

A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA COMO PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DO REAL: A RECONSTRUÇÃO DA REALIDADE

Daniel Rodrigo MEIRINHO DE SOUZA¹

Resumo: As questões suscitadas nesse breve artigo servirão para nos guiar a frente das técnicas digitais de manipulação fotográfica e de reconstrução de um real historicamente e originalmente captado. Partiremos da reflexão se os processos de manipulação de imagens podem ser considerado um processo de criação artística do objecto fotografado. A seguir, procuramos traçar alguns questionamentos acerca dos processos históricos que fundam os métodos de manipulação de imagens, a fotografia enquanto representação do real, a superação dos limites estéticos advindos dos avanços tecnológicos e, por fim, uma análise sobre as consequências desses avanços e a liberdade criativa obtida pelos fotógrafos através de procedimentos informáticos.

Palavras-chaves: Fotografia, Representação do Real, Manipulação Fotográfica.

Abstract: In this brief communication, the questions used to guide in the front of the techniques of digital photographic manipulation and of a real reconstruction historically and originally captured. Beginning the discussion if the process of manipulation of images can be considered a process of artistic creation of the object photographed. After, we perceive some questions about the historical processes that establish the methods of manipulation of images, photography as a representation of reality, to overcome the limits of aesthetic according technological advances and, finally, an analysis of the consequences of this progress and creative freedom obtained by photographers by computerized procedures.

Key-words: Photography, Real of Representation, Photo Manipulation.

INTRODUÇÃO

As imagens do presente trabalho serão executadas com o máximo de cuidado, inteiramente por processos ópticos e químicos. Não pretendemos alterá-las por qualquer meio, e as cenas representadas conterão nada mais do que genuínos toques do lápis da natureza.²

Com a criação da captação das imagens digitais, como a fotografia digital, o avanço do processo tecnológico passou a ser do alcance de uma grande parcela da sociedade. Sua

¹ Daniel Souza é jornalista. Actualmente é aluno do curso de Mestrado em Ciências da Comunicação, na variante de Comunicação e Artes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

² Anúncio de 1844 de *The Pencil of Nature*, de Henry Fox Talbot, possivelmente um dos primeiros livros de fotografias, editado em seis volumes e com 24 talbotipos (processo em negativos para a obtenção de uma imagem positiva) originais.

popularização se deu com o baixo custo de utilização, melhores condições para aquisição do equipamento, bem como, sua agregação a outros aparelhos como telemóveis, PDAs e computadores portáteis. No início do processo de representação imagética e simbólica as figuras eram feitas nas paredes das caverna e posteriormente, com tinta sobre telas, a pintura passa a ser a expressão da representatividade do real. Com a evolução tecnológica, o homem passou a registrar as imagens em materiais fotossensíveis através da utilização de um meio mecânico. Era o surgimento da fotografia.

Sua popularização marca-se com a aparição de câmeras de fácil manuseio, uma vez que, o fotógrafo não mais necessitava de conhecimentos químicos tanto para confeccionar e manusear a chapa fotossensível, tanto para revelar as imagens por ele produzidas. Em 1888 George Eastman, ao lançar a empresa fotográfica Kodak, surge com o slogan publicitário: “Você aperta o Botão. Nós fazemos o resto.” Reforçando que a única preocupação do fotógrafo seria apertar o botão e não exigir conhecimentos aprofundados dos processos físico-químicos da captação e reprodução das imagens.

As imagens feitas em negativos, reveladas pelos profissionais em laboratórios próprios, sempre dependeram de um processamento e utilização de técnicas específicas para atingir os melhores resultados. No entanto, algumas técnicas de manipulação de imagens através da sobreposição e fotomontagem, diferente do que muito se discute, não é algo recente, e que está intimamente ligado ao avanço das novas tecnologias digitais de captação e manuseio das imagens. A manipulação, em laboratório convencional, das imagens fotográficas possui um histórico e marcas em projectos específicos desde o início do século XIX e posteriormente com os artistas vanguardistas do dadaísmo, cubismo e a *Pop Arte*.

