

ARTIGO

A NATUREZA METAMÓRFICA DA FOTOGRAFIA

LUCIA SANTAELLA

Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: lbraga@pucsp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0681-6073>

RESUMO: A partir dos anos 1980 e acentuando-se cada vez mais, o universo da fotografia vem passando por profundas modificações em função da entrada em cena das imagens produzidas ou tratadas computacionalmente, incluindo a fotografia manipulada sinteticamente. Isso tem provocado muito debate entre os teóricos da imagem, em especial, os teóricos da fotografia. Após apresentar os termos desse debate, com atenção voltada para a fotografia e para a noção flusseriana de aparelho, este artigo segue para a discussão das incertezas conceituais acerca das categorias ontológicas e semióticas da fotografia, incertezas provocadas por seu caráter metamórfico que colocou em crise o paradigma teórico dominante do caráter indexical da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; infografia; aparelho; epistemologia; índice.

THE METAMORPHIC NATURE OF PHOTOGRAPHY

ABSTRACT: Since the 1980s, and increasingly accentuated, the universe of photography has undergone profound modifications due to the entry into the scene of images produced or processed computationally, including synthetically manipulated photography. This has provoked a lot of debate among image theorists, especially photography theorists. After presenting the terms of this debate, with attention focused on photography and the Flusserian notion of apparatus, this article goes on to discuss the conceptual uncertainties about the ontological and semiotic categories of photography, uncertainties caused by its metamorphic character that put in crisis the dominant theoretical paradigm of the indexical character of photography.

KEYWORDS: photography; infography; apparatus; epistemology; index.

Recebido em: 11/12/2020

Aprovado em: 01/02/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v70p65-91>

Com a característica marca antecipatória de suas ideias — marca já manifesta no seu pioneiro livro *The language of new media* (2001) —, em artigo publicado em 2006, sob o título de “Image future” (O futuro da imagem), Lev Manovich declarava que, por volta de meados dos anos 1990, as mídias de produção de imagem, anteriormente separadas, tanto as estáticas, como a tipografia, design gráfico e foto, quanto as mídias animadas (cinematografia, vídeo animação, inclusive, a animação computadorizada 3D), juntando-se às novas técnicas de computação (composição, múltiplos níveis de transparência), começaram todas elas a interagir em um único ambiente, o computador como metamídia ou mídia das mídias.

Na época, tal estado de coisas recebia o nome de “convergências das mídias”. Manovich, no entanto, estava interessado em anunciar a emergência de uma nova estética caracterizada como “estética híbrida” que, para ele, iria se tornar norma onipresente em todas as formas de imagem curtas em movimento: “publicidade e gráficos de TV, vídeos musicais, animações curtas, gráficos de transmissão, títulos de filmes, vídeos musicais, páginas iniciais da web.” Apesar de surgir em variações infinitas, a base lógica é comum: linguagens visuais previamente distintas de diferentes mídias juntam-se em uma mesma sequência ou dentro do mesmo quadro. “Elementos desenhados à mão, recortes fotográficos, vídeos, tipos, elementos 3D não são simplesmente colocados ao lado de cada um, mas entrelaçados. A linguagem visual resultante é híbrida” (ibid.).

De fato, o adjetivo “híbrida”, nesse contexto, foi um tiro na mosca, pois passaria a ser empregado repetidamente para caracterizar todas as instâncias das linguagens visuais e audiovisuais, em associação com um outro adjetivo que também se tornou obrigatório, “expandida/o” como atributo da foto, cine e também do vídeo.

O híbrido e o expandido

Depois do livro de Youngblood (1970) sob o título *Cinema expandido*, um livro que passou por reavaliação pelo seu pioneirismo, a partir dos anos 2000, foi no campo da arte que o adjetivo “expandido” apareceu em um artigo de autoria de Rosalind Krauss (1979), “Sculpture in the expanded field” (Escultura no campo expandido), no qual a autora visava redefinir não apenas

o termo “escultura”, mas a própria prática criativa da escultura no contexto das artes pós-modernas que estavam, naquele momento, colocando em crise os preceitos do modernismo. Ao expandir as fronteiras da escultura para discutir as práticas das artes de caráter pós-moderno, Krauss forneceu aos historiadores e críticos um meio de interpretar a arte além dos limites de precedentes históricos, a fim de obter uma melhor compreensão da multiplicidade de influências que passaram a afetar e informar a arte pós-moderna.

Escrito mais de uma década antes que as linguagens visuais passassem a repetidamente receber o atributo de “expandidas”, o artigo de Krauss tornou-se citação obrigatória em quaisquer dos contextos em que as artes, a foto, o cine e o vídeo fossem discutidos sob o ponto de vista de seus hibridismos e expansões. Por que esses dois atributos foram se tornando tão constantes? Um breve retrospecto é capaz de nos indicar os passos da suas genealogias.

O estopim que provocou o embaralhamento das cartas foi, nos anos 1980, o advento das imagens infográficas, quer dizer, imagens produzidas numericamente no computador, a que, em outra ocasião, demos o nome de “terceiro paradigma da imagem” (SANTAELLA; NÖTH, 1997). Contudo, pouco tempo antes que a imagem computacional começasse a produzir notáveis hibridações com a imagem fotográfica, no seu livro *Entre imagens* Bellour (1990) discutia as já evidentes relações permeáveis entre foto, cine e vídeo. Também no ambiente francês, Dubois (1999, apud PARENTE; CARVALHO, 2009, p. 33) analisou “o efeito filme ou o movimento improvável como forma de comentar a hibridização entre o cinema e as artes plásticas, em especial a fotografia”. Outros autores uniram-se ao coro para evidenciar as misturas emergentes entre foto, cinema e vídeo, misturas instauradoras de uma nova estética que estava preparando o terreno para a era das hibridações mais abrangentes constitutivas de um quarto paradigma da imagem (SANTAELLA, 2013) no qual a questão da expansão passou a se tornar regra.

