

ANALÓGICO E DIGITAL: A FOTOGRAFIA ENTRE MEIOS¹

ANALOGICAL AND DIGITAL: PHOTOGRAPHY BETWEEN MEANS

Tatiana Pontes de Oliveira²

Resumo

Este artigo tem como objeto de análise a investigação dos suportes da fotografia analógica e da fotografia digital enquanto meios comunicativos. A partir da análise do trabalho fotográfico de Cássio Vasconcellos buscou-se identificar como as características de cada suporte podem ser exploradas como elemento da linguagem fotográfica para a construção de imagens de distintas visualidades.

Palavras-chave: fotografia; linguagem fotográfica; meios comunicativos.

Abstract

This article has as its object of analysis the investigation of analogical photography and digital photography supports as communicative means. Drawing on the analysis of Cássio Vasconcellos' photographic work, an effort was made in order to identify how the characteristics of each support mode can be explored as part of the photographic language for building images of different visualities.

Key words: photography; photographic language; communicative means.

Um olhar para distintos momentos na trajetória histórica da fotografia mostra que a produção fotográfica sempre esteve marcada pelas sucessivas transformações no suporte, e a cada nova técnica apresentada é possível perceber novos meios

¹ Este artigo decorre das reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado "A fotografia entre meios comunicativos" defendida em outubro de 2011, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

² Doutoranda e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, fotógrafa e professora de Fotografia no Centro Universitário SENAC.

comunicativos, já que o dispositivo técnico é um dos elementos que atuam no processo de significação. O que faz a fotografia é o pensamento, a sensibilidade e atitude do fotógrafo, e, evidentemente, não apenas o dispositivo técnico, mas o fotógrafo se relaciona com o aparelho fotográfico, deve operá-lo, usá-lo para conseguir os resultados que deseja, sempre trabalhando com as possibilidades e os limites do "programa" deste aparelho (FLUSSER, 2002).

Na busca por entender como os suportes da fotografia analógica e da fotografia digital podem gerar diferentes meios comunicativos, é necessário, primeiro, definir a relação existente entre suportes e meios. Quando Marshall McLuhan explicita o que significa para ele "o meio é a mensagem", diz:

significa um ambiente de serviços criado por uma inovação, e o ambiente de serviços é o que muda as pessoas. É o ambiente que muda as pessoas, e não a tecnologia (2005: 267).

Assim, busca-se a compreensão não da tecnologia em si, mas suas consequências para o ato criativo do fotógrafo e para a fotografia como um meio comunicativo.

O suporte pode ser entendido como a matéria com a qual é produzida e apresentada a imagem fotográfica: o filme ou o sensor digital inseridos nas câmeras para a produção das imagens, e, depois, dentre várias possibilidades de apresentação, os suportes mais recorrentes são o papel ou a tela de computador. Nesse sentido, o suporte fotográfico é da natureza da "veiculação", como define Muniz Sodré (2002: 234): "antropotécnicas, voltadas para a *relação* ou o *contato* entre os sujeitos sociais por meio das tecnologias da informação". Já o meio comunicativo é de outra natureza, a do "vínculo":

Diferentemente da pura relação produzida pela mídia autonomizada, a vinculação pauta-se por formas diversas de reciprocidade comunicacional (afetiva e dialógica) entre os indivíduos. As ações vinculantes, que tem natureza basicamente

sociável, deixam claro que comunicação não se confina à atividade midiática (SODRÉ, 2002: 234).

Na produção fotográfica esses vínculos podem se evidenciar em três diferentes aspectos: vínculo entre a imagem e o material que lhe dá suporte, entre a imagem e o fotógrafo e o vínculo entre a imagem e o receptor.

Para outro desdobramento dessa questão, há a proposta de Régis Debray (2000) que afirma que toda informação transmitida tem um duplo caráter, técnico e orgânico, que resulta da combinação de matéria organizada e organização materializada, que é própria do homem. Para o autor, a "matéria organizada" se refere, por exemplo, a tinta, placas de cobre, satélites, pergaminho, máquinas de escrever ou computador. Já a "organização materializada", se refere às formas de coesão que unem os operadores humanos e que lhe são impostas pela natureza material dos dispositivos usados. Sobre a interação dos suportes e das relações humanas, o autor afirma: "se não há transmissão cultural sem técnica, também não há transmissão puramente técnica" (DEBRAY, 2000:25).

Então qual a relação que se estabelece entre suporte e meio comunicativo na linguagem fotográfica? Os suportes, sendo da ordem da técnica, (incluindo também as próprias câmeras fotográficas), estão relacionados às questões mecânicas da própria técnica. Os meios comunicativos, sendo da ordem da subjetividade, estão relacionados às questões da criação, da sensibilidade, da forma e do sentido. O fotógrafo deve trabalhar então, na interação dessas duas dimensões, já que não se pode dispensar o conhecimento técnico, ao contrário, é preciso dominá-lo para criar com liberdade.

Desse modo, nos aproximamos do que Heidegger (2001) diz sobre a técnica, que esta deve ser entendida como um "desencobrimento", ou seja, como forma de pensar e conhecer o mundo. Segundo o autor, "todo desencobrimento provém do que é livre, dirige-se ao que é livre e conduz ao que é livre" (2001: 28), e ainda:

quando pensamos a essência da técnica, nos

mantemos no espaço livre do destino, este, não nos tranca numa coação obtusa, que nos forçaria uma entrega cega à técnica, ou o que dá no mesmo, a arremeter desesperadamente contra a técnica e condená-la, como obra do diabo. Ao contrário abrindo-se para a *essência* técnica, encontramos-nos, de repente, tomados por um apelo de libertação (HEIDEGGER, 2001: 28).