Os fotógrafos de todos os tempos sempre se utilizaram dessas técnicas, mas frente às possibilidades de manipulação oferecidas pelo computador, essas se tornam comparativamente um pouco limitadas. Esse trabalho pretende levantar uma discussão polêmica que vem se travando no campo artístico desde o aparecimento das técnicas digitais de manipulação fotográfica no que é defendido e ao mesmo tempo contestada por correntes diferentes, se esse processo de manipulação de imagens pode ser considerado um processo de criação artística. A imagem, desde a sua criação e por muitos anos sempre foi não só a essência da representação do real, mas sim a própria realidade e está sempre articulada com uma relação cultural de tempo, espaço e da ideologia do fotógrafo. Antes de qualquer análise ser desenvolvida, deve-se ser reforçado e esclarecido que o presente trabalho se baseia na composição estética e na forma das fotografias manipuladas, através de processos analógicos e digitais, e não em sua estrutura narrativa, tentando reflectir sobre o papel artístico dos métodos de captação, produção, tratamento e reprodução imagética. Não serão analisadas fotografias em específico ou um artista ou corrente artística, mas sim o estudo pretende fazer uma abordagem geral sem se ater a análise de determinada corrente ou assimilação de fotomontagens.

OS PRIMÓRDIOS DA MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA

A fotomontagem foi uma inovação que apresenta as suas marcas em projectos específicos como a partir de 1916 com os trabalhos dos artistas Georg Grosz e John Heartfield. Grosz partilhava de uma visão pessimista da vida urbana. Ele é mais conhecido pelos seus desenhos brutalmente satíricos. Antes e durante a Segunda Guerra Mundial direccionou a sua ironia feroz contra a corrupção do governo alemão. Também ele foi frequentemente processado por blasfémia e atentado à moral pública, acabando em tribunal, sob risco de pena de morte.

Já John Heartfield procurou desenvolver a fotomontagem em uma forma de representação política e artística. Em 1933, depois de os nacionais socialistas chegaram ao poder na Alemanha, Heartfield deslocou-se para Checoslováquia, onde ele continuou seu trabalho para a fotomontagem *AIZ* (que foi publicado no exílio). Fotomontagens satíricas de Hitler em publicações na Alemanha e Checoslováquia de modo a comprometer a mensagem da propaganda.

Outros artistas se destacam nessas técnicas, cada um com a sua peculiaridade como: Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Ernst, Moholy-Nagy e Kurt Schwitters. Eles criaram essa nova técnica utilizando-se do recorte de fotografias, revistas e objectos, sobrepondo imagens, num aparente, mas propositado, caos visual. Há evidentes vínculos na contemporaneidade disso tudo com o surgimento do movimento Dadaísta naqueles anos, intimamente ligado ao Cubismo e ao Surrealismo - movimentos fundamentais e formadores da mentalidade e da estética do século XX. Os dadaístas se opunham à concepção de arte ou criando colagens a partir de sucata velha.

O movimento Dada surge em Zurique, na Suíça, com a união de um grupo de jovens franceses e alemães que, se naquela época, vivessem em seus países de origem, teriam fatalmente sido convocados para lutarem na 1ª Grande Guerra. Esse conflito, de alcance mundial, prolongou-se entre 1914 e 1918 e absurdamente devastou a civilização ocidental tal como era identificada e vivenciada até então. Muito mais do que criar um novo estilo, o objectivo dos dadaístas era reduzir a cacos todos os conceitos tradicionais. Com isso pretendia revitalizar as artes visuais, quebrando todas as regras através da desconstrução da figura e com semelhanças ao primitivismo.

A fotomontagem aparece nos trabalhos de muitos artistas na época. Foi importante a contribuição da fotomontagem dadaísta e surrealista na lógica da colagem que Dubois (1994) chama de “mistura polifónica dos materiais e dos signos”. Essa questão vai ser retomada pela arte americana depois de 1950 por artistas como Robert Rauschenberg que transforma seus trabalhos em verdadeiras sobreposições: de suportes, de camadas de pintura, de imagens, de texturas, de materiais e até de objectos. Rauschenberg foi um artista do Expressionismo abstracto e precursores da *Pop Art*. Em meados da década de 60 os artistas, por sua vez, defendem uma moderna, irreal, que se comunique directamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massas e a vida quotidiana. É considerado um dos artistas de vanguarda da década de 50 utilizando-se de garrafas de Coca-Cola, embalagens de produtos industrializados e pássaros empalhados para a criação de uma pintura composta por não somente de massa pigmentaria mas incluindo também estes objectos.

