

A imobilidade movente da fotografia:

em resposta a Alan Cholodenko

Michel de Oliveira¹

Resumo

Este texto contrapõe algumas considerações apresentadas por Alan Cholodenko, no ensaio *Fotografia imóvel?* Partindo do conceito de animação, discutido pelo autor, questiona-se até que ponto são viáveis as afirmações de que a fotografia apresenta uma alma própria, que faz com que seja animada. Percorrendo o caminho inverso ao de Cholodenko, que parte das discussões sobre cinema para a fotografia, recorreu-se aos referenciais consolidados na teoria da fotografia para entender as características ontológicas e estéticas das imagens produzidas pela câmera escura. Esse percurso foi fundamental para compreender a fixidez como a principal característica da fotografia, contraponto o argumento de que as figurações fotográficas são animadas. Ao contrário do que defende Cholodenko, não é uma animação intrínseca a potência da fotografia, mas justamente a estética da fixidez, que faz com o que os corpos se animem diante do quadro estático. Essa mudança conceitual ajuda a compreender a infraestrutura da fotografia como produção humana, não reiterando o animismo da técnica, que personifica a imagem fotográfica como instância autônoma. A animação está no corpo que vê a fotografia e, diante do susto mórbido que ela provoca, pode fabular múltiplas possibilidades diante da fixidez da imagem fotográfica.

Palavras-chave

Teoria da Fotografia; Animação; Animismo da Técnica.

¹ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: michel.os@hotmail.com.br .

The moving immobility of photography:

in response to Alan Cholodenko

Michel de Oliveira¹

Abstract

This paper addresses some considerations presented by Alan Cholodenko, in his essay *Still photography?* Starting with the concept of animation, animation discussed by the author, the present study questions the viability of claims that photography possesses its own anima, thus rendering it "animated.". Taking the opposite path to that of Cholodenko, who departs from a discussion of cinema to arrive at photography, we refer to key references in the theory of photography to understand the ontological and aesthetic characteristics of the images produced by the camera obscura. This journey is fundamental to understanding fixity as the main characteristic of photography, counterposing the argument that photographic figures are animated. Contrary to what Cholodenko defends, the power of photography is not an intrinsic animation, but precisely the aesthetics of fixity, which makes bodies feel animated in the face of the static picture. This conceptual shift helps to understand the photography infrastructure as a human production, as opposed to reiterating the animism of the technique, which personifies the photographic image as an autonomous instance. Animation is in the body that sees the photograph and, in the face of the morbid shock it provokes, can invent multiple possible fables in view of the fixity of the photographic image.

Keywords

Photography Theory; Animation; Animism Of Technique.

¹ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: michel.os@hotmail.com.br .

Na edição volume 11, número 3, da Lumina, foi publicado o ensaio *Fotografia Imóvel?*, do pesquisador australiano Alan Cholodenko (2017). O texto, escrito originalmente em inglês, no ano de 2005, só depois de mais de uma década desde a publicação ganhou tradução para o português, motivo pelo qual conheci o pensamento do autor, que discute fotografia a partir de um viés que tem marcado minha trajetória de pesquisa: a relação da imagem fotográfica com a morte (OLIVEIRA, 2018).

Essa proximidade temática, aliada à publicação de reflexões sobre teoria da fotografia em periódicos nacionais – o que ainda é raro –, despertou o imediato interesse de leitura, que acabou suscitando questionamentos sobre os desdobramentos apresentados pelo autor, motivando a escrita deste ensaio, que busca contribuir para a discussão tensionando alguns pontos da tese defendida por Cholodenko.

