal: Europa-América, 1996.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes 2006.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- RANCIERE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SIMONDON, G. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1999.
- SODRÉ, M. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- WATSUJI, T. **Antropología del paisaje – climas, culturas y religiones**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

### Dados dos autores

#### Alberto Klein

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL) onde atua como professor no Programa de Mestrado em Comunicação.

<https://orcid.org/0000-0002-5701-0328>

#### Emerson Dias

Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Londrina e professor de Jornalismo da UEL.

<https://orcid.org/0000-0002-5932-0784>

<http://lattes.cnpq.br/8692272445318779>