Esse artista incorpora procedimentos de gravador nas suas pinturas, ao imprimir sobre suas telas imagens fotográficas, trabalhando, pois, num lugar em que pintura, gravura e fotografia dialogam. Suas fotos são integradas nas pinturas e nas gravuras com verdadeiras *transfêrencias* físicas, o que faz das suas superfícies espécie de “fotografias” de segundo grau, de *ready-made*³ fotográficos. Assim, no trabalho de Rauschenberg, podemos detectar a fotografia “de segundo grau”, como “um efeito do real a ser desconstruído”.

É, pois, principalmente a “imagem de segunda mão” que vai interessar a esse artista. Essa fotografia de “segundo grau” vai ser igualmente encontrada em muitos dos artistas, como Richard Hamilton e nos americanos, que cultuam a impessoalidade, nas suas obras: Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein, entre outros.

Alexander Rodchenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Raoul Hausmann e Salvador Dalí foram também importantes nomes que produziram fotomontagens históricas e referenciais.

A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Segundo o fotógrafo, Reinaldo Morrelli, a fotografia nasce com sua linguagem atrelada à função social que a pintura desempenhava no início do século XIX⁴. Para Jorge Pedro Sousa, ela aparece no ambiente positivista, fruto de descobertas e inventos anteriores e da vontade do homem de encontrar uma forma mecânica de representação e reprodução do real. “Nesse momento a fotografia vai implementar uma crise na arte representacional do realismo, confrontando-o com outro realismo” (Sousa, 2000: 24).

Assim a linguagem da fotografia, neste momento, não só se utiliza da composição advinda da pintura, como também se propõem empenhada em representar a realidade tal qual, podendo assim ser considerada por não só como a representação do real, mas sim a própria realidade incontestável. O movimento chamado pictorialismo é o maior exemplo dessa ligação inicial da fotografia com a pintura. Segundo Jorge Pedro Sousa (2000), “Os pictorialistas consideravam que se a fotografia queria ser reconhecida como arte tinha de se fazer pintura, pelo que exploravam fotograficamente os efeitos da atmosfera, do clima (névoa, chuva, neve...) e da luz (crepúsculo, contra-luz...)”.

Benjamim (1936) apresenta uma análise sobre o processo de reprodução pictórica onde apresenta a seguinte reflexão.

³ Se considera que a característica essencial do dadaísmo é a atitude antiarte (...)O **ready-made** é uma manifestação ainda mais radical da sua intenção de romper com o fazer artístico, uma vez que se trata de apropriar-se do que já está feito: a escolha de produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), elevados à categoria de obra de arte. Nesses casos, está implícito também o propósito de chocar o espectador (o artista, o crítico, o amador de arte). http://pt.wikipedia.org/wiki/Ready_made acessado em 05 de março 2008.

⁴ Ver artigo <http://www.fotografiacontemporanea.com.br/v07/artigo.asp?artigoId=3339D2>

"Pela primeira vez no processo de reprodução pictórica, a fotografia livrou a mão das funções artísticas mais importantes que daqui em diante só devolveram o olhar dentro da lente. Considerando que o olho percebe que mais rapidamente que a mão pode puxar, o processo de reprodução pictórica estava tão enormemente acelerado que pudesse manter passo com fala. Um operador de filme que captura uma cena no estúdio captura as imagens à velocidade da fala de um actor". (Benjamim, 1936)⁵

Por meio de várias formas de manipulação da imagem fotográfica, os fotógrafos sempre procuraram inserir a fotografia no universo das artes visuais, ao mesmo tempo distanciando-se da então compreensão da época do que seria uma imagem fotográfica e aproximando-a da linguagem pictórica. Em meados do século XIX os retratistas passaram a utilizar a fotografia como mediadora entre o olhar do pintor e a natureza.

Da oposição entre a fotografia e a pintura, André Bazin, no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, chega a um elemento de especial singularidade: a objectividade. Ele concederia um poder de credibilidade a imagem fotográfica ausente em qualquer obra pictórica: somos obrigados a crer na existência do objecto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornando presente no tempo e no espaço" (Bazin, 1991: 22).

A análise a ser apresentada e discutida neste estudo é o problema de a imagem fotográfica poder ser modificada de forma a transformar a realidade inicialmente registada. A fotografia é considerada "uma falsificação quando se descobre que engana quem a vê quanto à cena que afirma representar" (Sontag, 2003). Esta deturpação pode ocorrer em momentos distintos: antes do registo da imagem, no momento do registo, e depois de a imagem ter sido registada através de processos de tratamento e reprodução dessa imagem.

Segundo Santaella e Nöth, os processos de produção da imagem dividem-se em pré-fotográficos e pós-fotográficos. No primeiro caso, os autores salientam que a produção das imagens pré-fotográficas é dotada de uma materialidade. "Resulta deste processo, não só uma imagem, mas um objecto único, autêntico, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepitível." (Santaella e Nöth, 1997).

No processo pós-fotográfico a materialidade desaparece. Com os avanços tecnológicos e informáticos, mas principalmente com a fotografia digital, a tela do computador passa a ser o suporte onde a imagem virtual se actualiza e assume uma forma, uma visualidade. "O computador (...) não opera sobre uma realidade física, tal como as máquinas ópticas, mas sobre um substrato simbólico: a informação" (Santaella e Nöth,

⁵ Tradução livre do artigo de Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, ("For the first time in the process of pictorial reproduction, photography freed the hand of the most important artistic functions which henceforth devolved only upon the eye looking into a lens. Since the eye perceives more swiftly than the hand can draw, the process of pictorial reproduction was accelerated so enormously that it could keep pace with speech. A film operator shooting a scene in the studio captures the images at the speed of an actor's speech". (Benjamin 1936)

1997). Muda a natureza da imagem e muda, conseqüentemente, o papel do artista ou do produtor da imagem.

Sobre o processo pós-fotográfico Santaella explica em uma outra obra sua que:

“diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas que são inteiramente computacionais. Estas são o resultado de uma matriz numérica com uma configuração de *pixels* elementares que podem ser visualizados na tela de um monitor”. (Santaella, 1998: 303)

Neste sentido, a tecnologia envia-nos a outros aspectos conceptuais da fotografia, levando-nos a repensar nossa própria identidade cultural, com base em seu caracteres como a transmissão de informações, conhecimentos e memória.

“A necessidade de comprovar a realidade e de engrandecer a experiência através das fotografias é uma forma de consumismo estético a que todos nos entregamos. As sociedades industriais transformam os seus cidadãos em viciados de imagens; trata-se da mais irresistível forma de poluição mental. (...) Mallarmé, o lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para vir a acabar numa fotografia.” (Sontag, 1986).

A fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu carácter artificial e sua capacidade de transformar o mundo captado pela câmara. Ainda que a fotografia documental tenha mantido sua vitalidade, tentou-se sempre delinear uma noção de fotografia artística marcada pelas possibilidades de manipulação e reconstrução da realidade, o que garantiria a ligação dessa produção com o imaginário de seu autor.

O conceito de realismo deve ser aqui entendido de modo bem delimitado: ele se refere a uma percepção do indivíduo observador de vínculo directo com o real. O que é colocado em reflexão e análise nesse contexto não é a discussão se a fotografia é portadora ou não de uma verdade incontestável sobre um objecto, mas a certeza de que tal objecto, em determinado tempo histórico, existiu diante da câmara. A fotografia nos convida a perceber que temos ali uma imagem não apenas construída pela imaginação, mas pela fusão de diversos elementos simbólicos.

OS PROCESSOS DE MANIPULAÇÃO E A RECONSTRUÇÃO DA REALIDADE

A produção fotográfica contemporânea vem se apresentado a cada dia mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista que vão desde a captação e registo da imagem, passando pela produção e chegando a revelação e reprodução dessa imagem. Alguns autores clássicos que discutem essa questão e que servem como base referencial como Roland Barthes, Susan Sontag, entre outros que classificam a fotografia como uma manifestação icónica. Já os autores Arlindo Machado e Vilém Flusser assumem que a fotografia também possui um carácter simbólico.

