

FOTOGRAFIA ANALÓGICA HOJE: EM BUSCA DO RUÍDO NA IMAGEM

ANALOG PHOTOGRAPHY TODAY: SEARCHING FOR NOISE IN THE IMAGE

Ludimilla Carvalho*

Nina Velasco e Cruz**

RESUMO:

Observa-se um crescente interesse por imagens fotográficas feitas através da técnica analógica, supostamente obsoleta. Esse fenômeno se dá tanto no campo da fotografia profissional (particularmente entre os fotógrafos inseridos no contexto da arte contemporânea), quanto em seu uso vernacular. Buscamos entender o que torna essas imagens ainda desejáveis, analisando alguns exemplos. Para tal, trazemos à luz discussões recentes acerca do impacto do digital para a fotografia, levadas a cabo por autores contemporâneos (SOULAGES, LENOT, BAIO, FATORELLI, DOBAL), e usamos o conceito de ruído (HAINGE) para elucidar aquilo que acreditamos ser uma tendência relevante do uso das técnicas fotoquímicas atualmente. Que seja: a inclinação a vertente experimental da imagem, revisitando ludicamente dispositivos e insumos mediante intervenções das mais variadas em seus modos de funcionamento originais.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia analógica, ruído, fotografia contemporânea.

ABSTRACT:

There is a growing interest in producing analogue photographic images, supposedly obsolete. This phenomenon occurs both in professional photography (particularly in the field of art) and in its vernacular use. We aim to understand what makes these images still desirable by analyzing some examples. For this, we bring to light recent discussions about the impact of digital to photography, made by contemporary authors (SOULAGES,

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). ludimillacw@gmail.com.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). ninavelascoc@gmail.com

LENOT, BAIO, FATORELLI, DOBAL) and use the concept of noise (HAINGE) to elucidate what we believe to be an important tendency of the currently use of photochemical techniques: the inclination to the image's experimental vertent, ludically revisiting devices and inputs through diverse interventions in their original modes of operation.

KEYWORDS:

Analogue photography, noise, contemporary photography.

INTRODUÇÃO

Nos anos recentes, a fotografia analógica vem ressurgindo em diferentes iniciativas. Melhor dizendo: após um momento inaugural, marcado pelo entusiasmo com a tecnologia digital (que por diversas vezes anunciou a morte do analógico), a imagem de base fotoquímica resiste. Se pensada em comparação ao digital, há diferenças na natureza dos processos, no saber acumulado que lhes dá origem¹ e nas possibilidades criativas que cada sistema oferece. Distinções essas que são consideradas por autores preocupados em avaliar algumas questões próprias a cada sistema, bem como os frutos das fricções entre eles (FATORELLI, 2006; 2013; BAIO, 2016), principalmente no âmbito da arte contemporânea.

Alguns exemplos desse uso recente são de ordem mais comercial: o *Impossible Project*², que promoveu o *revival* da Polaroid³, e o interesse pelas câmeras Lomo⁴ (equipamentos baratos, geralmente de plástico). Há também apropriações do analógico tanto no âmbito de técnicas como o *pinhole*⁵ e o *redscale*⁶, quanto na combinação de seus materiais (negativos, papéis fotográficos e químicos), com estratégias criativas de alteração e difusão da imagem advindas do sistema digital. Observa-se, ainda, o uso de filtros que emulam à estética de imagens produzidas por dispositivos analógicos, como ocorre por exemplo no projeto do coletivo *Basetrack*⁷, que registrou a rotina de soldados na Guerra do Afeganistão utilizando o aplicativo *Hipstamatic* para conferir às fotos a aparência de antigas Polaroids. (ORTIZ, 2012) Ao invés de pensarmos apenas no resgate de uma tecnologia ultrapassada, nosso intuito é apontar que, principalmente no uso artístico e lúdico do analógico, o que parece ocorrer é um reposicionamento dessa mídia, com finalidades de experimentação e interesse por características formais antes consideradas falhas de uso e de funcionamento.

DIGITAL, ANALÓGICO E O LEGADO DA IMAGEM PURA E DIRETA

Segundo Fatorelli (2006, p.32), a fotografia moderna⁸ desqualificou iniciativas que expunham o tremido, o desfocado, os procedimentos de montagem e as experiências de múltiplas exposições (como a cronofotografia de Marey e Muybridge), reservando, a esses trabalhos, um lugar marginal na historiografia do meio. Tais resultados são considerados, nesses termos, exatamente pela oposição às premissas da figuração, do congelamento do instante e da tomada única, balizadores do que o autor denomina “forma fotografia” (FATORELLI, 2013). Ainda, Dobal (2016) acrescenta que a produção fotográfica desse período privilegiou as imagens fixas. Essa lógica pendeu para a recusa da aliança entre a fotografia e outras técnicas e experiências que revelassem aproximações entre o fotográfico e o cinematográfico, principalmente no que se refere ao transcorrer do tempo, ao questionamento do referente e às estratégias de ficcionalização da imagem.

Esse legado de uma imagem “pura e direta” (FATORELLI, 2013) vigora durante tempo considerável, sendo confrontado em três momentos: no período entre guerras (pelos movimentos das vanguardas históricas), nas décadas de 1950 e 1960 (ressalte-se por exemplo, a importância de movimentos como *Nouvelle Vague* e os trabalhos do cinema experimental), e nos anos 1980 e 1990 com as possibilidades trazidas pelas tecnologias eletrônicas e digitais. (FATORELLI, 2013, p.84-85) Hoje, quando é possível traçar esse percurso, e já decorridos alguns anos da emergência do digital, podemos reconhecer que não é ele que inaugura as possibilidades criativas de mixagem (embora seu caráter fluído e incorpóreo venha a facilitar tais investidas), já presentes e exercitadas na imagem de base analógica, como nos provam os trabalhos de nomes como Man Ray, Robert Frank, Paolo Gioli, Moholy-Nagy, entre outros. É necessário “desviar-se das posições eufóricas relacionadas às tecnologias digitais, que atribuem o potencial criativo e disruptivo da fotografia unicamente às singularidades da codificação numérica”. (FATORELLI, 2017, p. 62)

Após um momento inaugural, quando vários artistas se dedicaram a testar as capacidades criativas da tecnologia digital, esse tipo de imagem retoma, aos poucos, velhas premissas que sustentaram os discursos de especificidade, tão caras ao analógico:

[...] ao simular o dispositivo analógico de registro, a câmera digital passa a incorporar as singularidades da codificação perspectiva e os princípios, materiais e imateriais, tradicionalmente vinculados à cultura visual analógica. Uma decorrência decisiva desse processo de

emulação refere-se à particularidade de que, ao perpetuar a dependência aos sinais de luz no momento do registro da imagem, realizada na presença do mundo físico, a fotografia digital incorpora as fabulações relacionadas ao modo de inscrição indicial. Nesse contexto de remediação da fotografia analógica pela fotografia digital, a operação fundamental realiza-se, portanto, no âmbito do registro da imagem, tornando secundária a circunstância dela ser gravada em um sensor eletrônico, e não mais em um suporte fotoquímico, tanto quanto às condições posteriores decorrentes do seu modo de circulação. (FATORELLI, 2017, p. 66)

Ou seja, embora produzida num sistema distinto, a maneira como é praticada a fotografia digital, em alguns casos, põe em cena novamente questões antigas, como o respeito ao referente, a figuração e o uso da luz que favoreça essas noções, basilares ao sistema analógico. Marc Lenot (2017, p.18), ao se dedicar a conceituar e contar a história da “fotografia experimental”, ressalta que há um novo interesse na questão ontológica da fotografia, baseado justamente no questionamento levantado a partir do surgimento da imagem digital. A pergunta que se impunha nesse momento seria: existe uma única fotografia, com duas técnicas diferentes, ou o digital criou de fato um novo paradigma, uma nova mídia?

Ao comparar analógico e digital, Baio (2016) explica que este último mantém a indicialidade da imagem fotoquímica, e que um dos argumentos centrais da indústria para promover a transição entre sistemas era a possibilidade de obter imagens com a mesma qualidade da tecnologia anterior. O autor, no entanto, indica que, no campo da arte, essa indicialidade é retomada para ser colocada em questão, como acontece no projeto Digital Scores (ANDREAS MÜELLER-POHLE, 1995)¹⁰, no qual o artista alemão digitaliza a *View from the window* (1826) de Nicéphore Niépce, desfigurando-a completamente.

O pesquisador François Soulages, por ocasião da reedição de seu livro *Estética Fotográfica: perda e permanência* (2010), comenta sobre as potencialidades específicas do analógico e do digital, mas indica que temas importantes para a fotografia em negativo permanecem válidos, tais como as relações da imagem com o real, com a própria fotografia, com o sujeito, com o fotografável e com as dimensões de tempo e lugar. (ZORZAL; MENOTTI, 2017) Lenot (2017, p. 20) vai mais longe e acredita que o digital, assim como a fotografia teria feito com a pintura cerca de um século antes, teria “liberado a fotografia analógica de seu papel de representação do real, permitindo que a mesma se volte à matéria própria da fotografia e a sua essência”. Nesse sentido, observamos a presença de práticas contemporâneas da fotografia analógica inseridas na esteira do experimentalismo, levando a cabo um projeto que se inicia na década de

1960 (após algumas experiências esparsas de fotografia conceitual) e que tem na década de 1970 seus mais reconhecidos expoentes.

Para nós, o que parece é que a relação analógico/digital aglutina tanto uma potência de questionamento de bases ontológicas (mais presente no âmbito artístico), quanto retoma estas mesmas bases como argumento, em um viés fortemente mercadológico, para construir um discurso qualitativo sobre a imagem digital. A ideia de qualidade parece associar-se ao uso das ferramentas de ajuste de cor, luz, inclusão/retirada de elementos, entre outros recursos, numa finalidade de obter imagens caracterizadas justamente pelas noções de figuração, instantaneidade, congelamento do tempo e definição dos contornos. Essa tendência seria mais evidente, por exemplo, nos campos da publicidade e do fotojornalismo, em que os recursos digitais são utilizados em favor de uma estética *clean*, da perfeição. Martins (2013) classifica de “imagens polidas” aquelas limpas, melhoradas através de retoques, do aumento de nitidez. Na contramão, estariam as “imagens poluídas”: de baixa resolução, pouco nítidas, instáveis; os vídeos de celular, as fotos com *pixels* aparentes, os registros de câmeras de vigilância. Zylinska (2017) observa o mesmo fenômeno (que denomina “*photographic standard*”), quando os usuários se esforçam para obter imagens com enquadramento rígidos, iluminação correta com equilíbrio de luz e sombras e nitidez marcada.

Num cenário de convivência entre produções analógicas e digitais, parece-nos que, enquanto há um movimento de interesse por tal polidez, existe também uma atenção renovada pela fotografia analógica, exatamente pelo que essa oferece como negação dessa estética da correção, pela sua capacidade de gerar imagens experimentais a partir de sua especificidade tecnológica. Tais imagens de caráter mais experimental podem vir à tona mediante a exploração de insumos, pela construção de equipamentos originais, na articulação entre os recursos do analógico e dispositivos computadorizados, ou mesmo através da retomada crítica de técnicas clássicas da imagem, adaptadas aos interesses estéticos e conceituais de artistas contemporâneos. Fotografias desfocadas, tremidas, borradas, granuladas, estouradas e sobrepostas são hoje encaradas como exercícios de fuga ao modo estritamente indicial e representativo da imagem, apontando para uma relação entre usuários e dispositivos mais lúdica.

EXPERIMENTALISMOS: O ANALÓGICO E SEUS RUÍDOS

Valle (2012, p.6), realizou uma série de entrevistas com fotógrafos sobre a transição analógico-digital e constatou que, frente ao digital, as câmeras antigas assumiram um lugar especial, e que seu uso começou a ser visto como experimentação artística. Já Margadona e Henriques, interessados no cenário de emergência das câmeras lomográficas, pontuam:

Para uma geração que praticamente nasceu dentro do domínio da fotografia digital, os antigos incômodos e desvantagens do processo analógico tornaram-se itens desejáveis para uma expressão estética diferenciada. Pode-se citar, por exemplo, as vinhetas, desfoques, cores hipersaturadas e vazamentos de luz, os quais são efeitos gerados por câmeras fotográficas analógicas de mecanismo pouco preciso, filmes expirados e objetivas baratas, muitas vezes construídas em plástico. (MARGADONA; HENRIQUES, 2013, p. 1-2)

É como se o uso das câmeras analógicas representasse uma atitude fora da norma e, também, uma chance de jogar com resultados visuais não previstos, sendo por isso mesmo valorizados. Antes vistos como *outputs* indesejáveis, os ruídos produzidos pelos equipamentos de base fotoquímica tornam-se o diferencial dessas imagens.

Os trabalhos de Dirceu Maués e Cássio Vasconcellos assentam-se em perturbações geradas respectivamente na técnica *pinhole* e no formato polaroid. O primeiro utiliza câmeras artesanais – sem lente, controle de velocidade ou ajuste de diafragma – explorando a natureza elástica do tempo em fotografias cheias de borrões e personagens fantasmagóricos, como verificamos no vídeo *Feito poeira ao vento* (2006); ou sugere o movimento de fotos organizadas à semelhança de um processo de montagem cinematográfica (na série *Extremo Horizonte*, 2012).

Figura 1: Imagem da série *Extremo Horizonte* (Dirceu Maués, 2012)



Fonte: Reprodução da internet.

O uso de uma câmera *pinhole*, artesanal, faz com que o fotógrafo incorpore os erros e improvisos inerentes ao processo, obtendo uma imagem ruidosa e surpreendente, que de maneira simples subverte os discursos da velocidade, da sofisticação, do

tecnologicamente desenvolvido (PARENTE, 2015, p.77-78). O próprio Maués explica que a escolha da *pinhole* é baseada na ideia de gerar imagens precárias "que têm como potência poética o erro, o acaso e o ruído" (MAUÉS, 2012, p. 5). Já a série *Noturnos São Paulo* (1998-2002) de Cássio Vasconcellos, lança mão da Polaroid como suporte para criar um olhar fantástico sobre a capital paulista, alcançado não só pela geometria das formas, mas pelo aspecto cromático das paisagens. Algumas tomadas foram feitas com a ajuda de lanterna ou de holofote, e com filtro de cor, a partir de um modelo Polaroid SX-70. O material foi escaneado e impresso em jato de tinta.

Ambas as propostas tiram partido de visualidades antes consideradas defeitos, aberrações. Mas enquanto resultados intencionais, esses trabalhos (assim como outros usos do analógico citados) opõem-se à "forma fotografia" como recurso criativo. Sem a intenção de encará-los num viés negativo, queremos compreendê-los como marcas desejáveis, a partir da perspectiva de ruído na abordagem de Greg Hainge (2013). O autor propõe aceitar o ruído como algo presente em diferentes campos expressivos (não apenas na música), e como elemento compositivo inerente ao meio em que se manifesta. O ruído não seria um defeito ou falha, mas parte constitutiva dos sistemas, tecnologias e campos expressivos em que se manifesta, possuindo assim uma natureza relacional. Paradoxalmente, isto se torna evidente, diferenciando-se daquilo que ele não é¹¹. Se consideramos o borrão, o tremido e a granulação como ruídos, é porque eles têm a capacidade de distinguir-se dos contornos definidos, do tempo aprisionado, investindo no desmoronamento do referente, no esfacelar da verossimilhança, no registro de um tempo distendido, permanecendo também como desdobramentos do fotográfico. O tremido e o desfoque representam "uma irrupção daquilo que o instantâneo esconde [...] uma espécie de estrondo interno" (BELLOUR, 1997, p. 99), revelados pelo gesto ativo do fotógrafo¹². Esses recursos são explorados também por cineastas, artistas da videoarte, da performance, em diferentes níveis, e apontam dois pontos importantes: 1) há um conjunto significativo de trabalhos que demonstram um entendimento da imagem como algo plural, capaz de abrir-se para que sejam confrontadas as fronteiras que demarcam especificidades dos campos artísticos; 2) a compreensão de que negar o modelo da imagem "pura e direta" significa traçar caminhos próprios no uso, construção e subversão de equipamentos, materiais e formas.

Figura 2: Anhagabaú #3 (Cássio Vasconcellos, 1998-2002)



Fonte: Acervo virtual Cássio Vasconcellos (www.cassiovasconcellos.com.br).

A LIBERDADE IMPLICA JOGAR CONTRA O APARELHO

Compreender os usos atuais do analógico como estratégias de valorização do ruído na imagem é também uma maneira de revirar a normatividade do aparelho fotográfico: uma “caixa preta” que não revela ao usuário as visões de mundo responsáveis pela sua constituição enquanto tecnologia geradora de “imagens técnicas”, de significado aparentemente evidente; entendê-lo nesse viés conceitual permite não apenas dominar seu mecanismo, mas confrontá-lo para que realize algo fora do comum. No entanto, o “aparelho” já vem investido de um “programa” (FLUSSER, 2002)¹³ cujas regras apontam para um modelo de fotografia correspondente ao pensamento científico que lhe deu origem (o pensamento racionalista da Modernidade). Por outro lado, sempre existiram sujeitos interessados em rebelar-se contra esse programa, (vide exemplos já citados). Essa é a tese central de Marc Lenot (2017) para caracterizar as diversas experiências de fotografia experimental ao longo da história. Interessa-nos, aqui, ampliar o espectro estudado por Lenot e perguntar: as apostas na instabilidade da imagem, os efeitos de aproximação com o cinema, a exploração dos efeitos cromáticos por meio da *Polaroid* (VASCONCELLOS, 2002), as distorções resultantes de equipamentos baratos (como as máquinas Lomo), não podem ser encarados como um desvio, uma alternativa ao programa instituído pela “forma fotografia”?

No caso de Dirceu Maués, o desmontar o programa do aparelho situa-se já no gesto de confeccionar equipamentos artesanais:

Construir sua própria câmera significa estar livre das amarras de um modelo que lhe é imposto pela indústria. Significa poder experimentar uma enorme gama de novas possibilidades que o processo permite a partir de um projeto muito pessoal de construção da câmera e das características que são escolhidas para essa câmera. [...] Em uma câmera artesanal *pinhole* é possível explorar distorções na perspectiva geométrica da imagem, resultantes do tipo de posicionamento do suporte sensível no interior da câmera. Pode-se usar múltiplos furinhos como sistema ótico e obter imagens múltiplas ou sobreposições. São muitas as possibilidades que a técnica *pinhole* proporciona [...]. (MAUÉS, 2012, p. 10)

Ao fazer tal escolha, o artista paraense alinha-se ao pensamento flusseriano buscando novas funcionalidades dos programas pré-estabelecidos pelo aparelho. Inspira-lhe a possibilidade de criar novas formas, a partir da câmera modelada, pela sua imaginação, e ainda a latente imprevisibilidade do dispositivo. A ideia de descontrole funciona como gatilho criativo. A estratégia de criar um dispositivo original é o ponto inicial de uma abordagem do aparelho que investe em suas brechas, para da sua reconfiguração trazer à tona estéticas advindas de usos não originalmente prescritos.

Fora do campo da fotografia contemporânea ligada à arte, algumas experiências vernaculares também atestam o interesse por essa estética ruidosa do analógico. É o que podemos observar na página *Cool girls shoot film*¹⁴, hospedada no site do *Tumblr*. Ele é dedicado a experiências com negativos e equipamentos analógicos que incluem a confecção de químicos caseiros, o emprego de filmes vencidos, arranhados, cópias furadas, de cores alteradas. O destaque é a precariedade dos resultados. Ao lado de uma postura de “diferenciamento” social, como o adjetivo *cool* procura ressaltar, ao utilizar câmeras antigas e fora de linha, algumas experiências vão além e apresentam resultados inusitados, demonstrando a vontade das usuárias de não seguirem os parâmetros dos equipamentos e materiais determinados pela indústria. Elas inventam mecanismos próprios de exposição, captura, revelação, “desnormalizando” a câmera. O *Tumblr* ainda tem seções com indicações de outras pessoas que investem na tecnologia analógica como forma de registro de experiências pessoais (fotos cotidianas ou de viagem). E a despeito do tom saudosista que permeia a proposta, o gesto de produzir efeitos investindo contra insumos e máquinas convencionais é significativo.

Figura 3: Sem título. (Jessica Ashley)

Fonte: Acervo virtual Cool Girls Shoot Filme (www.coolgirlsshootfilm.tumblr.com).

Cada um dos exemplos citados realiza, à sua maneira, um pouco do que Flusser discute quando relaciona a noção de aparelho e o gesto de fotografar. Para ele, a câmera fotográfica possui um programa (um conjunto de normas técnicas, ideológicas e de modelos estéticos) que orienta seu funcionamento e os fotógrafos, ao seguirem as suas regras, correspondem a tal programa. Porém existem “regiões inexploradas do programa que são apenas virtualidades”. (FLUSSER, 2002, p. 32) Ou seja, há fotografias ainda não realizadas, esperando para serem feitas através de desvios, trocas, permutas diversas, e, embora como virtualidades estejam já prescritas no programa (ainda que não executadas), essa possibilidade de insistir contra o programa é a via de exercício da criatividade. Há sujeitos que apenas realizam o programa da câmera fotográfica, já os “fotógrafos experimentais”, empenhados em obrigar o aparelho a produzir imagens não previstas no seu programa (FLUSSER, 2002, p. 75), adotam uma atitude crítica, subversiva. Os primeiros são os “funcionários” (FLUSSER, 2002), porque se limitam a produzir imagens de acordo com a normatividade do aparelho fotográfico sem questionar os pressupostos epistemológicos que ele carrega, perpetuando assim uma estética afeita à “forma fotografia” (FATORELLI, 2013), ao “*photographic standard*”. (ZYLINSKA, 2017) Numa postura contrária, os fotógrafos experimentais tensionam o aparato no sentido de obter resultados originais, tirando proveito de certo nível de imprevisibilidade.

Assim, entendemos que o gesto interventivo manifesto nos exemplos citados – seja das obras de Maués e Vasconcellos, seja das experiências do *Cool girls shoot film* – é sintomático das proposições associadas à postura criativa dos fotógrafos experimentais na perspectiva flusseriana. Ao entenderem que os dispositivos fotográficos estão sujeitos a adaptações, reescritas e novas configurações em seu funcionamento, tais experiências propõem modalidades visuais alternativas, desenvolvidas em explorações variadas do “programa” do aparelho fotográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os apontamentos dos autores e autoras reunidos neste texto levam-nos a entender alguns pontos. Por exemplo, as diferenças que regem a fotografia analógica e a digital são ponto de partida para encará-las como modelos distintos sobre o pensar, o fazer e o circular da imagem. Além disso, os discursos sobre a fotografia nos séculos XIX e XX, principalmente, estão apoiados nas premissas do realismo, da veracidade, do índice, calcadas no reconhecimento mínimo da “coisa fotografada”; por questões políticas, estéticas e comerciais, tais discursos estiveram comprometidos em assegurar um lugar de reconhecimento, um *status* à imagem fotográfica (bem como a seus praticantes). Como retórica dominante, essas ideias colocaram em segundo plano os esforços de quem se dedicou a quebrar essas regras, experimentando seja com o equipamento, seja com os materiais (negativo, papel fotográfico, químicos). Quando se deixa de ver o dispositivo como “caixa preta” (FLUSSER, 2002), e se começa a entender seus códigos e modelos dominantes, ele se abre à experiência, à abstração, à reescrita, às acoplagens. Essa é a chave mais comum de expressão de um “dominar” o aparato, assim como o são a inscrição do tempo na extensão da imagem, as “falhas” decorrentes de leitura de luz e de ajuste focal, o uso de negativos arranhados ou vencidos com alteração de cores e a granulação da combinação “errada” de quantidade de luz *versus* ISO.

Ocorre que um pensamento modelizante em favor do referente vem tratando essas modalidades visuais sob a rubrica dos desvios, e são tais esforços que buscamos validar, reconhecer, como balizadores de formas expressivas relevantes da imagem contemporânea. Acreditamos que o interesse por fotografar em filme (na contramão das imagens limpas, retocadas, em que se busca uma espécie de composição perfeita), guarda algum resquício do gesto interventivo protagonizado pelos artistas ao longo da história da fotografia.

Olhando um pouco para trás, quando só havia a técnica analógica, também a maior parte dos sujeitos que fotografavam buscava fazer imagens “corretas” ou “boas”; mas havia um grau de imprevisibilidade, de latência. A capacidade de mudar o resultado da captura em laboratório exigia um conhecimento que nem todos tinham e, principalmente para aqueles que fotografavam esporadicamente (por lazer ou curiosidade), o contato com o interior da “caixa preta” (seja ela a câmera ou as técnicas laboratoriais) era restrito. O filme era entregue a uma empresa de revelação e torcíamos para que momentos preciosos pudessem ir para o álbum de fotografias como lembranças perfeitas. As melhores imagens (ou as mais “corretas”) eram escolhidas para serem exibidas.

As fotografias tremidas, desfocadas e/ou borradas ficavam, na maior parte das vezes, guardadas em caixas de sapato, como recordações indiciais, sem valor de qualquer apreciação estética.

O digital dilui significativamente essa fronteira entre usuário e aparato. A imagem é visualizada logo após a captura, e pode-se alterar o que foge ao desejável para conseguir a tão sonhada foto perfeita. Sem contar a redução de custos que o arquivo digital proporcionou. A perseguição a essa imagem perfeita cria alguns parâmetros visuais que parecem formatar uma estética que prima pelo *clean*, também consolidada por alguns filtros que estabilizam certas características consideradas como positivas para uma imagem fotográfica (saturação de determinadas cores, iluminação etc). Essa estética está presente na fotografia de moda, no fotojornalismo diário e até nas fotos pessoais, vernaculares, feitas com celular.

O uso do analógico hoje não encerra meramente uma operação de resgate estimulada pelo puro saudosismo. Ele mescla questões de ordem comercial, afetiva e estética, que só fazem sentido em confronto com essas imagens “polidas” como modelo paradigmático ainda vigente. Este emprego parte de uma intencionalidade em que, o que figurava como erro, vira um traço diferencial, cujas marcas são, por exemplo, vazamentos de luz, desfoque, saturação de cor e granulação. Mas há propostas que vão além. Há fotógrafos que alteram o próprio negativo (arranhando-o, queimando-o, aplicando soluções químicas caseiras); ou utilizam técnicas alternativas como *redscale* ou *pinhole*, recusando-se a trabalhar com equipamentos convencionais.

Hoje, com o digital e o analógico disponíveis e convivendo, é possível compará-los, tanto do ponto de vista de quem utiliza um só sistema, quanto dos que se interessam pelo cruzamento dos sistemas (pela sobreposição entre eles). Em qualquer um dos casos, trata-se de um uso guiado mais pela escolha que pela disponibilidade. Conforme já citamos, o filme fotográfico em 35 mm tornou-se caro, e para a maioria dos usuários, abraçar o digital é financeiramente mais viável que manter-se analógico. Porém, a opção pelo filme é orientada por uma escolha expressiva: interessam os seus “defeitos”, seus ruídos como diferencial criativo.

REFERÊNCIAS

AFONSO JÚNIOR, José. Polaroid: os 70 anos da fotografia instantânea. *Revista Continente*, Recife, 2 out. 2017. Ensaio. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/202/polaroid--os-70-anos-da-fotografia-instantanea>. Acesso em: 28 out. 2017.

BAIO, Cesar. O filósofo que gostava de jogar: o pensamento dialógico de Vilém Flusser e a sua busca pela liberdade. *Flusser Studies*, Lugano, n. 15, p. 1-11, 2013. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/baio-o-filosofo.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2017.

BAIO, Cesar. Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. In: FATORELLI, Leandro Pimentel Antonio; CARVALHO, Victa. *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 51-66.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

DOBAL, Susana. Tempo fotográfico e tempo cinematográfico: reciprocidades. In: FATORELLI, Leandro Pimentel Antonio; CARVALHO, Victa. *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 79-92.

FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, Antonio. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 19-38.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. São Paulo: SENAC, 2013.

FATORELLI, Antonio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 52-68, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HAINGE, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*. London: Bloomsberry, 2013.

LENOT, Marc. *Jouer contre les appareils : de la photographie expérimentale*. Paris: Editions Photosynthèses, 2017.

MARGADONA, Laís Akemi; HENRIQUES, Fernanda. Lomografia e Instagram: a retomada e atualização da fotografia analógica. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 2013, Bauru. *Anais [...]*. Bauru: UNESP, 2013. p. 1-8. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1662-1.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2017.

MARTINS, Marcos. Imagem polida, imagem poluída. In: SZANIECKI, Barbara et al (orgs.). *Dispositivo, fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Nau, 2013. p. 39-138.

MAUÉS, Dirceu da Costa. *Extremo horizonte: fotografia pinhole panorâmica*. 2012. 34 f. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

MÜELLER-POHLE, Andreas. Digital Scores (after Nicéphore Niépce). 1995-1998. Disponível em: <http://muellerpohle.net/projects/digital-scores/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ORTIZ, Fabíola. iPhone no front de guerra: coletivo de fotógrafos usa celular para registrar o Afeganistão. *Opera Mundi UOL*, São Paulo, 1 maio 2012. Política e Economia. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/21545/iphone-no-front-de-guerra-coletivo-de-fotografos-usa-celular-para-registrar-o-afeganistao>. Acesso em: 17 abr. 2020.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

PARENTE, André. Do efeito-cinema à foto-feitiço. In: PARENTE, André. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015, p. 76-109.

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. Fotografando digitalmente, pensando analogicamente: os fotógrafos migrantes. *Ícone*, v. 14, n. 2, p. 1-15, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230659>. Acesso em: 07 abr. 2013.

VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos*. São Paulo: Bookmark, 2002.

ZORZAL, Bruno; MENOTTI, Gabriel. Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. *Revista de Fotografia Zum-Zum*, São Paulo, 2 out. 2017. Entrevistas. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>. Acesso em: 30 out. 2017.

ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman Photography*. Cambridge: MIT Press, 2017.

NOTAS

- 1 A fotografia analógica surge no século XIX, e desse modo incorpora o pensamento cientificista das sociedades industriais europeias, preconizando uma visão de mundo racionalista, quantificadora, mecanicista. (ROUILLÉ, 2009) As tecnologias digitais, por sua vez, agregam conhecimentos dos campos da computação, da informática (BAIO, 2016), sendo da ordem de um pensamento mais heterogêneo, caótico e hibridizado, mais característico da contemporaneidade.
- 2 Para informações ver: POLAROID. *Polaroid EU – About Us*, 2020. Disponível em: <https://eu.polaroidoriginals.com/pages/about-us>. Acesso em: 1 jan. 2018.
- 3 Em matéria para a *Revista Continente*, o pesquisador José Afonso da Silva Junior revisita a trajetória da Polaroid, seu emprego nos âmbitos amador e artístico, bem como alguns aspectos do ressurgimento do formato. AFONSO JÚNIOR, José. Polaroid: os 70 anos da fotografia instantânea. *Revista Continente*, Recife, 2 out. 2017. Ensaio. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/202/polaroid--os-70-anos-da-fotografia-instantanea>. Acesso em: 28 out. 2017.
- 4 Câmera analógica compacta, de origem russa, criada na década de 1980. Nos anos recentes, sua fabricação e uso foram retomados.
- 5 Pinhole (buraco de agulha) é a fotografia realizada com câmeras artesanais, sem lente e ou botões de ajuste de velocidade, foco, abertura do diafragma. O material sensível (negativo ou papel fotográfico) recebe a luz por um orifício, feito com agulha ou alfinete na frente da câmera.
- 6 O redscale é uma técnica que consiste em inverter o lado do negativo que recebe a luz, quando inserido no equipamento. Como resultado, as cores oscilam entre amarelo, laranja e vermelho.
- 7 Algumas imagens do projeto Basetrack podem ser vistas em: ORTIZ, Fabíola. iPhone no front de guerra: coletivo de fotógrafos usa celular para registrar o Afeganistão. *Opera Mundi UOL*, São Paulo, 1 maio 2012. Política

- e Economia. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/21545/iphone-no-front-de-guerra-coletivo-de-fotografos-usa-celular-para-registrar-o-afeganistao>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- 8 O autor utiliza a expressão para se referir ao conjunto da produção fotográfica oitocentista e do século XX que, principalmente antes dos anos 1960, caracterizou-se pela recusa de manipulações e pela valorização do instantâneo. Para mais detalhes ver FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. São Paulo: SENAC, 2013.
 - 9 Termo utilizado por Antonio Fatorelli (2013) para designar uma tendência dominante na fotografia de interesse pela imagem única, sem intervenções durante ou após a captura, que privilegia o registro do tempo congelado e rejeita a mescla entre o fotográfico e outras artes. O autor cunhou a expressão tomando como referência o termo “forma cinema” de André Parente (2009), que se refere às características da narrativa clássica cinematográfica (continuidade na relação espaço-temporal, montagem linear, entre outras), bem como à estrutura física, tecnológica e às condições de recepção do cinema na sala escura.
 - 10 Ver ANDREAS MÜELLER-POHLE & AUTHORS. **Andreas Müller-Pohle: Projects**, 2007. Disponível em: <http://muellerpohle.net/projects/digital-scores/#1>. Acesso em: 29 out. 2017.
 - 11 Para aprofundamento das questões que envolvem o tema do ruído, e das proposições citadas, conferir HAINGE, Greg. **Noise matters: towards an ontology of noise**. New York: Bloomsbury, 2013.
 - 12 O autor explica esse caráter francamente ruidoso do tremido e do desfocado referindo-se especialmente a imagens de William Klein.
 - 13 Os termos “caixa preta”, “imagens técnicas”, “programa”, “aparelho” e “jogar” aqui empregados devem ser entendidos em conjunto dentro do pensamento filosófico de Vilém Flusser (2002). O mesmo é válido para as noções de “funcionário” e “fotógrafos experimentais”, utilizadas mais à frente em nossa argumentação. Imagens técnicas são produzidas por aparelhos (câmera fotográfica, de cinema, vídeo, computador, scanner), que por sua vez são produtos de conhecimento científico aplicado. O aparelho fotográfico é fruto do conhecimento científico oitocentista (racionalista, quantificador, regulador), e se constitui em caixa preta, na medida em que não somos capazes de perceber que seus resultados carregam esse modelo científico. Em última instância: que as fotografias reproduzem determinadas noções de mundo (princípios ideológicos como a maior valorização do trabalho da máquina em relação ao humano, por exemplo), e que os aparelhos produzem imagens correspondentes a esse modelo epistemológico. Ao utilizar o dispositivo sem uma percepção crítica de seu papel modelizante, os fotógrafos atuam conforme um programa, um conjunto de resultados previstos no funcionamento do aparelho. Experimentar com ele para gerar formas que se desviam do programa é o que fazem os fotógrafos experimentais na opinião de Flusser. É preciso jogar contra o aparelho.
 - 14 O *Tumblr* existe desde 2010 e contém postagens de suas autoras – que se identificam como “Delusiana” e “Eleanorrigby236” – e de usuários interessados em compartilhar suas experiências fotográficas em negativo, o que é descrito como sendo o propósito do espaço. Além do caráter lúdico dos resultados obtidos através do uso de diferentes equipamentos, técnicas e filmes, as autoras indicam o desejo de incentivar usuários a descobrirem a fotografia analógica a partir das imagens postadas. Informações disponíveis em: *TUMBLR. Cool Girls Shoot Film: home*, 2013. Disponível em: <http://coolgirlsshootfilm.tumblr.com/>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Artigo recebido em: 17 de abril de 2019.

Artigo aceito em: 2 de maio de 2020.