

Filosofia do idealismo mágico operacionalizada nas técnicas de transição da imagem do ecossistema analógico para o digital

Cláudio Clécio Vidal Eufrausino

RESUMO

O propósito deste artigo é investigar como a corrente filosófica chamada idealismo mágico – que, posteriormente, influenciou pensadores como Walter Benjamin e Michel Foucault – relacionam-se à transformação digital da imagem. Analisa-se, especificamente, o caso da restauração e da colorização digitais de imagens antigas. É trabalhada a hipótese de que estes processos encontram identidade na tensão entre a ascensão e o declínio da aura. Noção, por meio da qual Benjamin reflete sobre o conflito entre a unicidade da experiência do tempo e do espaço e a reprodutibilidade técnica. Os referidos movimentos da aura estão, conforme as ideias trabalhadas, associados à transição de imagens do ecossistema analógico para o digital.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Transformação digital. Aura. Ecossistema comunicacional. Reprodutibilidade técnica.

1 Introdução

O *scanner* é um aparelho que cria uma ponte entre o universo da imagem em seu formato analógico e o universo da imagem em seu formato digital. Aos olhos de filósofos movidos por valores românticos, a exemplo de Novalis, Schelegel e Schleiermacher, o *scanner* poderia ser visto como um tipo de “portal mágico”. Esta metáfora não soar estranha se lembrarmos da observação que Walter Benjamin (2002, p. 54), faz, em nota de rodapé, destacando a tendência de Novalis de revestir de caráter místico a escrita, que não deixa de ser uma tecnologia de representação do mundo. Afirma Novalis: “A letra é a autêntica vara mágica”.

O repertório de conceitos que buscam fundir conhecimento científico, poesia e misticismo é desenvolvido por uma corrente filosófica inspirada no Romantismo alemão, que atravessou os séculos XVIII e XIX. Esta corrente é o Idealismo Mágico. É um movimento intelectual que, como explica Olga Pombo (2010), está diretamente ligado à ambição enciclopedista de Novalis. O projeto do Idealismo Mágico “[...] visa contribuir para o reconhecimento das analogias profundas que ligam as várias ciências entre si.” (POMBO, 2010, p.7)¹. Destaca Novalis no fragmento 16: “é falta de gênio e de perspicácia separarem-se as ciências umas das outras. Nós devemos as maiores verdades de hoje às combinações entre os elementos, até agora separados, da ciência total.” (POMBO, 2010, p.7).

Novalis afirma que o poeta compreende melhor a natureza do que o sábio. Por esta razão, o Idealismo Mágico tem em vista fundir os discursos científico e poético: “Se as ciências e a poesia permitem penetrar nas forças da natureza e do espírito, o seu idealismo mágico permitirá agir alquimicamente sobre a natureza.” (POMBO, 2010, p.7).

A luz que brilha quando se está utilizando o *scanner* para capturar uma imagem para o computador é semelhante ao que os referidos filósofos chamam de *Witz*², fenômeno descrito como “a aparição, o relâmpago externo da fantasia.” (BENJAMIN, 2002, p. 55).

A aproximação entre tecnologia e representação também nos é conhecida. Os gregos uniam os termos *téchne* (arte, destreza) e *logos* (palavra):

Na Grécia a combinação dos termos *téchne* (arte, destreza) e *logos* (palavra, fala) significava o fio condutor que abria o discurso sobre o sentido e a finalidade das artes. A distinção entre técnica e arte era pequena, quando o que hoje denominamos de técnica se encontrava pouco desenvolvida. No entanto, a *téchne* não era uma habilidade qualquer, mas aquela que seguia certas regras, pelo que também o termo tem sido usado como ofício. Em geral, *téchne* acarreta a aplicação de uma série de regras por meio das quais se chega a conseguir algo. Daí existir uma *téchne* da navegação (“arte de navegar”), uma *téchne* do governo (“arte de governar”), uma *téchne* do ensino (arte de ensinar” (SANCHO, 1998. p.28).

¹ As citações à obra de Olga Pombo são feitas, mencionando-se o capítulo, a fim de deixar clara a localização das citações, visto se tratar de um livro em formato eletrônico (*on line*).

² As referências, utilizadas neste artigo, ao conceito de *witz* - e aos filósofos Schlegel, Novalis e Schleiermacher - provêm do livro *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (BENJAMIN, 2002).

Em se tendo em mente a aproximação entre tecnologia e representação, é possível dizer que o “relâmpago da fantasia” ao qual se referem os filósofos românticos alemães, ao descreverem a noção de *Witz*, não anula a concretude e a solidez do mundo tangível, mas a coloca em suspensão e em revisão, isto é, em crise. A fantasia, neste sentido, pode ser entendida como fio condutor da crítica. A relação dialética entre *téchne* e *logos* é descrita por Benjamin (2002), utilizando-se, em posição equivalente, os termos **sistema** e **nome**. Nesta perspectiva, a magia do *Witz* está em sua capacidade de operar como agente de mediação entre *téchne* e *logos* ou entre **sistema** e **nome** ou ainda entre técnica e representação:

■
³ O conteúdo entre colchetes é acréscimo meu a fim de preservar a coerência textual.

No fundo esta teoria [teoria do *Witz*]³ não é outra senão a teoria da terminologia mística. Esta constitui a tentativa de chamar o sistema pelo nome, isto é, compreende-lo de tal modo em um conceito místico individual que os contextos sistemáticos sejam incluídos nele. Aqui está presente a pressuposição de um contexto medial contínuo, de um medium-de-reflexão dos conceitos. No *Witz*, este medium conceitual aparece, como no termo místico, como um relâmpago.

Esta citação parece obscura, mas uma possível chave de pronúncia para ela pode ser esboçada por meio da leitura de *Alegoria e drama barroco*. Neste ensaio, Benjamin (1986) reflete sobre a relação conflituosa entre duas modalidades de representação: o símbolo e a alegoria.