Já em 1985, Müller-Pohle utilizava a expressão “fotografia expandida” para designar a fotografia que rompe com a tradição visual fotográfica de modo a ampliar sua órbita tanto prática quanto conceitual. Nessa mesma perspectiva, para Fernandes (1996, 2006), a fotografia tornou-se produto cultural complexo, de modo que catalogar as manifestações das artes visuais,

incluindo a fotografia, tornou-se muito difícil frente à “eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo”. Assim, ao vazar as fronteiras da foto convencional, a fotografia passou a ser qualificada como “foto expandida”. Segundo Fernandes, a “fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária” é fruto de muitos tipos de intervenções “que oferecem à imagem final um caráter perturbador”. Compreendê-la, portanto, exige que se leve em consideração “os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica” (ibid., 2006, p. 17).

Sem usar a expressão “fotografia expandida”, Dubois (2009, p. 88-91) também reconheceu a instabilidade e mesmo o desconcerto das ideias acerca da natureza da fotografia, do cinema, do vídeo e da arte frente a suas porosidades e misturas. A preocupação de Dubois voltou-se prioritariamente para a dificuldade de se continuar a estabelecer uma separação clara entre a fixidez e a mobilidade da imagem. Ora, os artistas produzem vídeos em que “o movimento parece suspenso ou de tal maneira lento e longo que não se vê quase nada que se move. [...] Ou fotografias que se animam por si mesmas, tremem, evoluem, respiram, vibram, agitam-se” [...] ou ainda é superposta “com bastante precisão uma imagem de vídeo sobre uma fotográfica”. Isso exige que se repense “a categoria do ‘fotográfico’ como algo intensivo, que excede o domínio das fotos-objeto e das obras-imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades”.

Para Dubois, é preciso, portanto, estabelecer a diferença entre “o fotográfico” e a fotografia. O primeiro diz respeito à essência “da variabilidade da imagem-foto, sua potência de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos”. Trata-se de um “estado de imagem” em que obras tanto em foto quanto em cinema e vídeo não são mais “imagens singulares ou objetos isolados, e sim conjuntos articulados, agenciados, organizados no espaço e tempo, isto é, finalmente, ‘exposições’”. Essa é a tese de Dubois que ele projeta para o cinema, por ele chamado de “efeito cinema” ou “cinema de exposição”, uma discussão que o situa no contexto do debate sobre cinema expandido que ainda se alarga para a questão do vídeo expandido.

Trata-se de um debate que tem ocupado a atenção e a preocupação de artistas, teóricos e críticos da imagem com intensidade na última década. Entretanto, não é esse o caminho a ser trilhado pelo presente artigo. A intenção aqui é nos centrarmos na questão da fotografia, em especial em suas metamorfoses de modo que se possa desembocar na discussão que aqui interessa, a saber, as incertezas conceituais acerca das categorias ontológicas e semióticas da fotografia, incertezas provocadas por seu caráter metamórfico.

A fotografia como vírus mutante

No mesmo artigo de Manovich (2006), acima citado, “Image future”, há uma passagem relativa à fotografia bastante intrigante, mas, ao mesmo tempo, sem dúvida, convincente. A passagem começa com uma indagação acerca do tipo de imagem que porventura viria a dominar de então para o futuro. Seriam elas semelhantes às imagens típicas daquele momento, a saber, fotografias manipuladas digitalmente e muitas vezes combinadas com vários elementos gráficos e tipos? Ou elas seriam completamente diferentes? O código fotográfico poderia desaparecer em favor de outra coisa? A resposta, que Manovich forneceu a essas perguntas, é taxativa:

Existem boas razões para supor que as imagens futuras serão semelhantes a fotografias. Como um vírus, uma fotografia revelou-se um código representacional incrivelmente resistente: ela sobreviveu a ondas de mudança tecnológica, incluindo a informatização de todas as fases da produção e distribuição cultural. A razão para essa persistência do código fotográfico está em sua flexibilidade: as fotografias podem ser facilmente misturadas com todas as outras formas visuais - desenhos, designs 2D e 3D, diagramas de linha e tipos. Como resultado, embora as fotos realmente dominem a cultura visual contemporânea, a maioria delas não são fotos puras, mas várias mutações e híbridos: fotografias que passaram por vários filtros e ajustes manuais para obter uma aparência mais estilizada, uma aparência gráfica mais plana, cores mais saturadas etc.; fotografias misturadas com elementos de design e tipo; fotografias que não se limitam à parte do espectro visível ao olho humano (visão noturna, raio-x); fotografias simuladas feitas com computação gráfica 3D; e assim por diante (ibid. p. 4).

A conclusão a que tudo isso levaria, segundo o autor, é que, embora possamos dizer que se vive em uma “cultura fotográfica”, também é preciso começar a ler a palavra “fotográfico” de uma nova forma, ou seja, o

“Fotográfico” passaria a ser realmente “foto-GRÁFICO, a foto fornecendo apenas uma camada inicial para a combinação gráfica geral” (ibid.). Curioso observar que, embora estejam colocando ênfase no mesmo ponto, a saber, a permanência do fotográfico, enquanto, para Dubois, essa permanência se processa em um “estado imagem” no qual tendem a se dissolver as fronteiras entre imagens fixas e em movimento, para Manovich, a permanência é devida ao caráter gráfico que também está embutido na cinematografia, na videografia e na infografia.

Vale a pena considerar que, bem antes dessa ênfase expressa por Manovich e Dubois na permanência do fotográfico, concebido como uma espécie de invariância na variação, quer dizer, uma invariância que permanece não obstante as mutações pelas quais a fotografia foi passando desde seu nascimento, já 1985, Flusser não apenas chamava atenção para o caráter camaleônico da fotografia, quanto também a pensava dentro do universo das imagens técnicas (ibid., p. 68). Pensá-la nesse universo significa incorporá-la em uma reflexão filosófica e mesmo histórico-antropológica que vai além de considerações atomizadas da técnica que a fotografia em si incorporou.

Para começar, segundo Flusser, pertencer ao domínio das imagens técnicas significa que essa imagem é produzida por um aparelho. O que é um aparelho? Eis a questão. A primeira tendência é traduzí-lo por máquina. Entretanto, máquina, para Flusser, é um “instrumento no qual a simulação passou pelo crivo da teoria” (ibid., p. 10). Portanto, aí se entrecruzam três conceitos: instrumento, máquina e aparelho. “Instrumentos são prolongações dos órgãos do corpo: dentes, dedos, braços, mãos prolongados. [...] Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho”.

