



**O olhar reflexivo de Pedro Meyer:
a fotografia como problematizadora
da própria mediação fotográfica**

Ana Carolina Lima Santos

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n10p13

O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica *

The reflective look of Pedro Meyer: photography as the photography mediation problematic

Ana Carolina Lima Santos **

Resumo: *O presente artigo propõe uma discussão acerca do trabalho do fotógrafo Pedro Meyer a partir do entendimento de que suas imagens, ao explicitar e esgarçar limites de noções caras à natureza do fotográfico, funcionam como reflexão sobre a linguagem fotográfica e o seu poder de mediação. Discute-se, assim, como as imagens de Meyer assumem uma dimensão simbólica que solicitam do espectador uma prática de ativa – opondo-se à noção debordiana de imagens alienantes.*

Palavras-Chave: *Pedro Meyer. Fotografia. Reflexividade. Crítica da mediação.*

Abstract: *This paper discusses Pedro Meyer's photographs with special attention to the way that they are arranged as a kind of reflection about the language of photography and its capacity of mediation. In that, the pictures made by Meyer seem to have a symbolic dimension, which request a conscious activity of the spectator – contradicting the idea of image as a form of alienation proposed by Guy Debord.*

Keywords: *Pedro Meyer. Photography. Reflexivity. Criticism of mediation.*

* Este trabalho é fruto da pesquisa de doutoramento da autora, em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz. Uma primeira versão do artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa Fotografia, no X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 2 a 6 de setembro de 2010 em Caxias do Sul (RS).

** Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolve projetos de análise de produtos e linguagens da comunicação, com ênfase em questões ligadas à fotografia.

Imagem, espetáculo e crítica

Em 1928, René Magritte pintou o famoso quadro *La trahison des images* (em português: A traição das imagens). Nele, tem-se uma representação realista de um cachimbo seguido da frase *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo). Não obstante texto e imagem pareçam entrar em contradição num primeiro momento, na verdade, a obra guia-se para a construção de um argumento coerente: a imagem, mesmo enquanto signo icônico repleto de semelhanças com o seu objeto, não deve ser confundida com o próprio referente. O pintor belga estava determinado a provar esse ponto de vista. Ele costumava brincar com a interpretação que o público fazia desse quadro ao afirmar que as pessoas continuavam acreditando que tinham diante de seus olhos um cachimbo, apesar de que, por mais que tentassem, não conseguiam fumá-lo.

A provocação de Magritte é de certa forma resgatada por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, obra lançada em 1967. Se no primeiro caso, o artista estava chamando atenção para o perigo do realismo mimético; no segundo, o filósofo avançava no sentido de mostrar que tal perigo ia além do seu valor de ilusionismo. De fato, Debord acreditava que as imagens não estão apenas sendo percebidas como reais, mas, mais do que isso, estão assumindo o próprio lugar do real. Diz-se que o real é convertido em imagem e a imagem é convertida em realidade, em um arriscado apagamento de distinções entre uma e outra.

Obviamente, esse processo não se daria sem perda. De acordo com Debord, a imagem assim considerada traz um prejuízo para a experiência dos indivíduos. Postos à parte¹, os sujeitos são induzidos a uma condição de entorpecimento que os faz passar da posição de

¹ É importante lembrar que Guy Debord fundamenta sua formulação em bases marxistas. Para ele, a imagem é uma outra face do dinheiro, último grau do descolamento que o capital provoca entre ser e parecer. A imagem é, em outras palavras, “o resultado concentrado do trabalho social, no momento de abundância econômica, [que] torna-se aparente e submete toda a realidade à aparência, que é agora seu produto. O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia sob a forma de objetos sensíveis”. (DEBORD, 1997, p.34).

protagonistas para assumirem a de meros espectadores contemplativos. O espetáculo que se desenrola independentemente de todo e qualquer ator social acaba, portanto, por separar-lhes da “verdadeira” experiência, a experiência concreta. “Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (DEBORD, 1997, p.13).

Por tal perspectiva, as imagens mediáticas, ao passo em que deixam de lado o próprio indivíduo e ao passo em que falsificam o mundo, não conseguiriam exercer sua função primordial de mediação – concebida como a ação que põe em relação os diferentes sujeitos de modo a produzir significados compartilhados no entorno das experiências e, a partir daí, criar ou reinstalar o liame social. (CAUNE, 1999). Debord é bastante enfático nesse sentido:

No espetáculo uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado. (DEBORD, 1997, p.29).