Benjamin explica que, no senso comum, o verbo simbolizar conjuga-se exclusivamente no modo imperativo. Em sendo assim, o símbolo seria um comando, uma palavra de ordem que visa a estabelecer um “nexo inseparável entre forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1986, p. 17). Baseia-se no caráter simbólico o significado conferido à verdade e à validade nos campos da ética, da ciência e das artes, numa tentativa de conferir à natureza, por meio da representação, a “apoteose da existência” (BENJAMIN, 1986, p. 18) ou, em outros termos, a perfeição. O autor retoma o diálogo dos pensadores Creuzer e Winckelman, para os quais, no símbolo, “[...] que une milagrosamente a beleza da forma e a plenitude do ser”:

A essência não tende à exuberância, mas obedecendo à natureza, adapta-se a sua forma, a penetra e anima. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Dessa purificação do imagético, por um lado, e da renúncia livre e espontânea ao incomensurável, por outro, nasce o fruto mais belo de tudo o que é simbólico (BENJAMIN, 1986, p. 21).

Por outro lado, a alegoria realiza-se “na virada de um extremo para o outro” (BENJAMIN, 1986, p. 18). Nesta perspectiva, a “fisionomia alegórica da Natureza-História, representada no palco pelo drama barroco, está realmente presente como ruína” (BENJAMIN, 1986, p. 31). O autor cita Carl Horst a fim de destacar o papel da alegoria na perturbação da ordem e da paz:

Na medida em que a sede de poder penetra friamente nos mais variados tipos de manifestações humanas... a sensibilidade e a compreensão artísticas serão desviadas e violentadas. É o que faz a alegoria na área das artes 'plásticas'. Por isso, sua intromissão ali poderia ser qualificada de grave perturbação da paz e da ordem das leis artísticas. E mesmo assim, ela nunca esteve ausente do seu reino, e os maiores artistas plásticos dedicaram-lhe grandes obras (BENJAMIN, 1986, p. 31).

Como destaca Benjamin (1986), Creuzer, Goethe, Schiller e Schopenhauer desmereceram a alegoria, retratando-a como “fundo escuro, contra o qual se destacaria, luminoso, o mundo do símbolo” (BENJAMIN, 1986, p. 18). Porém, ironicamente um pensador chamado Görres, citado na obra de Creuzer, traça a diferença entre símbolo e alegoria, deixando de lado o prejuízo causado pelo tom pejorativo dos algozes da vertente alegórica da representação:

Não levo muito a sério a colocação do símbolo como ser e da alegoria como significação... Podemos perfeitamente nos contentar com a explicação que considera o primeiro um signo das idéias, fechado em si, compacto, restringindo-se constantemente a si mesmo, e a segunda, uma reprodução imagética das idéias, progredindo sucessivamente, tornando-se fluida com o decorrer do tempo, dramaticamente móvel, como uma correnteza. Um comporta-se em relação ao outro como a Natureza muda, grande, enorme das plantas e montanhas para com a História humana em sua progressão viva.

Após traçarmos o perfil do símbolo e da alegoria, podemos retomar a discussão sobre o *Witz*. Como vimos em citação anterior, Benjamin diz que o *Witz* é equivalente à terminologia mística e que é uma tentativa de chamar o sistema pelo nome. Compreender o sistema pelo nome, dirá o autor, significa compreendê-lo como parte de um conceito místico individual, em que os contextos sistemáticos sejam incluídos. A relação que Benjamin detecta entre misticismo, magia, sistema e nome, ao analisar a noção de *Witz*, torna-se mais clara ao nos remetermos ao conflito entre símbolo e alegoria.

O *Witz*, enquanto “relâmpago da fantasia”, tem um caráter alegórico de perturbação da ordem: da união estável entre coisa e representação, que o caráter simbólico pressupõe. Este descompasso entre referente e representação é matéria-prima do pensamento mágico ou místico, pautado por conexões improváveis, como, por exemplo, O Homem-espantalho, da obra *O Maravilhoso Mágico de Oz*⁴, ou o sorriso do gato invisível, na obra *Alice no País das Maravilhas*⁵ ou mesmo a presença de um coelho dentro de uma cartola num truque de magia.

Ao refletir sobre a relação entre corporalidade e espiritualidade, os filósofos do romantismo alemão criticam a separação que o mundo moderno faz entre saber e crença. Como explica Seligmann (2002): “Todo o programa romântico tal como ele pode ser lido na *Athenäum* coloca em questão esse mundo moderno iluminado — como afirma Novalis — pela luz fragmentada e

■ Livro publicado em 1910, de autoria de L. Frank Baum, Ruth Plumly Thompson, Eloise McGraw e Alexander Melentyevich Volkov.

■ Obra publicada em 1865, de autoria de Lewis Carroll.

diluidora do Iluminismo”. Ao rever à oposição excludente que se costuma fazer entre corpo e espírito, entre crença e saber, Novalis institui o Idealismo Mágico.

Na trilha do Idealismo Mágico, o *Witz* libera o sistema do seu compromisso – de teor simbólico - de combinar, de forma lógica, harmoniosa e fixa, as partes e o todo. Isto não significa tomar partido do puro *no sense*. Significa gerar sistemas – de teor alegórico – em que a combinação entre as partes e o todo (entre referente e representação) não se pauta por uma lógica anterior (um modelo), mas por uma lógica mediada pela relação entre os componentes do sistema. Os conceitos deixam de ser encarados como regentes da orquestração do sentido – ou como pauta do pensamento - e passam a ser entendidos como fruto da contínua mediação da reflexão (médium-de-reflexão).

Para entender o que Benjamin quer dizer ao afirmar que o *Witz* constitui a tentativa de chamar o sistema pelo nome, recorro à noção de **efeito de real**, cunhada por Roland Barthes (2004, p. 190). Segundo Barthes, o **efeito de real** decorre do esvaziamento do significado em detrimento do referente. Costuma-se entender o real como sendo aquilo que tem existência por si só, independentemente das significações a ele atribuídas. Contudo, como observa Barthes: “a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um **efeito de real**, fundamento dessa verossimilhança inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.”.

Chamar o sistema pelo nome significa, nesta senda, combater o “esvaziamento de significado” característico do **efeito de real**, que, por sua vez, apoia-se no empreendimento simbólico de promover a união plena entre referente e representação, silenciando a tensão dialética entre estas duas instâncias.

Desta forma, pode-se dizer que tecnologias de digitalização da imagem, como o *scanner*, colocam em operação o fenômeno *Witz*.

