

JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

Imagem, Violência e Tecnologia

Aquela que é, porventura, a mais acutilante dor de parto do nosso século, apresentou-se de imediato – sem margem para perplexidade – como evento mediático de escala global. Terror feito imagem, espetacularizado. Imagem feita terror, que cinde o tecido da ilusão de invulnerabilidade dos que vitoriosamente se ergueram da guerra fria, levando aos ecrãs de todo o mundo o impensável, inverosímil, simultaneamente caricatural e atroz ataque às torres gêmeas. O *plano diabólico*, outrora confinado a um qualquer desenho animado ou vilão de banda desenhada, tornava-se real.

A potência simbólica do atentado, debruada com o choque do colapso e a miniaturização – desumanização? – daqueles que face às gigantes construções em derrocada preferiam o salto para o abismo, marcaram uma nova era de medo e incerteza.



FIG. 1
The Falling Man. Fotografia de
Richard Drew. 11 de setembro
de 2001

Geradora de controvérsia e acusações de diversa ordem aquando da sua publicação, a imagem tomada pela lente de Richard Drew – *The Falling Man* (2001) – é um testemunho frio e geométrico que nos confronta com a morte de um *soldado involuntário*, apanhado numa súbita rutura que trazia a guerra para o coração financeiro do mundo, reconfigurando os limites do expectável. Trata-se de uma imagem que habita um espaço particular, um espaço de brutalidade trágico, mas talvez não suficientemente gráfico para aportar o valor de choque a que os olhares dos nossos dias se acostumaram e que podemos, de forma mais imediata, associar ao conceito de *Imagem Intolerável* proposto por Rancière, que nos interpela:

“Que faz com que uma imagem de torne intolerável? À primeira vista a questão parece perguntar apenas quais são os traços característicos que nos tornam incapazes de olhar uma imagem sem experimentar dor ou indignação. Mas há uma segunda questão que surge imediatamente inserida na primeira: será tolerável fazer tais imagens e propô-las à visão dos outros?” (Rancière, 2010: 125)



FIG. 2
The Falling Soldier
fotografia de Robert Capa,
1936.

Contrastar esta com a icónica fotografia de Robert Capa *The Falling Soldier* (1936) – também ela alvo de polémica e acusações de encenação – é condensar uma mutação na história da guerra e do seu espetáculo, guerra que se faz mundo.

Žižek (2002) reclama um paralelo entre a incredulidade por este causada e o naufrágio do *Titanic*, acidente que despedaçou a *húbris* do pináculo da civilização industrial do século XIX. Como antecâmara e motor libidinal aponta a popularidade do subgénero de *filmes catástrofe*. Para o autor, esta tragédia plasmava-se já como uma fantasia das massas no grande ecrã, fantasia essa que, surpreendentemente realizada, tornaria o trauma ainda mais contundente. Neste movimento entre ficção e realidade, observa a forma como em Outubro de 2001, o Pentágono convocou

uma série de realizadores e especialistas em *filmes catástrofe* a fim de estes auxiliarem na previsão de possíveis futuros ataques. A aliança com Hollywood continuou, e esta tornou-se uma peça fundamental da guerra contra o terrorismo.

Afiveladas as máscaras que em *prime time* prometiam desvendar os comos e os porquês, com as imagens do colapso repetidas à náusea, estendiam-se concomitantemente as teorias da conspiração que iam alimentando o sentimento prevalente do *zeitgeist*: a desconfiança.

Através da consolidação da acessibilidade da internet, a difusão audiovisual, para o bem e para o mal, ganhava outro ímpeto. Longe iam as limitações da rádio pirata ou do fanzine fotocopiado, sendo a abrangência das produções inaudita até então. Estávamos a navegar o que Henry Jenkins cunhou como cultura de convergência, dimensão em que as fronteiras entre produtores e consumidores de media se esbateram inexoravelmente.