O argumento central de *Fotografia Imóvel?* gira em torno da imobilidade fotográfica. Cholodenko – que explicita ser um pesquisador do cinema de animação olhando para a fotografia – examina se os registros da câmera são mesmo imóveis, como anuncia desde a interrogação do título, apresentada como problema central do ensaio: “[...] a questão é: a fotografia é imóvel?” (CHOLODENKO, 2017, p. 216). Com o desdobramento da discussão, argumenta:

Para mim, não somente a animação é uma forma de cinema, o cinema (todo o cinema) é uma forma de animação. Afirmação à qual eu gostaria agora de acrescentar: assim também o é a fotografia. A fotografia, toda fotografia, fotografia “como tal”, é uma forma de animação. O que me permitiria argumentar do modo que havia argumentado: não somente a animação é uma forma de filme, mas o filme, todo filme, é uma forma de animação. Isso inclui a fotografia como uma forma de filme (CHOLODENKO, 2017, p. 217).

Esse trecho já suscita as primeiras ponderações: se tudo é filme, nada é filme. E se cinema e fotografia são conceitualmente equivalentes, no que diz respeito à animação, quais são as distinções?

Para discutir essas questões, seguindo a linha argumentativa apresentada pelo autor, é necessário entender o que ele trata como animação, conceito que, para Cholodenko, não se limita à sequencialidade do cinema, com a simulação de movimento, mas a certa característica anímica presente nas imagens técnicas, ligadas à possibilidade de suscitar a consciência de vida e morte, como destaca no seguinte trecho: “Tanto a vida da fotografia quanto a vida do cinema são morte-vida: de uma só vez, a vida da morte e a morte da vida, vida e morte co-implicadas inextricavelmente” (CHOLODENKO, 2017, p. 218).

Embasado no mesmo pressuposto, ou seja, considerando a imbrinção conceitual entre a fotografia e a morte, buscarei apresentar desdobramentos que, em

determinados aspectos, são contrários às considerações de Cholodenko. O autor parte do cinema para observar a fotografia, aqui, observamos a fotografia no espelho, a partir de referências teóricas da própria fotografia, a fim de analisar características ontológicas e estéticas que deem conta da complexidade das imagens da câmera escura.

A estética da fixidez

A relação entre fotografia e morte tem sido debatida por autores como Roland Barthes (1984), Siegfried Kracauer (2009), Susan Sontag (2004), Phillippe Dubois (1993) e François Soulages (2010), recorte que amplia as discussões sobre fotografia para além do tecnicismo que, por muito tempo, dominou as discussões da área.

Essa aproximação conceitual entre fotografia e morte tem como consequência a compreensão da imobilidade. Como observa Barthes (1984, p. 134): “Imóvel, a fotografia reflui da apresentação para a retenção”. Diante dessa afirmação, é possível questionar: retenção de quê? Do movimento, da continuidade, da transitoriedade. Por consequência, a fotografia se impõe contra a animação da vida, tentando ser perpétua, perene, fixa. Portanto, não se pode pensar fotografia desconsiderando sua característica ontológica: a fixidez.

Ao se apresentar aos olhos contemporâneos, os registros *post-mortem*, comuns no final do século XIX e no início do século XX, causam desconforto e são acusados de mórbidos. Os antepassados são considerados macabros por fotografarem seus mortos, muitas vezes encenando poses como se estivessem vivos. No entanto, não se percebe que não é o morto que é retratado como vivo, mas os vivos que são retratados como mortos. François Soulages (2010, p. 338) lembra que “fotografar é sempre condenar à morte algo vivo”. Não por acaso, diante da câmera é preciso estar estático e em silêncio, mesmo em face dos sofisticados aparatos técnicos, que já não cobram a rigidez do corpo. A pose é uma “microexperiência de morte” (BARTHES, 1984, p. 27), na qual o corpo vivo se transmuta em imagem, mortificado, feito objeto.

A fotografia preserva o corpo embalsamado, e em sua estética de fixidez cria máscaras estáticas, tomadas pelo *rigor mortis*. Nesse aspecto, a fotografia é sempre estereótipo, pois apresenta apenas faces imutáveis, que não dão conta da complexidade do corpo.

