

Tão Longe, tão perto:

Ausência e presença no gesto fotográfico em tempos de distanciamento social



Wagner Souza e Silva ¹
Jeferson Moreira Gonçalves ²

Resumo: É comum afirmar-se que uma imagem é a presença de uma ausência. Isso exige a mobilização da percepção de uma distância, seja ela temporal ou espacial. Com as restrições impostas pela pandemia da Covid-19 e a intensificação da comunicação por telas, parece ser necessário renegociar os pesos dessas distâncias para a experiência da imagem técnica. Tomando alguns dos postulados de Byung Chul-Han (2018) sobre as mídias digitais, este ensaio analisa a questão a partir de dois projetos fotográficos realizados neste contexto pandêmico.

Palavras-chave: fotografia; pandemia; mídia digital; distância

So far, so close: absence and presence in the photographic action in times of social distance

Abstract It is common to say that an image is the presence of an absence. This requires the mobilization of the perception of a distance, which can be both temporal and spatial. With the restrictions imposed by the Covid-19 pandemic and the intensification of communication through screens, it seems necessary to renegotiate the weights of these distances for the experience of technical image. Taking some of the postulates of Byung Chul-Han (2018) about digital media, this essay analyzes the issue from two photographic projects that took place during the pandemic context.

Keywords: photography; pandemic; digital media; distance

Tan lejos, tan cerca: ausencia y presencia en la acción fotográfica en tiempos de distanciamiento social

Resumen: Es común decir que una imagen es la presencia de una ausencia. Esto requiere la movilización de la percepción de una distancia, que puede ser tanto temporal como espacial. Con las restricciones impuestas por la pandemia Covid-19 y la intensificación

1 Fotógrafo e Professor do Departamento de Jornalismo e Editoração e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP.

2 Jornalista e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP.

de la comunicación a través de pantallas, parece necesario renegociar los pesos de estas distancias para la experiencia de la imagen técnica. Tomando algunos de los postulados de Byung Chul-Han (2018) sobre los medios digitales, este ensayo analiza el tema a partir de dos proyectos fotográficos que tuvieron lugar durante el contexto de la pandemia.

Palabras clave: fotografía; pandemia; medios digitales; distancia

1 Introdução

É comum afirmar-se que uma imagem é sempre a presença de uma ausência. No caso da fotografia e suas conseqüentes tecnologias, passíveis de serem reunidas sob a égide da imagem técnica (FLUSSER, 2002), essa constatação ganha ainda mais força. Dadas a acuidade e a precisão aparelhísticas para o registro de uma realidade visível, as imagens técnicas permitem notar justamente que representação e reapresentação passariam a se coincidir como um atributo da imagem, tamanha a fidedignidade possível de ser obtida com os sistemas fotográficos.

Note-se que esta relação entre a presença e a ausência numa imagem é a mobilização da percepção de uma distância –que tanto pode ser de ordem temporal como de ordem espacial–, percepção esta que, como se sabe, vem sendo influenciada de maneira intensa pelos recorrentes avanços das tecnologias de comunicação. Assim, desde pelo menos o surgimento da imagem ao vivo da TV, cuja intensidade de representação foi assinalada por Edmond Couchot como uma *sobre-representação* (COUCHOT, 1993, p.41), foram cada vez mais dirimidas as distâncias espaço-temporais que garantiam à imagem a possibilidade de tanto representar, reapresentar ou mesmo, como nos termos de Couchot, sobre-representar. Com a ascensão do universo digital, e mais especificamente das mídias sociais – em grande parte sustentadas pela cumplicidade das pequenas telas dos *smartphones* que nos acompanham a todo tempo–, essa supressão parecia ter atingido o seu ápice.

Porém, com a pandemia da Covid-19, que trouxe a reboque a imposição de um distanciamento social concreto, esse cenário comunicacional foi propulsionado, só que não mais por opção, mas por obrigação. Compromissos profissionais, sociais e familiares passaram a conviver com o mesmo espaço antes destinado majoritariamente ao entretenimento do consumo audiovisual de todo tipo e às dinâmicas mais despojadas de mídias sociais como *Facebook*, *Twitter* ou *Instagram*. Não se trataria mais de uma *vivência*, mas de uma *sobrevivência* pelas telas conectadas.