Essa tese debordiana, embora consiga dar conta de alguns aspectos do processo de mediatização², não deve ser levada ao extremo. Ao enfatizar a onipresença dos *media* e a relação de alienação criada pela mediatização, a noção de espetáculo corre o risco de virar um modelo teórico totalizante e totalizador, incapaz de dar conta de uma série de nuances que aí estão em jogo. Em verdade, as proposições de Debord firmam uma visão reducionista da atuação dos meios de comunicação.

² Por mediatização, refere-se aqui ao presente estágio da mediação simbólica, em que os meios de comunicação dão tom às experiências do homem. Atualmente, os *media* desempenham um papel que ultrapassa o de organização ou produção de sentidos para estabelecerem-se como articuladores fundamentais da sociedade; colocando-se como processo interacional de referência que corta todo o social para configurar os demais campos, pôr os indivíduos em contato, instaurar modos de enxergar o mundo e de agir sobre ele. (BRAGA, 2006). Trata-se, assim, da constituição de uma nova ordem comunicacional, marcada por novos modos de significação, novas ambiências, novas formas de vida e de interações sociais. (NETO, 2008). A fotografia, assim como os demais meios audiovisuais, tem papel fundamental nesse processo.

Isso porque, para além do espetáculo, as imagens são submetidas a uma recepção estética que não necessariamente se reduz à contemplação, à atividade passiva. Ao contrário, na recepção, as pessoas podem apropriar, rearticular ou transcodificar aquilo que lhe é posto pelo discurso mediático, numa posição muitas vezes crítica e criativa. (CAUNE, 1999; FREIRE FILHO, 2003).

Além disso, quando se concebe a existência de espaços para além do controle espetacularizante, é possível perceber que também no âmbito da produção se encontram movimentos artísticos e políticos que põem fim ao fatalismo de um espetáculo generalizado. Ainda que seja possível apontar uma série de exemplos de práticas dessa natureza, aqui se interessa especificamente por uma. Tomando como *corpus* para análise a obra *Thuths and fictions*, publicada em 1995, pretende-se demonstrar que as fotografias de Meyer funcionam como problematizadoras da própria linguagem fotográfica e do seu poder de mediação ao desmontar sua construção espetacular.

Meyer é um artista espanhol naturalizado mexicano que há mais de cinquenta anos se dedica ao fazer fotográfico. Sua produção inclui cerca de um milhão de negativos (em processo de digitalização) e milhares de imagens feitas com câmeras digitais. Dessas, dezenas estão espalhadas por museus em todo o mundo e outras tantas circularam diversos países em exposições. Por esse trabalho, Meyer é reconhecido como um dos principais fotógrafos contemporâneos, ganhador de inúmeros prêmios, entre os quais se destaca a bolsa *Guggenheim*, o *Internazionale di Cultura Citta di Anghiari* e o *National Endowment For Art*.

Além do trabalho artístico, Meyer tem uma participação ativa na constituição do campo fotográfico, sobretudo em terras mexicanas: em 1977, ele organizou o I Colóquio de Fotografia da América Latina; em 1978, fundou o Conselho Mexicano de Fotografia e, em 1993, lançou o site *ZoneZero* (www.zonezero.com), dedicado à exposição e discussão acerca da fotografia. Foi nessas inserções, ao pensar a prática fotográfica, que Meyer começou a questionar sua própria produção.

A princípio, as obras de Meyer eram realizadas nos parâmetros da *straight photography* (tipo de prática fotográfica assinalada pela rigidez e pelo controle técnico, sem espaço para intervenções no laboratório ou na cópia). No entanto, no final da década de 80, o fotógrafo começou a trabalhar a partir de novos métodos. Ao descobrir as tecnologias digitais, Meyer começou a produzir fotografias que não mais eram abalizadas na estética de uma “pureza” fotográfica, mas, ao contrário, investem em procedimentos a partir dos quais as imagens originais são alteradas, combinadas e transformadas de tal modo a criar novos fundos, novos enquadramentos e novas composições. Nos últimos anos, é por meio das manipulações digitais que Meyer atende aos desígnios documentais e expressionais que seu trabalho ambiciona³.