De acordo com Dubois (1993, p. 169), o golpe fotográfico corta “o vivo para perpetuar o morto”. Perpetuação que transforma a ação em cena, o sujeito em artefato palpável e manipulável. Soulages (2010, p. 338) contribui para essa discussão quando afirma que a fotografia é sempre uma sentença final: “Fotografar é sempre condenar

à morte algo vivo, mesmo que essa morte possa desembocar numa ressurreição artística”.

A comentar sobre a relação entre morte e fotografia, Barthes (1984, p. 20) acrescenta que há em todo retrato algo terrível: “[...] o retorno do morto”. Mas em vez de apresentar o sujeito enquanto morto, a fotografia tem a estranha tendência de preservar o morto como vivo: uma espécie de mumificação imagética.

A fotografia é paradoxal, mesmo sendo inventário da morte, apresenta a estranha capacidade de evocar o vivo, suscitando um sentido de eternidade. “[...] a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”, salienta Barthes (1984, p. 118), “ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo.”

A perversidade apontada pelo autor está justamente na dialética inerente à fotografia: ao mesmo tempo em que evidencia a morte e o desaparecimento do indivíduo ou coisa fotografados, também é atestado de presença, como se o retrato preenchesse a ausência com sua existência simbólica. Uma espécie de metempsicose, na qual o sujeito reencarna no próprio retrato. Nesse sentido, a fotografia reitera a crença religiosa da vida após a morte.

Segundo Soulages (2010, p. 92-93), “toda a força da fotografia está em sua ambivalência, nessa lógica do ‘ao mesmo tempo’”. É essa tensão entre forças contrárias que faz com que a imagem fixa bidimensional se desdobre conceitualmente em instâncias tão complexas. “A fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece” (SOULAGES, 2010, p. 132). A principal perda, nesse contexto, é a causada pela morte, cuja ação irremediável motivou os humanos a forjarem uma perpetuação simbólica, que aponta para o que permanece, no caso da fotografia, como sobrevida imagética.

Sontag (2004, p. 85) assevera que “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”. A fotografia parece superar a fragilidade da vida. Ao congelar cenas e expressões, dissimula a ação irrefreável do tempo, trazendo a sensação de segurança e conforto. A câmera fotográfica trava uma luta contra *Cronos*, o deus grego do tempo, que tudo consome e destrói.

A ensaísta estadunidense considera, ainda, que “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (SONTAG, 2004, p. 26, grifos da autora). E acrescenta:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram (SONTAG, 2003, p. 24).

Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008) explicitam essa ambivalência ao afirmarem que quando a relação entre fotografia e morte é levada suficientemente longe, ela acaba por fazer surgir como complemento e oposição, a figura da eternidade.

[...] na fotografia, morte e eternidade são inextrincáveis, como as duas faces de uma moeda. O instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu. A eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo, está grávida de morte (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135).

A promessa de eternidade é o que suscita a preservação das fotografias como relicários memoriais. “Na petrificação fotográfica não está apenas a imobilidade mortífera, mas também a eternidade latente do indestrutível” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135). A crença na permanência da imagem é advinda da durabilidade dos primeiros retratos, que resistiam à ação do tempo: “As fotografias sobrevivem não apenas a nós, mas a muitas gerações. Cópias envelhecidas podem ser renovadas. [...] Há algo de indestrutível nas fotografias.” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135).

Se a fotografia é tomada como realização do desejo de eternidade, é por que não pode morrer, pois o que morre está nos limites do corpo. A fotografia só vence a morte pois é também morte. Só o que é morte – ou está em seus domínios – é imortal, portanto, simuladamente eterno. E ainda que à técnica fotográfica seja atribuída uma potência reprodutiva, é preciso entender que se trata de reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012), e não de reprodução. A existência da fotografia prescinde o conceito de vida, dessa forma, não pode morrer.

