
Fotografia e verdade: uma história de fantasmas. Margarida Medeiros

Andreia Cruz

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cp/92>
DOI: 10.4000/cp.92
ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Edição impressa

Data de publicação: 1 dezembro 2012
Paginação: 105-110
ISSN: 16461479

Refêrencia eletrónica

Andreia Cruz, « *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas.* Margarida Medeiros », *Comunicação Pública* [Online], vol.7 n12 | 2012, posto online no dia 30 junho 2013, consultado o 22 setembro 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/cp/92> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cp.92>



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Margarida Medeiros

Fotografia e verdade: uma história de fantasmas

Assírio & Alvim, 2010 (282 páginas)

Fotografia e Verdade – Uma História de Fantasmas é um livro da autoria de Margarida Medeiros, publicado em Novembro de 2010, pela Assírio & Alvim, na colecção *Arte e Produção*.

A autora é doutorada em Ciências da Comunicação, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e docente nessa instituição, desde 2001. Margarida Medeiros colabora ainda, desde 1992, com o jornal *Público*, como crítica de fotografia. O seu percurso na investigação tem-se centrado em áreas como a teoria da fotografia, a fotografia e o cinema, a história da imagem e as ciências da comunicação.

A obra *Fotografia e Verdade* versa sobre o dispositivo fotográfico e as suas particularidades técnicas (nomeadamente o seu carácter automático), que conferem à fotografia um elevado poder. Explica Margarida Medeiros no primeiro capítulo: “A preocupação central deste livro é, pois, pesquisar a forma como a natureza automática e indicial da fotografia se prestou à constituição de um sistema de verdade, de prova, de apodicticidade” (p. 61). Porém, não é esta questão que torna a obra tão peculiar, mas sim o enfoque nas imagens fotográficas que retratam uma dimensão do mundo (supostamente) invisível. As páginas do livro são povoadas por fotografias de fantasmas, de fluidos e de auras, e são estas que desencadeiam uma “estranha ligação entre a imagem fotográfica, cuja história começa na captação técnica do visível, e a possibilidade estendida de se poder também tornar prova do invisível” (p. 62).

Na vasta literatura existente neste domínio parece consensual que a descoberta da fotografia veio ampliar e enriquecer a percepção visual do homem. Através do aparato fotográfico, é possível ter-se acesso a um novo mundo, outrora invisível para o olhar humano. A partir da utilização de mecanismos como o retardador e as ampliações, assiste-se à emergência de uma nova realidade, denominada por Walter Benjamin de “inconsciente óptico” (1992: 105). A óptica natural não é capaz de perceber os detalhes das asas de um insecto ou o momento em que um cavalo, ao galopar, tira as quatro patas do chão; contudo, a máquina fotográfica consegue fazê-lo com grande exactidão.

No entanto, o poder da fotografia não se esgota aqui. A imagem fotográfica apresenta-se como revolucionária no campo das representações imagéti-

cas. Todavia, aquilo que a distingue das restantes imagens não é a sua elevada competência mimética – ou seja, a capacidade de reproduzir um objecto com elevado grau de semelhança. Na verdade, o que a torna diferente é o seu estatuto de índice. O valor indicial da fotografia já foi objecto de reflexão para inúmeros autores, como Charles Peirce, Roland Barthes, Susan Sontag e Walter Benjamin. Todos enfatizam o facto de a fotografia ser um rasto directo do real (Sontag, 1986: 136), uma emanação do referente (Barthes, 1989: 114). Em suma, aquilo que faz da fotografia uma imagem original é a sua dependência física em relação ao referente. Na fotografia, ao contrário do que acontece com a pintura, a presença do objecto não é facultativa, mas sim uma condição *sine qua non*. A imagem fotográfica só nasce se algo estiver posicionado diante da objectiva.

Devido a esta contiguidade física entre a fotografia e o real, a imagem fotográfica adquire um valor testemunhal. É importante frisar que a fotografia atesta a existência de um objecto, pois se este surge no papel fotográfico é porque esteve realmente em frente à câmara no momento da captação. Contudo, como alerta Phillipe Dubois em *O Acto Fotográfico* (1992), é importante não confundir existência com sentido. É verdade que a fotografia confirma a presença de um objecto num determinado espaço e num dado momento, mas não acrescenta mais nada para além disso. A fotografia não explica, não contextualiza, não esclarece. Para Dubois, a fotografia “é muda e nua, chata e baça” (1992: 79) e, por isso, convida a exercícios de “dedução, especulação e fantasia” (Sontag, 1986: 31). A obra *Fotografia e Verdade* aborda essa questão da subjectividade fotográfica. No que toca às fotografias espíritas, de fluidos ou de auras, a imaginação assume um papel preponderante aquando do processo de recepção dessas mesmas imagens. Trata-se maioritariamente de fotografias com contornos indefinidos e que, por isso, dão azo a múltiplas interpretações, movidas muitas vezes por crenças em fenómenos sobrenaturais ou até mesmo científicos. *Fotografia e Verdade* é um livro organizado em quatro capítulos, que por sua vez são compostos por diferentes subcapítulos.