Entretanto, para além disso, as obras do artista parecem comportar um questionamento acerca da própria natureza da linguagem fotográfica: testando os limites de noções durante muito tempo sedimentadas pela fotografia, Meyer evidencia o caráter de artifício e de construção que é inerente a toda e qualquer imagem fotográfica. Dessa maneira, coloca-se em pauta uma reflexão sobre o poder de mediação fotográfica tal como foi até então legitimado. A obra de Meyer é, pois, tomada como manifestação crítica e criativa que se posiciona contra e muito além do espetáculo.

³ Essa ideia é apresentada com maior rigor em outro artigo: *A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer* (SANTOS, 2010). O importante, nesse ponto, é assinalar que essa mudança de ordem técnica não se reflete no foco do seu trabalho, uma vez que permanece filiado às propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, típicas ao exercício documental ao qual sempre se dedicou. O que muda, além dos procedimentos, é a maneira como ele passa a entender a própria fotodocumentação. Para ele, documentar a realidade através de fotografias não mais se restringe à captura do instante decisivo em que a realidade supostamente já torna visível por si só a essência dos acontecimentos em curso (CARTIER-BRESSON, 1952), mas se configura como um exercício expressivo ativo que trata de incluir na imagem a “visão de mundo” do fotógrafo, suas impressões e sensações.

A desconstrução da natureza do fotográfico

Para entender de que modo a obra de Pedro Meyer problematiza a mediação fotográfica, é preciso retomar alguns pontos em relação à teorização e à legitimação da fotografia enquanto instrumento de mediação. A questão que se coloca é, portanto, de que modo a fotografia é capaz de evocar algo além dela mesma, servindo para representar o mundo ao qual se refere.

Os estudos acerca da imagem fotográfica responderam tal questionamento a partir de dois fatores: a natureza icônica e indicial da fotografia⁴. De um lado, o ícone apareceu como importante categoria para mostrar que o valor de analogia da imagem fotográfica era capaz de trazer para a percepção o sentido de presença do referente, sugerindo-o; do outro, a categoria do índice ia até a gênese técnica da fotografia para evidenciar o fato de que essa imagem, diferentemente de outras, tornava-se inseparável da sua referência e, assim, sem intervenções se pondo entre uma e outra, era capaz de indicá-la.

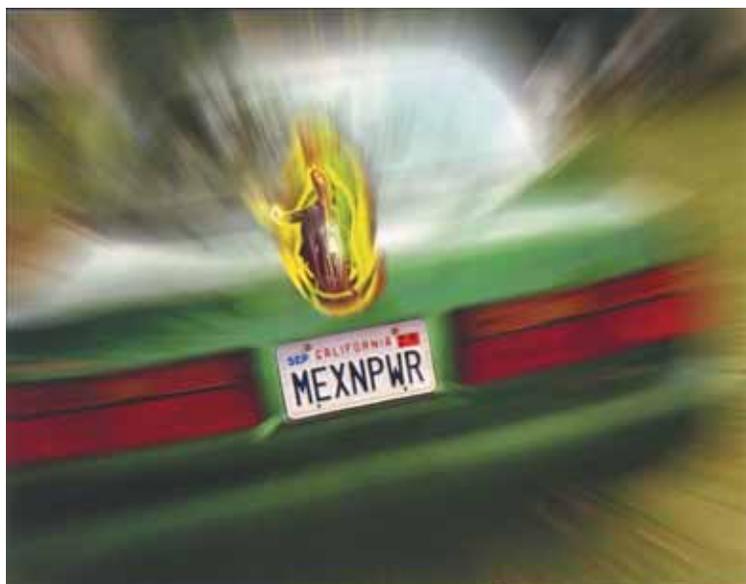
Tais concepções acarretaram duas consequências para a mediação fotográfica. Em primeiro lugar, a vinculação da fotografia a uma noção restrita de realismo. Ao atribuir a vocação da imagem fotográfica para se referir ao mundo o seu valor de analogia, alegou-se a necessidade de que