A fim de examinar o pressuposto de que este cenário baseado num distanciamento compulsório parece renegociar os pesos da ausência e presença para o entendimento da imagem que circula nos ambientes digitais, e considerando o peso da fotografia como dispositivo determinante para a qualificação do conceito de imagem técnica, o presente texto partirá das contribuições teóricas de Byung-Chul Han (2018) sobre o universo digital, para em seguida, articular a discussão com dois projetos fotográficos produzidos no ecossistema midiático deste contexto pandêmico.

2 Imagem e distância no universo digital

Para Byung-Chul Han, “a mídia digital é uma mídia da presença” (2018, p. 35). A afirmação se baseia na ideia de que a comunicação digital possui o presente imediato como temporalidade, pois ocorre sem a intermediação de agentes filtradores ou mediadores, permitindo a troca instantânea de informações. Tal configuração levaria a um processo de *desmediatização*, em que a “instância intermediária interventora é cada vez mais dissolvida”, e “a mediação e representação são interpretadas como não transparência e ineficiência, como congestionamento de tempo e de informação” (HAN, 2018, p. 35).

Essa percepção claramente se sustenta a partir da constatação do atual acesso não somente às tecnologias de produção, mas também aos canais que se abriram para a divulgação e circulação de qualquer informação, sobretudo aquela vernacular que é intensamente realizada nas mídias sociais, e que, como se constata, parece cada vez mais sobrepular o universo de conteúdos disponibilizados pelos grandes agentes de mídia de massa.

Hoje não somos mais destinatários e consumidores passivos de informação, mas sim remetentes e produtores ativos. Não nos contentamos mais em consumir informações passivamente, mas sim queremos produzi-las e comunicá-las ativamente nós mesmos. Somos simultaneamente consumidores e produtores. Esse duplo papel aumenta enormemente a quantidade de informação. A mídia digital não nos oferece apenas uma janela para assistir passivo, mas sim também portas através das quais passamos informações produzidas por nós mesmos (HAN, 2018, p. 36).

Esse deslocamento de interesses que promove essa “desmediatização generalizada”, para Han, “encerra a época da representação”, pois a predileção por conteúdos autóctones do ecossistema do sub-

mundo midiático das mídias sociais evidencia que “todos querem estar eles mesmos diretamente presentes e apresentar a sua opinião sem intermediários”, fazendo com que “a representação recue frente à presença ou à copresença” (HAN, 2018, p. 37).

Assim, trata-se de uma estrutura mediadora de um modelo de sociedade que elimina as distâncias, não nos permitindo vivenciar o espaço que deveria nos separar, criando o que ele denomina como uma *sociedade do escândalo* (HAN, 2018, p. 11), uma sociedade que ignora o olhar distanciado como constitutivo de um “trato respeitoso com o outro” baseado no controle de um “observar curioso”. “A tomada de distância é constitutiva para o espaço público. Hoje, em contrapartida, domina uma falta total de distância, na qual a intimidade é exposta publicamente e o privado se torna público” (HAN, 2018, p. 12).

Para Han, neste contexto “escandaloso”, a imagem se torna uma espécie de refúgio e recorre ao filme de Hitchcock, *Rear Window*, para explorar essa premissa. Na obra, de 1954, temos o fotógrafo profissional Jeff, interpretado por James Stewart, acidentado e incapacitado de exercer sua atividade em campo. Da janela dos fundos de seu apartamento em Nova York, entediado pelo período compulsório de recuperação, o fotógrafo entretém-se pela observação e vigília das rotinas da rua e de seus vizinhos, e acaba por testemunhar uma estranha narrativa de acontecimentos, que o leva à conclusão de ter presenciado um crime. O enredo do filme se desenrola para o clímax de um confronto direto entre Jeff e o suspeito, que se dá no interior do apartamento do fotógrafo. Han instrumentaliza essa narrativa no sentido de avizinhar os termos *rear* e *real*, a fim de evidenciar tanto a possibilidade de um distanciamento capaz de gerar o estranhamento do outro, do desconhecido (o fotógrafo Jeff, curioso, que observa por sua janela as atitudes suspeitas do vizinho), como também a irrupção do real (quando o assassino suspeito percebe estar sendo observado e invade o apartamento do fotógrafo). Mas, “diferentemente do *Rear Window*, o perigo da irrupção do real, sim, do outro, não existe nas *Windows* digitais” (Han, 2018, p. 56).