Ao denegar o tempo, a fotografia se aproxima da lógica eterna, do que é perene, imutável. Assim, a estética fotográfica é baseada na fixidez: torna o movimento em suspensão estática, a vida em eternidade, o corpo em cadáver, a continuidade em instante. É essa consciência que leva Dubois (1993) a considerar a fotografia como uma técnica tanatográfica, ou seja, uma escritura da morte, que é sempre imóvel, fixa, parada.

Não por acaso, Dubois (1993) utiliza a medusa como uma das mitologias regentes do ato fotográfico: o olhar que torna a vida em objeto inanimado, rígido. Os olhos da Górgona, tal qual a objetiva da câmera, têm o poder de perpetuar a matéria, aniquilando dela animação da vida. O corpo é permutado em imagem fixa, trazendo o

susto da morte no quadro fotográfico.

A fotografia, com sua fixidez, possibilita o olhar louco, pois, como destaca Barthes (1984, p. 167): “quem olha direto nos olhos é louco”. E isso só é possível graças à paralisia, que permite que os olhos escrutinem o quadro fotográfico, buscando detalhes que poderiam passar despercebidos diante do movimento, da maleabilidade e da fugacidade do rosto vivo, do movimento dos corpos e das agitações da matéria.

Fantasmagorias fotográficas

Se à imagem fotográfica são atribuídas imanências¹ de vida e morte, é por sua evocação transcendente que retratos sustentam a sobrevida imagética. Os sujeitos e coisas fotografados se mostram no presente como espectros de outro tempo, a ultrapassar os limites da bidimensionalidade. Quais limites? De espaço e tempo, primordialmente. “Porque as fotografias são essa condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, exatamente como os fantasmas” (LISSOVSKY, 2012, p. 17).

Uma fotografia é sempre ilusão de presença. Projeção do que se foi e não volta mais. Eco do passado que se ouve no agora. Para Maurício Lissovsky (2012, p. 17), a potencialidade mediadora da fotografia é o que faz com que ela apresente características fantasmagóricas: “As fotografias atravessam os tempos, como fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer incessante mediação entre o que foi, o que é, o que será”.

Para Kracauer (2009, p. 73), “a fotografia torna-se um fantasma porque a boneca vestida com os trajes de época também foi viva uma vez”. E é essa vocação espectral que parece estabelecer uma coesão entre a morte e a vida, aplacando a tensão entre o fim e a eternidade: a fotografia preserva a lembrança do vivo, não como corpo presente, mas como aparição.

A pós-vida das aparências nas fotografias apresenta uma potencialidade projetiva. Visualizar um velho retrato nunca é ação isenta de sensações, sempre há um movimento emotivo, mesmo que contido. “Toda fotografia um dia irá nos assombrar”, pontua Lissovsky (2012, p. 17). Esse assombro, no entanto, pode ser de terror ou de admiração. Pode provocar a repulsa ou o acalento. “O fantasma é cômico e terrível ao mesmo tempo”, afirma Kracauer (2009, p. 73). O retrato de uma pessoa falecida é paradoxal, pode suscitar o sorriso afetuoso ou o olhar aterrorizante da não existência. “Esta associação terrível que persiste na fotografia provoca calafrio”, conclui Kracauer (2009, p. 73).

Esse assombro parece se dar pela ambivalência presente em toda fotografia: ao mesmo tempo em que se apresenta como um registro mórbido, só o faz por remeter à vida. Fotografamos para tentar conter o irremediável: o tempo que a tudo devora. O assombro se dá justamente por essa sobreposição entre vida e morte, pois o sobressalto do fim é também atestado da existência. Só morre o que está vivo, e tudo o que morreu foi vivo um dia. A fotografia, por mais banal que seja, parece conservar simbolicamente esse ciclo de fim e começo, como a figura mítica do ouroboros, a cobra que morde o próprio rabo – uma das principais simbologias do tempo.