Neste sentido, *scannear*⁶ (ou *escanear*) é o primeiro passo de um movimento destinado a conferir à solidez e à concretude do objeto escaneado “a elasticidade e a eletricidade” atribuídas ao *Witz* (BENJAMIN, 2002). A travessia do “portal mágico” entre o analógico e o digital aciona o *Witz* e coloca em tensão “a fisionomia tanto espiritual quanto corpórea” (BENJAMIN, 2002) da representação, entendida como “massa monstruosa de idéias em movimento” (BENJAMIN, 2002).

O objetivo deste artigo é analisar esta tensão, prenunciada pelo *scanner*. Para isto, é feito um recorte, focando-se a transição entre o analógico e o digital no processo de restauração e colorização de imagens antigas. Ao fazer isso, damos continuidade ao caminho iniciado por Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de*

■
⁶ Doravante, utilizaremos a forma aporuguesada “escanear” e suas derivações.

suas técnicas de reprodução (BENJAMIN *et al.*, 1975). Enquanto leitor de Novalis, ele percebe que a crítica feita pelo Idealismo Mágico ao Iluminismo encontra expressão não somente na reflexão filosófica, mas na materialidade das técnicas de reprodução da imagem.

2 Imagem antiga, caráter analógico e caráter digital

Entenda-se imagem antiga como aquela produzida anteriormente às tecnologias interativas com base em computadores, classificação feita por Castells (1999) da comunicação mediada por computadores (CMC), fenômeno difundido a partir de 1990. A opção por definir a imagem antiga com base neste critério se deve ao fato de as técnicas de transformação digital, uma das manifestações da CMC, terem criado novas formas de o tempo e o espaço se expressarem na imagem. Portanto, o termo imagem antiga diz respeito também a imagens de gerações passadas, mas refere-se, primordialmente, ao esquema de relações da imagem com o tempo e o espaço previamente à CMC.

A fotografia analógica pode ser definida com base na ótica de Roland Barthes (1982). Ou seja, como uma fusão de diferentes sistemas: tonalidades, linhas, superfícies e contextos, que dialogam, de forma viva, aproximando o referido sistema de um ecossistema. É caracterizado por Barthes como mensagem sem código, não por ser isenta de significados, mas por se pretender a pura transcrição do real. No campo da informática, o termo analógico é usado para descrever as tecnologias que baseiam seu procedimento na comparação direta de fenômenos. O rádio, por exemplo, trabalha com base na comparação entre frequências de ondas que caminham pelo ar e são captadas por uma antena. O *dial* é um agente de sintonização ou comparação de frequências. Lidar diretamente com o fenômeno faz com que a tecnologia analógica tenha de lidar com interferências. A tecnologia digital em vez da comparação trabalha com números ou símbolos que representem os números, reduzindo drasticamente, por conta de sua lógica rigorosamente codificada por cargas elétricas (*bits*), interferências na mensagem.

De acordo com informação extraída do livro *Eletrônica digital/Sistemas analógicos e digitais*, da *Wikibooks.org* – um site de desenvolvimento colaborativo: “Em virtude da natureza discreta da representação digital, as leituras neste sistema não apresentam problemas de ambiguidade, em contraposição ao sistema analógico, em que as leituras deixam margem à interpretação do observador.” (ELETRÔNICA..., 2010)⁷. Pode-se dizer que uma das marcas que diferenciam o analógico do digital é a possibilidade de lidar com os efeitos do tempo e do espaço, ampliada

■
⁷ Documento eletrônico.

exponencialmente nas tecnologias digitais.

Na transformação digital, a imagem torna-se uma página cujos nexos de tempo-espaço podem ser ampliados, reduzidos, subvertidos e até mesmo simulados. A palavra simulação pode ser entendida como a concebe Fredric Jameson (1996), inspirado no conceito de simulacro, de Platão: a cópia de algo cujo original jamais existiu. Nesta perspectiva, a transformação digital confirma a avaliação feita por Walter Benjamin a respeito da técnica: A “[...] técnica pode levar à reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 13).

Isto quer dizer que, em imagens manipuladas por meio do *Photoshop*, pode-se inserir elementos que nunca pertenceram ao contexto fotografado. No que se refere ao processo de transformação digital da imagem, ocorre uma tensão caracterizada por movimentos de perturbação e de reorganização das estruturas de espaço e de tempo que a envolvem e a compõem. A transformação digital subverte o **efeito de real**, ao contestar a suposta dependência do referente e, portanto, do tempo-espaço, à qual estaria sujeita a imagem antiga: representa um golpe decisivo na ideia de uma realidade que existe de forma independente, livre da intervenção do discurso.

Para um entendimento adequado acerca de tal subversão, recorreremos a uma noção cara ao filósofo Walter Benjamin: a de aura.

3 Sobre aura, reprodutibilidade e valor

A reprodutibilidade técnica está relacionada, segundo Walter Benjamin, a uma quebra do sentido da obra de arte como evento único, à quebra de sua aura: “Na época das técnicas de reprodução, o que é atingido é a sua aura.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 14). A unicidade, segundo o autor, diz respeito à capacidade de um objeto manter-se no âmbito da tradição. Com isto, ele não quer dizer que a qualidade da tradição é a imobilidade. “Sem dúvida, a própria tradição é uma realidade viva e extremamente mutável.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16). No entendimento de Benjamin, tradição significa um “conjunto de afinidades” que cria um determinado esquema de relações entre o espaço e o tempo. A fórmula (termo utilizado por Benjamin) da tradição é dada pela proximidade material de algo que é “essencialmente longe e inatingível.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16). E aquilo que é longe e inatingível, no que se refere à tradição, é o modo como tempo e espaço dialogam na constituição da identidade de um objeto ou obra ou a maneira como a obra se insere no tempo e no espaço. Benjamin percebe que não é a tradição imutável, mas que ela expressa uma distância imutável entre o ser humano

e o circuito em que tempo e espaço interagem:

Uma estátua de Vênus, por exemplo, pertencia a complexos tradicionais diversos, entre os gregos – que dela faziam objeto de culto – e os clérigos da Idade Média, que a encaravam como um ídolo maléfico. Restava, contudo, entre essas duas perspectivas opostas, um elemento comum: gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam a sua aura (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16).