A fotografia que sofre qualquer processo de manipulação, seja ele em quaisquer das etapas de registo, produção e revelação, pode ser entendida, e a sua existência analisada, graças ao arrojo dos artistas mais inquietos. Estes desde as vanguardas históricas deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais. Aos poucos estes artistas faziam surgir uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção imagética como também transgredia uma forma estereotipada dessa produção fotográfica, tornando-se assim desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências.

“O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo (...). Tudo nas primeiras imagens era organizado para durar; (...) os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade a partir da segunda metade do século” (Benjamin, 1993).

Flusser, em sua obra, tenta compreender o que se passa no interior do que ele classifica como “caixa preta” ou seja, do aparelho fotográfico. O autor critica o uso repetitivo do programa (que obriga a um uso repetitivo da máquina e portanto a resultados também repetitivos), que no caso da produção da imagem fotográfica tende a padronizar a visualidade, e defende que o criador é aquele que penetra no interior da caixa preta e, com o total conhecimento do funcionamento, quebra as regras estabelecidas. Portanto, o autor defende que se o fotógrafo conhecer em profundidade o dispositivo artificial – da máquina, da película, dos químicos, do *software*, etc – terá a opção de transgredir e atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções. Aliás, para Flusser, “o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico”.

Kossoy considera que as imagens fotográficas são fontes de informação histórica, sendo assim, elas não podem ser analisadas como espelhos fiéis dos factos. Da mesma forma que os documentos escritos, elas possuem e trazem em sua constituição informática uma ambiguidade. O seu carácter informativo só pode ser alcançado com a ligação e decifração de seus elementos simbólicos ao contexto histórico na qual a fotografia representa. Caso essa análise não seja estruturada, estas imagens não passaram de ilustrações pictóricas de um passado.

O autor salienta ainda que a realidade própria da fotografia não é a realidade que envolveu o objecto registado. Ela é a segunda realidade. Uma realidade documental de uma representação construída. Cada imagem fotográfica é constituída de um determinado espaço e tempo. No entanto, para que a imagem possa ser visualizada como documento um processo de elaboração, passa pela criação do fotógrafo, que reúne elementos estéticos, técnicos e culturais que vão estar presentes durante o processo de captação da imagem e respectivamente no produto. Kossoy explica que, antes ou depois de ser criada, a representação fotográfica está envolvida em uma trama e sua compressão passa pela descodificação de seus elementos que a constituem.

O fotógrafo durante o processo de produção imagética utiliza-se de alguns recursos que vão ser determinantes na captação de uma realidade que está diante de seus olhos. Entre eles, podem ser considerados a selecção do assuntos, do equipamento, do enquadramento, do momento, dos materiais e produtos como filmes, químicos e a selecção de possibilidades e atmosferas a serem produzidas para que se chegue ao resultado da imagem final.

Ao explicar como a fotografia produz uma realidade representativa de um real captado, Kossoy argumenta que, a produção dessa imagem passa pelo repertório pessoal e cultural do fotógrafo. Portanto, a possibilidade de o fotógrafo interferir na imagem e seleccionar a realidade na qual ela representa sempre existiu. Por isso, apesar de toda credibilidade que a obra fotográfica possui, ela sempre será um somatório de elementos, construções e montagens. Sua interpretação passa pelo processo de desmontagem de seu receptor, abrindo sempre margem para a construção de uma nova realidade por ele criada. Kossoy diz que devemos considerar que “o assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado” (Kossoy, 2000: 37)

Se analisarmos pelo prisma que a fotografia é o produto de uma acção entre o sujeito e o objecto, intermediada por uma prótese – a câmara fotográfica – fica claro que, uma vez tornado possível qualquer tipo de manipulação no registo fotográfico e, independentemente da dose de realismo, todas as imagens fotográficas são suspeitas.

UMA ANÁLISE DAS CONSEQUÊNCIAS OBTIDAS PELA LIBERDADE CRIATIVA CONSEQUENTE DO AVANÇO DOS PROCEDIMENTOS INFORMÁTICOS

É perceptível que o fotógrafo ganha autonomia a partir do momento que ele saí do laboratório e “ganha a rua” com a portabilidade de seu equipamento e a instantaneidade do processo de captura da imagem. Com os avanços das novas tecnologias digitais de captura e tratamento da imagem fotográfica, que se iniciam na segunda metade do século XX, com as primeiras experiências em fotosensibilização digital e a popularização dos computadores, gera um processo de autonomia e autoridade ao fotógrafo no que se refere a produção, manuseio, manipulação e reprodução das imagens.