Assim, a fotografia pode ser considerada como uma prática - também baseada na técnica - que permite ao fotógrafo uma maneira de relacionamento com a realidade e uma forma de conhecer e configurar sua opinião sobre o mundo, sobre sua cultura. De acordo com as transformações técnicas, o olhar, a interpretação e o modo de expressão do fotógrafo também se alteram.

Se pensarmos que toda fotografia é produzida numa trama da qual faz parte o conjunto fotógrafo-câmera-assunto (KOSSOY, 2001: 43), podemos entender de que forma se distinguem os meios decorrentes de cada suporte utilizado, levando em consideração as especificidades de cada um dos elementos desse conjunto.

Quanto ao fotógrafo, é necessário destacar que suas escolhas são sempre guiadas por intencionalidades comunicativas derivadas de sua cultura e ideologia. Em relação à câmera é necessário retomar que é um aparelho que age de acordo com uma programação (FLUSSER, 2002), apresentando ao fotógrafo limites e possibilidades. Já sobre o assunto, há que se pensar que está inserido em determinado espaço e tempo, numa determinada cultura.

Na interrelação desses três elementos, fotógrafo-câmera-assunto, uma infinidade de possibilidades se apresenta, fazendo surgir meios comunicativos.

A Fotografia como contradispositivo

As várias materialidades da imagem, os diferentes ambientes para processamentos e os diferentes tempos envolvidos na produção fotográfica se caracterizam como moduladores de sua linguagem - são meios que ao expressar uma mensagem expressam a si próprios. A seguir se propõe uma reflexão sobre em que

medida os suportes fotográficos analógico e digital se caracterizam como meios comunicativos a partir da análise do trabalho fotográfico de Cássio Vasconcellos³.

Para a análise das imagens fotográficas, o caminho seguido foi o do método do "scanning" proposto por Flusser (2002), definido como um "movimento de varredura que decifra uma situação", de acordo com o autor, tal método gera como resultado um significado decifrado decorrente da síntese de duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor.

Ainda tendo o pensamento de Flusser como referência, é preciso dizer que as imagens foram analisadas utilizando-se a "imaginação", a capacidade para compor e decifrar imagens. Assim, as imagens foram consideradas como superfícies que caracterizam um modo de pensamento, e usadas na busca de conhecimento sobre fotografia como um meio comunicativo.

O trabalho *Coletivo* produzido em 2008 por Cássio Vasconcellos é carregado de uma reflexão metalinguística acerca da Fotografia. Segundo o fotógrafo, o trabalho trata de uma paisagem imaginária produzida pelo ato de desconstruir para depois reconstruir. A imagem foi desenvolvida a partir do uso de suporte digital, tanto para registro como para tratamento e manipulação. A fotomontagem foi a técnica utilizada já que os carros foram fotografados todos separadamente, e depois cinquenta mil foram agrupados para formar a paisagem imaginária de um imenso estacionamento a céu aberto.

³ O fotógrafo Cássio Vasconcellos foi entrevistado pela autora em março de 2011, esta é a fonte de suas afirmações que não estiverem referenciadas de outra forma.

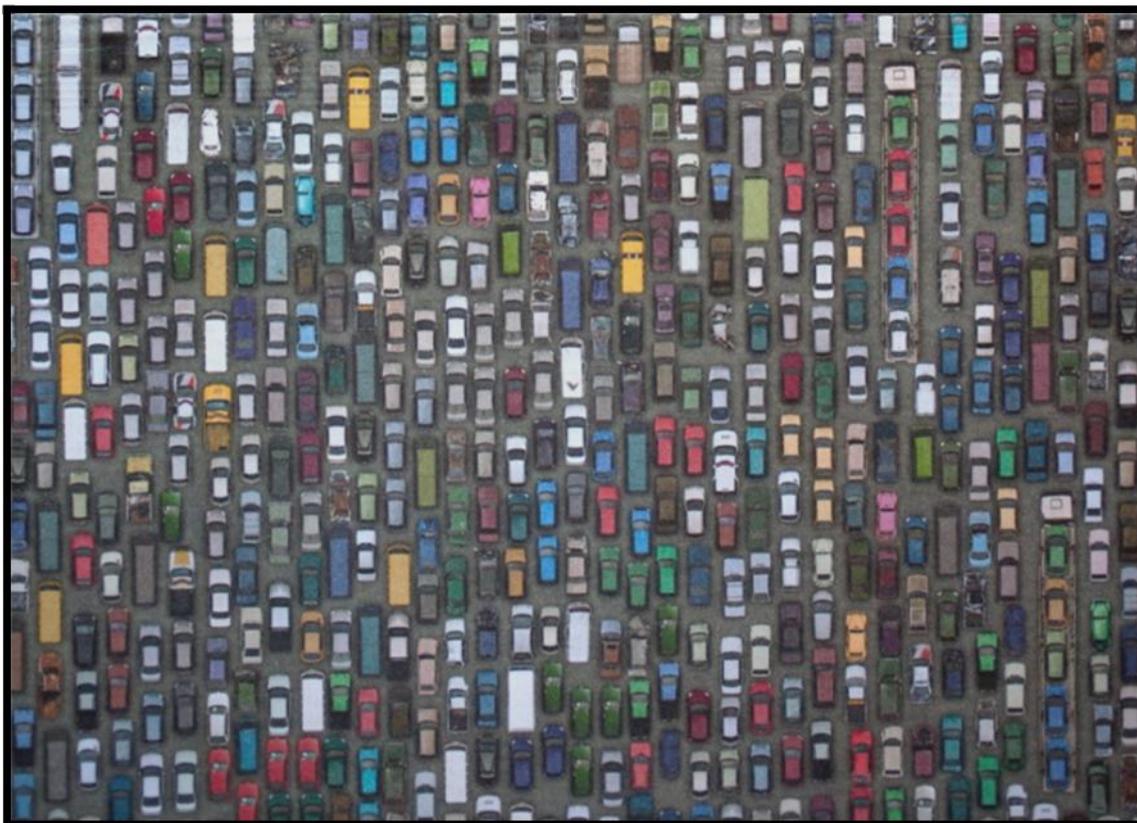


Imagem 01 – *Coletivo*, de Cássio Vasconcellos, 2008.