Isso acontece porque, segundo Han, as mídias digitais, ao promoverem uma produção massiva de imagens e, conseqüentemente, um incremento absurdo de seu consumo, tornam as imagens pobres de poética e semântica. Uma intensa produção que também levaria a uma lógica de *inversão icônica*, em que as imagens seriam “mais bonitas e melhores do que a realidade deficiente percebida”, o que, enfim, poderia ser interpretado como uma reação de proteção e de fuga do confronto com uma realidade “sentida de forma incompleta” (HAN, 2018, pp.53-58).

Aqui é possível notar como essa análise ecoa perspectivas de

Vilém Flusser a respeito das imagens técnicas. A *inversão icônica* e a *pobreza semântica* apontadas por Han evidenciam a intensificação de uma condição “em que imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real [...] de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento” (FLUSSER, 2002, p.14). O não reconhecimento da dimensão simbólica da imagem parece ser ocasionado pela supressão dos distanciamentos espacial e temporal –consequentes da alta intensidade de produção nas mídias digitais–, que desconecta a imagem técnica da realidade que a originou. A imagem aparenta não mais exigir deciframento, porque perde sua dimensão mediadora à medida que se torna intensamente mais midiática.

Assim, protegidos pelo ponto de vista confortável que mira “janelas digitais” que não mais representam, os indivíduos não somente negam a “realidade suja”, mas também o “outro”. “A mídia digital não tem idade, destino e morte. Nela, o tempo mesmo é congelado” (HAN, 2018, p. 57). Dessa forma, a presentificação a que Han se refere como aspecto fundamental da comunicação digital recai na determinação de uma crescente individualização dos sujeitos conectados. Sem essas marcações da negatividade que permitiriam o encontro, a presença do outro, a mídia digital cria um afastamento subjetivo contrário ao ideal de conexão que ela carrega.

3 Entre janelas e *Windows*

O projeto *Quarentine*, da fotógrafa brasileira Dani Sandrini, busca documentar a vida confinada ao redor do mundo em tempos de pandemia da Covid-19. Para se chegar à maioria de seus personagens fotografados, muitos deles desconhecidos a ela, a fotógrafa mobilizou sua própria rede de amigos, permitindo, assim, estabelecer diálogos prévios, para não só garantir-lhes os esclarecimentos sobre o projeto, mas principalmente para permitir a construção de uma intimidade que fosse suficiente para a condução das fotografias.

Recorrendo ao uso de videochamadas para a captura de imagens, a fotógrafa, invariavelmente após a realização de algumas chamadas para estabelecer uma fundamental cumplicidade (bastante cara ao gênero do retrato), pede ao retratado para posicionar seu próprio dispositivo no local das fotos. A ideia é que, após a definição deste enquadramento mais amplo, nem sempre se busque imagens posadas, visto que as ações e a rotina *in loco* podem transcorrer normalmente, permitindo à fotógrafa realizar capturas de instantes com sua câmera apontada para a tela. A opção por usar uma câmera, e não o *print screen* do sistema (razão pela qual as imagens resultantes evidenciam as “texturas” das tramas de pixels), deve-se não somente à intenção

de produzir um arquivo digital de maior qualidade e resolução, mas também de garantir uma maior mobilidade para explorar novos enquadramentos para o registro de seus flagrantes (figuras 1 e 2).