O que tornaria um objeto único seria a incapacidade de interferência nos elos entre tempo e espaço que o envolvem e o atravessam. O objeto único, tomando-se a temporalidade linear como referência, não pode ter alterados os nexos entre o seu antes, o seu durante e o seu devir: “O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 14).

Essa tensão entre o caráter longínquo dos nexos entre tempo e espaço e a proximidade material do objeto é definida como aura: “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16). Por esta razão, o autor também se refere à aura como o *hic et nunc* ou o *aqui e agora* da imagem.

Walter Benjamin julga necessário para elucidar a noção de aura, traçar uma analogia com a natureza:

Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galho. Tal evocação permite entender, sem dificuldades, os fatores sociais que provocaram a decadência atual da aura. Liga-se ela a duas circunstâncias, uma e outra correlatas com o papel crescente desempenhado pelas massas na vida presente. Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana quanto espacialmente, “mais próximas”, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 15).

O contato direto com a natureza, poeticamente exemplificado no início da citação de Walter Benjamin, representaria o grau máximo de expressão da aura, visto que, despido de tecnologias, o ser humano pode afetar minimamente o tempo-espaço a sua volta. Ele não pode, por exemplo, controlar as nuances de luz que tornam único um determinado momento de interação com a natureza, revestindo um determinado cenário natural de aura.

As técnicas de pintura anteriores à mercantilização da arte, no ponto de vista benjaminiano, apesar de interferir na configuração tempo-espacial da paisagem, por meio da reprodução, em tela, da efemeridade das luzes e objetos da cena natural, ainda preservam a aura, visto que, as pinturas eram feitas para ser objetos únicos, algo como impressões digitais da genialidade artística. Mas, mes-

mo assim, como destaca o autor, muitos ateliês já funcionavam como uma reunião de artistas que reproduziam a técnica de um determinado “gênio”.

Porém, a fotografia, e a possibilidade de sua reprodução ilimitada, representam um golpe certeiro na aura. E não só a reprodução: as tecnologias de regulação da entrada de luz que impressionará a chapa fotográfica e a possibilidade de dosar a luz, na hora de revelar o negativo, gerando imagens com diferentes graus de exposição representam uma grande elevação da capacidade de manipular a aura, interferindo na configuração espaço-temporal da imagem.

Benjamin admite, em nota, que a noção de aura corresponde a “[...] uma transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor de culto da obra de arte” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16). Mas é importante destacar que, para ele, a discussão sobre aura e valor de culto “[...] vai além do terreno da arte.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 14).

O valor de culto refere-se a um dos modos pelos quais a obra pode ser acolhida, contrapondo-se ao “seu valor como realidade exibível” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 17). O culto exprime a incorporação da obra num conjunto de relações tradicionais (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 16) e, portanto, está relacionado à referida limitação da capacidade de interferir nos nexos de tempo e espaço relacionados ao objeto. O valor de culto “impede a manter a obra em segredo”, como ocorria com os trabalhos artísticos de fundamento religioso. O segredo seria a sentinela que guarda a estrutura tempo-espacial que habita e é habitada pela obra, dotando-a de um caráter insondável que, por sua vez, responde pela sua unicidade, pela sua aura:

Algumas estátuas de deuses só são acessíveis ao sacerdote, na *cella*. Algumas virgens permanecem cobertas durante quase o ano inteiro, algumas esculturas de catedrais góticas são invisíveis, quando olhadas do solo” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 18).

As técnicas de reprodução são responsáveis por um golpe nas estruturas guardadas pelo segredo e nas defesas da aura. Tais técnicas: “[...] colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico.” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 17).

Benjamin identifica na fotografia o momento em que “[...] o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano” (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 19). E, de fato, a técnica fotográfica abalou a ação implacável do tempo e do espaço sobre a representação. A chance de fazer, a partir do negativo fotográfico, novas cópias, desenraiza a imagem

do ciclo voraz do tempo; das coordenadas da tradição associadas à temporalidade e à espacialidade.

No entanto, Benjamin aponta a resistência do valor de culto, na fotografia analógica, resistência associada à presença de uma aura residual, relacionada, particularmente, ao retrato:

O valor de culto “não cede sem resistência – sua trincheira final é o rosto humano. Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra (BENJAMIN *et al.*, 1975, p. 19).

Por isso, o valor associado à reprodutibilidade técnica é o valor de exposição. Exposição significa, na óptica benjaminiana, o gesto envolvido na difusão da obra e no seu acesso sem restrições pelo público. Mas o valor de exposição também se refere à possibilidade que as técnicas de reprodução oferecem de demover as resistências das dimensões de mistério e segredo que ligam a obra à sua temporalidade e a sua espacialidade. Para Benjamin, a reprodutibilidade faz com que o olhar sobre a obra deixe de ser o olhar do mágico, que ouve atento o que o mistério da obra tem a dizer, o que confere a ela o estatuto de algo sagrado. Este olhar passa a ser o do cirurgião, que rompe a fortaleza do mistério, através da dissecação e da experimentação, isto é da profanação. Portanto, a ideia de reprodutibilidade, lastreada pelo valor de exposição, não significa somente cópia e distribuição, mas a abertura da estrutura de tempo e espaço da imagem à interferência (BENJAMIN *et al.*, 1975).

4 A Imagem enquanto ecossistema comunicacional

A ideia de que as tecnologias são meios neutros postos à disposição do ser humano é uma falácia (SANCHO, 1998). O surgimento e o desenrolar de uma tecnologia cria um novo ambiente humano: “A tecnologia não é um simples meio, mas transformou-se em um ambiente e em uma forma de vida: é este o seu impacto ‘substantivo’.” (SANCHO, 1998, p.34).

Nesta perspectiva, a imagem não é mero meio de comunicação, ou ilustração, mas sim um meio-ambiente ou ecossistema comunicacional. É possível dizer que o modo como os nexos semióticos encontrados na composição da imagem se configuram, na e por meio das estruturas de espaço-tempo, corresponde a um ecossistema comunicacional.