O jornalista e curador de fotografia Eder Chiodetto, ao comentar o trabalho de Vasconcellos, diz:

a fotografia, para ele, é uma ferramenta que em parte auxilia a desvelar mundos visíveis, e em parte a criar, por meio da peculiaridade de sua obstinada investigação, um segundo mundo, paralelo ao primeiro, no qual as formas, sombras, cores e texturas corroboram para a construção de um universo particular (in VASCONCELLOS, 2010: 10).

Essa obstinada investigação a qual se refere Chiodetto faz com que o fotógrafo utilize em cada uma de suas séries um suporte diferente, que se vincula de tal modo ao conceito do trabalho e às imagens produzidas, que se caracteriza como meio comunicativo. *Coletivo* foi produzido a partir da interação *pesquisa técnica – imagem – meio*. Segundo o fotógrafo, não poderia ter sido feito a não ser pelo uso do suporte digital, isso porque sua busca neste trabalho era por uma estética limpa e organizada, sem as marcas que o processo de fotomontagem poderia trazer.

Em *Paisagens marinhas*, ensaio fotográfico produzido na década de 90, Vasconcellos também trabalhou com fotomontagem e a criação de imagens sem um referente concreto, mas o processo de construção do trabalho se deu de forma completamente diferente. *Paisagens marinhas* foi produzido com filme fotográfico preto e branco. Cada peixe, cada objeto foi fotografado separadamente num fotograma, e depois os fragmentos foram unidos em um processo artesanal.



Imagem 02 - Fotografia da série *Paisagens marinhas*, de Cássio Vasconcellos, 1994.

Neste processo, o fotógrafo utilizou fita adesiva, propositadamente cortada de forma irregular, a fim de criar uma textura fluida, que envolvesse os peixes como se estes estivessem na água. Em busca de uma estética orgânica, os negativos já montados foram queimados, processo que fez surgir bolhas sobre a superfície da película fotográfica envolvida por fita adesiva. O fotógrafo comenta que a ideia foi criar uma visualidade de água a partir do fogo.



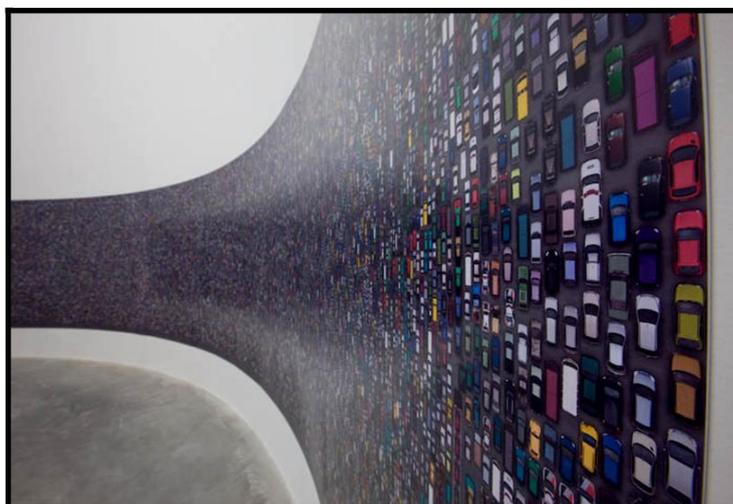
Imagem 03 - Fotografia da série *Paisagens marinhas*, de Cássio Vasconcellos, 1994.

Comparando os dois trabalhos, percebe-se claramente que as soluções estéticas adequadas a cada um surgem como um meio comunicativo próprio de cada suporte. Enquanto em *Paisagens marinhas* a fotomontagem artesanal cria uma atmosfera fluida e explicitamente fictícia, em *Coletivo*, há um esforço para criar a impressão de que a cena tem um referente real, a imagem trabalha fortemente com a verossimilhança. É neste ponto que se manifesta o componente metalinguístico do trabalho, que levanta questões sobre fotografia e representação.

Além disso, em *Coletivo*, o fotógrafo buscou criar um jogo entre a escala da imagem e sua observação, causando um estranhamento ao observador. Essa possibilidade também foi encontrada a partir da exploração das propriedades do suporte digital. Neste caso, o fotógrafo inverteu a expectativa que se tem de que toda imagem grande deve ser observada de longe. Comumente numa imagem fotográfica, tanto produzida com filme ou com digital, o que se vê de perto é um pedaço irreconhecível do todo, mas na imagem estudada há uma inversão: para se

reconhecer os milhares de carros é necessário se aproximar da imagem.

Quando este trabalho foi exposto, a imagem apresentada tinha doze metros. Pela sua constituição, o que se via de longe era um mosaico de cores, propositadamente semelhante aos pixels vistos de forma ampliada, ou códigos numéricos numa tela de computador, outro elemento que marca uma reflexão sobre a própria linguagem fotográfica, agora digital.



Imagens 04 e 05 – Exposição *Coletivo*, de Cássio Vasconcellos, 2008.

Hans Belting (2009) ao pensar a relação Meio-Imagem-Corpo afirma que há um intercâmbio entre imagens externas e internas, considerando as imagens internas como as endógenas, próprias do nosso corpo, o autor comenta:

Ocorre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros "llegamos a ver", para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural (2009: 27).