Figura 1: Inseo, 43, Republic of Korea.
Foto: Dani Sandrini (2020)



Figura 2: Ana Raquel, 37, El Salvador.
Foto: Dani Sandrini (2020)



Fonte: https://www.instagram.com/quarantine_danisandrini/

Já o fotógrafo brasileiro Rafael Jacinto, residindo na Itália durante o auge da pandemia naquele país, deu início ao projeto intitulado *Ti vedo dalla finestra*, de registro das pessoas confinadas em suas casas, que posavam através das janelas ou varandas. Por intermédio de um aplicativo de conexão entre vizinhos, o fotógrafo combinava o horário para a tomada fotográfica, que realizava a partir da rua, buscando respeitar o isolamento social imposto (FOLHA, 2020). Curiosamente, Jacinto não sucumbiu à ideia de preencher todo o quadro de suas imagens com os retratados, o que seria perfeitamente possível a partir do uso de teleobjetivas, o que tanto reforçou a própria ideia de distanciamento como também de isolamento, visto que, invariavelmente, as janelas em que os retratados surgem ocupam uma pequena porção de seu enquadramento amplo, que também mostra outras janelas, mas quase sempre sem a presença humana (figura 3).

Figura 3: moradores são fotografados em suas janelas durante a quarentena na Itália.

Fotos: Rafael Jacinto (2020)



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/brasileiro-fotografa-vizinhos-em-janelas-durante-quarentena-na-italia.shtml>

O projetos de Dani Sandrini e Rafael Jacinto desenham-se sob aspectos que se sustentam nos gêneros da fotografia documental e fotojornalismo, os quais, entre si, guardam “profundos laços” (BUIIONI, 2011, p.91) e, assim, parecem mais adequados para o enquadramento deontológico de ambas as propostas, principalmente pela atualidade de suas pautas de extrema relevância pública. É certo que o agendamento midiático provocado pela pauta da pandemia converge para o interesse público dos mais urgentes, quando também se pode observar como os fotojornalistas e fotodocumentaristas vêm atuando no registro imagético desse importante tema, arriscando-se em situações de contágio, muitas vezes na linha de frente da cobertura fotográfica em hospitais, cemitérios, aglomerações diversas e toda sorte de situação que pode favorecer a propagação do vírus. E o fazem justamente pelo compromisso de dar visibilidade aos problemas decorrentes dessa inédita situação mundial para este século.

Quarentine e Ti vedo dalla finestra, enquanto projetos autóctones de um ecossistema midiático pandêmico, não abandonam as premissas que caracterizam a responsabilidade social presente na caracterização de um fotojornalismo ou um fotodocumentarismo, mas carregam a preocupação de serem produzidos em meio à imposição de um distanciamento social, reconfigurando a topografia das distâncias envolvidas no gesto fotográfico. Cabe observar, portanto, em que me-

didada essas reconfigurações confrontam os postulados já discutidos em torno da mídia digital como “mídia da presença” (HAN, 2018).

4 Ausência e presença no gesto fotográfico

Lembremo-nos de que a ideia de fotojornalismo ganha um contorno mais bem definido quando uma imagem dessa natureza nos leva a crer que o fotógrafo não foi notado no momento de uma tomada. Essa sensação de ausência do fotojornalista reforça uma naturalidade do evento fotografado, que parece então ter-se transcorrido sem intervenções, sob o olhar de uma “mosca na parede”, isto é, observando sem ser observado. Não à toa, é bastante comum o uso de teleobjetivas no fotojornalismo (o mesmo tipo de equipamento utilizado pelo fotógrafo em *Rear Window*), que justamente permitem tomar o motivo a uma distância suficiente para garantir tanto a mobilidade do fotógrafo como a ausência deste como um personagem que poderia perturbar o andamento da cena retratada.

Esse exercício constante de distanciamento do fotojornalista parece invocar de forma mais intensa, no receptor, a ideia da fotografia como uma janela, que coloca este observador do “lado de cá”, quase sempre numa posição e num momento mais confortáveis para a contemplação da imagem (é justamente em momentos mais seguros e tranquilos da rotina que se pode dedicar a atenção para o consumo de notícias). Isso contribuiria para tornar o receptor um observador mais distante e alheio a um processo comunicacional mediado pela imagem, pois tende a instalar a dimensão midiática sobreposta à dimensão mediadora, tal como naquela perspectiva de ausência de deciframento que aqui foi assinalada a partir de Flusser.