O primeiro, intitulado “A fotografia, a sua história e teoria”, é um capítulo mais geral, mas que acaba por afunilar até à problemática da morte. Margarida Medeiros salienta que “a morte esteve sempre mais ou menos presente na história da fotografia” (p. 18). A autora explica que no século XIX existia o hábito de fotografar as pessoas depois de mortas e conta ainda que muitos foram os curiosos que ambicionaram obter uma fotografia da última imagem vista por alguém morto. No entanto, a ideia de morte associada à fotogra-

fia transcende a mortalidade humana e acaba por surgir de uma forma mais indirecta. Tome-se como exemplo o facto de a fotografia, na sua génese, ser responsabilizada pela morte da pintura, devido às suas propriedades miméticas (p. 19). Também as reflexões de autores como Barthes e Sontag, citadas no livro de Margarida Medeiros, se debruçam sobre a morte. Roland Barthes associa a imagem fotográfica à morte do sujeito, que, para ser fotografado, se transforma num objecto inanimado, num ser embalsamado (1989: 30). Sontag, por sua vez, centra-se na ideia de que as fotografias assinalam a passagem do tempo e no facto de estas desencadearem reflexões acerca da efemeridade da vida (1986: 70).

Nos capítulos seguintes, são abordados alguns “meandros menos canónicos do estudo da fotografia” (p. 62). O segundo capítulo, que tem como título “Contextos da imagem fotográfica: o modelo do automatismo”, centra-se no conceito de automatismo. Para Margarida Medeiros, a importância que a ideia de automatismo adquiriu em inúmeras áreas, como a mecânica ou a psicologia, foi essencial para a valorização da fotografia enquanto meio revelador de uma realidade objectiva (p. 63). O início deste capítulo assume a forma de viagem por múltiplos *automata*, isto é, “mecanismos que imitam acções vitais ou reproduzem uma ordem cosmológica” (p. 70). Todavia, a reflexão sobre o processo automático não se cinge às inúmeras invenções mecânicas que proliferaram a partir do século XVIII. Tal como já foi referido anteriormente, Margarida Medeiros admite que “o fascínio com automatismos, bem como pela ideia de uma caixa negra que permite compreender o seu funcionamento, está também presente, de sobremaneira, noutros domínios da cultura do século XIX. (...) Uma abordagem da emergência do conceito de automatismo psicológico (...) permite compreender a articulação e a contaminação entre diferentes domínios da discursividade em torno da ideia de automatismo” (p. 79). No âmbito da psicologia e da psiquiatria constatou-se que afinal o comportamento humano não se molda apenas a partir da razão. Há acções que surgem de forma involuntária, automática, sem que o sujeito dê conta disso. Assim sendo, a fronteira estabelecida entre homem e máquina acaba por se esbater, tal como nos elucida a autora a partir da definição de automático: “Automático será, neste contexto, todo o acto que é produzido como se de uma máquina se tratasse; um acto controlado de fora, no sentido de qualquer coisa exterior à vontade consciente” (p. 100).

É importante salientar que a exploração e a aceitação da ideia de automatismo veio consolidar a crença no poder de verdade proporcionado pelo

mecanismo fotográfico. Note-se que esse poder foi identificado por aqueles que se encontravam ligados ao espiritismo, e, por isso, muitos foram os que acabaram por se dedicar à prática fotográfica. Tal como evidencia Margarida Medeiros, “o que parece fascinar os praticantes da fotografia espírita é o facto de a imagem possuir o estatuto de verdade incontestável, já que foi obtida por um processo *automático*, do qual, supostamente, estaria ausente qualquer marca de subjectividade” (p. 176). Em suma, a fotografia espírita serviu “como prova *laboratorial*, experimental, para que a certeza apodíctica da ciência do paranormal pudesse, melhor do que por meio de qualquer argumento, impor-se” (idem). São estas potencialidades da fotografia – testemunhar a continuidade do espírito depois da morte e, conseqüentemente, conferir credibilidade ao espiritismo – que servem de tema para o terceiro capítulo, intitulado “Da imagem naturalista ao documento do sobrenatural – a fotografia «espírita»”.

