ícone
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco
ISSN 1516-6082

Do analógico ao digital: negociações e ultrapassagens

Antônio Fatorelli[1]

Resumo: Analisar as mutações em curso nesse momento de transição entre a cultura analógica e cultura digital, destacando a forma negociada de existência da imagem fotográfica, situada entre a criação autônoma e a função reprodutiva. Uma forma de existência essencialmente instável, que coloca em relação a realidade pró-fílmica e as singularidades da imagem, motivadora, em boa medida, do fascínio exercido pela fotografia.

Palavras-chave: fotografia analógica; fotografia digital; intertextualidade; híbridos; representação; efeito de presença.

Abstract: Analyze the changes taking place at this moment of transition between analog and digital culture, highlighting the negotiated form of the photographic image, lying between the autonomous creation and the reproductive function. A way of essentially unstable existence that links the pro-filmic reality and the singularities of the image, motivating, largely, the fascination of photography.

Keywords: analog photography; digital photography; intertextuality; hybrids; representation; presence effect.

[1] Possui graduação em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1982), mestrado (1994) e doutorado (1999) em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pós-dourado pela Princeton University (2006). É professor da ECO/UFRJ e pesquisador da imagem e das novas mídias.

A fotografia contemporânea nos seus diferentes formatos mas, de modo ainda mais proeminente, na sua configuração digital, coloca em perspectiva as conjecturas, as convicções e as expectativas historicamente associadas ao meio fotográfico. A extensão e a profundidade desses deslocamentos fazem repensar o próprio entendimento da fotografia como tradicionalmente compartilhado pelo senso comum, pela crítica e pelos fotógrafos.

Surpreende observar a maneira pela qual as transformações processadas atualmente no interior da prática fotográfica deslocam a natureza e o destino das imagens, ao mesmo tempo que reordenam os modos pelos quais acessamos os formatos históricos de produção imagética. É o conjunto da prática fotográfica que se encontra redimensionada pelo olhar atual, desde as experimentações com os suportes materiais, predominante no período anterior à estandartização generalizada dos procedimentos e equipamentos fotográficos – com destaque para as práticas intervencionistas que singularizaram os pictorialistas no século XIX –, e as experimentações com a fotografia das vanguardas históricas.

Nessas conjunturas anteriores, as intervenções manuais, as duplas exposições e o diálogo com outras formas de expressão – como o teatro, as artes plásticas e o cinema –, o jogo ambíguo com a intertextualidade e as práticas híbridas, guardavam um sentido de confrontação – por semelhança ou por disparidade –, com as linguagens artísticas tradicionais. Entretanto, após a consolidação da estética pura e direta defendida pela agenda modernista, e segundo uma outra lógica, a atual recorrência aos procedimentos intervencionistas e às práticas miscigenadas dialogam diretamente com as propriedades do digital, seja pelo modo como o código numérico uniformiza os diferentes formatos imagéticos, seja pela persistência de um sentimento de retomada do passado, motivado pela irremediável distancia histórica daqueles que foram os balizadores da produção imagética analógica.

As recentes recorrências aos processos históricos de impressão, a disseminação da Lomografia, a celebração de formatos supostamente *inocentes* ou aparentemente *espontâneos,* outrora imunes aos artifícios e às manipulações tecnológicas como, por outro lado, a disseminação de uma prática fotográfica compulsiva, em que a distância temporal entre a criação, a edição e a circulação da imagem é cada vez mais compacta, são alguns dos sintomas da condição contemporânea da imagem. De diferentes maneiras, mobilizando estratégias diversas de assimilação, de dissimulação ou de afastamento explícito relativamente ao cânone moderno, essas práticas recentes colocam em questão os lugares tradicionalmente ocupados pela fotografia, tanto do ponto de vista dos pressupostos internos ao meio, quanto nas relações que estabelece com os territórios da arte, do cinema, da literatura e do teatro.