Toda fotografia pode assombrar, com a projeção dos fantasmas nela contidos. Em sua fixidez, a fotografia instiga a imaginação e isso se dá pois, aos fantasmas – em sua existência incorpórea e atemporal – é dado o poder de provocar, movimentando as imagens interiores que, igualmente fantasmáticas – ou seria mais adequado dizer fantásticas? –, mobilizam o corpo em assombros e devaneios. Dessa maneira, o assombro não se dá por causa da animação da fotografia, é justamente por ser inanimada, fixa e impassível, que surge afetações que acometem o corpo vivo que produz e observa a fotografia.

Da fixidez dos retratos à animação dos corpos

As considerações sobre morte e fotografia ajudam a pensar as técnicas fotográficas como produção humana, o que traz outras implicações, entendendo o ato fotográfico como ação imbrincada de fatores culturais e, primordialmente, observando mobilizações simbólicas e estéticas.

Considerar o humano como sujeito produtor de imagens parece óbvio, mas não é essa a tônica principal quando se discute fotografia². Os debates da área, mesmo aqueles que tentam contornar a supremacia da abiogênese da técnica, ainda acaba por esbarrar no animismo da técnica, ou seja, considerá-la como artefato dotado de certa ingerência própria, mobilizadora potente de animações – como faz Cholodenko (2017, p. 226), quando evoca a “vida própria” da fotografia. E não que a fotografia seja estéril, ante um retrato, por mais banal que seja, o espectador é excitado por uma série de sensações.

Façamos o exercício de olhar atentamente a fotografia a seguir (Figura 1):



Figura 1 - *Menina Afegã*
Fonte: Steve McCurry

Ao observar o retrato da jovem Sharbat Gula, conhecido como *Menina Afegã*, feito pelo fotógrafo estadunidense Steve McCurry, em dezembro de 1984, destacam-se os olhos verdes, do rosto estático, que encara de volta, fixamente. O rosto, emoldurado pelo lenço vermelho, está diante de um fundo verde, desfocado, apresentando uma composição cromática e de formas que destacam a expressão da menina, tendo como principal ponto de destaque o olhar incisivo. Muito além da face reconhecível, há afetações diversas que ultrapassam a fotografia – mas que chegam através dela. E isso que afeta, não se pode nominar, pois “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir” (BARTHES, 1984, p. 80).

A essa afetação, Barthes (1984) nominou de *punctum*, aquilo que agride, fere, provocando efeito de picada, a sensação de pequeno corte. É o que vai além do *studium*, ou seja, o que está dado na fotografia: o referente óbvio, representação. “[...] o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado” (BARTHES, 1984, p. 71), características que definem a ação da imagem em seu sentido simbólico, não atrelada às regras de conduta, nem limitada às normas sociais, impertinente e invasiva, que mobiliza a imaginação sem licença. Selvagem, para usar a definição barthesiana.

Ao olhar um retrato é possível descrever os detalhes apresentados, mas isso é

redundante, pois a fotografia sempre o fará com maestria. No entanto, o que chega à consciência nunca é a representação pura e simples – se é que ela existe – mas a afetação, com seus múltiplos tentáculos. O retrato de uma criança pode remeter a várias sensações, de candura a asco, e isso não está no retrato.

O que a fotografia evoca é sempre indizível. E se dizemos algo é para tentar vencer o mutismo por ela provocado. Por isso, a ânsia da legenda, para não se deixar entregar aos devaneios da imagem. Nesse sentido, mesmo fixos, os registros não são estáticos: eis a imobilidade movente da fotografia.

É nos paradoxos que a fotografia apresenta a sua força motriz. Como destaca Soulages (2010), uma chave de compreensão para a fotografia é considerá-la sempre como “ao mesmo tempo”, ou seja, ao passo que está atrelada ao real, também é criadora de ficções; é registro do efêmero que se propõe perpétuo; está no limiar entre o vivo e o morto. É por essa potência contraditória que a fotografia parece se estabelecer como artefato metamórfico, possibilitando que seja fixa, mas que provoque movimentos externos.