Depois da revolução industrial, “os instrumentos passam a recorrer a teorias científicas no curso de sua simulação de órgãos. Passam a ser ‘técnicos’. [...] Passam a chamar-se máquinas” (ibid., pp. 26-27). Mas, em que os aparelhos diferem de máquinas? Essa diferença, para Flusser, é crucial, pois “querer definir aparelhos é querer elaborar categorias apropriadas à cultura pós-industrial”. Sob tal prisma, aquilo que caracteriza o aparelho fotográfico é o fato de “estar programado” (ibid., p. 29). As sutis distinções estabelecidas por

Flusser são fundamentais para se compreender a generalização modelar, ontológica, da noção de aparelho para definir as imagens técnicas:

As imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira delas, foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os *chips*), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e “primitivo” (ibid., p. 25).

Não é casual que o livro flusseriano tenha recebido o subtítulo de *Filosofia da caixa preta*, pois fundante nessa obra é o tratamento do aparelho que, no caso, encarna-se primeiramente na fotografia, como um modelo abstrato de codificação passível de funcionar para quaisquer outros sistemas de codificação que já surgiram e que estão por vir. A câmera, ou melhor, o aparelho fotográfico, como dispositivo técnico para a produção de imagens, foi inaugural daquilo que viria a se tornar uma família cada vez mais povoada de novos membros, a família das imagens técnicas as quais chegariam a alcançar, inclusive, o campo das imagens computacionais e seus hibridismos as quais Flusser (2008) tratou em suas discussões da zerodimensionalidade.

Ainda digno de nota na distinção que Flusser estabelece entre instrumentos e aparelhos, é o fato que, enquanto os primeiros trabalham, os segundos não trabalham. Disso decorre que os fotógrafos não trabalham, agem, pois produzem símbolos, manipulando-os e armazenando-os. Na realidade, o que Flusser buscava aí estabelecer é a diferença entre as máquinas que são utilizadas para a produção industrial de bens materiais, os instrumentos, de um lado, e, de outro, as máquinas capazes de produzir e reproduzir signos, os aparelhos, que foram inaugurados pela câmera fotográfica.

A capacidade de produção sígnica, inscrita e embutida na própria materialidade dos aparelhos, Flusser chamou de programação. Sob esse prisma, o que caracteriza o aparelho fotográfico é estar programado, sendo as fotografias realizações de potencialidades inscritas no aparelho. Disso decorre a complementaridade entre fotógrafo e aparelho. De um lado, pode-se estar submetido à mera função de funcionário dos programas ou, então, de outro lado, fica aberto o espaço para a revelação da competência do fotógrafo, na

sua habilidade lúdica para explorar os potenciais da programação, transfigurando a submissão em criação.

Se há alguma similaridade possível entre as leituras de Monovich e Dubois, na função invariante que propõem para o fotográfico, e aquela que foi antecipada por Flusser, há que se acrescentar que a noção flusseriana modelar de aparelho, na base das imagens técnicas, ganha em clarificação ontológica, além de que, para Flusser (1983a), as imagens técnicas inauguram uma nova era antropológica, por ele designada como pós-história, ou seja, quando a linearidade do discurso verbal cedeu passagem para a tecnoimagem.

Muito provavelmente sob influência de Flusser e Benjamin (1975) nas considerações de ambos de que a fotografia trouxe consigo uma ruptura paradigmática cujos efeitos reverberam até hoje na sociedade, cultura e psiquismo humanos, Santaella e Nöth (1997) estabeleceram uma divisão do universo inteiro da produção humana de imagens em três grandes paradigmas muitíssimo gerais: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O primeiro engloba todos os tipos de imagens artesanais, desenho, pintura, gravura etc.; o fotográfico refere-se às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre a captura da imagem por uma câmera e o objeto visível flagrado, imagens, portanto, que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam. Por fim, o terceiro paradigma, o pós-fotográfico, designa as imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação.

A divisão diferencial e a explicitação dos três paradigmas seguiram os mesmos quatro princípios criteriosamente estabelecidos. Esses princípios referem-se aos quatro níveis de que depende todo e qualquer processo de produção humana de signos ou de linguagem, isto é: 1. o nível dos meios de produção; 2. o nível dos meios de conservação ou armazenamento, a saber, de preservação da memória; 3. o nível dos meios de exposição, transmissão ou difusão e 4. o nível dos meios e modos de recepção, quais sejam, no caso da imagem: percepção, contemplação, observação, fruição ou interação.

A passagem de um paradigma para o outro, ou seja, do pré-fotográfico ao fotográfico e, então, deste ao pós-fotográfico evidencia-se quando mudanças se processam nos quatro níveis até produzir uma ruptura que dá entrada ao novo paradigma. Para ficarmos no caso do fotográfico que está sob discussão

aqui, caracterizá-lo como um paradigma, que engloba desde a fotografia, passando pelo cine, vídeo, TV até alcançar a holografia, é propor um princípio unindo todas essas formas de produção de imagem. Esse princípio caracteriza-se pela presença pré-existente de um objeto visível cuja impressão de luz é capturada por uma câmera. Isso permite postular uma lógica que é própria do fotográfico.

À primeira vista, um princípio fotográfico geral estaria próximo da noção flusseriana de aparelho. Tal proximidade é, contudo, enganosa, pois aparelho, à luz de Flusser, tem uma generalidade ontoantropológica, enquanto o paradigma fotográfico enquadra-se dentro de uma tipologia dos modos de produção de imagem. Também seria enganoso aproximar o paradigma fotográfico da proposta do fotoGRÁFICO, de Manovich ou do “estado imagem”, de Dubois. Enquanto estes últimos pressupõem as misturas do fotográfico tanto com outras formas do audiovisual quanto com os suplementos computacionais, o paradigma fotográfico é mais monovalente, exigindo não apenas que se evidencie sua passagem a um outro paradigma, o da produção numérica da imagem, quanto também exige que se coloque o fotográfico na tendência à hibridização que se tornou constante a partir dos anos 1990.