Com efeito, a disseminação da cultura digital afeta o conjunto da produção cultural contemporânea, redimensionando os papéis historicamente atribuídos a cada forma de expressão, ao mesmo tempo que reconfigura os territórios próprios e as zonas de sobreposição entre as diferentes linguagens. Lev Manovich (MANOVICH, 1996) sugeriu pensar esse momento de transição entre a cultura analógica e a cultura digital desde o ponto de vista de uma lógica paradoxal, uma condição na qual o digital produz uma dinâmica de assimilação de algumas das propriedades da codificação analógica, ao mesmo tempo em que instaura, simultaneamente, uma outra lógica, fundamentada nas suas singularidades processuais. Por um lado, o digital incorpora, emula e mimetiza o modo tradicional de codificação das imagens herdado da perspectiva, reproduzindo algumas das figuras clássicas da representação visual, em especial o realismo e o ilusionismo das imagens figurativas criadas por projeção. Por sua vez, e de modo radicalmente distinto, a imagem digital engendra as suas próprias condições de existência, podendo ser gerada numericamente, pelos procedimentos de modelização e de simulação.

No primeiro movimento o digital assimila o analógico, de modo a incorporar, de forma negociada, os valores historicamente associados às imagens de natureza fotoquímica. Na outra dinâmica, propriamente inaugural, o digital exibe a sua

face singular, entrevendo outras relações entre a imagem e o mundo visível, entre a imagem e o observador e entre as próprias imagens. É a partir desse duplo desígnio da produção imagética digital contemporânea, do ponto de vista dessa persistente lógica paradoxal, instituída entre o compromisso com as formas históricas e a irrupção de uma nova entidade, que buscaremos enfrentar os desafios colocados pelas recentes reconfigurações das imagens.

As tecnologias da figuração automática, que contaram com a fotografia como o seu primeiro protótipo, materializaram a promessa de uma analogia mecânica entre imagem e mundo, uma analogia de natureza perceptiva, fundamentada na possibilidade da imagem reproduzir algumas das propriedades óticas recorrentes na visão ordinária dos objetos e estados do mundo. Um conjunto de normas de codificação, que pressupõe a existência de um estado natural anterior do mundo, sobre o qual a imagem vem se acrescentar na condição de imagem motivada, necessariamente depende dos existenciais materiais prévios. Esse modo constitutivo pressupõe uma dimensão fenomenológica, na qual encontram-se confrontados o mundo exterior e o fotógrafo munido dos seus mediadores técnicos. Na crítica cinematográfica, essa precedência do mundo objetivo é chamada de *realidade pró-fílmica,* sobre a qual e a partir da qual a imagem cinematográfica ganha forma, com maior ou menor grau semelhança.

Tal precedência do mundo objetivo não inibiu o surgimento, em diferentes circunstâncias, do filme de ficção mas indicam que, no caso do cinema, a ocorrência do ficcional encontra-se na dependência da realidade pró-fílmica, muitas vezes alcançado por meio dos procedimentos de edição e de montagem. Tampouco a fotografia se furtou a representar o universo onírico, as fantasias do autor, ou a dimensão invisível da realidade, e constituem provas dessas proposições diferentes iniciativas e agendas presentes desde o advento da fotografia, do primeiro *tableux* em que Hippolyte Bayard simulou a sua própria morte por afogamento como, também, a fotografia espiritual, extensamente difundida no século XIX. Uma genealogia que inclui a iconografia pictorialista, a fotografia realista de Oscar Rejlander e seus seguidores, além das montagens fotográficas, das sobreposições e dos deslocamentos de pontos de vista

recorrentes nos trabalhos das vanguardas históricas. Uma iconografia de tal forma extensa que inclui, além desses movimentos deliberadamente concernentes aos jogos de linguagem, o próprio movimento purista vanguardeado por Alfred Stieglitz, edificado sob o signo da noção de inefável, que encontrou nos ensaios de nuvens do próprio Stieglitz e nas abstrações de Edward Weston, os seus primeiros contornos.