Vieira (2003, p. 1) considera que o ecossistema é caracterizado pelo conjunto de “[...] suas relações de transferência de energia e matéria.” É possível adaptar esta noção para o campo

■
8 Os acréscimos entre colchetes foram feitos por mim a fim de preservar a coerência textual.

de estudos da comunicação. Trabalhar a noção de ecossistema comunicacional requer que se leve em consideração, como o faz D'Alessio (2004), a proximidade entre os estudos da comunicação e da transferência ou mediação cultural por meio dos signos: entendida enquanto dialética ou “complexo de relações triádicas [tese, antítese e síntese], relações estas que tendem a um poder de autogeração, [caracterizando] o processo sígnico como continuidade e devir”⁸ (PLAZA, 2000, p. 17). Pode-se chamar de semiose este processo, em que, por meio da interação de signos, formam-se sistemas híbridos da cultura (D’ALESSIO, 2004). Nesta perspectiva, o ecossistema comunicacional refere-se ao conjunto dos “[...] meandros semióticos em duplo sentido de análise, de um lado a semiose tomada nas articulações sintáticas dos signos, e, de outro, a análise do próprio processo de semiose, onde se registra o amplo processo de diálogo cultural.” (D’ALESSIO, 2004). Estudar a imagem enquanto ecossistema remete também ao propósito do Idealismo Mágico que procura devolver à ciência “a unidade fundamental do universo e da consciência, unidade perdida, esquecida, que só pela interioridade poética pode ser recuperada.” (POMBO, 2010, p.7).

A preservação ou destruição da aura, como vimos, é associada por Benjamin à integração do ser humano com a natureza. Em sendo assim, a manipulação da imagem e a quebra da aura correspondem, mesmo que indiretamente, à crescente intervenção humana sobre a natureza. Tal intervenção liberta o ser humano e seus sonhos dos limites do tempo-espço. Mas, nas palavras de Fredric Jameson (1996), responde também pelo esmaecimento dos afetos e pela dormência da nossa capacidade empática, isto é, de nos colocarmos no lugar do outro. A dialética da aura e, por conseguinte, a necessidade de optar entre preservar ou não a tradição, e os valores e identidades a ela associados, é simétrica da preocupação entre optar pela emancipação – por meio da exploração da natureza – e a preservação desta. Felizmente, a ecologia – por meio do conceito de desenvolvimento sustentável – tem mostrado que emancipação e preservação não precisam ser encaradas como opostos irreconciliáveis. Resta, em reflexões futuras, estender a noção de desenvolvimento sustentável para os ecossistemas comunicacional e cultural.

5 Os Retornos da aura

É possível dizer que a aura residual não diz respeito somente à trincheira final do rosto humano, erguida no terreno do retrato. As técnicas de reprodução não são um caminho livre de limitações e empecilhos, os quais variam conforme diferentes conjunturas. Quando estes limites surgem, a aura retorna, vencendo o declínio e o exílio ao qual é impelida pela reprodutibilidade técnica.

O que se observa no caso particular da restauração e colorização de imagens fotográficas antigas é que ela implica tanto momentos de ascensão quanto de declínio da aura. Isto se dá de acordo com o diálogo que a técnica trava com seus limites. Discutir sobre a reativação da aura implica deixar de olhar as técnicas de reprodução como sinônimas de transformação automática da imagem. Tais técnicas apresentam possibilidades de automatismo que trabalham no sentido de maximizar o potencial de reprodutibilidade. Mas, este potencial traz consigo limitações - de diferentes ordens - as quais agem como reavivadoras da aura.

Um exemplo disso ocorre com a tentativa de efetuar, artesanalmente, a colorização manual de fotos (Figura 1), comum na passagem do século XIX para o XX, mas que persistiu até fins dos anos 1960. Tal processo está ligado, como observam Newhall (1982) e Burmester (2006), a uma nostalgia do ritual e da solemnidade dos ateliês de pintura. No entanto, a colorização manual de imagens também estava relacionada aos limites da técnica decorrentes da antecipação um novo horizonte de subversão do tempo e do espaço. Tal horizonte viria a ser representado pela produção da imagem fotográfica em cores. Quando esta nova técnica se consolida, a imagem em preto e branco é tomada por um reavivamento da aura. Isto ocorre porque a imagem em preto e branco passa a não poder atender às novas demandas de transgressão de limites de tempo e de espaço que a imagem colorida proporciona. A espacialidade da cor, neste tipo de fotografia, fica limitada aos tons de branco, preto e cinza. Já na imagem colorida, a espacialidade incorpora o espectro das cores do arco-íris. Percebe-se, pois, que a aura e a unicidade também estão relacionadas a uma incapacidade de conversão entre determinados estágios de reprodutibilidade técnica. Em outras palavras, entre diferentes horizontes de transgressão do tempo e espaço.

É possível observar, na fotografia da Figura 1, que a colorização manual de imagens prenuncia uma transgressão de limites do tempo-espaço que virá a se consolidar com a transformação digital de imagens. A imagem da Figura 1 é da década de 1940. É uma imagem do álbum de família do autor do artigo, mais especificamente de seu avô materno. Nesta imagem, o rosto do personagem é uma fotografia em preto e branco, posteriormente colorizada a mão. Mas, o pescoço do personagem e o terno que ele usa foram acréscimos pintados. Pode-se dizer que um tempo e um espaço, pertencentes a pintura, foram transportados para a fotografia ou vice-versa. Ou ainda, que um espaço-tempo intermediário combinou fotografia e pintura.

O conflito entre unicidade e reprodutibilidade, que pode também ser referido como o conflito entre a ascensão da aura e seu declínio ou entre o valor de culto e o valor de exposição,

pode, então, ser entendido como a tensão entre o automatismo e as limitações da técnica ao lidar com a estrutura de tempo e de espaço que a envolve e atravessa.

6 Transformação digital da imagem e inconsciente aurático

Até o advento do processo de transformação digital da imagem, uma característica marcante do avanço tecnológico, na área da imagem, era criar novos ecossistemas cuja relação com os antigos era pautada pela irreversibilidade. As fotos uma vez tiradas em preto e branco não poderiam vir a ser coloridas e vice-versa. O processo de transformação digital da imagem, contrariamente, é caracterizado pela reversibilidade. Tal reversibilidade se dá em diálogo com os automatismos e as limitações da reprodutibilidade digital. Ao se efetuar comparações entre a imagem analógica e a imagem relacionada à transformação digital, é possível discutir sobre este diálogo entre a aura e a reprodutibilidade.