A fotografia é sempre produzida a partir da relação entre as imagens internas e sua materialização na superfície do meio fotográfico. Essa relação se dá numa fronteira entendida como um espaço de compartilhamento, no qual as imagens do corpo do fotógrafo se projetam no meio fotográfico. As imagens exógenas, materializadas nos mais diversos meios, só podem existir a partir das endógenas. A imagem mora primeiro em nossos próprios corpos, em nosso imaginário, em nossos sonhos. Como pensado por Belting, são nossas imagens internas que preenchem ou "animam" as imagens que percebemos em outros meios.

O trabalho *Coletivo* de Vasconcellos foi construído de modo a evidenciar essa relação entre imagens internas e externas, já que o fotógrafo trabalha não mais como testemunha de algo que ocorreu, mas cria imagens que concretizam seu imaginário, são as imagens do corpo que ganham forma em outros meios. O imenso estacionamento de *Coletivo* nunca existiu tal como é apresentado nas fotografias, a não ser no imaginário do fotógrafo.

Mas essa afirmação não pode significar que antes dos trabalhos produzidos digitalmente, tudo o que se mostrava em uma imagem fotográfica existiu de fato tal como na superfície da película. As fotomontagens das vanguardas do século XX ou o *Paisagens Marinhas* de Vasconcellos são exemplos de que a fotografia sempre pôde existir na dimensão de simulacro⁴. Então, é possível dizer que a fotografia feita com

⁴ Como proposto por Jean Baudrillard, Simulacro não é o irreal, mas como simulacro é nunca mais passível de ser trocado por real, mas troca-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cuja referência se encontra em lugar nenhum (1991: 13).

tecnologia digital não origina a crise da representação⁵, mas ela pode permitir sua crítica.

A facilidade em se manipular e transformar os arquivos registrados com câmera digital e o surgimento instantâneo da imagem logo após seu registro podem abrir uma fresta para que se veja com clareza como se caracteriza a imagem fotográfica. Esta é marcada ao mesmo tempo por sua evidente face indicial, mas também por uma elaboração que decorre do pensar e do sentir do fotógrafo.

Philippe Dubois afirma que a fotografia tem em seu processo de registro um traço de sincronismo que a distingue radicalmente da pintura:

Ali onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) *de uma só vez por toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície (...). Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado. Ou seja, não é mais possível intervir na imagem que se *está fazendo*. Se são possíveis manipulações – cf. os pictorialistas – estas ocorrerão depois do golpe (do corte) e justamente tratando a foto *como uma pintura* (2003: 167).

A aproximação entre imagem fotográfica e pintura surge ao olharmos para o trabalho de Vasconcellos já que este é mais que uma ficção, é uma imagem sem referente concreto, construída pelo jogo de desconstruir a imagem de uma cidade existente, para construir uma paisagem imaginada. Os procedimentos empregados pelo fotógrafo para a produção da imagem o fazem trabalhar numa construção progressiva tratando a fotografia como pintura como explicitado por Dubois. E esta

⁵ Hans Belting fala desta crise, dizendo tratar-se de uma desconfiança sobre as imagens cuja maneira de originar-se não se inscreve sobre a rubrica da cópia (2009: 23).

possibilidade não é exclusiva da fotografia digital, mas é intensificada pelas especificidades desta.

Se olharmos para este ensaio fotográfico à luz do conceito de Dispositivo⁶ de Giorgio Agamben (2009), é possível ver que Vasconcellos cria um contradispositivo ao distanciar a fotografia de seu caráter de documento e também por produzir uma fotografia como um meio comunicativo que pensa a si mesma e que se expande para pensar além da imagem.

Enquanto o dispositivo é aquilo que modela e controla os gestos e a conduta produzindo subjetivações, o contradispositivo, que Agamben também denomina como “profanação”, é a “restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado” (2009: 51), ou seja, a possibilidade de uma subjetividade que não se deixa controlar pelo dispositivo.

Desta forma, podemos perceber que Cássio Vasconcellos trabalha com a criação de um contradispositivo pelo uso livre e investigativo que faz do dispositivo tecnológico. O fotógrafo afirma que sempre trabalhou com a intenção de “quebrar bulas”, se referindo aos “modos de usar” indicados por fabricantes de equipamentos, filmes e todo tipo de material fotográfico. Vários de seus trabalhos demonstram essa busca por subverter os materiais e procedimentos para encontrar um modo próprio de produção que defina uma estética particular. Em *Paisagens Marinhas*, por exemplo, a fotomontagem, feita desde o final do século XIX, ganha texturas e ruídos próprios pelo uso da fita adesiva e do fogo que marcam a superfície da imagem.

Já em *Coletivo*, o contradispositivo emerge relacionado com as características da fotografia digital. Neste caso, a fotomontagem não se mostra explicitamente como tal, já que a imagem é feita de modo a não apresentar marcas de recortes, sobreposições, enfim, marcas do processo de sua construção. A montagem é cuidadosamente desenvolvida na tentativa de iludir a percepção do receptor, que ao

⁶ “Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2009: 40).

observar a imagem é atingido por uma dúvida, pois não pode perceber claramente se trata-se de uma montagem ou se é um registro fotográfico de um estacionamento existente.

Vasconcellos conta que todos os carros foram fotografados separadamente em São Paulo e de um helicóptero. O trabalho de montagem foi intenso e levou três meses, pois o fotógrafo "estacionou" cada um dos cinquenta mil carros de forma a não criar um padrão, buscando reproduzir a forma aleatória como carros são dispostos normalmente nas ruas. Os carros se repetem, como se repetem nas ruas, mas não há um padrão de repetição. Ele comenta que poderia ter criado um bloco com, por exemplo, cinquenta carros, e duplicado este mesmo bloco para produzir a imagem toda. Desta forma, diz ele, o trabalho seria feito em meia hora, mas todo o impacto causado pela imagem se perderia.

Neste sentido, pode-se afirmar que a falta de padrão usada na imagem é um meio comunicativo usado no intuito de causar um estranhamento, uma dúvida sobre a natureza da imagem. Este meio comunicativo manifesta-se justamente pelo uso não esperado dos procedimentos de manipulação digital, ou seja, trata-se também de um contradispositivo.

Toda metalinguagem é da natureza do contradispositivo, pois ao pensar sobre uma linguagem criam-se fraturas que permitem ver e pensar o que está subjacente.

Walter Benjamin trata da imagem dialética e propõe que a imagem pode ser uma forma de produzir conhecimento, dialetizando o tempo, culturas, outras imagens:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta (2007: 504).

Didi-Huberman retoma o conceito de Benjamin e destaca:

há uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações* (2005: 173).

Assim pode ser pensada esta fotografia feita por Vasconcellos, uma imagem que não se fecha em si mesma, que é dialética, crítica, porque propõe relações, está aberta, não é uma fotografia diante da qual apenas se pode estar, é uma fotografia que provoca, que põe em questão a produção fotográfica, daí ser também um contradispositivo.

O trabalho *Coletivo* pode ainda ser pensado pelo sentido de contemporâneo proposto por Agamben (2009: 58), quando o autor diz que contemporâneo é aquele que não coincide exatamente com seu tempo, e que justamente por isso, é mais capaz para perceber seu próprio tempo.

Cássio Vasconcellos parece dialogar com o passado para entender seu próprio tempo, mais do que isso, transforma o passado em presente: o fotógrafo olha para suas séries anteriores, observa como a fotomontagem atuou, para pensar em novas formas e construir fotografias que são imagens dialéticas, que questionam e se questionam.

Ainda para ressaltar esse caráter da imagem que faz questionar e para dar mais complexidade ao trabalho, o fotógrafo determinou que a imagem exposta fosse produzida por um processo fotográfico, ou seja, a imagem apresentada tinha como suporte um papel fotográfico exposto à luz e processado por químicos.

Como afirma Morin sobre o pensamento complexo, este é "apto para unir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo a reconhecer o singular" (2003: 30). Desse modo, Vasconcellos trabalha entre os meios comunicativos da fotografia, reconhecendo que a imagem de *Coletivo* só poderia se expressar a partir de um suporte adequado, e que este deveria ser estritamente fotográfico (e não uma impressão), para ser também um meio comunicativo a tratar das relações da

fotografia com o real, da imagem fotográfica que representa o imaginário do fotógrafo, enfim, das questões suscitadas pelo trabalho.

A experimentação como meio

Processos que envolvem a experimentação, entendida como pesquisa técnica, perceptiva e também intuitiva estão presentes na Fotografia desde seu advento. Seu surgimento no âmbito da ciência, talvez a tenha caracterizado como linguagem dada à intervenção e ao levantamento de proposições que geram experiências. Dentro dessa esfera, podemos pensar em experimentações tanto no ato fotográfico quanto no processamento das imagens, e ainda que essas experimentações podem ocorrer na fotografia analógica / fotoquímica ou na digital.

As experimentações feitas durante o registro das imagens, no próprio ato fotográfico, estão relacionadas ao uso de filtros, iluminação, suportes variados, sobreposição de exposição e uma infinidade de outras possibilidades. Já as experimentações feitas durante o processamento das imagens ocorrem em um dos ambientes característicos de cada suporte, o laboratório químico ou o "laboratório digital", mais precisamente o computador, com seus programas de tratamento e manipulação da imagem.

Muitos fotógrafos ao longo da história da Fotografia criaram seus trabalhos a partir de pesquisas técnicas experimentais que definiam um modo próprio de comunicar. No Brasil, é possível citar entre outros, Geraldo de Barros, que "com seu trabalho ousado e inquietante estabeleceu para a fotografia brasileira o paradigma da modernidade" (FERNANDES JÚNIOR, 2003: 146). Geraldo de Barros trabalhou com processo de solarização⁷ das imagens, sobreposições de negativos e montagens.

⁷ A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento. Foi o norte-americano radicado em Paris Man Ray (1890-1976) quem melhor empregou a solarização com finalidades artísticas durante a década de 1930, mas, posteriormente, esse processo esteve muito em voga entre os adeptos do movimento fotoclubista, persistindo pelo menos até a década de 1970.

Seu ensaio *FotoFormas*, de 1950, carrega todo esse conjunto de experimentações para romper com a tradição estritamente documental da fotografia deste período.

O trabalho do fotógrafo Eustáquio Neves, desenvolvido na década de 1990, também é muito baseado na experimentação no laboratório químico. Este se dá pela construção de realidades a partir de fragmentos de imagens de vários negativos, que são sobrepostos durante o processo de edição, no espaço escuro do laboratório. A incorporação do acaso na busca por colorações e texturas incomuns forma uma trama complexa que potencializa a expressão de suas imagens, criando uma visualidade bastante particular que aponta para um universo onírico carregado pelas lembranças, pelo imaginário e pelas vivências do fotógrafo.

Estes trabalhos podem ser comparados a alguns produzidos por Cássio Vasconcellos, a partir do uso da fotografia analógica: o já citado ensaio *Paisagens marinhas*, produzido com a exploração da fotomontagem, ou o ensaio *Navios*, em que o fotógrafo utilizou a revelação seletiva como um meio comunicativo, a fim de criar uma atmosfera fluida que parece envolver os navios registrados.



Imagem 06 - Fotografia da série *Navios*, de Cássio Vasconcellos, 1994.

Sobre o processo de criação desse trabalho e a escolha do procedimento utilizado, o fotógrafo afirma que queria transmitir a sensação da força do navio, mas numa imagem onírica. A partir desta definição, iniciou uma pesquisa com diversas técnicas artesanais de processamento fotográfico em laboratório químico, como goma bicromatada⁸ e papel salgado⁹. Após algumas tentativas que não o satisfizeram, chegou ao processo da revelação seletiva, escolhido justamente porque o procedimento resultava numa imagem com a borda indefinida, característica determinante e definida pelo fotógrafo como essencial para o ensaio, por promover a relação das imagens com o meio líquido, e com a atmosfera onírica que buscava.

Após fotografar os navios, os filmes eram revelados e durante o processo de ampliação das fotografias era utilizada a revelação seletiva. Em vez de mergulhar o papel fotográfico para se revelado na bacia com químico, Vasconcellos deixava o papel sobre uma superfície seca, e ia revelando aos poucos, utilizando um algodão embebido no químico revelador. Além da borda indefinida, surgiram manchas, ao acaso, porque o químico atuava de forma não homogênea sobre a superfície do papel fotográfico. Por fim, o fotógrafo conta que também deixava uma parte do negativo inclinado no ampliador, para ter algumas áreas da imagem fora de foco.

⁸ Goma bicromatada: processo no qual um papel é emulsionado com uma mistura de goma arábica, bicromato de potássio ou de amônia e um pigmento para posterior exposição à luz, em contato com um original (MONFORTE, 1997: 119).

⁹ Papel Salgado: processo baseado na sensibilidade à luz do cloreto de prata, desenvolvido por Talbot logo em seus primeiros experimentos de 1834 e amplamente utilizado a partir de 1840, e até fins da década de 1850. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve_rbeta=3889. Acesso em: 06 maio 2011.



Imagem 07 - Fotografia da série *Navios*, de Cássio Vasconcellos, 1994.

Cássio Vasconcellos destaca ainda, que todas as ampliações das imagens do ensaio *Navios* foram feitas pessoalmente por ele, já que o gesto que pertence ao processo de revelação é fundamental para a definição da imagem, ou seja, não poderia ter sido feito por outra pessoa além do próprio fotógrafo.

A descrição desse minucioso processo evidencia como a pesquisa técnica, que pode incorporar o acaso, se torna uma investigação sobre a linguagem, evidenciando o gesto fotográfico como um meio comunicativo.

No trabalho de Vasconcellos, a experimentação também aparece de forma intensa a partir do uso do suporte digital. Em *Coletivo*, como visto anteriormente, isso se dá pela fotomontagem que explora as características deste suporte e a possibilidade de usá-lo como um meio comunicativo, na medida em que, a ausência de marcas decorrente daquele processo é extremamente importante para a construção de sentidos do trabalho.

Em outro trabalho chamado *Tecidos Urbanos*, Cássio Vasconcellos explorou o suporte digital de forma bastante ampla, pois sua pesquisa se deteve não só no

suporte fotográfico, mas também num estudo das possibilidades de utilização de imagens produzidas por satélite e expostas na internet pelo site Google Earth¹⁰. O ensaio foi produzido a partir de uma pesquisa dessas imagens, especialmente da cidade de São Paulo. Nessa pesquisa, o fotógrafo buscou imagens que apresentassem um contraste muito evidente, principalmente entre áreas urbanizadas e áreas com natureza preservada, que simultaneamente fazem parte da paisagem contrastante de São Paulo.

Tal pesquisa foi baseada em "passeios" pelas imagens do site. O fotógrafo conta que, a partir de uma busca a princípio aleatória, ao se deparar com uma imagem que o interessava, usava um recurso para se aproximar dela, fazia um "enquadramento" e em seguida registrava a imagem. Dessa forma, se nota um deslocamento do ato fotográfico, o fotógrafo não está diante da cidade concreta, mas a fotografa num processo de segunda mão, ou seja, exercita seu olhar fotográfico, tendo como objeto as imagens de satélite disponíveis no site. Nesse sentido, entende-se aqui, o ato fotográfico como a ação de composição e de proposta de um corte, de um enquadramento, promovido pelo olhar do fotógrafo.

Num momento posterior, após o registro de várias imagens, Vasconcellos montou uma espécie de mapa dos lugares selecionados e partiu para sobrevoar a cidade num helicóptero, para reencontrar e fotografar as imagens antes vistas e enquadradas não pelo visor da câmera, mas por outra janela: a do monitor de computador.

Nesse sentido, podemos pensar nesse trabalho fotográfico como pertencente a duas dimensões, numa aproximação com a metáfora da "cinta de Moebius"¹¹ usada

¹⁰ No site há a seguinte apresentação sobre o serviço oferecido: "O Google Earth permite ir para qualquer lugar na Terra e ver imagens de satélite, mapas, terrenos, construções em 3D, o oceano e até mesmo galáxias no espaço sideral."

Disponível em: <http://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/download/ge/>. Acesso em: 01 maio 2011.