Para Cholodenko (2017, p. 219), “toda fotografia é uma “unidade” animada, animante e animadora, movendo-se de uma vez para a frente e para atrás, como se cada foto fosse um tipo de espelho retrovisor lateral de um veículo em movimento”. É possível concordar que a fotografia é animante e animadora, mas não que é animada. Cholodenko afirma que a fotografia se move para frente e para trás, ora, fotografia é fixidez, nada move-se. Quem se move para frente e para trás, buscando antes e depois, tentando alcançar o avesso, é o espectador, não a fotografia.

Dotar a fotografia de animação é tirar-lhe sua característica ontológica: a fixidez; e mais que isso, é dotá-la de uma potência anímica, dando-lhe “vida própria” (CHOLODENKO, 2017, p. 226). A fotografia é um meio que os humanos desenvolveram para tentar deter o tempo paralisando o movimento, e se a imagem fixa suscita algo de animado é por essa característica ser inerente ao corpo produtor, não ao artefato.

Ao tratar a fotografia como animada, Cholodenko reforça involuntariamente a crença na automação da fotografia, que se apresenta como instância autossuficiente, reiterando, por outro viés, a lógica do real absoluto que se reproduz na imagem. É preciso superar essa compreensão se quisermos avançar nas discussões da área. A fotografia não é autônoma, se ela produz animações, é porque é produto da imaginação. Não é a fotografia que é animada, mas a imaginação dos produtores e espectadores que se anima ante a imagem fixa. A fotografia é um meio entre essas duas pontas. São os corpos que são animados e imaginativos, a fotografia é suporte para a animação dos corpos, vetor imaginário animante.

Ao defender a animação da fotografia, Cholodenko discorda de Barthes (1984, p. 37), quando este afirma que a “própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’) mas ela me anima”. Ao rebater esse argumento, Cholodenko dota a fotografia de animação própria, atribui ao artefato uma existência anímica. No entanto, a acepção de Barthes parece ser mais adequada, pois ele explicita a fixidez movente da fotografia: não é animada, mas anima. E anima o sujeito que olha, pois é o corpo que pode ser animado, não as coisas e artefatos.

A potência da fotografia não está em si mesma, mas nos efeitos que causa. Nas mobilizações que provoca em quem a observa. O *punctum*, descrito por Barthes, não está na fotografia: é a afetação que a imagem causa no espectador, ou seja, a animação está no corpo, não na fotografia. Claro que essa animação se dá em face da fotografia e de qualquer outro artefato, seja uma folha ou uma pedra, pois o humano é animal simbólico e simbolizante. O artefato mobiliza a animação, e isso se dá por uma necessidade do corpo. Como destaca Norval Baitello Junior (2014), toda comunicação começa e termina no corpo. Assim, os mídias – incluindo a fotografia – são intermediários dessa motivação anímica, mas não trazem em si a animação.

Se a morte, como consolidada nas discussões teóricas da área – como concorda o próprio Cholodenko – está atrelada à imagem figurativa e à fotografia, não parece se apresentar como animação, mas sim como assombro. A fotografia é vista como espectro, com uma potência fantasmática. Retomando as considerações de Lissovsky (2012, p. 17), quando discute a fantasmagoria fotográfica: “toda fotografia um dia irá nos assombrar”. E esse assombro se dá pelo choque entre o corpo vivo que observa a fotografia, com seu *rigor mortis*, sua fixidez que tudo paralisa. Nesse ponto, não é possível concordar com Cholodenko de que a fotografia é animada. É justamente a falta de animação que mobiliza o espectador, corpo vivo, pulsante e cambiante, a se incomodar ante a inércia do quadro fotográfico.

A discordância com Cholodenko se dá na base do argumento, pois ele considera a animação como potência interna à imagem fotográfica, que teria certa dinâmica própria. No entanto, parece mais acertado considerar que a fotografia é dotada de uma potência animante ou animadora – como coloca o próprio Cholodenko –, que é ativada quando o espectador se coloca diante da imagem fotográfica. Nesse sentido, a fotografia é imóvel, mas mobiliza, e o faz por ser fixa, estática, o que vai contra a ordem da vida, que é movimento.

É nesse ponto que defendo a imobilidade movente da fotografia, que em sua paralisia mobiliza as imaginações do espectador, que pode fabular buscando o antes e o depois da cena fotografada. A fotografia se apresenta como uma fissura

do movimento, como lapso, anestesia do tempo que permite que os olhos sejam protagonistas, escrutinando as cenas, procurando detalhes, investigando nuances; o que a imagem em movimento jamais permite, pois é fluxo, sequência que passa diante dos olhos. Encontramos uma diferença basilar entre fotografia e cinema, o segundo uma busca pela simulação do movimento, de tentar reconstituir a animação da vida pela montagem sequencial de imagens.

Fazendo o caminho inverso ao de Cholodenko – que parte do cinema para a fotografia –, observamos a genealogia das imagens técnicas a partir da fotografia, atentando para como o cinema busca animar a fotografia. No entanto, em ambos os casos, é de morte que se fala, ainda que o cinema apresente corpos presos a fios de marionetes, que tenta simular o movimento: tentativa de reanimação da morte figurada nas imagens técnicas.

Assim, se se busca tanto uma animação nas imagens, das imagens e pelas imagens, é porque essa animação não está nelas, mas nos corpos dos produtores e espectadores. Estes sim são animados, e em suas produções se inscrevem o simbolismo que se apresenta como possibilidade animante, despertado quando o corpo se põe em contato com os artefatos produzidos por outros corpos, como acontece quando alguém observa uma fotografia.

A animação está no corpo que vê a fotografia e, diante do susto mórbido que ela provoca, pode fabular múltiplas possibilidades diante da fixidez da imagem fotográfica. Cholodenko considera a fotografia animada por apresentar certa ânima, que mobiliza a imaginação, mas a fim de não criar confusão, parece mais viável usar os conceitos de animante e animadora, que o próprio Cholodenko apresenta sem devotar maior atenção. E mais que um jogo de palavras, tratar a fotografia como animadora coloca o vetor para fora, em direção ao espectador.

Parece preciosismo, mas essa inversão modifica completamente a compreensão, não personificando a fotografia, reiterando, por outro viés, a crença recorrente e repetitiva da gênese automática. Se a fotografia é animadora, é por ser um produto da imaginação humana, que se excita diante das próprias produções, muitas vezes encaradas como instâncias autônomas, ainda que sejam projeções do humano que, como Narciso, por se desconhecer, se anima em frente aos seus duplos.

Notas

[1] Nesse contexto, é necessário entender imanência como atribuição de sentido, não como uma característica própria da fotografia. Assim, as concepções sobre morte e vida atreladas à fotografia são características do corpo produtor de imagens projetados sobre os produtos e artefatos. Essa compreensão é necessária para evitar o animismo da técnica, que provoca a confissão de considerar que os artefatos têm alma própria.

[2] Uma das consequências do animismo da técnica é considerar a produção fotográfica como instância autônoma, o que faz despontar nas discussões da área conceitos como o da fotografia não humana (ZYLINSKA, 2017), que considera a produção automática de imagens técnicas como ação destituída de sujeito.

Referências

- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179–212.
- CHOLODENKO, Alan. Fotografia Imóvel? **Lumina**. v. 11, n. 3, p. 40–54, 2017. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/533/537>>. Acesso em: 2 de jan. 2018.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papyrus, 1993.
- KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: KRACAUER, Siegfried (ed). **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 63–80.
- 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.
- OLIVEIRA, Michel de. **Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevida**. Londrina: Eduel, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.
- ZYLINSKA, Joanna. Entrevista: pesquisadora da fotografia não humana, Joanna Zylinska destaca o valor da criatividade na interação homem e máquina. **Revista Zum**, São Paulo, 19 de junho de 2017. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/fotografia-nao-humana/>>. Acesso em 3 jan. 2018.