⁴ A nomenclatura refere-se à classificação peirceana do signo, em particular aquela que se obtém da relação do signo com seu objeto ou referente, ou seja, do modo como o signo estabelece um determinado tipo de relação com os fenômenos de maneira a servir de mediador a eles. Nessa categorização, três são os tipos possíveis de signos. De forma bastante resumida e simplificadora, tem-se que: 1) no ícone, a relação estabelecida entre eles é da ordem da semelhança. Ao possuir uma qualidade que se assemelha à qualidade do seu objeto, o signo consegue, por meio de uma cadeia associativa de similaridades, sugeri-lo. Essa sugestão se dá, portanto, em virtude de características próprias do signo, características que o objeto igualmente possui; 2) no índice, por sua vez, essa relação se fundamenta em uma conexão existencial, isto é, de uma contiguidade física entre signo e objeto. É através dessa conexão, ao se apropriar de uma parte do referente ou ser realmente afetado por ele, que os índices indicam seus objetos; 3) no símbolo, finalmente, a relação não é nem de similaridade ou analogia nem de ligação factual com o seu referente, mas liga-se a ele apenas por convenção ou pacto coletivo. Somente ao ser regido por uma lei o símbolo pode representar alguma coisa. (PEIRCE, 1999).

ela se mantivesse nas balizas do mimetismo e de que esse permanecesse somente no âmbito do visível. Em segundo lugar, no que diz respeito à sua vinculação com a referência, implicou-se que a fotografia deveria ser literalmente impregnada por um factual, com a qual precisava confundir-se até certa medida.

Assim, da ideia da fotografia como imitação mais perfeita da realidade ao entendimento da fotografia como traço de um real (DUBOIS, 1993), os modos de representação da fotografia passavam essencialmente pela relação imagem-realidade, tomada como decisiva na constituição do seu estatuto comunicacional. É justamente o caráter precário dessa relação que aparece problematizado nas fotografias de Meyer – seja no tocante ao mimetismo ou à impregnação factual.

Figura 1 - From conquest to reconquest, 1992/1992



*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

Figura 2 - The strolling saint, 1991/1992

*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

O discurso da mimese, que perpassa o primeiro ponto, é em parte refutado na obra do fotógrafo. Na fotografia de Meyer, ainda é possível identificar subsídios do mundo visível, mas eles nem sempre aparecem como uma tentativa de acionamento de um código icônico em que seja possível reconhecer formas de objetos e de arranjos considerados “a mesma coisa” daquelas memorizados a partir da realidade (Figura 1) – como acontece nas fotografias realistas. De tal modo, essas imagens se destituem de seu caráter referencial, distanciando-se da intenção de se estabelecer enquanto experiência vicária, isto é, de proporcionar efeitos idênticos aos que se teria em uma experiência não-mediada.

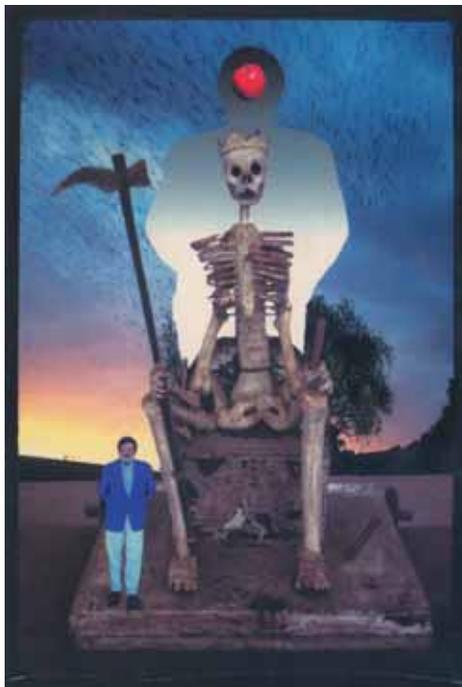
Em outras fotografias, o abandono do mimetismo se dá ao passo em que são desprovidas de quaisquer pretensões de serem percebidas em seu aspecto de recorte do real. Personagens irreais, composições inusitadas e realidades com ares de estranheza ou surrealismo tornam-se, então, recorrentes. Nessas, fica evidente que o interesse de Meyer não é mimetizar ou atestar um real factual (Figuras 1 e 2).

A ruptura com a realidade visível e com o realismo mimético, como proposto por Meyer, não é propriamente uma novidade no campo da fotografia. Os fotogramas de László Moholy-Nagy e Man Ray, ainda que de maneiras bastantes distintas, já trabalhavam tal questão. Contudo, do modo como foram apropriadas pela fotografia contemporânea, essas contribuições levaram a uma concepção de fotografia que a livrou da obsessão da mimese para concebê-la em outra chave do vínculo com o real: aquela do índice. Nesse sentido, o que passa a ser valorizado é a força constativa que assegura à fotografia um poder de autenticação do seu referente (BARTHES, 1998); poder conforme o qual a imagem não precisa reproduzir o real em seu aspecto de aparência, mas deve representá-lo tomando-lhe “emprestado” fragmentos.

Esse referente também é negado no trabalho de Meyer. Suas fotografias não se assinalam a partir de uma experiência referencial que traz seu objeto colado em si. Pelo contrário, o ato que as fundam é menos o de uma impregnação factual do que a de uma manipulação efetiva dele. A partir das tecnologias digitais, da realização de reenquadramentos, retoques, realçamento de detalhes, inclusão ou supressão de elementos, inserção de desenhos, mistura de imagens e outras manipulações, funda-se uma prática fotográfica que não se referencia direta e literalmente ao mundo factual, mas funciona como uma re-elaboração do real (Figuras 3 e 4).

Igualmente, não se trata de algo inédito na história da fotografia. As fotomontagens dadaístas, surrealistas e construtivistas já tomavam a fotografia como material para colagens que instauravam configurações visuais sem correspondentes no mundo factual. Em tais manifestações, a fotografia também era transformada em instrumento de crítica ao sistema tradicional de representação, subvertendo a lógica do registro fotográfico através da utilização da própria técnica para propor novas formas de percepção da realidade. (FABRIS, 2003).

Figura 3 - Meyer vs. death of photography, 1991/1994



*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

Figura 4 - Republican territory, 1989/1992



*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

Em alguns casos, a fotografia de Meyer se aproxima bastante das fotomontagens (Figuras 2 e 3). Em outros (Figuras 1 e 4), tal associação se faz mais distante. Em ambos, Meyer trabalha com as fotografias sem submetê-las às constrações do ícone ou do índice e, em tal sentido, expõe seus limites. Trata-se, decerto, de uma crítica à representação. Todavia, para além da mera crítica ao poder de traição das imagens (lembrando aqui o exemplo de Magritte), o trabalho de Meyer dá visibilidade à trama técnica e semiótica que se esconde na base da legitimação da mediação fotográfica.

Em tal sentido, a obra de Meyer é marcada pela reflexividade, ou seja, pela capacidade de tematizar a própria mediação. Com isso, Meyer parece defender que as fotografias não mais podem fundamentar a sua credibilidade de mediação à crença de serem representações fiéis do real, parecendo-se com ele ou sendo por ele impregnadas. É preciso, mais do que isso, dialogar com os espectadores de modo a fazer com que eles identifiquem nas imagens uma compreensão da realidade que lhes seja plausível, já que passam a acreditar nelas apenas na medida em que parecem fazer sentido⁵, ou seja, na medida em que a informação que municiam seja condizente com a compreensão que os sujeitos têm do mundo. (KELLY; NACE *apud* SOUSA, 2000).

Ao convocar os indivíduos dessa maneira, dependendo de sua síntese intelectual para funcionar enquanto representação, as imagens de Meyer são assinaladas por uma dimensão simbólica. Para alguns autores, toda fotografia é predominantemente simbólica posto que seus

⁵ Aqui, não se defende que essa seja uma especificidade do trabalho de Meyer. A ideia de que as fotografias ganham sentido no diálogo com o seu espectador tem validade geral, aplicando-se a toda e qualquer fotografia. O mesmo pode ser dito acerca da capacidade interpretativa desse espectador. O que se sublinha, no caso de Meyer, é como esses aspectos ganham contornos específicos. Isso porque, levando em consideração o poder de ancoragem do real nela percebido, a fotografia muitas vezes envereda por uma estética da transparência, em que os elementos composicionais são apagados a ponto de ser plausível olhar para a imagem como se estivesse diante do próprio mundo. Meyer, ao contrário disso (e como fazem outros artistas que investem nas fotografias expandidas), faz com que suas fotografias valham, antes de qualquer coisa, como imagem. Em outras palavras, pode-se dizer que, explicitando as marcas de mediação, Meyer faz com que os espectadores enxerguem a fotografia em si mesma antes de enxergarem as coisas fotografadas; e, assim, impõe tal forma de ver como a única possível e necessária para interpretar as imagens.

elementos codificadores são arbitrários e convencionais, frutos de uma série de aplicações ou mediações técnicas que perpassam toda a produção. (MACHADO, 2001). Mas, ainda, o que permite ressaltar o caráter simbólico das fotografias de Meyer é o reconhecimento de que tais mediações são condicionadas por uma manipulação da ordem do intelecto – base fundamental que a permite representar e interpretar a realidade e que precisa ser resgatada no momento da recepção.

Muda-se, dessa forma, o programa estético e político de tais imagens. O que está em jogo é o espaço que é previsto e reservado na obra ao olhar do espectador. Uma prática de olhar ativa é evocada como condição espectral. Se, em outras produções, pode-se ter um sistema de comunicação centralizado e monológico (por isso, excludente e alienador); no trabalho de Meyer, o sistema torna-se descentralizado e dialógico, requerendo, portanto, um público participante.

O espectador, que consoante à teoria debordiana estaria excluído da representação pela condição de aparência da imagem, é trazido de volta ao centro do processo de mediação. A obra de Meyer chama atenção para o fato de que a imagem fotográfica se configura, antes de qualquer outra coisa, como um objeto que precisa ser agenciado por uma prática de olhar. É ao engajar o indivíduo nessa prática que tais fotografias situam a produção de sentido na iminência da relação, isto é, que se estabelece exatamente no instante em que os sujeitos engajam interesses, concepções, comportamentos e ações. (CAUNE, 1999).

A crença do espectador na imagem sob suspeita

Ao chamar atenção para o fato de que, no trabalho de Meyer, a produção de sentidos só é completada na dinâmica da relação com o espectador, dando a tal relação contornos específicos, há outro aspecto que se suscita: por se desenvolverem para além do que tradicionalmente se define como fotográfico, essas imagens realizam uma espécie de

desmorte da crença própria à recepção fotográfica. Tal crença se fundamentou historicamente naquele suposto *status* privilegiado (ao mesmo tempo icônico e indicial) que a imagem fotográfica detém quando comparada a outras formas de representação visual. A clássica formulação de Roland Barthes acerca da especificidade da fotografia faz referência a isso na medida em que destaca que a fotografia, em função da natureza mecânica do dispositivo que lhe dá origem, tem como uma das suas mais distintivas características o fato de ser a realidade efetivamente capturada – e então percebida como tal. (BARTHES, 1998).

Lucia Santaella, no livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, retoma essa questão. Entretanto, ao pensar designadamente o campo artístico, a autora pontua o fato de que, pelo menos desde 1839, a fotografia já entrava em diálogo com a pintura, por meio de experiências artísticas que de certa forma desconstruíam a pureza do mecanicismo fotográfico. É aí, nesses hibridismos pouco definidos, que reside o problema sobre o qual se detém Santaella: se, de fato, existem imagens dos mais variados tipos, servindo aos mais variados usos e exercendo as mais variadas funções, todos eles parecem coexistir em promiscuidade. Por conta disso, sem uma definição precisa dos limites de cada uma delas, toda e qualquer imagem ficaria sob suspeita. (SANTAELLA, 2005).

Meyer, ao contrário, não parece se importar com a “coexistência em promiscuidade” ou com a “imagem sob suspeita”. Ao contrário, esses parecem ser seus campos de atuação. A ideia de uma fotografia expandida parece se adequar a tais imagens. Cunhado pelo crítico Andreas Müller-Pohle na década de 70, o termo “fotografia expandida” se refere a um tipo de fotografia que se caracteriza por intervenções no plano da produção, circulação e consumo que visam deslocar e subverter os modelos tradicionais de fotografia, contaminando-os com imagens que inquietam os indivíduos e os desafiam a refletir sobre aquilo que vê.

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à

imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade [...], mas sugerindo diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. (FERNANDES, 2006, p.16-17).

Ao apontar a fotografia como uma representação que não está natural e automaticamente sustentada no tripé verdade, objetividade e credibilidade, mas exposta a riscos, Meyer induz os sujeitos a esse estranhamento que os leva a desconfiar do que as imagens lhes oferecem, seja a imagem assumidamente manipulada e construída sob o signo do surreal ou a mais mimética e realista das fotografias. Isso é enfatizado ainda mais porque, na obra de Meyer, também podem ser encontradas imagens que a princípio não levantariam quaisquer desconfianças sobre a sua natureza icônica e indicial⁶ (Figuras 5 e 6).

Figura 5 - Live broadcast, 1990/1993



*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

⁶ É importante mencionar que todos esses processos de construção das imagens de Meyer são feitos às claras: em alguns casos, as fotografias montadas são acompanhadas da descrição do procedimento realizado ou, quando não, pelo menos da indicação de manipulação; que aparece explicitada nas legendas (as imagens alteradas são datadas duplamente, com a designação do ano em que a fotografia foi originalmente captada e do ano em que ela foi modificada).

Figura 6 - Mexican migrant workers, 1986/1990



*Fotografia: Pedro Meyer
Fonte: Meyer (1995)*

Nesse contexto, a crítica se volta para a própria representação que o artista faz do mundo, como se perguntasse de que modo aquelas mesmas fotografias são capazes de mediar o real. Na verdade, através delas, o espectador sai da postura de indiferença prevista por Debord para se questionar sobre o que se vê: realidade e verdade ou ficção, manipulação, simulacro e ilusão? Ou tudo isso ao mesmo tempo? Acreditar, não acreditar ou acreditar apesar de tudo passam, então, a ser a tônica da recepção. (COMOLLI, 2008). A fragilidade de uma crença tradicionalmente inabalável vem à tona, evidenciando para o sujeito

[...] que não há absolutamente nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já é, no mínimo, um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa a nossa volta. (LINS; MESQUITA, 2008, p.10)⁷.

⁷ Embora estejam pensando especificamente o caso do cinema – assim como as de Jean-Louis Comolli –, as discussões empreendidas por essas autoras são apropriadas para o entendimento do trabalho de Pedro Meyer. Aliás, no campo do cinema, tem-se dedicado especial atenção à reflexividade de algumas obras (FELDMAN, 2006, 2009; LINS; MESQUITA, 2008); teorizações que são aqui retomadas.

À guisa de conclusão

A crença abalada pode ser revertida, assim, em uma prática de olhar que dá liberdade à atividade do espectador e re-estabelece a imagem como lugar crítico, opondo-se a ideia debordiana de entorpecimento e alienação. É tal dinâmica que permite enquadrar o trabalho de Meyer como manifestação significativa de um tipo de obra imagética que não pode ser explicada a partir dos fundamentos de um espetáculo generalizado: ele ratifica a possibilidade de utilizar a própria linguagem do espetáculo como uma maneira de se colocar criticamente contra ele. Abandona-se, nesse sentido, o indivíduo assujeitado que perpassa as teses de Debord (1997) para dar espaço a um espectador emancipado diante das (ou pelas) imagens.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BRAGA, José Luiz. Sobre mediatização como processo interacional de referência. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 15., 2006, Bauru. **Anais...** Bauru: UNESP, 2006..
- CARTIER-BRESSON, Henri. **Images a la sauvette**. Paris: Verve, 1952.
- CAUNE, Jean. **Pour une éthique de la médiation**. Grenoble: PUG, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, São Paulo, v.22, n.1, p.11-58, 2003.

FELDMAN, Ilana. Sob o risco da ficção. **Revista Cinética e Crítica**, maio, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/riscoficcao.htm>. Acesso em: 12 out. 2010.

FELDMAN, Ilana. Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios documentais Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18., 2009, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: PUC-MG, 2009.

FERNANDES-JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista Facom**, São Paulo, v.2, n.16, p.10-19, 2006.

FREIRE-FILHO, João. A sociedade do espetáculo revisitada. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.1, n.22, p.33-45, 2003.

KELLY, James; NACE, Diona. **Credibility of digital newsphotos**. Kansas City: AEJMC, 1993.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNIP, 2008.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito.

In: _____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.**

São Paulo: Contracapa, 2001.

MEYER, Pedro. **Truths and fictions:** a journey from documentary to digital photography. Nova Iorque: Aperture, 1995.

NETO, Antônio Fausto. Fragmentos de uma analítica da midiatização.

Revista Matrizes, São Paulo, n.2, p.89-105, 2008.

PEIRCE, Charles. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Ana Carolina Lima. A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer.

In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...**

Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.