É o que, de certa maneira, observa Susan Sontag, quando examina o nicho das imagens noticiosas de guerras, dor e sofrimento alheios. Para esta autora, essa distância do “espectador privilegiado” seria camuflada por uma “proximidade imaginária”, que até seria capaz, sim, de gerar um vínculo, mas que seria “simplesmente falso” (SONTAG, 2003, p. 85).

Essa proposição confronta diretamente as motivações do profissional de imagem no jornalismo, visto que este tem o objetivo de justamente não só trazer ao conhecimento do público os fatos retratados –os quais, muitas vezes, são obtidos a duras penas e sob fortes tensão e aflição–, mas também de despertar no receptor alguma reflexão ao que é narrado, principalmente nos casos em que o fotojornalista atua no registro de conflitos, mazelas e problemas sociais. Mais ainda, corre-se o risco de que tal dedicação profissional seja até mal interpretada

por consumidores, como se fosse apenas mais uma das engrenagens de uma sociedade moderna que, apesar de ávida por consumir imagens espetaculares, segundo Sontag, cingidamente consideraria esse consumo “um apetite vulgar ou baixo”.

Como é fácil, da sua poltrona, longe do perigo, reivindicar uma posição de superioridade. Com efeito, ridicularizar os esforços daqueles que deram testemunho dos fatos em zonas de guerra tachando seu trabalho de “turismo de guerra” é um ponto de vista tão recorrente que invadiu até o debate sobre a fotografia de guerra como profissão (SONTAG, 2003, p.93).

Há aqui a possibilidade de compreendermos a *presença* que Han atribui às mídias digitais como a manifestação dessa *distância* do espectador que se evidencia nas reflexões de Sontag, visto que, a temporalidade baseada na imposição de um presente, tal como o autor postula, parece reforçar essa “proximidade imaginária” e o “vínculo simplesmente falso”, retomando os termos da autora. Ambos apontam para aquela perspectiva da imagem como refúgio, que dificultaria o irrompimento do real, tal como proposto pelo teórico sul-coreano.

Porém, deve-se observar que, tanto em *Quarentine* como em *Ti vedo dalla finestra*, a evidência da presença dos fotógrafos é parte integrante do processo de construção das imagens. Há uma conexão assumida entre os fotógrafos e seus motivos, que parece perturbar tanto aquele distanciamento que aqui se afirma como típico às imagens de fotógrafos que optam pela postura da “mosca na parede”, como também aquela presença ilusória de um falso reconhecimento do outro postulada por Han.

Nesse sentido, por exemplo, torna-se pertinente comparar a mobilização tecnológica de Sandrini, baseada na captura de instantes na tela, àquela que o fotógrafo alemão Michael Wolf empreendeu, há dez anos, em seu trabalho *A series of unfortunate events*, também baseado em registros de telas, só que de flagrantes de apelo noticioso – como acidentes, incêndios ou cenas de violência–, que foram capturados na tela do *Google Street View*, igualmente por intermédio de uma câmera (figura 4).

Figura 4: Imagens do trabalho A series of unfortunate events. Fotos Michael Wolf, 2010



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2011/30133/9/2011-Michael-Wolf-CIS-HM-AL>

Ainda que a busca de Sandrini se dê pelo gesto de captura de flagrantes, tal como também ocorre em Wolf, este último garante à sua “mosca na parede” uma postura distante, refletindo a ausência que aqui se atribui a muitas das imagens de natureza fotojornalística (natureza esta que foi devidamente reconhecida pela menção honrosa que seu projeto obteve junto ao importante prêmio de fotojornalismo *World Press Photo*, em 2011). A fotógrafa brasileira posiciona-se como uma “mosca” que se deixa ver por intermédio da inevitável mediação tecnológica envolvida em todo o processo de aproximação a seus personagens.