Margarida Medeiros torna evidente, ao longo da obra, que as fotografias espíritas foram, desde a sua origem, objecto de grande discussão. Se, por um lado, havia quem duvidasse de que era possível fotografar fantasmas, por outro, muitos foram os que aderiram a essa ideia. Na verdade, este género de fotografia foi adquirindo alguma popularidade, pois a maioria da população desconhecia o funcionamento do processo fotográfico, o que, segundo a autora, “facilitou a expansão de fantasias acerca das possibilidades desta tecnologia” (p. 148). As fotografias espíritas mais comuns consistiam em retratos de pessoas, ladeadas por figuras fantasmagóricas. A maioria dos retratados identificava essas figuras, muitas vezes de traços bastante ténues, como sendo os seus familiares já falecidos. A fotografia assumia-se, assim, como prova de um mundo impalpável. Contudo, alguns investigadores vieram revelar que, afinal, a fotografia pode mentir, se for alvo de manipulações. Margarida Medeiros esclarece a posição desses pesquisadores, ao explicar que, para estes, “a fotografia não prova a presença das almas do outro mundo, porque estas imagens são já a reunião de diferentes fragmentos fotográficos – uma montagem; mas estes, na sua origem, constituíam documentos do real” (p. 193). Estes indivíduos que apresentavam uma postura céptica em relação às imagens espíritas acreditavam na possibilidade de essas fotografias serem duplas exposições, originadas pela utilização de placas mal lavadas que ainda apresentavam vestígios das revelações anteriores. Apesar de alguns duvidarem da veracidade das fotografias espíritas, é inegável que estas contribuíram para o enriquecimento do espiritismo, servindo de ponto de partida para inúmeras reflexões e discussões acerca desta temática.

A ideia de captar (supostas) realidades invisíveis não se extinguiu com as fotografias espíritas. Havia quem acreditasse na existência de outras dimensões que compunham o ser humano – nomeadamente auras e fluidos – e ambicionasse fixá-las em chapas fotográficas, de modo a validar a sua existência. Assim surgiram as fotografias de diversas manifestações internas do indivíduo (entre elas, os pensamentos), e são elas o tema do quarto e último capítulo do livro, “Delírios do «contacto»: o contínuo imaterial e a sua captação pela imagem”. Saliente-se que aquilo que distingue este género de fotografias do anterior (fotografias espíritas) é o facto de estas abdicarem do processo fotográfico tradicional. Acreditava-se no facto de que o simples gesto de encostar uma placa à testa ou aos dedos seria suficiente para que nela surgisse representado um objecto, presente no pensamento do autor do processo de revelação. Para além desta comunicação directa entre indivíduo e placa sensível (processo próximo do telepático), aquilo que caracteriza a maior parte das fotografias de fluidos, auras e pensamentos é a sua abstracção. Deve-se salientar que, após a revelação, surgem rasgos de luz, manchas luminosas, elementos não figurativos que dão azo a múltiplas interpretações. Segundo Margarida Medeiros, alguns autores destas fotografias “vêm objectos e figuras em imagens onde não parece estar nada” (p. 223). Apesar de a identificação dos elementos ser algo complexo e subjectivo, havia a crença no facto de a fotografia estabelecer “uma contiguidade com um suposto mundo interno aurático, invisível apenas para o olhar humano” (p. 264). Tal como é reforçado no livro, “o erro fotográfico, tão combatido desde as primeiras horas da invenção fotográfica, o pesadelo dos pioneiros (...), parece ter encontrado, nas últimas décadas do século outra finalidade: não já a da representação realista e naturalista, nem mesmo a de uma estética fotográfica mais simbolista, mas pura e simplesmente a de suporte epistémico de uma nova metafísica: a do Oculto, do paranormal, do Invisível” (pp. 227, 228). A fotografia assume, assim, um papel preponderante no campo do sobrenatural. Graças às suas capacidades técnicas, sobretudo à sua “força realista” (p. 263), a fotografia foi convocada para registar imagetivamente a presença de elementos invisíveis ao homem e, conseqüentemente, para fornecer “apoio epistemológico a crenças místicas” (idem). Para alguns, foi uma ferramenta que serviu para consolidar convicções; para outros, não passou de um mecanismo fraudulento. A verdade é que levou à criação de uma rica massa documental que estimula a investigação.

Fotografia e Verdade – Uma história de fantasmas prima pela originalidade, ao abordar a temática da fotografia a partir de um ângulo pouco explorado. Esta é uma obra que permite a entrada no mundo fantástico dos espíritos e das auras, possibilitando ainda uma passagem por inúmeras teorias das mais diversas áreas – psicologia e filosofia, por exemplo – que vigoravam no século XVIII e XIX. Trata-se, por isso, de uma obra muito completa, que não negligencia a componente visual. O livro apresenta imagens que retratam (ou dizem retratar) uma dimensão sobrenatural, que são dotadas de uma estética peculiar, assumindo-se, como tal, como excelentes objectos de contemplação e de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1989), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.
Benjamin, Walter (1992), “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D’Água.
Dubois, Philippe (1992), *O Acto Fotográfico*, Lisboa, Vega.
Sontag, Susan (1986), *Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa, D. Quixote.

Andreia Cruz
Aluna do mestrado em Jornalismo da ESCS, IPL