A reflexão que se segue é baseada no estudo particular do processo de restauração e colorização de imagens antigas. É preciso destacar que esta análise é uma iniciação e, como tal, funciona mais como suplemento à teoria do que como complemento a ela. Contudo, tem a importante função de abrir caminho para futuras análises, detalhando elementos técnicos do processo de transformação digital da imagem.

A ação do tempo está representada na fotografia correspondente à Figura 2. Trata-se de uma imagem de 1975, retratando a mãe do autor deste artigo em sua festa de formatura⁹. Nesta imagem, a ação do tempo é representada, por exemplo, na mancha que atinge parte do lado direito (principalmente o vestido da pessoa retratada), é um dos indícios da presença da aura. Indício cuja materialidade não é apagada quando da digitalização da imagem, visto que o “peso” do arquivo de imagem se torna muito maior quando ela possui ruídos como manchas ou outros tipos de sujeira. Usa-se o termo indício porque, somente somado a outros, ele permite diagnosticar que se trata de uma imagem antiga. Outros elementos que permitem formular um quadro investigativo sobre a antiguidade da imagem é a análise do cenário fotografado e os testemunhos de personagens diretamente ou indiretamente relacionados a este cenário. No caso desta imagem em particular, trata-se de uma peça única, cujo negativo, atualmente, tem um paradeiro desconhecido.

Em se dispondo de um *scanner* capaz de capturar imagens em altas resoluções e de mídias com espaço suficiente, aumenta-se a capacidade de interferir nos nexos de tempo-espaço que compõem a imagem. Uma das vias da restauração digital é a

■
⁹ A personagem da Figura 2 é a mesma das Figuras 3, 4 e 5.

busca por retomar a imagem como ela era quando foi produzida, tentativa ilustrada pela figura 3. Isto pode ser feito, dentre outras maneiras, por meio de ferramentas de ajuste de luz e de clonagem de determinadas regiões da imagem.

Na imagem, em questão, foi utilizada, preponderantemente, uma ferramenta do *Adobe Photoshop CS3* chamada *Clone Stamp*, que permite transportar trechos não-danificados da imagem para os setores danificados, sobrepondo-os, levando-se em conta a similaridade entre os referidos trechos.

Neste caso, a restauração digital termina por se vincular ao princípio de reprodutibilidade técnica associado ao mundo da imagem analógica: cultivar a ilusão de que se pode apagar a estrutura de tempo e de espaço em que a cultura está imersa. Reproduzir uma imagem, no sentido clássico ou analógico, traz como sua mais forte tendência o descarte que, por sua vez, pode ser interpretado como o gesto de despir-se de estruturas de espaço e de tempo, promovendo o declínio da aura.

Ao assumir este papel, a restauração digital parece confirmar a teoria de McLuhan (1969), segundo a qual uma nova tecnologia, ao surgir, é impelida a satisfazer as expectativas da anterior, enquanto luta para encontrar sua identidade própria.

Como hipótese, pode-se dizer que o novo princípio da reprodutibilidade técnica, associado aos processos digitais de restauração e colorização, esforça-se por construir uma plataforma de conversibilidade entre momentos de declínio e de ascensão da aura.

A colorização digital da imagem antiga, ilustrada pela Figura 4, representa bem esta tensão entre ascensão e declínio da aura. Ao mesmo tempo que indica o esforço de libertação das marcas de tempo da imagem analógica – marcas estas que são o resumo dos seus *hic et nunc* (aquis e agoras) - a colorização conduz a uma espécie de **inconsciente aurático**, representado pela tentativa de reavivar um *hic et nunc* que o preto e branco, da imagem analógica, oculta.

Ao se lançar a noção de **inconsciente aurático**, busca-se inspiração na noção de **inconsciente óptico** da imagem, empregada por Arlindo Machado durante o seminário *Audiovisual Contemporâneo: convergências e linguagens*, realizado em 2007. Segundo Machado, o inconsciente óptico sintetiza uma capacidade fotográfica, sobre a qual Benjamin refletiu filosoficamente. Trata-se do potencial de:

ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão: graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural (1975, p. 13).

O inconsciente óptico diz respeito a dimensões da imagem, invisíveis ao olhar humano desnudado da técnica. Extensivamente, podemos dizer que o inconsciente aurático desnuda, com auxílio da transformação digital, dimensões da imagem ocultas pelo limite da tecnologia analógica.

A colorização digital pode ter como meta causar interferências até mesmo no referido inconsciente aurático. No processo, é possível, não sem se enfrentar limitações, manipular o *hic et nunc* oculto da imagem em preto e branco. Exemplo desta manipulação ocorre por meio de uma das ferramentas do *Adobe Photoshop: Hue/Saturation*, destinada a alterações da matiz – cor básica predominante – e da saturação: a intensidade de cor.

Na Figura 5, podemos identificar exemplos de manipulação do inconsciente aurático da imagem, por meio da utilização do *Hue/Saturation* para colorizar os lábios da personagem. Para entender o *Hue/Saturation*, devemos ter em mente que o preto e branco não significa a ausência de cor. Ele traz, de forma latente, em suas nuances de claro e de escuro, possibilidades de cor pertencentes ao espectro do arco-íris. O *Hue/Saturation* retira estas cores do estado de dormência, podendo trazer para a imagem um tempo-espaço que nem sequer existiram, gerando assim o que, anteriormente, definimos como **simulacro**. Isto acontece na Figura 5, em que, por meio da ferramenta, foi dada aos lábios da personagem uma cor de batom que ela não usou no momento em que foi fotografada. A cor de batom pertencente ao tempo-espaço em que a fotografia foi tirada aproxima-se, conforme relato da própria personagem retratada, daquela ilustrada pela Figura 4.

7 Unidade e dispersão em conflito na transição ecossistêmica da imagem

Podem-se configurar dois tipos de ecossistemas, com base na discussão sobre a reprodutibilidade técnica da imagem. O primeiro deles seria caracterizado por movimentos em favor da ascensão da aura e pelo valor de culto. O segundo, por movimentos de declínio da aura e pelo valor de exposição. Atuaria em favor do primeiro ecossistema a limitação do potencial das técnicas. Em prol do segundo, atuariam os automatismos. O primeiro ecossistema trabalharia envolto por um horizonte de preservação das relações de tempo e espaço da imagem. Já o segundo teria como horizonte a transgressão de tais relações.