Da mesma forma, as imagens de Rafael Jacinto confrontam diretamente a postura do espectador que observa pela janela “do lado de dentro”. Pela simples razão de o fotógrafo postar-se do “lado de fora”, assume-se não somente a posição de quem normalmente é observado, mas a própria postura daquele real que se busca ignorar, mas que agora, proibido pela situação pandêmica, torna-se objeto de desejo. As imagens de *Ti vedo dalla finestra* assumem o papel daquele

assassino suspeito prestes a invadir o apartamento de Jeff em *Rear Window*.

O que se tenta fazer notar aqui é como estes trabalhos, que são baseados na presença assumida de um gesto fotográfico, invocam, portanto, a presença do espectador. Trata-se, enfim, de reconhecer que a aproximação do fotógrafo evidenciada recoloca a distância como um fator que age na percepção da imagem como representação. Tem-se, aí, um processo de *remediatização*, em contraponto à *desmediatização* de Han. Tal assunção de presença se dá no plano da construção da imagem, em que se assume a fotografia como uma mediação técnica capaz de invocar o receptor à participação e reflexão.

Afinal, tal como afirma o próprio Han, “o entendimento pressupõe um olhar distanciado” e, se é verdade que “a comunicação digital desconstrói a distância de modo generalizado” e essa “desconstrução da distância espacial acompanha a erosão da distância mental” (HAN, 2018, p. 12), os projetos *Quarentine* e *Ti vedo dalla finestra* parecem recolocar a ideia de distância num sentido exatamente contrário.

5 Considerações finais

Diante de um momento em que o real concreto é forçadamente proibido, visto a impossibilidade do encontro e contato físicos, o jogo de forças com as mídias digitais parece reconfigurar-se de uma maneira que sua expressão mediadora parece vir à tona com mais evidência. Assim, a mobilização tecnológica dos aparatos de comunicação provocada pela pandemia se deu sob o desejo do concreto e, de certa maneira, fez emergir a opacidade desses aparatos, que perderam parte de sua transparência e invisibilidade. Se, para Han, a mídia digital desconstrói a distância, hoje, tomando-se a imposição do distanciamento forçado, o digital reconstrói em nós o desejo pela proximidade concreta.

Os dois projetos fotográficos aqui destacados permitem não só ancorar esse posicionamento, mas também considerar o protagonismo da imagem técnica na operação das ferramentas destas mídias digitais, já que estas basicamente se estruturam em câmeras e telas. Na verdade, essa percepção do protagonismo da imagem técnica e da opacidade tecnológica das ferramentas é também a possibilidade renovada de se pensar o próprio gesto fotográfico, independentemente de a tecnologia ser digital ou não.

Afinal, há uma grande expectativa de que a pandemia seja sobrepujada em breve, mas o fato é que as consequências sobre o

ecossistema midiático permanecerão e, junto, é possível sugerir, essas experiências de *remediatização*, tanto da dimensão representativa da imagem— favorecendo o reencontro com sua instrumentalização para o conhecimento e reflexão—, como dos processos comunicativos em que a presença do outro seja devidamente reconhecida.

Referências

BUITONI, Dulcília. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

FOLHA de S. Paulo. **Brasileiro fotografa vizinhos em janelas durante quarentena na Itália**. 15 mar de 2020. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/brasileiro-fotografa-vizinhos-em-janelas-durante-quarentena-na-italia.shtml> Acesso em 30 abr. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HAN, Byung-Chul. **No exame: perspectivas do digital**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

JACINTO, Rafael. **Ti vedo dalla finestra**. [2020]. Fotografias. Disponível em: <https://rafajacinto.com>. Acesso em: 28 abr. 2021.

SANDRINI, Dani. **Quarentine**. [2020]. Fotografias. Disponível em https://www.instagram.com/quarantine_danisandrini/. Acesso em 30 abr. 2021.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOLF, Michael. A serie of unfortunate events [2011]. Fotografias. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2011/30133/9/2011-Michael-Wolf-CIS-HM-AL>. Acesso em 28 abr. 2021.