Tais tendências e movimentos marcantes na história da fotografia não abdicaram da realidade pró-fílmica, nem tampouco renunciaram às instâncias fenomenológicas da experiência. Pelo contrário, extraíram dessas relações existenciais o suplemento das suas imagens, seus enigmas e suas potências. Com efeito, a incidência dessas estratégias visuais de natureza ficcional, onírica, fabular, espiritual ou visionária é de tal ordem na história da fotografia criativa a ponto de se destacar como o ponto de inflexão sobre o qual gravitam esses projetos visuais. No interior desses agenciamentos, a analogia visual produzida pela imagem fotográfica tem o sentido preciso de apontar para uma condição do mundo ao mesmo tempo que estabelece uma defasagem relativamente a qualquer instância anterior à imagem, em uma dinâmica particular, inaugurada pelas imagens mecânicas de captura automática, que a diferenciam das tradicionais retomadas e referências realistas reivindicadas pelas formas visuais artesanais.

O encantamento singular despertado pela fotografia decorre dessa dinâmica singular que coloca em circulação os signos da analogia, confrontando o pôr-se em causa da percepção visual, os existenciais materiais e as imagens fotográficas elas mesmas. As tentativas, no campo teórico, de dar conta desse particular fascínio provocado pela imagem fotográfica parecem destinadas ao fracasso relativo. Talvez em decorrência da própria irredutibilidade da imagem, já antevista e inscrita no espírito da antiga formulação modernista do *inefável,* uma noção que aponta para o estado ou a qualidade do visual que não se deixa representar, para a instância propriamente inapreensível do composto visual, destinada, por definição, a se furtar às estratégias de controle do pensamento dogmático. A imagem é sempre um outro, resultado de uma deslocamento

constitutivo, decorrente do seu processo de criação, irredutível à condição de cópia de uma realidade preexistente, ou de duplicata da experiência da visão. Mais o que propriamente faz problema e se coloca como desafio é a percepção do modo particular pelo qual a imagem fotográfica difere da imagem percebida, mantendo algumas das suas propriedades ao mesmo tempo que constituindo-se como imagem original. Essa dupla condição de aderência e de diferenciação distingue a operação de representação configurada pela fotografia, daquelas proporcionadas por outras formas de representação visual, como a pintura, o desenho, a caricatura ou a imagem de síntese. Nessa direção, pressupondo que a materialidade da mídia comporta diferenciações no modo de existência das imagens e dos seus potenciais de mobilização sensorial, importa perceber, de modo pontual e peculiar, as modulações dessas variáveis no caso específico da fotografia. Uma problemática particularmente relevante nesse momento marcado pelas migrações das imagens.

Em todas as pontas desse vasto território de espelhamentos e de opacidades, prevalecem regimes de verdade, fundados em discursos, convenções culturais e projeções de natureza subjetiva. O grande mal entendido, que acompanhou parte significativa da produção fotográfica desde o seu advento, incide sobre à demanda de verdade das fotografias documentais e fotojornalísticas, fortemente fundamentada na suposição de que representam o mundo de modo automático, não mediado e imparcial. Uma utopia que parece definitivamente superada nesse momento de transição, uma vez estabelecidos os distanciamentos históricos e conceituais que possibilitaram relativizar essas antigas crenças. Uma perspectiva crítica facultada, em boa medida, pela natureza do código digital, artificial e notadamente construído. Porém, uma vez reveladas as inconsistências das demandas de verdade e de autenticidade da fotografia analógica, agora universalmente reconhecida pelos seus tradicionais apologistas, vemos surgir, ao que parece de modo substitutivo, uma nova utopia envolvendo a produção imagética digital.