¹¹ "Podemos pensar a partir da geometria analítica, numa superfície não orientável. Superfície orientada é aquela gerada, por exemplo, numa cinta, em que são diversos e incomunicáveis os planos interno e externo. Não orientável é a que se obtêm quando se dá uma torção numa das pontas da cinta, antes de colá-la à outra, de maneira que o plano externo tenha continuidade no interno, quebrando a separação

por Muniz Sodré, quando este afirma:

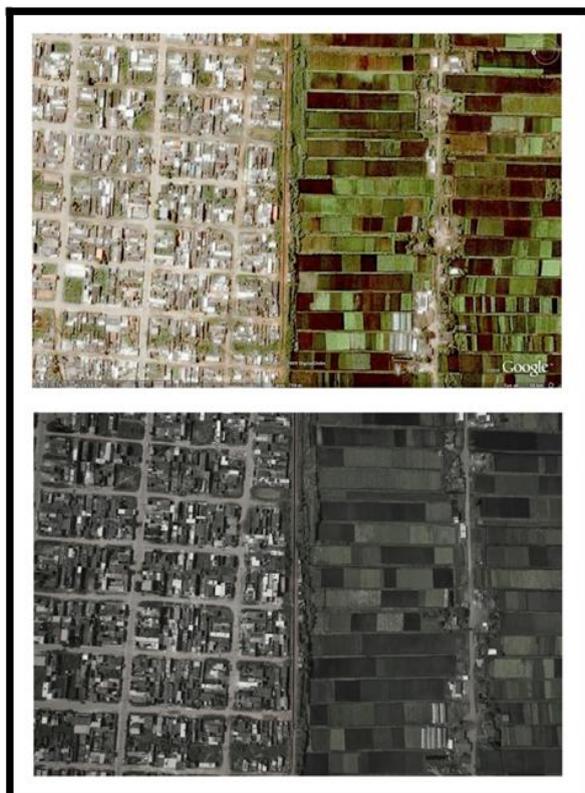
a metáfora vale também para se ilustrar o modo de relacionamento entre o atual e o virtual, mas agora enfatizando a torção, em vez da continuidade entre dentro e fora. O virtual é um outro plano, torcido, espectral, mas sem dúvida em continuidade (replicante ou clonante) com a realidade atual (2002, p. 155).

Ou seja, nesse trabalho o ato fotográfico se dá simultaneamente nesses dois planos, no plano da realidade atual e no plano do virtual. A construção da imagem fotográfica se expande e atinge também o olhar do fotógrafo enquanto observador das imagens do site. Quais são as características desse duplo ato fotográfico? Primeiro, se trata de uma experimentação por expandir o ato fotográfico e o levar a um espaço que primeiramente não o comportaria (a tela de computador).

Em seguida, este duplo ato se caracteriza por explorar o contínuo atual/virtual, de maneira que o virtual (distorcido¹², por se tratar de uma imagem) seja acessado primeiro, ou seja, há uma inversão, em vez de o fotógrafo se deparar com a realidade e transformá-la em imagem, ele se encontra com imagens e investiga a cidade a partir dessa mediação. Nesse sentido, a experimentação vai além do universo das práticas fotográficas convencionais para a criação de um novo método de produção de imagem.

radical entre ambos. Tal é a demonstração de A.F. Moebius (astrônomo e matemático alemão do século XIX)" (SODRÉ, 2002: 155).

¹² Muniz Sodré também afirma que toda reprodução imagística se trata de distorção semiótica e psicológica inerentes a um "cenário" especular (SODRÉ, 2002: 154).



Imagens 08 e 09 - Fotografias da série *Tecidos Urbanos*, de Cássio Vasconcellos.



Imagens 10 e 11 - Fotografias da série *Tecidos Urbanos*, de Cássio Vasconcellos.

Outro aspecto merece ser destacado: o fotógrafo parece não se contentar com as “fotografias” registradas a partir da tela de computador. Ele tem a necessidade de estar diante dos lugares fotografados também na realidade atual, há um esforço para isso. Desse modo, duas imagens se encontram para tecer uma rede de impressões sobre a cidade, e, ao mesmo tempo, comentar sobre a própria fotografia, a presença

das imagens em todos os lugares, enfim, sobre a continuidade, mesmo que torcida, entre a realidade atual e a virtual.

No trabalho de Cássio Vasconcellos também é possível perceber a fotografia que atua entre meios, já que o fotógrafo se apropria de qualidades dos dois suportes, analógico e digital, e as usa simultaneamente, de acordo com suas intenções comunicativas.

Nos trabalhos estudados, é possível observar que ao olhar para o mundo buscando representar o invisível, o fotógrafo intencionalmente transforma o real, a partir do que carrega em suas memórias e nas características do seu olhar. Essa relação foi apontada por Didi-Huberman:

O objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável. (...) O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (2005: 76).

Por esta fenda, podemos entrever que as fotografias analisadas são construídas na fronteira entre o mundo concreto e o imaginário do fotógrafo, conforme o conceito de fronteira definido por Lotman (1996: 26/27), um mecanismo bilíngue que traduz mensagens externas e internas mutuamente. Podemos pensar então que o imaginário do fotógrafo e o mundo ao seu redor são dois espaços repletos de signos, e o fotógrafo é um tradutor que por pertencer aos dois lugares, tenta dar sentido a eles. Toda fotografia é construída nessa fronteira, independentemente do suporte utilizado.

O que se desvela nestes ensaios fotográficos é que estes são produzidos em

mais uma fronteira: entre a fotografia analógica e a digital, trazendo, da primeira, vários elementos para construir fotografias que não poderiam ter sido feitas em outros tempos – são imagens que incorporam características do labirinto temporal proposto pela instantaneidade da visualização e pelos distintos modos de visualização dados pelo digital.

Fotografia entre a visualidade e a visibilidade

Pensando sobre a reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (1994) já afirmava que a mudança no modo de produzir as imagens muda nossa percepção sobre elas. As transformações tecnológicas são acompanhadas por transformações conceituais, dessa forma, é possível perceber como os trabalhos fotográficos vistos estão relacionados a uma investigação sobre o próprio suporte - o aparato digital é usado não só como instrumental, mas como um meio comunicativo que abre frestas para se ver todo o mecanismo da produção de imagens e isso leva a uma reflexão sobre a própria natureza das imagens fotográficas e suas distintas visualidades.

A fotografia ganha complexidade a partir da possibilidade que o fotógrafo tem de trabalhar entre os meios comunicativos, ou seja, se apropriando das características e possibilidades criativas dos dois suportes - analógico e digital. A fotografia digital traz significativas transformações para o universo fotográfico, mas, essas transformações não precisam ser entendidas como rupturas, porque se dão em continuidade, de forma processual, de modo que a fotografia contemporânea seja muitas vezes produzida na fronteira entre a fotografia analógica e a digital, trazendo, da primeira, vários elementos que fazem parte do imaginário dos fotógrafos, mas também da própria tradição fotográfica.

Por fim, é necessário retomar que as reflexões surgidas no âmbito da fotografia a partir do uso do suporte enquanto meio comunicativo fazem surgir imagens eminentemente dialéticas.

Imagine um mundo em que não há tempo. Somente imagens. Uma criança à beira do mar, enfeitiçada pela primeira visão que tem do oceano. Uma mulher de pé em uma sacada de madrugada, cabelos soltos, vestindo folgadas roupas de dormir de seda, seus pés descalços, seus lábios. O arco da galeria perto da fonte Zähringer na Kramgasse, arenito e ferro. Um homem sentado na quietude de seu estúdio, segurando a fotografia de uma mulher; há dor no olhar dele (...) (LIGHTMAN, 1993: 72/73).

Em *Sonhos de Eistein*, Alan Lightman investiga poeticamente o que é o tempo, ou, imagina o que este poderia ser. No trecho destacado, nos conta sobre um mundo silencioso, atemporal, e nos apresenta imagens que parecem fotográficas, que nos remetem a fotografias já vistas. É curioso notar que há uma fotografia dentro de outra.

A imobilidade das imagens descritas por Lightman nos faz imaginar, questionar, tratam-se de imagens dialéticas como pensado por Benjamin: “a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2007: 505).

Os ensaios fotográficos analisados neste trabalho também se encontram na dimensão de imagens dialéticas. Nesse sentido, uma questão merece destaque: a dialética proposta por Benjamin está relacionada não só com a imagem em si, mas também com a visualidade na sua passagem para a visibilidade, já que se trata de um modo de pensar, de construir conhecimento por imagens. Para um aprofundamento desta questão é necessário detalhar o entendimento sobre os conceitos de Imagem, Visualidade e Visibilidade.

Como nos diz Vilém Flusser, “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (2002: 7). Assim, por ser de natureza representativa, a imagem supõe a configuração semiótica da visualidade, é aquilo que aparece. Numa fotografia, por exemplo, está relacionada a cores, formas, planos, iluminação.

Para uma compreensão sobre visualidade e visibilidade recorre-se às propostas de Lucrecia Ferrara (2002: 120): “Visualidade para designar a imagem que

frouxamente se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto”, e ainda,

Visibilidade que corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios que, ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa adequada à sua complexa e cambiante materialidade.

Dessa forma, a visualidade está além da discriminação das imagens, pode ser entendida como o modo de aparecer da imagem, é um modo de pensar. Já a visibilidade é o ponto máximo da ação da imagem dialética: “A consciência da articulação entre espaço, imagem, imaginário e cultura transforma a visualidade em visibilidade ou juízo daquilo que se vê e se comunica” (FERRARA, 2008: 64), ou seja, a visibilidade é de natureza cognitiva, não está diretamente ligada à imagem, mas se constrói a partir dela.

Nesse sentido, as distinções entre a linguagem fotográfica decorrentes da fotografia analógica e da digital não estão tão marcadas nas imagens, mas muito mais no modo como essas se pensam, se apresentam, ou seja, as distinções dizem respeito à dimensão da visualidade.

Imagem, visualidade e visibilidade são relacionais. Na análise dos trabalhos fotográficos, essa relação se evidenciou da seguinte forma: ao utilizar o suporte digital como meio comunicativo, o fotógrafo cria imagens com uma visualidade própria, os trabalhos vistos demonstram uma reflexão do fotógrafo voltada para a criação de contradispositivos, ou seja, há uma operação cognitiva que busca perguntar às imagens, fazendo surgir a imagem dialética.

A busca pelo invisível na visualidade surge como modo de entender a produção de imagens fotográficas, e principalmente o conhecimento por imagens. Dessa forma, os contradispositivos criados pelo fotógrafo criam fraturas pelas quais se podem perceber dois aspectos: o primeiro está relacionado com o que Heidegger (2001) propõe como um desencobrimento da técnica. Ao dominar a técnica - a natureza, o modo de funcionamento e as possibilidades do suporte digital - o fotógrafo se

encontra livre para encontrar novos modos de conhecer e pensar a linguagem fotográfica. O segundo aspecto decorre justamente do primeiro, o descobrimento da técnica leva a tal liberdade que, para o fotógrafo, torna-se possível entender o modo de ser das imagens, sua visualidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELTING, Hans. *Antropología de La imagen*. Buenos Aires: Katz, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

DEBRAY, Régis. *Transmitir: o segredo e a força das idéias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2003.

FERNANDES JUNIOR, Rubens *Labirinto e identidades* - São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Comunicação espaço cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.

_____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

_____ *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____ *Fotografia e História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

MCLUHAN, Marshall, orgs. Stephanie **McLuhan**, David Staines. . *McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Menezes. SILVA, Juremir Machado da. *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. - Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 13-36

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho : uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

VASCONCELLOS, Cássio. *Aéreas*. São Paulo: Terra Virgem, 2010.

_____. *Paisagens marinhas*. São Paulo: [s.n.], 1994. 1 v. Fotos. Exposição realizada em São Paulo no Museu da Imagem e do Som em 1994.

Recebido em 17/10/2013

Aceito em 26/05/2014