A preservação das relações de tempo e espaço, da aura e, por conseguinte, da unicidade da imagem, reserva espaço para o valor de culto e para elementos como sacralidade e mistério (aos quais este artigo não dedica juízo particular de valor). Estas são características que podem ser descritas como pró-unicidade da

prática discursiva. A prática discursiva é entendida por Foucault (1972) como fronteira de conturbada interação de práticas sociais e linguagem.

A aproximação entre o pensamento de Walter Benjamin e o de Michel Foucault não é uma excentricidade. Como observa Seligmann-Silva - em prefácio à publicação brasileira da tese de doutorado de Benjamin, a já mencionada obra *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* - estes dois autores, dentre outros, “representam exemplos patentes” do movimento de “retomada do romantismo”, dentro da “atmosfera de debate sobre as obras do assim chamado Idealismo Mágico.” (BENJAMIN, 2002, p. 8).

Já a transgressão das relações de espaço e de tempo, ao conferir à imagem valor de exposição, profanando a unicidade e a aura, pode ser interpretada como pró-descontinuidade da prática discursiva.

Porém, a questão é menos simples do que parece. Ao se levar em conta o movimento de standardização ou padronização, promovido pela reprodutibilidade técnica, ela poderia ser encarada como um agente da unidade discursiva. Isto porque, nesse caso, mesmo que a reprodutibilidade busque “[...] despojar o objeto de seu véu, destruir sua aura” (BENJAMIN, 1975, p. 15), ela observa tão atentamente “o que se repete identicamente pelo mundo.” que “[...] consegue standardizar aquilo que existe uma só vez.” (BENJAMIN, 1975, p. 15). Nesse caso, a reativação da aura e da unicidade, encaradas como adversárias da standardização, podem, então, ser concebidas como agentes pró-descontinuidade.

O processo de transformação digital da imagem vivencia o embate decorrente do posicionamento ambíguo que os aspectos relativos à ascensão e ao declínio da aura podem assumir, ao oscilarem entre unidade e descontinuidade. Tal oscilação caracteriza o que Foucault define como dispersão, não no significado de *no sense*, mas como dotada de sistematicidade. Estudá-la implica estar sempre preparado para admitir que unidade e descontinuidade “[...] não sejam, afinal de contas, o que se acreditava que fossem ao primeiro olhar.” (FOUCAULT, 1972, p. 37). Implica também investigar as diferentes formas pelas quais unidade e descontinuidade irrompem como acontecimento, ocasionando maneiras diversas de o discurso - entendido enquanto prática discursiva - aparecer ou “[...] ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido, bem longe de todos os olhares.” (1972, p. 36).

A re-significação mútua e dialética das fronteiras discursivas - movida pelo conflito entre unidade e descontinuidade - caracteriza o movimento por meio do qual a dispersão se constitui enquanto sistema. Não um sistema de caráter hermético e me-

cânico, mas, nas palavras de Schlegel, citadas por Benjamin, um sistema “no qual o mundo pode ser recolhido em uma unidade e que pode-se dilatar novamente em mundo” (BENJAMIN, 2002, p.53).

8 Perspectivas

Este artigo marca o início de um percurso, ao se deparar com os novos potenciais da reprodutibilidade técnica, no processo de transformação digital da imagem. A contribuição a ser dada é compreender como estes novos potenciais dialogam com a filosofia e com as teorias da comunicação.

Nesta trajetória, sente-se a necessidade de se reinterpretar aspectos relativos a noções benjaminianas como as de valor de culto, valor de exposição, aura e a própria noção de reprodutibilidade técnica. Este esforço teórico nos lança ao encontro de outras noções como a de automatismo e a de limitação, tendo-se em mente abordagens diversas do senso comum.

O contexto analisado por Benjamin foi o de tensão entre a reprodutibilidade técnica da imagem e a pintura. O autor, ao se deparar com esta mudança histórica, chegou a decretar a morte da aura, mas, não com completa segurança. Por isso, falou sobre a aura residual exemplificada pelo retrato de entes queridos.

No atual contexto, de transformação digital da imagem, esta dúvida benjaminiana a respeito da aura ganha novo fôlego. E a reflexão sobre ela nos confronta com a hipótese de que sua ascensão ou seu declínio não dependem unicamente da materialidade da obra. Afinal, a imagem, nos processos de transformação digital, ganha um novo tipo de materialidade: a virtual. Nesta perspectiva, a hipótese a ser trabalhada é a de que a relação entre a ascensão da aura e o seu declínio deve ser encarada como a tensão entre ecossistemas de dispersão, representados, basicamente, pela imagem e pelas estruturas de tempo e de espaço que a envolvem e atravessam.

Trabalha-se, no caso da referida hipótese, o diálogo entre a imagem em seu formato analógico e em seu formato digital. O aprofundamento na discussão benjaminiana impele esta pesquisa para a tarefa posterior de propor uma definição do analógico e do digital inserida no universo teórico da filosofia da comunicação, levando-se em conta perguntas como: Existe uma essência própria ao digital e ao analógico ou estes termos se definiriam somente na relação dialética entre eles?

Trata-se de um dos aspectos do estudo sobre os valores filosófico-culturais envolvidos na transição do sinal analógico para o digital. Isto pode ser descrito, de outra forma, como a investigação sobre como identidades culturais relacionam-se às

transformações do analógico em digital. De início, nos detemos no estudo do caso do processo de restauração e colorização digital de imagens produzidas analogicamente.

Outro ponto digno de se refletir sobre são os juízos de valores possíveis a respeito da ascensão e do declínio da aura nos processos de transformação digital da imagem. É importante também refletir sobre os juízos de valor possíveis em torno das noções de automatismo e limitação da reprodutibilidade técnica. A respeito disso, pode-se dizer, ao menos provisoriamente, que a limitação, ao abrandar a arrogância humana na busca do automatismo, pode gerar uma beleza incomparável: a de compensar a insatisfação por não se ter tudo sobre controle com o cultivo da fé no futuro e da capacidade de improvisar. Mas isto é uma ideia a ser aprofundada.