A alegação de que o código digital implica em um ruptura radical com a o código e com a cultura analógicas, sustenta-se no argumento da singularidade material e infraestrutural da codificação numérica, na suposição de que o digital

se constitui segundo o princípio autoconstitutivo, dispensando as relações projetivas que historicamente estabeleceram os liames entre as imagens fotoquímicas e a realidade pró fílmica. Um novo mal entendido que se projeta sobre o universo das imagens e da cultura digital, desdobrando o antigo mito verista em uma renovada utopia, fundamentada na ideia de emancipação dos balizadores existências da experiência. Segundo esse novo paradigma, a imagem, formada por fluxos informacionais, podendo ser criada nos monitores através de programas, por simulação ou por projeção, encontra-se definitivamente liberta das contingências de um estar no mundo, corpo entre outros corpos, justamente os balizadores que presidiram a produção imagética analógica. E, desse modo, finalmente emancipada dos vínculos indiciais que ligavam a imagem a uma experiência no mundo, sobre os quais se fundamentaram as antigas utopias realistas. Entremente, essa nova utopia institui – e de modo a inibir, uma vez mais, o enfrentamento com a imagem na sua singularidade representacional –, o mito da emancipação, segundo o qual estaria facultado ao fotógrafo, finalmente, compartilhar a liberdade criativa experimentada pelo pintor abstrato.

Em consideração à dinâmica entre a percepção visual, os existenciais materiais e as imagens que singulariza a prática fotográfica, essas duas formulações utópicas impõem-se pelo critério da exclusão. Na primeira versão, pela reiterada omissão dos determinantes tecnológicos responsáveis pela mediação entre o mundo e a imagem, na segunda versão, pela supressão dos próprios existenciais materiais, pressupondo o estabelecimento de uma relação direta entre a imagem mental e a imagem fotográfica. Pode-se depreender, de modo cruzado, uma lógica complementar perpassando essas duas utopias, cada uma incidindo sobre o ponto cego, impossível de ser apreendido, da precedente.

De certo, a imagem fotográfica não pode ser concebida como cópia ou duplicação do referente, ao mesmo tempo que não se confunde com a imagem mental. Ou, manifesto de outro modo, as fotografias não nos confrontam diretamente com a realidade do mundo, com os outros objetos e formas materiais, nem tampouco com a realidade psíquica ou imaginária do autor.

Podem, e o fazem habitualmente, reportar a uma e a outra, entretanto de modo mediado, uma vez contemplados os termos elididos pelas formulações utópicas.

Muitos fotógrafos criaram suas imagens no quarto escuro do laboratório fotográfico, explorando a natureza química do processo analógico, distantes das ruas e das relações mundanas. Foi o caso de Man Ray, László Moholy-Nagy e Christian Schad, que exploraram as possibilidades do fotograma ou ainda, recentemente, dos *quimiogramas* realizados por Pierre Cordier, ou pelas séries *Recriação* e *Derivação*, criadas por José Oiticica Filho nos anos 1950. Contudo, apesar de significativas no âmbito da linguagem fotográfica, essas experiências não se confundem com a fotografia e, podemos considerar, o nosso investimento habitual na imagem fotoquímica seria de natureza bem diversa se conhecêssemos apenas esse repertório de imagens formadas exclusivamente a partir de procedimentos químicos laboratoriais.

De outro modo, mas de forma complementar, convém circunscrever a maneira pela qual as imagens fotográficas são normalmente submetidas aos procedimentos de manipulação. Uma proposição especialmente relevante, uma vez considerado o papel crucial desempenhado pela analogia visual no modo singular de sedução e de engajamento produzido pela fotografia. Justamente a condição de apontar para uma condição do mundo e, ao mesmo tempo, marcar uma defasagem relativamente às instâncias anteriores à imagem. Num certo sentido, a imagem fotográfica institui-se segundo os seus próprios procedimentos técnicos, afirmando sua independência relativamente a qualquer condição anterior ou exterior à sua instituição e, nesse particular, podemos afirmar que ela cria a sua própria realidade e afigura-se de modo autônomo. Mas também, e num mesmo movimento, a fotografia apresenta-se como uma imagem decorrente de uma experiência vivenciada pelo fotógrafo em um determinado momento e local, a própria imagem formada pela impressão dos indícios, no filme ou no sensor, da presença desses antecedentes existenciais.