Rainha da era tornou-se a entropia, propiciada pelas colisões de códigos, velocidade de comunicação, contextos culturais, mas também pela crescente acessibilidade de software de edição e manipulação de imagem, tendo na era em apreço uma das suas mais inusitadas manifestações na difusão, em t-shirts e cartazes antiamericanos, de uma montagem efetuada pelo então estudante do liceu Filipino-Americano Dino Ignacio. Tratava-se uma imagem que colocava lado a lado Osama Bin Laden e a personagem da série infantil *Sesame Street* (1969 – Presente) Bert (Becas). Este exercício de humor foi ingenuamente apropriado por um editor do Bangladesh, que a encontrou numa pesquisa na web, sem qualquer ideia de quem seria o Bert ou tão pouco a colorida Rua Sésamo. Jenkins (2006) sublinha esse momento que tornou o fenómeno visível no ocidente: a ocasião em que a CNN transmitiu imagens da turba de protestantes enraivecidos a marchar pelas ruas, vociferando slogans antiamericanos enquanto empunhavam cartazes com a imagem de Bert e Bin Laden.



FIG. 3
Fotomontagem da série *Bert is Evil* de Dino Ignacio (2001)

Em Hollywood, coincidentemente ou não, embora existam casos isolados de grande sucesso que o antecederam, é inaugurado, com *Spiderman* (2002) de Sam Raimi, o grande e ininterrupto filão de filmes de super-heróis que irá dominar hegemonicamente o *box-office* nas décadas por vir. Para tal há um inquestionável contributo dos avanços na área da pós-produção digital, que permite trazer ao ecrã de forma mais verossímil esses mundos outrora confinados ao papel. Podemos, contudo, encontrar também uma resposta à onda de medo e caos, que convoca estas construções da mitologia pop contemporânea como grande fantasia escapista, capaz de fintar as angústias desse mundo em veloz e imprevisível reconfiguração. Alan Moore, um dos mais influentes argumentistas de BD de sempre, manifestou desde cedo uma grande desconfiança em relação ao fenómeno, observando como este potenciava uma infantilização do público e plasmava fantasias que se afiguravam como precursoras do fascismo.¹

Enquanto Hollywood se apressava a retirar os cartazes originais do filme de Raimi, por nestes estarem presentes as torres gémeas, Spike Lee torna-se o primeiro autor a incorporar a tragédia e os espectros que agora pairavam sobre a deprimida Nova Iorque numa produção de estúdio para o grande ecrã, forjada no fúnebre e acutilante *25th Hour* (2002). O crítico norte americano Mick LaSalle exaltou particularmente a importância deste filme, observando-o como um documento histórico irmanado com filmes como *Roma, Città Aperta* (1945) de Rossellini, ultrapassando largamente a mera apropriação cosmética da tragédia transformadora e afirmando-se também ele como documento histórico.

1
Sharf, Z. (2022, 10 de Outubro). 'Watchmen' Creator Alan Moore: Adults Loving Superhero Movies is 'Infantile' and Can Be a 'Precursor do Fascism'. Variety. <https://variety.com/2022/film/news/alan-moore-adults-loving-superhero-movies-fascism-1235397695/>



FIG. 4
Fotograma de *25th Hour*
de Spike Lee (2002)

Como outro vento que sopra do conflito iniciado com o colapso das torres, em 2003 começam a circular pela internet os chocantes registos fotográficos de Abu Ghraib, dissecados na sua dimensão performativa e simbólica por Susan Sontag no seu derradeiro ensaio *Regarding The Torture of Others* (2004).² Uma vez mais, a precipitação tecnológica, a par com a sua acessibilidade – aqui particularmente vinculada ao imediatismo e possibilidades simultâneas de privacidade e difusão da fotografia digital – confronta-nos com esse atrito que coloca a nu a mais sombria face da condição humana. Os instantâneos aglomeram invulgarmente a dimensão do *souvenir* e da pornografia amadora – que literalmente se ia encontrando nos arquivos fotográficos disseminados, alternada com as imagens de tortura – o que para a autora era sintomático de uma cultura da imagem que longe de pertencer a um nicho subterrâneo, seria prevalente na cultura americana contemporânea.