Além disso, vale a pena discutir outros valores da sociedade em rede relacionados ao processo de transformação digital da imagem, a exemplo da negação da morte e da coexistência conflituosa de diferentes temporalidades como o tempo cronológico, o tempo intemporal e o tempo glacial. Esta tipologia dos tempos é trabalhada por Manuel Castells (1999) e pode ser confrontada com outras discussões sobre o tempo como a do próprio Walter Benjamin.

Vale a pena encerrar esta seção, retomando a reflexão que estimulou este artigo. Refiro-me às ideias sobre o *scanner*. Ele conecta elementos ecossistêmicos de ascensão e de declínio da aura. O próprio *design* do aparelho reflete um conflito entre valor de culto e valor de exposição. A imagem a ser escaneada fica guardada sob um véu (a tampa do scanner) de forma semelhante a imagens de santos antigas; ao mesmo tempo, o scanner emite uma luz, anunciando seu vínculo com o valor de exposição, enquanto a imagem é desvelada, aparecendo na tela do programa de computador utilizado para capturar a imagem no formato digital.

Este artigo é o início de um esforço de lidar com esta inquietação teórica que algum lugar entre o acaso e o destino despertou quando passamos a olhar o scanner com outros olhos. Esperamos contribuir para o esforço de “[...] ler através dos vínculos e veículos que naturalizam as relações comunicativas tornando-as insignificantes e opacas.”. Estas palavras referem-se ao que D’Alessio (2004) chama de desnaturalização dos nexos semióticos. Tal desnaturalização pode ser encarada como uma das tentativas possíveis de conferir cientificidade ao campo da comunicação e coincide com a leitura dos objetos comunicacionais enquanto ecossistemas.

Lista de figuras



Figura 1 – Imagem colorizada manualmente
Fonte: álbum de família do autor



Figura 2 – Imagem antes da restauração
Fonte: álbum de família do autor



Figura 3 – Imagem restaurada
Fonte: álbum de família do autor



Figura 4 – Imagem restaurada e colorizada
Fonte: álbum de família do autor



Figura 5 – O Efeito do recurso Hue/Saturation
Fonte: álbum de família do autor

Philosophy of magic idealism acting through the techniques of image transition between the analogical ecosystem and the digital one

ABSTRACT

The purpose of this article is to investigate how the philosophy of the Magic Idealism – that influenced thinkers like Walter Benjamin and Michel Foucault – is related to digital transformation of image. It is analyzed, specifically, the case of digital restoration and colorization of old pictures. It is worked the hypothesis that these processes find identity in the tension between the rise and the decline of aura. By means of this notion, Benjamin reflects on the conflict between the uniqueness of time-and-space experience and technical reproducibility. The referred aura movements are, according to the worked ideas, related to the image transition from analogical ecosystem to digital one.

KEYWORDS: Image. Digital transformation. Aura. Communicational ecosystem. Reproduction techniques.

La Filosofía del idealismo mágico en operación en las técnicas de la de transición de imagen del ecosistema analógico al

digital

RESUMEN

El propósito de este trabajo es investigar cómo la filosofía del Idealismo Mágico – que ha influenciado pensadores como Walter Benjamín y Michel Foucault - está relacionada con el procesamiento de imágenes digitales. Se analiza específicamente el caso de la restauración y la coloración digitales de imágenes antiguas. Se trabajó en la hipótesis de que estos procesos construyen identidad en la tensión entre auge y declive del aura. Concepto, a través del cual, Benjamín reflexiona sobre el conflicto entre la unicidad de la experiencia del tiempo y del espacio y las técnicas de reproducción. Estos movimientos del aura, de acuerdo con las ideas trabajadas, están asociados con la transición de las imágenes del ecosistema analógico al digital.

PALABRAS CLAVE: Imagen. Transformación digital. Aura. Ecosistema comunicativo. Técnicas de reproducción.

Referências

BARTHES, Roland. O Efeito de real (ensaio). In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A Mensagem fotográfica. In: LIMA, Luis Costa (Org). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, Walter *et al.* A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: TEXTOS escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

BURMESTER, C. F. **Fotografia – do analógico ao digital:** um estudo das transformações no campo da produção da imagem fotográfica. Disponível em: http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2006/2006-me-burmester_cristiano.pdf Acesso em: 20 jul. 2008.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

D’ALESSIO, Lucrecia. Entre a Comunicação e a Semiótica, o Mundo. **Ghrebh Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura**, São Paulo, v. 5, n. 1, 2004.

ELETRÔNICA digital/sistemas analógicos e digitais. 2010. Disponível em: <http://pt.wikibooks.org/wiki/Eletr%C3%B4nica_Digital/Sistemas_anal%C3%B3gicos_e_digitais> Acesso em: 22 nov. 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

MACHADO, Arlindo; MELLO, Christine. **Audiovisual contemporâneo: convergências e linguagens**. Recife, 2007. Seminário promovido pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE) e Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) em junho 2007.

McLUHAN, Marshall; QUENTIN, Fiore. **Os Meios são as mensagens**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

NEWHALL, Beaumont. **The History of photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1982. P. 82.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo:

Perspectiva, 2000.

POMBO, Olga. **Da Enciclopédia ao hipertexto**. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enc/cap3p7/romantico.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2010.

SANCHO, Juana Maria. **Para uma tecnologia educacional**. Porto Alegre: Artmed Editora, 1998.

SELIGMANN-SILVA, M. Paz Perpétua - Guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis. **Forum deutsch**: revista brasileira de estudos germânicos, Rio de Janeiro, p. 9-21, 2002.

VIEIRA, Marcus Vinícius. A Construção do conhecimento na Ciência Ecologia. In: ENCONTRO REGIONAL DE ENSINO DE BIOLOGIA (EREBIO), 2., 2003, Rio de Janeiro. [Anais...] Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2003. Disponível em: <<http://www.biologia.ufrj.br/labs/labvert/Artigos/IIEREBIO.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2008.

Cláudio Clécio Vidal Eufrasino

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

E-mail: cleciopegasus@yahoo.com.br

Recebido em: 18/08/2010

Aceito em: 08/12/2010