O fascínio exercido pela imagem fotográfica reside nesse lugar negociado entre a criação autônoma e a duplicação literal, sem jamais coincidir com esses dois termos extremos. Importa, portanto, considerar o território intermediário,

de inúmeras nuanças e gradações, situado entre a abstração metafórica e a reprodução literal. Nossa convicção é a de que a fotografia analógica e a fotografia digital compartilham, igualmente, essa condição negociada, um argumento que concebe o papel desempenhado pela tecnologia digital em linha de continuidade com a fotografia tradicional. Comenta-se, frequentemente, sobre as possibilidades proporcionadas pelo tratamento digital da imagem, ressaltando a facilidade e a instantaneidade obtidas pela intervenção nos elementos mínimos constitutivos da imagem, novos recursos que, indubitavelmente, tornaram os procedimentos de manipulação mais simples e ágeis. Todavia, deve-se acrescentar a esse argumento, a particularidade de que as intenções e o projeto estético que orientam tais manipulações encontram-se normalmente circunscritos à esse território de negociação, delimitado entre a aspiração de autonomia da imagem e o seu suposto papel duplicador.

Após indagar se o digital aspira à condição da pintura, Tom Gunning chama a atenção, em um artigo seminal, para o fato de que os usuários do photoshop pretendem transformar, muito mais do que criar, uma imagem. Sugerindo, nesse sentido, que *o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como 'fotografias manipuladas', da nossa consciência das camadas indexicais (ou, talvez melhor, do visualmente reconhecível) por detrás das manipulações* (GUNNING, 2012:8).

Admitimos, portanto, a existência de um modo singular de sedução da imagem fotográfica, sustentado em relações mediadas entre a percepção visual, os objetos e fenômenos do mundo e a própria imagem. A seguir, assumimos que a analogia desempenha um papel decisivo no interior dessa dinâmica de complementariedades e de afastamentos recíprocos entre a percepção, o mundo e a imagem, delimitando um campo de possibilidades estéticas. Um conjunto de variáveis responsável pelo composto sensível da imagem, ademais diretamente relacionado à natureza mecânica e aos automatismos do dispositivo fotográfico.

O reconhecimento desses operadores conceituais não tem por fim instituir os fundamentos de uma ontologia da imagem fotográfica mas, de modo flexível, circunscrever um horizonte de possibilidades, um território presidido

pelo *entre,* intensamente negociado mas que marca de modo incontornável o que ainda podemos chamar de fotografia. A abordagem da fotografia, desde esse ponto de vista relacional, ganha nova relevância nesse momento de reconfigurações das imagens, quando a pulverização dos suportes físicos das imagens analógicas favorece a suposição de que atualmente – uma vez abolida as antigas fronteiras que distinguiam, de modo incontestável, os diferentes meios de expressão –, prevalece um estado de indiscernibilidade das imagens.

Encontramo-nos, cada vez mais, na condição de criadores multimídia, envolvidos na produção de imagens em diferentes formatos, fixas e em movimento, e os dispositivos técnicos de última geração proporcionam, indistintamente, a produção de fotografias e de vídeos. Em acréscimo, novos e excitantes regimes de temporalização da imagem surgem a partir das aproximações tecnológicas e das sobreposições de linguagens facultadas pelo digital. Contudo, essas múltiplas habilidades demandadas aos realizadores e as novas virtualidades da imagem não apagam os contornos delimitadores de uma e outra forma imagética. Passado o período inicial de intensa negociação entre os regimes das imagens fixas e das imagens em movimento, duplamente motivado pela plasticidade do código digital e pela aspiração de superar as antigas dicotomias reducionistas herdadas do período modernista, cumpre aferir as influências mútuas, os empréstimos e as sobreposições manifestas entre a fotografia, o cinema e o vídeo, ademais sempre presentes nos contextos históricos precedentes sem, contudo, prognosticar uma condição universal da imagem, indiferente ao seu modo constitutivo.

Se ainda podemos falar de fotografia e de cinema, e essa é a aposta desse artigo, trata-se de uma fotografia e de um cinema marcados pelas intensas experimentações observadas nas últimas três décadas, expandidos, reconfigurados, extremamente modificados, perpassados por outros vetores, investidos de potências inimagináveis. Alterações de tal forma significativas, no âmbito dos formatos e das linguagens, a ponto de questionar a manutenção das formulações teóricas historicamente consagradas. No contexto desse cenário caracterizado por incessantes deslocamentos, o que se encontra

decisivamente alterado é o estatuto do *entre* que dispõe os termos relacionais, esgarçado em todos os seus contornos, decisivamente tensionado, comportando sobreposições e ultrapassagens em todas as direções, de modo a redimensionar as suposições e as garantias fundamentadas na especificidade dos meios.

Como, nesse momento transicional, em vista dos múltiplos regimes temporais explorados pela fotografia contemporânea, após as inúmeras proposições da fotografia encenada, da fotografia construída e da fotografia ficcional e, por outro lado, do extenso uso da fotografia instantânea, difundida em tempo real, com o intuito de certificar a presença aqui e agora, validar a noção do *isto foi,* empregada por Roland Barthes (BARTHES, 1984), com o intuito de distinguir o modo particular da fotografia apontar singularmente para o passado, com todas as decorrências ocasionadas por tal unicidade temporal no âmbito das apropriações pessoais e sociais da imagem? De que modo sustentar, nas situações instalativas em que encontram-se sobrepostos inúmeros mediadores tecnológicos, a ideia de uma imagem sem código, igualmente defendida por Barthes ou, ainda, a suposição de que o dispositivo tecnológico do cinema – nesse caso, múltiplos dispositivos, instituídos em diferentes épocas – encontra-se associado ao exercício simbólico do poder, como apontou Jean-Louis Baudry (BAUDRY, 1983), no seu texto seminal sobre o aparelho de base? Ou, ainda, sustentar, nessa conjuntura de progressiva virtualização da experiência, notabilizada pelas estratégias performativas e teatralizadas, que a função representacional da fotografia reporta-se à inscrição do real, como reiteradamente defendido, com todas as implicações dessa atribuição sobre os valores de verdade e de testemunho historicamente endereçados à imagem fotográfica?

Não está em conta, certamente, desautorizar as formulações teóricas e as terminologias preexistentes mas de submetê-las ao crivo das substanciais alterações decorridas nas últimas três décadas, com o intuito precípuo de ensejar uma indagação sobre as possíveis limitações do seu emprego na atualidade. Considerada historicamente, a análise crítica deveria refutar,

simultaneamente, os pressupostos fundamentados na unicidade do meio e as suposições emancipatórias da imagem, de modo a desviar-se tanto da demanda de verdade, tradicionalmente reivindicada por influentes pensadores modernos, quanto da suposição, atualmente compartilhada por renomados teóricos, com decorrências decisivas sobra a condição atual e futura da imagem fotográfica, de que os procedimentos informacionais ocasionariam o cancelamento dos vínculos da imagem com o mundo. Pretende-se, desse modo, desviar-se da propensão em substituir as antigas e, por vezes, ingênuas demandas de verdade, por uma outra quimera, igualmente dissociada da experiência sensível e sensorial proporcionada pelas fotografias.

Se os híbridos e os múltiplos foram os termos recalcados pelos modernos canônicos – e é surpreendente a virtual ausência, na crítica anterior aos anos 1980, de referências a fotografias realizadas segundo princípios distintos da instantaneidade –, permanece frustrante constatar, nas interpretações atuais, a canonização desses híbridos e múltiplos, desta feita emancipados do real, estritamente associados à operações abstratas. Por meio desse outro procedimento de reificação recusa-se, uma vez mais, o potencial intrigante e desafiador das formações compostas, multiformes ou miscigenadas, proporcionado pelas imagens tecnológicas, que permanecem desafiando o pensamento. Não se trata apenas de reconsiderar a importância dos híbridos em conjunturas anteriores, de modo a reparar a falta mas, de maneira propositiva, de conceber que o enfrentamento das singularidades processuais e estéticas dos híbridos contemporâneos encontra-se na dependência da percepção dos híbridos modernos e pré-modernos, nas suas diferentes configurações, no interior e além do campo fotográfico.

Além de contemplar a singularidade dessas formas expressivas frequentemente excluídas, esse percurso evidencia as especificidades dos híbridos contemporâneos, suas qualidades irredutíveis, desde a perspectiva da sua historicidade. Mas proporciona, de modo ainda mais incisivo, a oportunidade de reconsiderar os não-híbridos modernos, as formas puras e diretas, doravante deslocadas do eixo dogmático. Evidencia-se, por fim, a natureza contaminada, negociada e intervencionista da fotografia dita pura,

seus artifícios característicos, sua singular propensão aos jogos de linguagem e à experimentação e, da mesma forma, a sua temporalidade precária, laboriosamente conquistada. Nessa perspectiva, a assunção das configurações híbridas dá a ver as contradições das formas ditas puras, manifestando o seu caráter construído e mediado, além das suas relações ambíguas, circunstanciais e problemáticas, com o real.

Simultaneamente às considerações a propósito das aproximações singulares da imagem fotocinematográfica e, de modo persistente, das imagens eletrônicas e digitais com a realidade pró-fílmica, deve-se destacar a irredutibilidade da imagem à função representativa, no sentido meramente substitutivo. Na perspectiva de que as imagens não se encontram confinadas a um significado pressuposto, nem se prestam, tampouco, ao papel de duplicar, ou de substituir, um referente. Comporta, portanto, observar a existência de uma vida e de uma performatividade da imagem que age, reage, interpreta, aciona dispositivos e desencadeia processos. De atentar para um acontecimento na imagem, para a particularidade de que algo se passa na imagem. Que mesmo a imagem fotográfica dita instantânea comporta uma sobreposição de registros temporais, de ordem processual que, como aponta Henri Bergson no âmbito da percepção, assinalam a passagem qualitativa de um estado a outro e, nesse decurso, a criação de uma nova entidade.

Tratam-se de microocorrências no tempo, igualmente observadas na fotografia pura e na fotografia contaminada, tanto nas imagens instantâneas de Henri Cartier-Bresson, em que prevalecem a máxima do instante decisivo – um instante composto, resultado da combinação entre o instante dos acontecimentos no mundo e o instante fotográfico, esse último compreendido como *um intervalo,* que abriga dimensões *do passado, do presente e do futuro* (TASSINARI, 2008: 14 e 15), como observou Alberto Tassinari, na sua acurada análise da poética de Bresson –, quanto em inúmeras composições de Man Ray, criadas a partir das sobreposições de múltiplos negativos, de enquadramentos bizarros ou de procedimentos de pós produção, quando os diferentes estratos temporais se apresentam de maneira mais evidente na superfície da imagem.

Esse lugar negociado entre a criação autônoma e a função reprodutiva, situado entre a abstração metafórica e a duplicação literal, igualmente compartilhado pela fotografia analógica e pela fotografia digital, um lugar essencialmente instável, que coloca em relação a realidade pró-fílmica e as singularidades da imagem, motivador, em boa medida, do fascínio exercido pela fotografia, pode ser apreendido no movimento de oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido,* como sugerido por Gumbrecht no âmbito da produção cultural em geral (GUMBRECHT, 2010: 145). Ao considerar as limitações das ciências do sentido, Gumbrecht encontra, no domínio da experiência estética, a oportunidade de *recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência,* na aposta de que ela possa nos ajudar a devolver *pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas.* (GUMBRECHT, 2010: 146). Mas se as imagens formadas por projeção, como as imagens fotográficas, despertam um forte efeito de presença, exatamente por encontrarem-se em conexão com *o mundo físico das coisas*, parece insuficiente associar esses singulares efeitos de pertencimento e de proximidade exclusivamente à noção de índice, como apropriadamente sinalizado por Tom Gunning (GUNNING, 2012).

Compete, uma vez posicionados nesse território ativamente negociado delineado pelas imagens fotográficas analógicas e digitais, considerar as inúmeras e substanciais alterações introduzidas pela tecnologia digital no âmbito do fazer fotográfico e do estatuto da imagem. Portanto, de dimensionar os deslocamentos introduzidos pelas relações processuais e comportamentais diretamente associadas à codificação digital. Nesse quadro de significativas mutações apresentam-se especialmente relevantes os seguintes deslocamentos: a migração da fotografia cotidiana, dos álbuns de família para os cartões de memória e os discos rígidos, com todas as decorrências resultantes dessa migração, como a passagem da foto objeto para a foto projeção, além das reconfigurações produzidas no âmbito das relações entre a imagem e a memória; o advento de uma nova performatividade da imagem, associada ao sentido de compartilhamento de uma presença aqui e agora, propiciadas pela sua difusão em tempo real; a substituição dos dispositivos

estritamente fotográfico pelas plataformas multimídias, com a consequente demanda de novas habilidades por parte dos realizadores; uma progressiva transferência de funções anteriormente delegadas às imagens fixas para a imagem em movimento capturada em tempo real, ocasionando uma redefinição dos lugares tradicionalmente ocupados pela fotografia e pelo vídeo; a acessibilidade das câmeras fotovideográficas, que propiciaram a universalização da produção de fotos e de vídeos, com o decorrente surgimento de uma comunidade de compartilhamento da imagem sem precedentes; as facilidades de manipulação da imagem conferidas pelos programas de edição digital, com todas as implicações corrosivas sobre a demanda de verdade da fotografia e, um aspecto diferencial exclusivamente vinculado à codificação digital, a singular interatividade física, produzidas em algumas instalações, onde o espectador/ativador interfere na natureza ou no fluxo da imagem, situações em que a obra e o visitante desempenham papéis especialmente performativos.

Alterações substanciais inscritas, entretanto, no âmbito das relações entretidas entre as práticas analógicas historicamente consagradas e as recentes tecnologias digitais, refutando as mitologias realistas e autonomistas, igualmente insensíveis à percepção dos efeitos de sedução despertados pela prática fotográfica contemporânea.

Referencias

BARTHES, Roland. **A câmera clara***.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRY, Jean-Louis. **"Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**". Em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens – foto, cinema, vídeo***.* Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cossac Naify, 2004.
FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias***.* Rio de Janeiro: Senac, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A Modernização dos Sentidos***.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUNNING, Tom. **Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias***.* Em Revista ECO-PÓS v. 15, n.1, 2012.

MANOVICH, Lev. "The paradoxes of digital photography". Em **Photography after photography – memory and representation in the digital age***.* Amsterdam: Overseas Publishers, 1996.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want? The lives and loves of images.** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

ROSEN, Philip. **Change mummified: cinema, historicity, theory***.* Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

TASSINARI, Alberto. **"O instante pregnante**". Em Lorenzo Mammi e Lilia Moritz Schwarcz (orgs.), 8 X fotografia. São Paulo: Schwarcz, 2008.