“Então, a verdadeira questão não são as fotografias em si, mas o que as fotografias revelam ter acontecido aos “suspeitos” sob custódia Americana? Não: o horror do que é mostrado não pode ser separado do horror que as fotografias foram tiradas – com os perpetradores posando, exultantes, sobre os seus indefesos cativos.”
(Sontag, 2004)

² Sontag, S. (2004, 23 de maio). 'Regarding The Torture of Others'. The New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>

As imagens em causa não só nos obrigariam a repensar as relações presentes entre o poder e a imagem, mas também levariam a um público alargado um sopro que fazia desmoronar os castelos de cartas ainda agarrados a uma infantil ilusão maniqueísta, de um mundo a preto e branco, uma fantasia dos *todos bons contra os todos maus*.

O choque não seria, no entanto, uma panaceia universal para a infusão de compaixão e empatia, como também Sontag (1977) referiu décadas antes:

“uma coisa é sofrer, outra coisa é viver com as imagens do sofrimento fotografado, o que não reforça necessariamente a nossa consciência ou compaixão, podendo antes chegar a corrompê-la.”

As imagens também anestesiam e aquilo que se pode tornar mais real quando observado através da fotografia rapidamente se dilui numa menor associação ao real, motivada pela sobreexposição à violência das imagens.

Uma ferramenta frequentemente convocada a fim de interrogar a tragédia sem uma sujeição tão forte – pelo menos aparente – à dimensão da dor, é a comédia, comédia que se funde com o documentário no filme de Michael Moore *Fahrenheit 9/11* (2004). Crítica feroz da presidência Bush e à escalada bélica no Iraque, a reboque do grande êxito do seu predecessor *Bowling For Columbine* (2002), torna-se também um fenómeno mundial, obtendo um sucesso comercial invulgarmente verificado no que ao cinema documental concerne e sendo galardoado com a *Palme d’Or* no Festival de Cannes. Muitos foram, contudo, os que levantaram a voz contra este fenómeno pop, apontando-o como obra de propaganda e indigência intelectual sem paralelo. Segundo Christopher Hitchens:

“Fahrenheit 9/11 é um exercício sinistro de frivolidade moral, grosseiramente disfarçado como exercício de seriedade. É também um espectáculo de covardia política abjecta que se mascara como uma demonstração de bravura ‘dissidente’”.³

Em 2004, ano em que decorreu a primeira edição do ciclo *Imagens do Real Imaginado*, uma equipa de 1000 funcionários, liderados por Steve Jobs, sob a orientação dos engenheiros de hardware e software Tony Fadell e Scott Forstall e o designer Jony Ive, abraçavam o então ultraconfidencial *Project Purple*. Estava em curso o desenho de um salto tecnológico que, não obstante os contributos dos seus antecessores, mudaria para sempre a interação humana, cabendo-nos destacar, entre muitos outros fatores, um que nos concerne em particular: a relação com o consumo e produção de imagem, fixa ou em movimento.

Nesse mesmo ano funda-se o *Facebook*, que transportou as relações sociais para um espaço imaterial, alimentado por representação, autoficção, algoritmos e câmaras de eco que se foram milimetricamente sofisticando. O que de mais íntimo podíamos guardar e que outrora reclamava o direito à privacidade torna-se um exercício público: *escrevíamos* um diário à vista de todos, e grande parte desse diário fez-se de fotografias, fotografias que não mais desaparecerão do oceano da net.

A 9 de janeiro de 2007, três anos volvidos, é apresentado ao público, na sequência do supracitado *Project Purple*, o *Iphone* – discutivelmente, o artefacto mais influente das últimas décadas e que nele encapsulava uma versão miniaturizada da avalanche tecnológica que mudou radicalmente a paisagem do possível desde a explosão de acessibilidade registada na década de 80 do século xx. O telefone, o walkman, o vídeo, a máquina fotográfica e o computador pessoal cabiam agora no nosso bolso.