De fato, o que chama mais atenção na persistência mutacional da fotografia é o modo como ela se saiu, com uma verdadeira volta por cima, do impacto nela provocado pela infografia, ou seja, pelas imagens sintéticas, produzidas abstratamente nos meios numéricos do computador. A chegada das imagens infográficas, incluindo-se aí as imagens fractais, foi acompanhada por um grande frisson cultural, nos anos 1980. Apostava-se naquele momento que o paradigma fotográfico poderia ter chegado ao seu crepúsculo. Por que fotografar se o computador era capaz de produzir imagens tão ou mais realistas que as fotográficas?

Os usos culturais dão voltas inesperadas, pois o impulso inicial de produção numérica de imagem foi sendo substituído pelos tratamentos computacionais da matriz fotográfica graças aos recursos do tipo *photoshop* e outros mais sofisticados. Com isso, o paradigma pós-fotográfico que, à princípio, limitava-se à produção numérica da imagem, devido à capacidade computacional de absorver e transformar os paradigmas anteriores, passou a se constituir em um quarto paradigma da imagem, a paradigma híbrido. Junto com isso, outras surpresas estavam a caminho.

As imagens voláteis da fotomania

Os primeiros celulares, nos anos 1990, eram analógicos, operavam em banda estreita, faziam ligações instáveis, cheias de ruídos e muitas vezes cruzadas. Progressivamente, de acordo com Lemos (2004, p. 24), o celular tornou-se um teletudo para a gestão móvel e informacional do cotidiano. Graças a seu protocolo de acesso à internet, ele passou a ser, ao mesmo tempo, telefone, câmera fotográfica, televisão, cinema, receptor de informações jornalísticas, difusor de e-mails, atualizador de sites, localizador de GPS, tocador de música, fonte de acesso a bancos e, no atual estado de coisas, com o Whatsapp, o celular converteu-se em meio de comunicação e compartilhamento sobrepondo-se a todos os outros.

Para ficarmos só na função foto, que é aquilo que aqui nos interessa, o *smartphone*, dotado de câmera com resoluções cada vez mais sofisticadas, foi passo a passo aposentando as pequenas e facilmente manuseáveis câmeras digitais assim como a função foto do *ipad*. Com um celular à mão, indiscriminadamente, qualquer instante do cotidiano tornou-se fotografável, instaurando o império do aqui e agora, brevíssimas irrupções no "centro nervoso do espaço-tempo do cotidiano" (ibid. p. 40). Quando, ao simples toque da ponta de um dedo, fragmentos fixos e móveis do mundo visível podem ser capturados por um aparelho pequeno, leve, quase aderido ao corpo e facilmente manuseável, na indiferenciação do excesso, fotografar converteu-se em uma trivialidade.

Na mobilidade, fluidez, no ir e vir da velocidade constitutiva do mundo contemporâneo, o frenesi caótico dos cliques testemunha tão só e apenas o flagrante descompromissado do momento, antes que o instante se apague para sempre. Meras testemunhas do efêmero, essas imagens são voláteis, líquidas, pois, enviadas pelas redes, elas cruzam os ares, ubíquas, ocupando muitos lugares ao mesmo tempo.

Instaura-se com isso uma geografia da percepção fugaz em territórios cujo domínio sobre a matéria é efêmero, cuja posição no espaço é tênue, cuja temporalidade se esvai nos olhares rápidos que lançamos às situações e que os instantâneos voláteis nos ajudam a rememorar no piscar de olhos em que uma imagem se mostra tão só e apenas para ceder passagem a uma outra imagem, em um moto contínuo de fragmentos nômades de espaços e tempos desgarrados e

descontextualizados que se cruzam, se interpenetram e indefinidamente se misturam (SANTAELLA, 2007, p. 396).

Se é verdade, de um lado, que as pequeninas câmeras digitais e os celulares munidos de câmeras, são prolongamentos e dão continuidade à vida virótica da fotografia, de outro lado, eles vêm introduzindo mudanças que merecem ser investigadas. A primeira delas diz respeito ao fato de que mudanças no equipamento trazem consequências de várias ordens, tanto para o ato de fotografar quanto para os efeitos sociais e psíquicos que as fotos podem provocar.

A leveza das câmeras e a simplicidade de seu uso excluem a necessidade de qualquer perícia, destreza ou habilidade por parte do agente. Muitos desses atributos, de que dependiam as fotos produzidas por meios analógicos, foram incorporados na programação do próprio aparelho, como diria Flusser. Com uma câmera sempre à mão, fotografar tornou-se um ato indiscriminado, pois errar tanto no gesto quanto no alvo não traz consequências. Basta um toque de apagar. Quando o gesto se torna mínimo, o alvo pode ser qualquer coisa e o resultado é descartável sem quaisquer prejuízos, o gesto não é apenas indiscriminado, mas também inconsequente.

Embora também continue a existir, na foto, a aderência do objeto fotografado, ou seja, embora permaneça a emanção do referente no signo fotográfico, esvaziada da escolha cuidadosa daquilo que é fotografável, resta à foto a função de mera testemunha do passageiro. No trânsito veloz entre o instante e sua captura, não há mais espera, nem pose. Ademais a foto pode ser apagada com a mesma facilidade com que pode ser arquivada como mero dado de uma memória que vai e vem ao sabor dos toques para olhares indisponíveis à contemplação.

O nomadismo e a ubiquidade sempre foram constitutivos da ontologia da fotografia. Os novos instantâneos intensificam esse caráter, pois trata-se agora de padrões gerados por sensores foto-elétricos que, associados a processadores eletrônicos, permitem que as imagens sejam de imediato arquivadas, mas também transmitidas a outros aparelhos próximos ou distantes, sem perda de qualidade. São instantâneos voláteis que cruzam oceanos e continentes para serem exibidos em telas grandes ou pequenas, por breves instantes no tempo acelerado dos tráfegos de nossas interações

com as linguagens líquidas que passam céleres pelas telas dos aparelhos móveis (SANTAELLA, 2007, pp. 389-404).

Em função de tantas mutações, não apenas o potencial da fotografia para os hibridismos viu-se intensificado, dando origem à categoria d´O Fotográfico, quanto também aquilo que costumávamos chamar de foto ganhou novos contornos ontológicos como, por exemplo, o da volatilidade. Não por acaso, incertezas começaram a rondar as categorias semióticas com que teóricos e críticos tradicionalmente definiam a fotografia.

Da ontologia à epistemologia

Mudanças ontológicas produzem mudanças epistemológicas pelo simples fato de que o real insiste e impele o pensamento a enfrentá-lo. Sem entrarmos na discussão da complexidade com que a palavra “real” está sendo aí empregada e que não é certamente tomada como a oferta de algo dado, basta para os nossos propósitos, emprestar as palavras de Barthes (2005, p. 78) sobre a ontologia da imagem e transpô-las para a foto: o que se poderia chamar de ontologia da foto? O que é a foto? Quantos tipos existem? Como classificá-las? Onde ela começa? Onde ela acaba? A epistemologia, por sua vez, consiste na busca de respostas para essas perguntas.

Assim sendo, pode-se constatar que a ontologia da fotografia analógica produziu uma epistemologia relativamente canônica caracterizada pelas teorias semióticas da fotografia no seu estatuto de índice. Essas teorias dominaram nos anos 1990, portanto, quando ainda não havia se introduzido tecnológica e socialmente a revolução digital que veio para embaralhar todas as cartas do jogo. Mas sigamos o percurso do tempo, recordando a epistemologia da fotografia prevalecente antes que se instalasse aquilo que Manovich passou a considerar como a nova estética híbrida do fotoGRÁFICO e, de modo mais ou menos aproximado, Dubois também viesse a chamar de “estado imagem”.

Vários foram os autores que se notabilizaram por suas teorias da fotografia como índice. Um deles foi, sem dúvida, o próprio Dubois ([1990] 1994), com o seu livro *O ato fotográfico* que começou com o percurso em três tempos dos três discursos tradicionais sobre a fotografia: 1. O discurso mimético da fotografia como cópia do referente visível. Para o autor, trata-se

aí de uma visão ingênua da fotografia como mero *analogon*. 2. Baseado na noção de código e convenção e contra a noção da neutralidade da cópia, instaura-se o discurso da fotografia como interpretação e até mesmo transformação do real. 3. Por sim, a fotografia como traço do real, sob o domínio da questão do índice e, conseqüentemente, da referência. Tomando por base o papel desempenhado pelo índice na doutrina semiótica de C. S. Peirce, esse foi o caminho de Dubois para o desenvolvimento de sua obra.

O impulso, naquele momento, para a dominância da concepção da foto como índice, veio não só da redescoberta da doutrina peirciana dos signos quanto também dos escritos de Barthes na sua influente obra *A câmara clara* (1981) na qual a questão da pregnância do real na fotografia estava colocada em relevo. Embora bastante fincada no índice peirciano, as mesclas com a psicanálise nas interpretações de Dubois são responsáveis por passagens memoráveis em que a teoria se conjuga com uma poética da fotografia. O “uma vez nunca mais” da foto, sua irreduzível singularidade e referência, a decisão do disparo, a foto como puro ato-traço, a co-presença real de proximidade com seu referente, o relâmpago instantâneo, o fantasma de uma fusão com o real, o corte no tempo e no espaço, a falha irrecusável entre o signo e o referente, a visão com um olho de cíclope constituem-se todos em marcas irrefutáveis da indexicalidade da fotografia.

De fato, Dubois levou tão a fundo e certamente a compreensão do poder referencial do índice peirceano que chegou a inferir que, na própria história da representação, “já em seu primeiro momento, em sua fase primitiva, a própria pintura como dispositivo teórico, era inteiramente trabalhada pela questão do índice, ou seja, pela questão da presença e da contigüidade do referente” (DUBOIS, 1994, p. 115).

De especial relevância é a questão do tempo e espaço no tratamento dado a ela pelo autor. “O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo (fora-da-corrída, *hors-concours* [fora do concurso]) (ibid., p. 163). De fato, na fotografia, trata-se sempre de um recorte, da captura de um fragmento que se separa do corpo do mundo à maneira de um corte. Dubois (ibid., p. 161) acrescentou a que

indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*,

que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. [...] A foto aparece dessa maneira, no sentido forte como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo. [...] Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha.

Outro autor que, na mesma época, também se notabilizou pela leitura do dispositivo fotográfico como índice foi Schaeffer ([1987] 1996). Menos poético do que Dubois, e mais materialista, por assim dizer, Schaeffer abriu o seu livro com uma consideração valiosa: a identidade da imagem só pode ser captada partindo de sua gênese. Disso decorre que, para captar o que diferencia a imagem fotográfica das outras imagens, deve-se abandonar a ideia de que existiria *uma* imagem “em si”, que apenas sofreria ligeiras modificações segundo os dispositivos que a produzem”. Por isso, no caso da fotografia, deve-se partir de uma definição da especificidade físico-química de sua produção, portanto de seu estatuto de impressão (ibid., pp. 13-14). Assim, “a fotografia é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível” (ibid., p. 16).

A ênfase na questão da aparelhagem ótico-química completa, como suporte de uma impressão química na fotografia, conduz Schaeffer a uma distinção não costumeira entre a fotografia e a *camera obscura*. Enquanto nesta observa-se uma reprodução não apenas do visível, mas do visto, “pois é a partir de uma imagem aérea e de sua projeção retiniana que o pintor vai executar seu desenho”, na fotografia a produção da impressão em si é um processo que se dá de forma autônoma, não necessariamente intermediado pelo olhar humano (ibid., p. 21). Por ser o registro de um traço visível, extraído de um real polimorfo e não de uma apresentação “natural” originária, então não se pode identificar esse registro da reprodução que se processa no dispositivo da *camera obscura* (ibid., p. 25). É desse caráter material da fotografia que Schaeffer infere a função mediadora do testemunho como sendo a função comunicacional mais importante da fotografia.

Influente no reforço que deu à questão da aderência entre a foto e o referente encontra-se *A câmara clara*, de Barthes ([1980] 1981). Este livro seguiu-se à publicação de dois textos que, de certa forma, prepararam-lhe o caminho:

“A mensagem fotográfica” ([1961] 1982) e “Retórica da imagem” ([1964] 1982). No primeiro, Barthes já enunciava sua diferenciação entre os níveis denotativo e conotativo da imagem, no caso, fotográfica. O denotativo, mais perto do índice, constituiria uma mensagem sem código, o conotativo, ao contrário, corresponderia à mensagem codificada. No segundo texto, voltado para a imagem publicitária, a questão relativa ao conotativo ganhou contornos mais complexos na sua complementaridade entre a mensagem linguística e a mensagem denotada. Esse texto foi escrito na época da publicação de *Elementos de Semiologia* ([1964] 1971), no qual a semiótica conotativa de Barthes foi desenvolvida à luz da linguística-semiótica o que permitiu ao autor estabelecer sutis diferenciações entre retórica, ideologia no nível conotativo e metalinguagem, no nível denotativo (ibid., pp. 95-97).

Quase vinte anos depois, quando publicou *A câmara clara*, Barthes ([1980]1981) havia abandonado suas incursões pelo estruturalismo linguístico-semiótico, especialmente os grafos da codificação conotativa. Nessa medida, pode-se dizer que o caráter denotativo que também poderia ser chamado de indexical tomou corpo nessa obra, embora de modo não excludente, como pode ser atestado pelo conceito de *punctum* que Barthes introduziu a par do conceito de *studium*. De todo modo, as passagens que atestam o caráter indexical da fotografia atravessam *A câmara clara*, como por exemplo, a singularidade e irrepetibilidade, o “particular absoluto” do ato: “aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir existencialmente” (ibid., p. 17). Assim também, o caráter dêitico da foto: “‘Olhe’, ‘Veja’, ‘Aqui está’; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deíctica” (ibid., p. 18). Ou ainda, a aderência do referente à foto:

Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses casais de peixes [...] que navegam juntos, como que unidos por um coito eterno. [...] Em suma, o referente adere (ibid., pp. 19-20).

Para completar, Barthes, assim como Schaeffer, carregou nas tintas da força verificativa da foto que incide, inclusive sobre o tempo. “De um ponto de

vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (ibid., p. 125).

Ora, foi justamente a epistemologia pautada no caráter indiciário da fotografia produzida por dispositivos analógicos que foi colocada em esquecimento ou mesmo negada diante tanto do estatuto de volatilidade das fotos produzidas por dispositivos digitais, como o *smartphone*, quanto pelas novas possibilidades de hibridismo em que os recursos digitais mergulharam a fotografia. Sem minimizar a importância de teóricos da fotografia, em especial Benjamin, Sontag e outros, os autores acima foram selecionados porque desenvolveram uma teoria que se pode dizer canônica da fotografia como índice, justamente um cânone que foi colocado em crise conforme será visto a seguir.

A crise do cânone indexical da foto

A trivialização da foto provocada pelos dispositivos móveis sempre à mão produziu uma ruptura dos valores culturais considerados constitutivos da fotografia tanto no seu aspecto documental quanto na sua estética. A função de testemunho, a captura do instante essencial, a permanência e a memória, tudo isso foi se dissipando no passo de uma temporalidade cuja velocidade torna todos os rastros voláteis.

De outro lado, dos anos 1990 em diante, a evolução das imagens sintéticas também ganhou aceleração. Desenvolvimentos na inteligência artificial, vida artificial, algoritmos genéticos levaram as simulações computacionais a níveis de complexidade remarcáveis até o patamar da realidade virtual e da realidade aumentada e mista.

Para Manovich (1996, p. 239), o uso dos computadores permitiu estender a perspectiva, por utilizar ao extremo as qualidades inerentes ao seu caráter algorítmico e a relação recíproca que este estabelece entre realidade e representação. Entretanto, o momento mesmo, em que a visão perspectivista era levada ao seu clímax pela computação gráfica, coincidiu com o início de seu recuo ao se tornar apenas uma entre outras técnicas de mapeamento do espaço e da visualização.

Assim, tornou-se possível medir a profundidade de um objeto pelo emprego de várias tecnologias de sensoriamento remoto. Além das câmeras

de vídeo, os sistemas modernos de visão também empregam laser e ultrassom. Estes podem produzir diretamente mapas 3D dos objetos. O mesmo princípio básico empregado no radar é utilizado: o tempo que uma onda eletromagnética leva para atingir um objeto e refletir de volta é proporcional à distância do objeto. Mas enquanto o radar reduz um objeto a um único ponto e é cego a objetos próximos, lasers e ultrassom operam em pequenas distâncias. Ao escanear a superfície de um objeto, produz-se diretamente um mapa de profundidade, um registro da forma do objeto que pode, então, ser combinado com os modelos geométricos armazenados na memória do computador, ultrapassando a imagem em perspectiva (ibid.).

De um ponto de vista epistemológico, o mais importante nisso tudo, encontra-se no fato de que, na era da simulação, muda a relação com a imagem e seus sucedâneos. Isso pode ser exemplificado com a realidade virtual por meio da qual a simulação ganha dimensões adicionais: a interatividade e a imersão que modificam profundamente a relação com a representação, pois, sem distância entre o ver e o visto, mergulha-se em ambientes integrativos, sem nenhum distanciamento. Nesses ambientes, imagens não são mais meras imagens, mas se tornam objetos que envolvem o corpo do participante na sua globalidade psico-sensorial, sinestésica.

Por isso mesmo, segundo Poissant (1997, pp. 82-83), é preciso mudar de atitude para se captar o poder inovador dos novos parâmetros epistemológicos da visualização computacional, pois eles modificam profundamente a nossa relação com o real. Trata-se de uma visualização que permite o acesso, em uma forma sensível, a diversos universos que, sem ela, seriam invisíveis: funções matemáticas que, devido à sua complexidade, eram até então impossíveis de serem desenhadas, como, por exemplo, é o caso das fractais ou daquilo que é hoje chamado de visualização científica. Junta-se a isso o acesso ao interior do corpo, por tomografia computadorizada, ressonância magnética, leitura óptica, laparoscopia, falsas colorizações, angiografia etc.; a representação de acontecimentos interestelares e trajetórias astrais, registrados e retransmitidos por satélites, materializando todo um universo do qual só tínhamos uma representação matemática e especulativa.