Esses suportes possibilitam a captação de imagens fotográficas com uma qualidade igual ou superior a da obtida pelo processo analógico, eliminando alguns processos químicos pelo suporte informático, dando assim uma maior agilidade e economia do processo de registo da imagem. Ainda advindo dos avanços tecnológicos, aumenta-se a capacidade de captação fotográfica e conseqüentemente de manipulação através de diversos mecanismo informáticos que permitem efectuar diversas alterações de cor, brilho, saturação, luminosidade, assim como inserindo e retirando elementos nessa imagem sobrepondo e montando uma nova realidade diferente da que foi captada, e assim de reprodução dessa imagem.

Uma das diversas temáticas discutidas no âmbito das artes visuais modernas passa a ser a manipulação e a fotomontagem digital. Os *softwares* e os avanços tecnológicos

informáticos remontam e reproduzem as técnicas de manipulação e sobreposição de imagens laboratoriais do século passado.

O conceito ou a noção das mais importantes na actualidade, referida às tecnologias da imagem, é o de manipulação permitida pelas ferramentas digitais. O verbo manipular pode ter sentidos e abordagens diferentes. Ao mesmo tempo que significa habilidade e destreza, na actividade com as mãos, significa, também, tornar falso, adulterar, enganar e, por fim, o sentido criativo da capacidade de mudar, alterar e modificar.

A multiplicidade de apropriações de programas de mais fácil acesso, como é o caso de alguns softwares de edição e tratamento de imagem, exactamente por sua analogia com o mundo real, está longe de nos oferecer qualquer solução pacífica ou apresentar questões resolvidas. Os primeiros manuais dessas ferramentas informáticas encorajavam a descoberta do programa, exactamente por sua capacidade de “simular” o laboratório fotográfico ou, na representação pictórica, o ateliê do pintor.

Apenas a imagem fixa, a fotografia, o fotograma ou o *frame*, em suas possibilidades de ser transfigurada, manipulada ou adulterada, é objecto de relações expressivas e criativas do artista. O trabalho de edição, de construção habilidosa dos detalhes da imagem, de apreciação das suas luzes, da substituição inusitada de suas cores, das ‘colagens’ de sentidos, permite e oferece condições para exercícios expressivos, inusitados e possivelmente livres de formatos estéticos. As adulterações e modificações permitidas na edição podem conter uma maior força ou carga expressiva que o próprio original. O trabalho de edição com as ferramentas tradicionais, analógicas, constitui, certamente, um dos mais importantes momentos da criação e expressa o domínio técnico no ambiente digital e tecnológico.

Analisando por esse prisma, a edição é o próprio modo de criação, de composição e realização da imagem e não apenas a mera manipulação de ferramentas, visando uma modificação, uma alteração de imagens como sobreposição e criação de uma imagem nova, modificada. Não sendo o tema desse trabalho, mas valendo-se de uma nota, alguns procedimentos de edição imagética, em sua grande maioria na rede mundial de computadores – internet – se dá através do processo de interacção entre o espectador e a imagem, gerando uma nova reprodução com uma montagem e ordenação particulares. Com esse método, nasce o debate sobre a autoria da criação. Enquanto antes os artistas tinham uma autoria sobre a ordenação da imagem sobreposta original, actualmente, dependendo da ferramenta, essa imagem pode ser remontada a partir de um novo e único conceito.

No entanto, quando fala-se em manipulação fotográfica o produtor da imagem, no caso o fotógrafo, também não pode se abster da discussão sobre a intencionalidade da possível ilusão fotográfica. Ele capta tal realidade e, por vezes consciente e outras até não de determinado acto, simula-a. Neste caso, a fotografia é apenas o canal para a ilusão. A imagem fotográfica sempre correrá o risco de representar realidades manipuladas e mentirosas, já que desde o fotógrafo, passando por um editor fotográfico – no caso do fotojornalismo e fotodocumentarismo – até o observador podem ser influenciados pelo poder de transmissão do discurso ideológico inserido na imagem fotográfica. Como mesmo reforça Santaella e Noth, “a verdade é apenas um ponto de

vista a respeito da realidade, varia de acordo com quem diz e quem ouve, quem mostra e quem enxerga. As mentiras, idem”. (Santaella e Noth, 1997: 207).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias digitais não possuem um original como a fotografia tradicional. O original é um código que paira o tempo todo entre os discos rígidos, CDs, DVDs, ou até mesmo no ambiente virtual das redes internas e da Internet. Os seus originais nascem virtuais e podem ser copiados, reconstruídos e reproduzidos infinitamente. Um pouco diferente acontece na fotografia tradicional. Mesmo que se possa criar um negativo em cima de um outro, mas o negativo original nunca perderá o carácter único e por vezes “original”. Uma imagem digital pode ter infinitos originais idênticos, todos virtualizados e replicados a partir de sua produção sintética.

É facto que um dos diversos problemas e temas de muitas discussões acerca da fotografia digital é o questionamento da realidade expressa pela mesma. A técnica permite sempre a dúvida ao espectador se aquela imagem é real ou manipulada. Acredito que mesmo com procedimentos que legitimem a veracidade e autenticidade das imagens a aura da dúvida irá pairar sobre elas.

Por isso, a possibilidade de que repentinamente toda nossa “realidade imagética” transforme-se em uma indiferenciada “realidade sintética ou adulterada” nos leva a crer, em uma extrapolação pessimista, que a discussão entre o real e o adulterado se tornará, então, nada mais que um exercício de um modo amador da produção artística.

Pressupõe-se a chegada de uma nova era da fotografia, o suporte digital da imagem associado a computadores velozes e equipados com *softwares* de manipulação e síntese de imagem capazes de alterar e criar imagens completamente verosímeis para qualquer espectador.

O que nos vale analisar é que com a ampla difusão dos processos computadorizados de manipulação e síntese de imagens, que permitem que fotografias totalmente adulteradas em computador ou fortemente manipuladas gozem do carácter de representação fiel da realidade antes atribuído apenas à fotografia analógica.

Mas será que essas revoluções no âmbito da estética imagética e simbólica são o início da decadência da credibilidade da imagem fotográfica? Ou apenas um sinal de novos tempos e novas formas de expressão ou novas abordagens? Talvez o cenário que se apresenta possa ser mais estimulante que tenebroso. Momentos de transição são permeados pela indefinição e é assim que se encontra a fotografia na era da digitalização. Talvez se esteja testemunhando o surgimento de uma nova forma de arte, pois a fotografia digital traz elementos presentes na pintura, unidos aos da fotografia convencional.

Walter Benjamin nos dá pistas do que porventura pode vir a acontecer, diante da possibilidade da repetição do ocorrido com a técnica digital nas imagens, quando afirma:

“Toda arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica actua sobre uma forma de arte determinada. (...) Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. (...) Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte” (Benjamin, 1994)

Falta-nos, agora, estarmos abertos para saber quais serão as mudanças na recepção da imagem manipulada advinda das novas tecnologias digitais, e como essa nova forma de arte irá se portar diante desse novo espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguiar, K. «Fotografia digital: hibridações e fronteiras». Portugal. 15 de Junho de, via BOCC, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf>, 2008

Bazin, A. «Ontologia da Imagem fotográfica». In *Cinema: ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991

Benjamin, W. «Pequena história da fotografia em Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura». Obras Escolhidas, volume II. São Paulo: Brasiliens, 1993

Benjamin, W. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», 1936 - *UCLA School of Theater, Film and Television; Transcrito por: Andy Blunden 1998; corrigido em Feb, 2005*

Kossov, B. «Realidades e ficções na trama fotográfica». 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

Santaella, L. e Noth, W. «Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia». São Paulo, Iluminuras, 1999

Santaella, L. «Os três paradigmas da imagem». In: Samain, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, pp. 303-315, 1998

Sontag, S. «Ensaio Sobre Fotografia». Lisboa: Publicações D. Quixote. (Tradução de *On Photography.*), 1986

Sontag, S. «Olhando o sofrimento dos outros». Lisboa : Gótica, 2003

Sousa, J. P. «História crítica do fotojornalismo ocidental». Chapecó: Griphos, 2000

Vilém, F. «Filosofia da caixa preta – elementos para uma futura filosofia da fotografia.» Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002