Esta acessibilidade agiganta-se e a velocidade a que a tecnologia vai disparando novos produtos para o mercado, democratiza a produção de

3

Hitchens. C. (2024, 21 de junho). ‘Unfahrenheit 9/11 – The Lies of Michael Moore’. Slate. <https://slate.com/news-and-politics/2004/06/the-lies-of-michael-moore.html>

imagem, num movimento sem precedentes. Este acesso manifestar-se-á numa enorme onda de criatividade e liberdade artística que encontra na web um palco para a sua difusão, como também enquanto *bulldozer* de violência, arma de caos e de terror que será apropriada pelos que compreenderam que a era da imagem veio para ficar. O que não foi filmado, o que não foi fotografado, não existe. A profecia de Warhol cumpriu-se, e com mais de 15 minutos para quase todos. O anónimo tornava-se uma *estrela* – mais ou menos – mediática, alimentando um organismo que o hospeda e que em troca pede, por norma, uma remuneração em fluxo de imagens.

Hoje, encontramos-nos num ponto de inflexão de particular complexidade. Se é certo que a manipulação fotográfica e todo o manancial de ferramentas no plano videográfico e cinematográfico é há muito capaz de criar a ilusão de realidade, nunca como hoje se colocaram desafios como os verificados pela potencialidade do *Deep Fake* e do meteórico desenvolvimento e acessibilidade da IA, abalo sísmico em curso, de consequências absolutamente imprevisíveis.

Em 2023, Boris Eldagsen é galardoado na *Creative open category* dos *Sony World Photography Awards*. Sucede que a imagem era uma criação de IA e o fotógrafo germânico tinha de facto enviado o trabalho como uma provocação, um pretexto para incitar uma muito necessária discussão sobre um elefante que, contrariamente à crença popular, não acabou de entrar na sala, mas já lá se encontra há tempo demasiado para continuar a ser ignorado.

A atestar a complexidade do labirinto que nos aguarda encontra-se a mais recente galardoada obra de Miles Astray, que venceu um prémio do público e do júri na categoria de inteligência artificial dos *1839 awards*. Acontece que não se tratava de uma imagem criada com IA, sendo que, à semelhança de Eldagsen, a intenção da submissão residia em estimular o



FIG. 5
The Electrician fotografia
de Boris Eldagsen gerada
com IA. 2023

debate. Após a revelação, a fotografia foi desqualificada dos prestigiados prêmios que entre o seu júri conta com membros do New York Times, Phaidon Press ou Centre Pompidou. Nas palavras do autor:

“É claro que havia preocupações éticas em ‘enganar’ o júri, o que não considerei levemente. Mas eu esperava que estes profissionais da indústria e também o público sentissem que este golpe/provocação à IA e às suas implicações éticas supera as implicações éticas de enganar o espectador, o que como é claro, é irônico, porque é precisamente isso que a ia faz.”⁴

4

Astray, M. (2024). 'Reclaiming the brAIn'. Miles Astray – a world, a pen, a camera. <https://www.milesastray.com/news/newsflash-reclaiming-the-brain>



FIG. 6

FLAMINGONE

Fotografia de Miles Astray.
2022

A intricada rede de questões éticas e deontológicas levantadas pelo advento da IA não cabe obviamente no desígnio deste curto artigo, não podíamos deixar, no entanto, de abordar a provocação e observar que nos ocupamos essencialmente das relações entre imagem, violência e tecnologia no berço do século XXI, uma violência mais clara, mais gráfica, mais

explicita. É certo que a IA se apresenta como uma potencial ferramenta ao serviço do criativo, mas a ameaça que a mesma apresenta, num mundo em que minimizar custos e maximizar lucros é um mantra *tecno-feudal*, é algo insofismável. Não será a captura, concretizável ou não, da criatividade humana, das mais sofisticadas formas de violência? Como lidaremos com ela?

REFERÊNCIAS

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Picador.

Žižek, S. (2002). *Welcome To The Desert of the Real! – Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso.