

Entre passado e presente: apelos de sobrevivência da fotografia

Between past and present: appeals for the survival of photography

Michel de Oliveira

Doutorando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Comunicação e especialista em Fotografia: Práxis e Discurso pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
Email: michel.os@hotmail.com.br

Paulo Cesar Boni

Doutor e pós-doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), onde lidera o grupo de pesquisa Comunicação e História.
Email: pcboni@sercomtel.com.br

Submetido em: 07/08/2015

Aceito em: 09/08/2017

DOSSIÊ

RESUMO

Este estudo analisa implicações do processo de digitalização de fotografias analógicas e sua circulação na internet. Partimos da ideia de que, ao serem apropriados em outro contexto, esses registros eram presentificados, desvalorizando o passado. No entanto, a partir de um segundo olhar, depreendeu-se que são manipulados e atualizados para garantir a perpetuação. Esse duplo percurso de análise ajudou a compreender como a fotografia estabelece complexa relação com a temporalidade, apresentando-se como limiar entre o presente e o passado. É possível afirmar, ainda, que os registros fotográficos produzidos no âmbito da sociedade de consumo e da mediação técnica, são regidos pelo imediatismo, resultando no presente sem presença.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; cultura digital; experiência do tempo; presentismo.

ABSTRACT

This study is an analysis of the implications of photography digitalizing process and internet spreading of these images. At first, the hypothesis was that these records were presentified and diminished the past, for they were being taken into another context. However, after a second look, it was possible to notice that the records were manipulated and updated in order to be perpetuated. This paired course of analysis was helpful to understand photography's relationship with time, by presenting as a threshold between present and past. It is possible to say yet that photographic records produced within a consumerist society and technical mediation are ruled by immediacy, resulting as present with no presence.

KEYWORDS: photography; digital culture; time experience; presentism.

Os processos digitais reconfiguraram radicalmente diversas instâncias da cultura material. Muitos artefatos palpáveis se desintegraram por meio da digitalização, tornando-se sequências de códigos informáticos decodificados pelos computadores. Os trecos, troços e coisas – nomenclaturas utilizadas pelo antropólogo Daniel Miller (2013) – da vida cotidiana gradativamente deram lugar aos *gadgets* e aplicativos dos dispositivos móveis. Os multifuncionais canivetes suíços foram substituídos por *smartphones* e *tablets*, tomados como aparatos que solucionam todos os problemas, ainda que não sirvam para desatar nós, nem sacar rolhas.

Nesse processo de desmaterialização, o universo das imagens técnicas (Flusser, 2008) também foi atingido. E não só pela produção de registros digitais, que reconfigurou – e continua reconfigurando – as formas de interação mediada por computador, radicalizadas com os dispositivos móveis conectados à internet. A câmera deixou de ser aparato único para se tornar mais uma das múltiplas funções, acoplada como pequeno olho mágico a *smartphones*, *tablets* e *notebooks*.

Com a popularização da internet e dos aparatos produtores de imagens digitais – especificamente depois do barateamento das câmeras compactas em meados dos anos 2000 –, houve o acirramento da cultura midiática, com a expansão dos conteúdos amadores (Keen, 2009), que passaram a ser compartilhados em *blogs*, *fotologs*, *chats* e *fóruns*, posteriormente suplantados pelos *sites* de redes sociais e aplicativos de compartilhamento, por onde circulam fotografias, *gifs*, *memes* e vídeos. Trata-se de uma produção predominantemente personalista e ostentatória, marcada pela exibição midiaticizada e espetacular do cotidiano e da intimidade (Sibilia, 2008).

O observador, como o denomina Jonathan Crary (2012), educado pela visualidade espetacular das mídias óticas modernas, tornou-se espectador perante as múltiplas telas no século XIX, principalmente diante da televisão, que reordenou a lógica doméstica, fixando-se como centro das atenções nas salas de estar. Com o aparato técnico digital, de uso automático e sem as despesas constantes das câmeras analógicas, os espectadores se tornaram ávidos produtores de imagens técnicas. Em decorrência desse processo, centenas de milhares de *bytes* de fotografias digitais foram produzidos e inúmeras fotografias analógicas das diversas décadas puderam ser digitalizadas, figurando nos acervos *online*, por vezes sem qualquer registro que a identifique.

A produção excessiva de imagens técnicas é marcada pela obsolescência programada e pelo

descarte, o que incita inúmeras discussões sobre a preservação da memória: as fotografias não são mais guardadas¹, as recordações estão entregues aos riscos do esquecimento. Crítica que foi aguçada com aplicativos como o *Snapchat*, no qual os registros inicialmente não eram armazenados, sendo deletados depois de visualizados.

Em 2016, foi lançado o recurso *memories*, que permite ao usuário guardar “snaps históricos”. Mesmo com a mudança na proposta inicial do *Snapchat*, a lógica do registro efêmero conquistou muitos adeptos. Atualmente, diversas plataformas permitem compartilhar fotografias e vídeos, sem a necessidade de armazenamento. A função *stories*, inserida em aplicativos e redes como *Instagram*, *WhatsApp* e *Facebook*, atraiu muitos usuários com seus registros que se apagam automaticamente depois de 24 horas.

O excesso de imagens técnicas, a efemeridade dos registros e a cultura do instantâneo suscitam inúmeras questões. Debates têm sido travados nos diversos âmbitos da sociedade, incluindo os espaços acadêmicos, especialmente na Comunicação – pautada nos epifenômenos da mediação técnica. As discussões costumam ser centradas em argumentos referentes à falta de apreço do presente pelo passado, culminando em um presente que se esgota em si mesmo, desvalorizando a memória e sem projeções de futuro. Como consequência, a sociedade contemporânea aparece presa em um “amplo presente” (Gumbrecht, 2015), no qual tudo se torna fugaz e descartável.

A partir desses apontamentos iniciais, nos voltamos para a fotografia, que por mais de um século foi a guardiã da memória – a ponto de Boris Kossoy (2012, p. 168) asseverar: “fotografia é memória e com ela se confunde” – e agora está acometida pela desmaterialização e pelo descarte da sociedade de consumo. Levando em conta os argumentos da atual presentificação de todas as instâncias, propõe-se observar alguns processos envolvendo a digitalização de fotografias analógicas e sua circulação. A fim de esboçar respostas possíveis para os seguintes questionamentos: de que forma a fotografia ajuda a pensar a temporalidade presente? E, recursivamente, quais contribuições das percepções temporais do presente para compreender a complexidade da fotografia?

Cientes da amplitude dessas questões, propõe-se uma reflexão inicial, com apontamentos que mobilizem a compreensão sobre a intrincada teia formada por inúmeros fios que se entrecruzam. A

¹ Por guardadas compreenda-se não só o ato de preservar, mas de ter alguém por guardião, a recontar e remontar os fragmentos preservados nos retratos, como acontecia com as fotografias de família.

motivação para este estudo foi a hipótese de que a digitalização dos registros analógicos, bem como sua manipulação, atende às demandas da presentificação. O percurso traçado analisa a digitalização de fotografias analógicas, para observar se há, de fato, a predominância do presente na apropriação dos registros fotográficos do passado em sua circulação no contexto digital.

Tirania do presente

Ao discutir a profusão de aparelhos óticos e das máquinas produtoras de imagens, Paul Virilio (1994) apresenta o conceito de logística da percepção: “*fenômeno de aceleração* que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões” (p. 29, grifos do autor), aceleração marcada pelo domínio do corpo e das formas de percepção pela temporalidade moderna, isto é, o tempo do relógio, mensurável, maquínico.

A Modernidade provocou profundas mudanças, e não somente nas formas de organização urbana e social, mas também ao reconfigurar a intimidade e a relação do indivíduo com o tempo e o espaço. Nem mesmo as formas de ver foram preservadas. Os sujeitos contemporâneos não se fazem corpo presente em muitas de suas vivências, assistem às projeções das imagens técnicas, a comunicação dialógica dá lugar à interação virtual, a experiência é marcada pelo distanciamento.

Com a fotografia, a visão de mundo torna-se não somente uma questão de distância espacial mas também de *distância de tempo* a abolir, questão de velocidade, de aceleração ou desaceleração (Virilio, 1994, p. 41, grifos do autor).

Para Virilio, não se trata somente da profusão de imagens, mas de um fluxo de imagens. Os registros deixaram de ser estáticos para se tornar moventes, participantes e impulsionadores das dinâmicas sociais, com suas vivências cada vez mais apressadas. A sensação de celeridade do tempo, contabilizado pelos relógios que estão em todos os lugares, inclusive atado aos pulsos, provoca o sentido de vigilância constante. É preciso estar sempre alerta, produtivo.

As rotinas de vida direcionadas pelo cronômetro e pelas mediações técnicas resultaram no que Hans Ulrich Gumbrecht (2015) denomina “amplo presente”:

os modos como os horizontes do futuro e do passado são vivenciados e se relacionam com o presente cada vez mais amplo dão forma ao cronótopo ainda não nomeado em que decorre a vida globalizada no começo do século XXI (Gumbrecht, 2015, p. 131).

O cronótopo não nomeado apresentado pelo autor foi batizado pelo historiador francês François Hartog (2013) de “presentismo”. O termo, utilizado para indicar o regime de historicidade atual dentro dos quadros de transformação da História ao longo dos séculos, caracteriza-se pela “tirania do instante e da estagnação em um presente perpétuo” (p. 11). O momento histórico em que “tudo se passa como se não houvesse nada mais do que o presente, espécie de vasta extensão de água agitada por um incessante marulho” (p. 40). Como consequência direta desse presentismo, as imaginações sobre o futuro se tornam obscuras, não é mais percebido como promessa, tornando-se ameaça: “sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos” (p. 15).

Ao discutir a imersão das sociedades urbanas contemporâneas no universo das imagens técnicas, Crary (2014) destaca que, na era do capitalismo global, os registros visuais são arquivados, sem jamais serem jogados fora, e acabam “contribuindo para um presente cada vez mais congelado e sem futuro” (p. 44). O suposto centramento no presente leva a questionamentos como o que foi feito por Marc Augé (2012), no ensaio *Para onde foi o futuro?* Em suas considerações, o antropólogo destaca que,

há algumas décadas, o presente tornou-se hegemônico. Aos olhos comuns dos mortais, ele já não é oriundo da lenta maturação do passado, não deixa de transparecer os lineamentos de possíveis futuros, mas impõe-se como fato consumado, opressivo, cujo repentino surgimento escamoteia o passado e satura a imaginação do futuro (p. 27).

Assim, a experiência temporal na contemporaneidade está presa ao vórtice em que o passado é devorado pelas tiranias do presente e o futuro já não se apresenta como possibilidade, desgasta-se antes mesmo de eclodir, o que resulta em frustração e cansaço.

Primeiro olhar

As considerações sobre o presentismo foram o embasamento inicial para pensar a digitalização

de registros analógicos, processo que tanto pode ser feito com *scanners* ou, de maneira simplificada: fazendo uma foto da foto. A prática de digitalizar arquivos analógicos tornou-se comum, como forma de divulgar fotografias antigas em redes sociais na internet. Assim, retratos, antes limitados ao reduto doméstico, passam a ter nova circulação pública. Como podemos ver no exemplo abaixo (Figura 1), em que a atriz Vera Fischer publicou uma fotografia de família no Instagram.

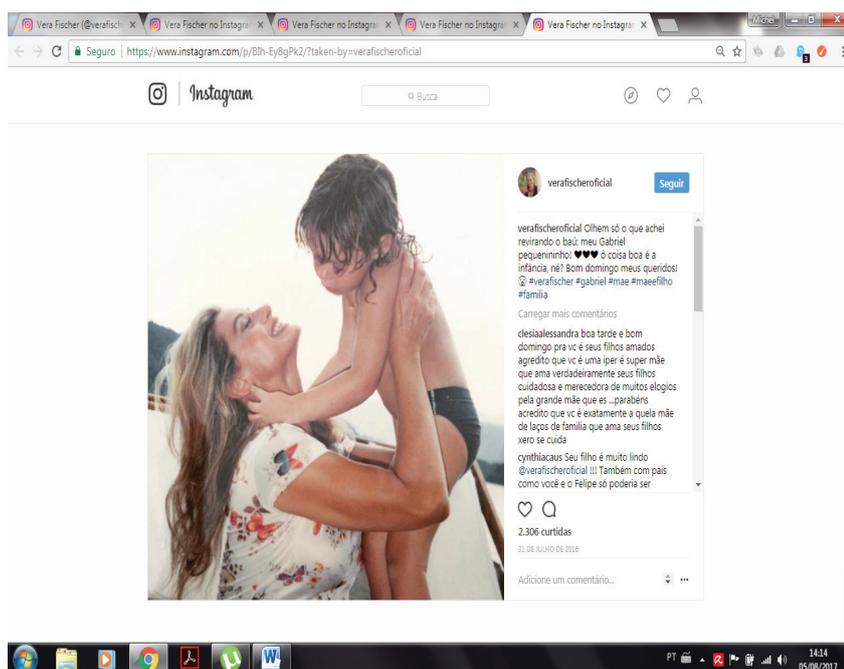


Figura 1: Digitalização de fotografia analógica publicada no Instagram

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Blh-Ey8gPk2/>

Acesso em: 5 ago. 2017

A publicização dos registros do álbum de família em redes digitais tornou-se ação comum, e não somente entre os famosos, alterando a circulação social e os usos dessas fotografias. Mudanças que denotam as transformações da sociedade em rede, com a transição do privado para o público, reconfigurando o regime de culto e preservação da intimidade – atrelado à fotografia doméstica – para atender às demandas de exibição (Oliveira; Boni, 2015).

Uma vez digitalizadas, as fotografias podem ser modificadas de diversas maneiras, nos *softwares* de edição de imagem, servindo como base para a criação de montagens que tentam dissimular a manipulação, como aconteceu com o retrato da ex-presidente Dilma Rousseff (Figura 2), utilizado na fotomontagem em que ela aparece ao lado do ditador Adolf Hitler (Figura3)



Figura 2: Retrato de Dilma Rousseff criança

Disponível em: <https://extra.globo.com/incoming/19077065-a98-0be/w448/dilma2.jpg>

Acesso em: 5 ago. 2017



Figura 3: Montagem de Dilma com Hitler

Disponível em: http://www.e-farsas.com/wp-content/uploads/dilmar_hittler.jpg

Acesso em: 5 ago. 2017

A montagem circulou pelas redes sociais na internet, atestando que a ex-presidente tinha formação nazista. Desconsiderava-se o fato de que Dilma Rousseff nasceu dois anos depois da morte de Hitler, o que tornava o encontro impossível. Os envolvidos na produção e circulação da fotomontagem se aproveitaram do cânone realista atribuído à imagem fotográfica para fazer circular um boato, que seria risível se não fosse tomado como verdade.

As digitalizações são utilizadas, também, em montagens diversionais, que não pretendem enganar, mas provocar o riso, como aconteceu com as fotografias da atriz Nana Gouvêa, que posou em meio aos escombros depois da passagem do furacão *Sandy*, nos Estados Unidos, em 2012. Os registros

viraram motivo de piada e foram utilizados na elaboração de *memes*, reunidos no *Tumblr Nana Gouvêa em desastres*².

Em uma das montagens (Figura 4), a fotografia da atriz (Figura 5) é fundida ao registro feito pelo fotógrafo Igor Kostin, que documentou o processo de limpeza após a explosão da usina em Chernobyl (Figura 6), em 26 de abril de 1986. A partir da junção das duas imagens, cria-se um híbrido que transforma a tragédia nuclear em comédia amplamente compartilhada.



Figura 4: Meme produzido a partir de fotomontagem

Disponível em: <http://nanagouveaemdesastres.tumblr.com/image/34835637940>

Acesso em: 7 ago. 2017



Figura 5: Nana Gouvêa posa ante os escombros

Disponível em: http://s.glbimg.com/jo/eg/f/620x0/2012/10/30/nana-hurricane_sandy-8.jpg

Acesso em: 7 ago. 2017



Figura 6: Registro de Igor Kostin em Chernobyl

Disponível em: <http://chernobylgallery.com/wp-content/uploads/2013/02/chernobyl-gallery-liquidators.jpg>

Acesso em: 7 ago. 2017

A fotografia dos *liquidators* – voluntários responsáveis por fazer a limpeza para tentar minimizar os estragos pós-acidente – é esvaziada de sua carga simbólica e histórica para ser consumida e descartada, nos moldes das imagens contemporâneas. A fotografia, que deveria causar comoção e reflexão sobre as consequências do desastre, é tomada por pantomima, a mobilizar o riso irrefletido e desproposital diante do trágico.

No ensaio *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) comenta como as imagens de choque divulgadas pela imprensa acabam por provocar a anestesia diante do horror. A morte, a guerra, o desastre passa a não provocar mais comoção, pois em vez de ser observada como choque, a fotografia passa a ser encarada como clichê. Assim, torna-se figura descolada do contexto, e a cena imobilizada passa a ser tomada como figuração: não são homens tentando minimizar os estragos de uma das grandes tragédias da humanidade, mas personagens encenando em frente às câmeras, como se fosse um espetáculo televisivo para entreter o espectador.

As fotografias históricas são apropriadas sem qualquer referencial, destituídas da empatia e comoção que poderiam – deveriam? – causar, tornando-se mais uma das representações do qualquer, que são recortadas, coladas e reconfiguradas para conseguir atrair a audiência, mesmo que as implicações disso sejam controversas e questionáveis.

A digitalização também possibilita a recuperação de fotografias analógicas. Retratos rasgados, danificados por fungos, desbotados, manchados ou com algum tipo de avaria podem ser reconstituídos por meio dos *softwares* de edição de imagem. Além de recuperar os aspectos visuais corrompidos, é possível fazer alterações mais drásticas, como retirar ou acrescentar elementos, como roupas e objetos, e ainda colorir os tons de cinza das fotografias preto e branco.

A artista sueca Sanna Dullaway³ utiliza a colorização como recurso expressivo para resgatar fotografias do passado, atualizando-as no presente. Foi com base nesse princípio que ela coloriu a consagrada fotografia *Migrant Mother* (Figura 7), feita por Dorothea Lange, em 1936, que registrou Florence Thompson, campesina da Califórnia, durante a Grande Depressão nos Estados Unidos. Instantes antes da tomada fotográfica, a mulher havia vendido a tenda e os pneus do carro para comprar comida.

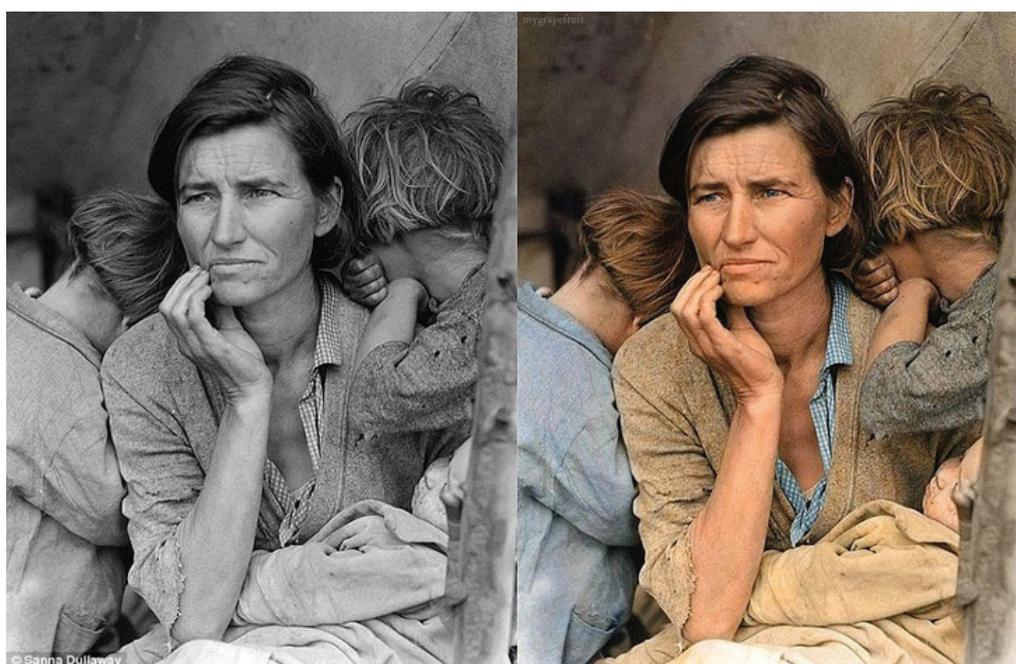


Figura 7: Antes e depois da colorização

Disponível em: http://img-fotki.yandex.ru/get/6210/123177916.165/0_a7b55_813f97fa_XL.jpg

Acesso em: 27 maio 2017

3

As obras da artista podem ser vistas no site <http://sannadullaway.com/>.

O processo de colorimento, que não se restringe às iniciativas artísticas, sendo hoje um dos serviços oferecidos pelos laboratórios fotográficos, reconfigura a experiência do espectador que, ao observar uma fotografia em preto e branco, remete o registro ao passado. Uma vez colorizados, esses registros se atualizam, encobrendo a aparência nostálgica com pátina adequada aos gostos do presente.

Em um primeiro olhar, esses processos parecem resultado das imposições presentistas. As apropriações dos registros do passado, com sua atualização no presente, se aproximam da observação de Crary (2014, p. 54) quando comenta que “as condições cotidianas de comunicação e acesso à informação garantem o apagamento sistemático do passado como parte da construção fantasmagórica do presente”. A partir disso, é possível considerar que o deslocamento temporal da fotografia destitui os referenciais da ação do tempo sobre o material fotográfico. Característica que marca a presentificação dos bens culturais na sociedade de consumo, que anseia por aparências retocada e livre de imperfeições.

Como primeiras considerações, é possível inferir que a digitalização e o tratamento de imagem fazem com que a fotografia deixe de ter sobrevida documental para se tornar artefato decorativo, atraente aos olhos do presente, mas destituída de referenciais do passado, como um fóssil vivificado que passa a ter existência artificial.

Fantasmagorias fotográficas

A fim de testar essa análise inicial que, embasada nos referenciais do presentismo, suscita argumentos sobre a destituição dos indícios do passado e a atualização dos registros fotográficos, recorre-se à teoria da fotografia para ampliar a compreensão do fenômeno observado.

Um dos conceitos mais recorrentes nos estudos sobre fotografia é o controverso “isso-foi” barthesiano (Barthes, 1984). Apropriado como atestado de realidade pregressa, para reiterar que as coisas fotografadas de fato existiram como tal, portanto, constituindo prova irrefutável⁴, o “isso-foi” será considerado em sua acepção primária: a de a fotografia ser sempre eco do passado. Como o próprio

4 Um contraponto a essa visão é apresentado por François Soulages (2010), que refuta a ideia do “isso-foi” ou, na tradução de *Estética fotográfica: perda e permanência*, “isto existiu”, quando afirma que, diante de uma fotografia, só é possível dizer: “isso foi encenado” (Soulages, 2010, p. 26). Segundo o autor, essa ponderação é necessária para não cair na ilusão de que a fotografia constitui qualquer prova, sendo, acima de tudo, produção humana que interpreta “fenômenos visíveis e fotografáveis” (Soulages, 2010, p. 34).

Barthes (1984, p. 127, grifo do autor) argumenta, “a fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza, *daquilo que foi*”.

Essa consciência da fotografia como registro do passado que se apresenta no agora evoca a relação entre a imagem fotográfica e a morte: “ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto” (Barthes, 1984, p. 118). A inevitabilidade da morte evocada pela fotografia é também sua motivação, como destaca Ana Taís Barros (2009): “[...] as imagens movimentadoras do gesto de fotografar também são respostas do fotógrafo a uma angústia primordial”, o medo do aniquilamento do corpo.

Barthes (1984) aprofunda a relação dos registros da câmera escura com a morte em diversas passagens do ensaio *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Segundo ele, há em todo registro fotográfico algo de terrível: “o retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20). Ao observar uma fotografia, o espectador coloca-se em face do passado, das encenações em frente à câmera, que têm a estranha vocação de se fazer presente.

Nesse sentido, as fotografias se apresentam como assombro. E assim o fazem por manifestarem certa potência fantasmagórica. “As fotografias atravessam os tempos, como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será”, pontua Maurício Lissovsky (2012, p. 17). A partir dessa compreensão, toda fotografia é sempre espectro, transitando entre passado e presente, na tentativa insistente de ser preservada e existir para o futuro.

Segundo olhar

Essas breves considerações sobre a fotografia abrem outra possibilidade para analisar a digitalização dos registros analógicos, o que direciona a compreensão do fenômeno para o lado oposto daquele sugerido inicialmente no âmbito do debate sobre a presentificação.

Se a fotografia é apresentação do passado no presente, o argumento de que as modificações feitas nos registros analógicos digitalizados são uma forma de sobreposição do presente, aniquilando o passado, perde força. Isso porque a fotografia é sempre projeção, dessa maneira, as transformações

possibilitam que resistam à ação do tempo, aos perigos do esquecimento e do descarte.

Como observa Barthes (1984, p. 124), “a fotografia tem alguma coisa a ver com ressurreição”. Lúcia Santaella e Winfred Nöth (1997) aprofundam essa questão quando destacam que há algo de indestrutível nas fotografias: “sobrevivem não apenas a nós, mas a muitas gerações. Cópias envelhecidas poder ser renovadas. Negativos podem ser reproduzidos de negativos” (Santaella; Nöth, 1997, p. 134).

Nesse sentido, há sempre o apelo simbólico à sobrevivência em cada fotografia. O medo do desaparecimento, inerente ao humano, parece constituir um signo motivador, que faz as fotografias serem preservadas como registros mnemônicos, resguardando-as da aniquilação, o que configuraria uma segunda morte, ou seja, o desaparecimento do registro fotográfico (Kossoy, 2012).

Essa salvaguarda pode ser percebida na ação *Operation Photo Rescue*⁵, que tem como objetivo restaurar fotografias danificadas das vítimas de desastres naturais. O projeto foi idealizado pelos fotojornalistas Dave Ellis e Becky Sell, depois de visitar as comunidades atingidas pelo furacão *Katrina*, que devastou parte dos Estados Unidos em agosto de 2005. Atualmente, a organização conta com a ajuda de fotógrafos, *designers*, artistas plásticos e voluntários amadores, que se disponibilizam a fazer a recuperação digital das fotografias, devolvidas gratuitamente às famílias.

Ao observar uma das fotografias restauradas (Figura 8), é possível depreender como se dá esse apelo de sobrevivência atrelado à imagem fotográfica. O retrato, danificado pela água, foi digitalizado e refeito por meio do *software* de edição de imagens, reconfigurando, inclusive, a expressão da menina.



Figura 8: Fotografia recuperada pelos voluntários da Operation Photo Rescue

Disponível em: http://www.operationphotorescue.org/wp-content/gallery/volunteer-portfolio/969_31_05_08_9_45_42.jpg

Acesso em: 28 maio 2017

5 Site da organização: <http://www.operationphotorescue.org/>.

A partir desse exemplo é possível perceber a motivação para preservar os registros tomados como foto-recordação (Schaeffer, 1996). Mesmo mudando significativamente a fisionomia da criança, o importante é ter o artefato fotográfico que aplaca o medo do esquecimento. Consideração que ajuda a entender o realismo fotográfico como construção ficcional a partir das aparências do mundo, mesmo que essas aparências sejam modificadas a ponto de a menina ter sua feição transformada. Transformação que, apesar de negada, é intrínseca ao ato fotográfico, pois os retratos capturados pelas lentes são sempre versões do rosto a posar ante a câmera, que pode mudar radicalmente a depender da iluminação, da postura do fotografado e das lentes utilizadas.

Nesse sentido, o realismo fotográfico é construção e a imagem fotográfica é sempre idealizada, tanto que, muitas vezes, o sujeito fotografado não se reconhece no retrato, o que não aconteceria se, de fato, fosse a replicação do real – e não uma interpretação. A fotografia é tomada como substantivo, mas é muito mais próxima do adjetivo: uma forma de qualificar o sujeito ou coisa fotografada.

Como resquíio idealizado, a fotografia motiva ações que garantam sua sobrevivência, mesmo que seja necessário dissimular as aparências do passado, apagar as marcas do tempo e até mesmo passar por fusões com outras imagens para que se perpetue.

Imbricações temporais: algumas implicações

O percurso discursivo apresentado levou em conta a digitalização de fotografias analógicas – e alguns usos delas – para tentar compreender aspectos do tempo presente e da própria fotografia em seu âmago conceitual. A ideia inicial era a de que essas imagens do passado seriam devoradas pelo presente, apagando os vestígios do tempo e a corrupção da matéria. No entanto, em uma segunda análise, embasada na teoria da fotografia, foi possível perceber que a atualização dos registros é a forma pela qual o passado sobrevive e se apresenta no presente.

Ao contrapor esses dois percursos, obtêm-se considerações distintas sobre o mesmo fenômeno. No entanto, parece mais acertado não optar por uma ou outra análise, reiterando a compreensão binária

e excludente. Longe de manter-se em cima do muro, essa escolha é motivada pela própria complexidade da fotografia que, como sugere Soulages (2010), deve sempre ser compreendida pela lógica do “ao mesmo tempo”. Assim, na medida em que os registros do passado são presentificados, essa é a forma de garantir sua sobrevivência.

Esse trânsito temporal da fotografia, entre passado, presente e promessa de futuro, é possível graças à perenidade do material fotográfico, que garante a existência dos retratos por várias décadas. Mas esse suporte – seja papel, metal, vidro, película de celulose – ainda está sujeito às ações do meio. A matéria se desgasta, os registros visuais desbotam, são comidos por traças e fungos, ou podem ser danificados pela ação da água, da luminosidade excessiva ou do fogo.

A digitalização é uma forma de desmaterializar a fotografia, para que seja preservada ou até mesmo reconstituída, como observado no trabalho feito pelos voluntários da *Operation Photo Rescue*. O próprio aparato fotográfico pode salvar a fotografia, basta tirar uma foto da foto e editá-la nos inúmeros aplicativos e *softwares* de tratamento digital de imagem.

“Toda fotografia é um certificado de presença” (Barthes, 1984, p. 129), no entanto, é preciso considerar que essa presença é sempre simulada, tentativa de superar a ausência provocada pela distância ou desaparecimento do que foi fotografado. Nesse sentido, o registro fotográfico é sempre simulação de fazer-se presente, mesmo sendo passado. A fotografia estabelece uma confusão temporal entre o que foi e o que é, mas é “desprovida de futuro”, considera Barthes (1984, p. 134). No entanto, mesmo desprovida de futuro, tem uma potência projetiva que possibilita o trânsito entre as instâncias temporais.

O que a fotografia estabelece, primordialmente, é a sobrevivência do passado, dissimulada sob a aparência de instante. A produção cada vez mais rápida, que passou de horas, minutos, até frações de segundos, teve impacto não somente na feitura da imagem, mas também em sua existência. As fotografias – como qualquer produto – são feitas, vistas e descartadas muito rapidamente. Já surgem obsoletas, prontas para serem substituídas.

Essa velocidade – ou seria voracidade? – é confundida como predomínio do presente e seu domínio sobre as demais formas de experimentação do tempo, ou seja, passado e futuro. No entanto, é necessário distinguir o presentismo do imediatismo. O filósofo André Comte-Sponville (2000) destaca

que toda experiência temporal é sempre no presente. O passado é rememorado no agora e o futuro é planejado no hoje. “Nada existe, senão o presente; nada subsiste (do passado ou do futuro), senão no presente” (p. 51).

O imediato, que se esgota em si mesmo, é um tempo em suspenso. Quando nunca há tempo suficiente. Quando tudo é sempre tarde. Quando qualquer ação está sempre atrasada. É o tempo do instantâneo, do que não pode ser pensado. Em vez do corpo se fazer presente, está sempre em supressão, pois o que importa está fora do alcance, além, atrás das telas, nas fotografias dos pontos turísticos. O imediato não é presente, pois impede a experiência da fruição, do corpo se fazer presença e se sentir existindo.

O imediatismo e não o presentismo parece ser a temporalidade contemporânea. Comte-Sponville (2000, p. 123, grifos do autor) destaca que viver no presente não é viver no instante: “é viver num princípio que dura, e permitir-lhe, tanto quanto depender de nós, durar *o melhor possível*”. Se o tempo já não dura – é sempre insuficiente –, e tudo parece precível e descartável, é porque o presente não se concretiza como experiência. O imediatismo, o tempo do consumo, instantâneo, este sim, parece dominar, destituindo o presente e a presença.

O presentismo dá conta do regime de historicidade, como bem delineia Hartog (2013). Não é um conceito voltado às experiências da temporalidade cotidiana, da vivência, mas uma forma de compreender os movimentos macros da historiografia. O próprio autor alerta que é necessário não “confundir presentismo e presente” (Hartog, 2013, p. 13). Assumir o conceito sem essa reflexão só empoeira os olhos e não permite perceber alguns aspectos da dinâmica temporal dominante que, nas vivências cotidianas, é regida pelo imediatismo.

Assim, as considerações sobre o presentismo parecem evocar desejo que não se concretiza, pois o presente, de fato, como temporalidade em que o corpo se percebe sendo, parece nunca se concretizar. O amplo presente é o anseio provocado pelo presente sem presença, que conduz ao vazio e à descorporificação ante as infinitas projeções das telas. Ao analisar o processo de comunicação baseado nos sentidos de distância – visão e audição –, Norval Baitello Junior (2014, p. 117) destaca que esse processo desencadeia a perda da propriocepção, sentido de o corpo reconhecer a si mesmo, que tem por consequência a perda do sentido de presença: “a imagem de um presente será sempre a sua própria

ausência”.

Além de ser anseio não realizado, as críticas ao que se tem chamado de presentismo parecem se basear no que Andreas Huyssen (2014) denomina “cultura do passado-presente”, caracterizada pela sobreposição sufocante do passado em relação ao presente. As idealizações da memória e da História esgarçam as possibilidades de existir no agora, colocando um peso insuperável das ações do passado, concebido como referência. Em vez de oferecer pontos de orientação, “os *passados* inundam o nosso presente”, comenta Gumbrecht (2014, p. 16, grifo do autor), e “entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem”.

As imagens do presente parecem sofrer dupla pressão e, por isso, se tornam efêmeras e descartáveis. A primeira pressão provém do esgotamento provocado pela cultura do consumo: as imagens técnicas, produtos e meios para as trocas simbólicas, estão submetidas às instâncias da obsolescência programada, que a tudo transforma em perecível pelo excesso de produção. A segunda pressão é a do passado-presente, que faz os registros descontextualizados e idealizados do passado se sobreponem às produções contemporâneas. Para que preservar se é sempre a imagem do passado que vai ser referência?

Passadismo, presentismo ou futurismo são tentativas de nos situar no tempo, incógnita tão presente quanto evasiva. Uma conclusão possível é que, independentemente do regime temporal dominante, somos sujeitos no tempo – e sujeitos ao tempo –, e o tempo nunca é único, mas sobreposição de várias temporalidades. A fotografia, com seu apelo de sobrevivência, como foi possível observar ao analisar a digitalização de registros analógicos, ajuda a compreender a complexa relação estabelecida com o tempo.

Registros do passado que podem ser preservados para o futuro, as fotografias são sempre presente. No entanto, para que persista, por vezes é necessário que sejam atualizadas, dissimulando as corrupções do tempo com nova pátina, como foi possível perceber com o colorimento digital e a recuperação de retratos danificados, ou até mesmo fundindo-se a outras imagens na formação de híbridos, como acontece em fotomontagens e *memes*.

Assim, mais do que estabelecer rupturas entre as temporalidades, a fotografia ajuda a compreender sua complexidade, as imbricações entre passado, presente e futuro, a qual os corpos estão

igualmente submetidos. Fotografias são limiares, estão entre: entre a morte e a vida, entre a presença e a ausência, entre a lembrança e o esquecimento, entre o passado e o presente.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papirus, 2012.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BARROS, Ana Tais Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. São Leopoldo, v. 11, n. 3, p. 185-191, 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5054>. Acesso em: 29 maio 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KEEN, Andrew. *O culto do amor: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LISSOVSKY, Maurício. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Orgs.). *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 13-28.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Michel de; BONI, Paulo César. Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização da fotografia de família. In: *Triade: comunicação, cultura e mídia*. Sorocaba, v. 3, n. 5, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php?journal=triade&page=article&op=view&path%5B%5D=2255&path%5B%5D=1944>. Acesso em: 29 maio 2017.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.