De fato, os recursos da inteligência computacional e suas consequências no sentido de expansão da visualidade humana são

impressionantes. Entretanto, retomando o que nos cabe aqui discutir, não são negligenciáveis os impactos que tudo isso provocou nos cânones tradicionais das teorias da fotografia.

Para começar, assim que surgiram, as imagens sintéticas prometiam roubar as funções ontológicas até então tidas como privilégio da fotografia. Ao mesmo tempo que permite a visualização de objetos inexistentes, a infografia permite também, em um outro extremo, a construção precisa de imagens figurativas realistas, tão realistas quanto a mais altamente definida imagem fotográfica, cinematográfica, videográfica e mesmo televisiva. O que vingou, entretanto, foi, de um lado, as imagens computacionais tomarem rumos altamente sofisticados de expansão do visível, conforme foi exposto acima. De outro lado, foram se tornando cada vez mais corriqueiras as hibridizações das fotos com os programas computacionais.

Desse modo, os processos fotográficos alargaram-se pelo uso de câmeras digitais, *scanners*, programas especializados em processamento de imagem e novos modos de arquivamento. Ora, quando é absorvida, manipulada e transmutada por processamentos computacionais, revolucionam-se os parâmetros epistêmicos tradicionais da foto, a saber, seu poder documental, sua fidelidade ao fragmento capturado do real. Depois do computador, nenhuma foto está livre de uma certa suspeição. A rigor, além da foto, quaisquer outros tipos de imagens pertencentes ao paradigma fotográfico, a saber, imagens cinematográficas, televisivas, videográficas, não passaram incólumes ao computador. De uma forma ou de outra, o computador as transformou colocando em crise as teorias canônicas da fotografia como índice. Foi justamente no imbróglio dessa crise que Arlindo Machado publicou seu texto sobre “A fotografia como expressão do conceito” (2001).

A fotografia como símbolo

Machado deu início ao seu texto batendo justamente na tecla da necessidade de revisão epistemológica da fotografia: “no momento em que a imagem e o som passam a ser sintetizados a partir de equações matemáticas e modelos da física, no momento em que até mesmo o registro indicial fotográfico é memorizado sob forma numérica, boa parte de nossos paradigmas

teóricos precisa ser revista” (ibid., p. 122). Em vista disso, ele buscou realizar uma reflexão sistemática da fotografia como símbolo, “no sentido peirciano do termo, vale dizer, como expressão de um conceito geral e abstrato” (ibid., p. 123). Para isso, Machado tomou Flusser (1983b) como ponto de partida, afirmando que este, sob o impacto das imagens digitais, assegurou *avant la lettre*, “que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, traduzia teorias científicas em imagens”. Para Flusser, “a fotografia pode ter muitas funções e usos em nossa sociedade, mas o fundamento de sua existência está na materialização dos conceitos da ciência” (ibid.).

De saída, Machado evidenciou a função indexical da fotografia na diferença que ela estabelece com a simplicidade dos índices visuais clássicos como a pegada deixada no solo por um animal ou a impressão digital. Sem dúvida, a noção do índice na semiótica peirciana é bastante burilada, pois inclui a distinção entre o índice genuíno e o índice designativo. “Se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno. Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado”(CP 2.283). Portanto, todos os casos de referencialidade, sob esse aspecto, devem ser tratados como casos de indexicalidade. Sobre isso estava certo Dubois (1994, p. 115) ao afirmar que a função referencial, que a fotografia otimiza, já se encontra também na pintura quando esta incorpora essa função. A passagem de Peirce a seguir é esclarecedora:

Há uma distinção importante entre duas classes de índices. Ou seja, alguns estão meramente para as coisas ou quase coisas individuais com as quais a mente interpretadora já está familiarizada, enquanto outros podem ser usados para afirmar fatos. Da primeira classe, que podem ser chamados designações, pronomes pessoais, demonstrativos e relativos, nomes próprios, letras ligadas a uma figura geométrica, as letras comuns da álgebra são exemplos... A outra classe de índices podem ser chamada de reagentes... Do mesmo modo que uma designação não pode denotar nada a não ser que a mente interpretadora esteja familiarizada com o que ela denota, também um reagente não pode indicar nada, se a mente já não estiver familiarizada com sua conexão com o fenômeno que ele indica (CP 8.368).

Assim sendo, a fotografia e outras imagens mais complexas de registro físico e conexão dinâmica, existencial com o objeto que indicam, tais como radiografia, ultrassom, tomografia computadorizada, ressonância magnética, sensorialmente remoto, são reagentes, índices genuínos. Outros tipos de imagens, tais como desenho, pintura, gravura, escultura etc., quando figurativas, são casos de índices degenerados ou designações. Portanto, a

fotografia e seus sucedâneos pertencem, factualmente, à classe dos índices reagentes. Embora não sejam tão puros quanto um dedo apontando, sua função indexical fica explicitada na conexão dinâmica, física, existencial entre o aparato e o fragmento da realidade existente que ele flagra. A sensibilização e fixação da luz no filme também é genuinamente indexical. O fato de o aparato analógico passar a digital não chega a interferir no caráter genuíno da indexicalidade da foto: lentes que conduzem a luz para o sensor, aparelho semicondutor para registrar a luz eletricamente com uma gradação em volts., a conversão da luz em elétrons de cada célula na imagem, e assim por diante.

Diante de tanta indexicalidade, onde se encontra o símbolo? Na explicação de Machado, além de não ser fruto de mero encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro, pois depende de um imenso aparato técnico para produzi-la e de um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas, “a fotografia é resultado de cálculos complexos e matematicamente precisos, automatizados no desenho da câmera e da película” (ibid., p. 128). Isso faz plenamente jus à concepção flusseriana de aparelho como dispositivo programado que, como quer Machado, também se aproxima da noção peirciana de símbolo o qual, no caso da fotografia, define-se como “uma relação triádica entre o signo (a foto, ou se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática” (ibid., p. 129). A partir disso,

A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas sim interpretá-lo cientificamente. [...] Observe-se como o aparato técnico de captação de sinais, em ciências rigorosas como a medicina e a astrofísica, é programado para interpretar e codificar o traço indicial em elementos sensíveis ou perceptíveis que possam ser “lidos” pelo analista” (Machado, ibid., pp. 129-130).

Tais condições ficam bem evidenciadas no sensorialmente remoto em astrofísica e nas fotografias de diagnóstico na medicina, processos altamente codificados, exigindo um trabalho de decifração altamente especializado que é realizado em parte pelo próprio dispositivo técnico e, em parte, pelo cientista que o opera.

A par da ênfase colocada no estatuto simbólico da fotografia, Machado chama atenção para a imensa quantidade de elementos encontráveis na fotografia que não se restringem à mera captura do objeto existente, o que coloca em questão a crença de que a foto diz respeito tão só e apenas a uma

relação dual entre o fotografável e o fotografado. A rigor, os elementos introduzidos pelo aparato técnico não são apenas “acréscimos que se sobrepõem ao índice, ao traço do objeto, mas também agentes de transfiguração, deformação e mesmo de apagamento do traço”.

Tudo isso leva Machado a denunciar os perigos da hipertrofia da função indexical da foto ao apontar, como não poderia deixar de ser, para o momento de expansão da fotografia, vivido pela câmera digital e o processamento assumindo o lugar das tradicionais técnicas fotográficas. Entretanto, ainda resta a questão: tal expansão significa que a indexicalidade da fotografia não existe mais? Apagou-se para sempre?

Pingando os is

Restam alguns fios que precisam ser atados. Se a teoria geral dos signos e suas classificações forem compreendidas dentro do espírito em que Peirce as concebeu, reivindicar que o signo fotográfico pertence exclusivamente a uma única classe, seja ela a classe dos índices, dos símbolos ou dos ícones, é incorrer em um equívoco que deturpa a teoria e, conseqüentemente, conduz a uma má compreensão do que, no caso, constitui a fotografia no seu estatuto de linguagem. Antes de tudo, é preciso reconhecer que, segundo Machado, a classificação de signos peirceana só faz sentido sob uma perspectiva lógica.

Ela é do domínio da cognição humana e existe para dar ao pensamento, à reflexão sobre o mundo uma amplitude, uma elasticidade que não existia antes na lógica clássica, restrita apenas à consideração de questões de natureza simbólica. A função principal da classificação peirceana dos signos é a expansão do pensamento, a abertura para a percepção de fenômenos que até então estavam fora do âmbito das preocupações da filosofia e da ciência. Ela faz parte de uma teoria do conhecimento e é também uma metodologia de investigação da realidade, estendendo-se por realidade tudo que existe e persiste (MACHADO, 2019, p. 9).

Conforme aí declarado, a partir de um entendimento mais cuidadoso e fiel da teoria, a classificação dos signos pode, de fato, ser empregada metodologicamente para, no nosso caso, compreender as distintas modalidades e os distintos aspectos de funcionamento sógnico da fotografia, quais seus modos de ser e aparecer em si mesma, seus modos de referenciar e, em função disso, quais as modalidades interpretativas que apresenta.

Para isso, é preciso considerar, antes de tudo, que as classes de signos estão alicerçadas nas categorias fenomenológicas, a saber, na lógica monádica da primeiridade, na lógica diádica da secundidade e na lógica triádica da terceiridade a que correspondem respectivamente: 1. os qualisignos, icônicos, remáticos, 2. os sin-signos, indiciais, dicentes e 3. os legisignos, simbólicos, argumentais. Para não irmos muito longe nos detalhes explicativos, basta dizer que, de acordo com a lógica das categorias, elas não são excludentes, mas onipresentes. Disso decorre que essas classes de signos estão sempre presentes em todos os signos, quer dizer, são aspectos diferenciados que comparecem com maior ou menor dominância em todos os processos empíricos de signos.

Para simplificar ainda mais e chegar perto do signo fotográfico, a onipresença das classes de signos nos impele a considerar que toda e qualquer foto é, ao mesmo tempo, ícone, índice e símbolo com uma intensidade maior ou menor em um caso ou outro. Isso quer dizer que, quando se leva em conta apenas o aspecto indicial, por exemplo, os outros dois aspectos apenas deixaram de ser levados em consideração o que não quer dizer que tenham deixado de estar lá presentes na constituição da complexidade do funcionamento sígnico.

Não é por acaso que, quando se trata da fotografia, muitos a estudaram sob o ponto de vista do aspecto icônico, ou seja, de seus aspectos qualitativos de similaridade com o referente que está nela registrado. Já em 1961, no seu artigo sobre “A mensagem fotográfica”, aquilo que Barthes chamava de códigos conotativos da foto não eram outra coisa senão o caráter icônico da foto por ele caracterizados como procedimentos, a saber: a trucagem, a pose, os objetos, a fotogenia, a estética e a sintaxe. Segundo a leitura de Schaeffer ([1987] 1996, p. 85), a trucagem “modifica com frequência a materialidade icônica da imagem e, por conseguinte, também sua remissão indicial”. Na sua defesa, que não deixa de ser até certo ponto correta, da indexicalidade da foto, Schaeffer chamou atenção para o fato de que nem a trucagem, nem o retoque conseguem anular a função indicial da fotografia, ou seja, sua gênese.

A pose, por seu lado, corresponde às “posturas corporais assim como as expressões faciais estereotipadas das cenas do gênero, retratos ou pseudo-instantâneos” (ibid.). Na atualidade, cabem muito bem as poses estereotipadas das *selfies*. A relação icônica com os objetos flagrados pela foto

é óbvia, tanto quanto a fotogenia que diz respeito aos aspectos qualitativos da imagem. A estética e a sintaxe também se ligam ao icônico na medida em que se referem aos efeitos sensoriais que as fotos estão aptas a produzir graças aos seus modos de composição.

Outro exemplo de tratamento icônico encontra-se no próprio texto de Machado (2001) que, na sua crítica ao predomínio da epistemologia indicial da fotografia, para a sua defesa do símbolo, enfatiza também os aspectos icônicos nela presentes. São magistrais as passagens do texto de Machado em que os ícones são tratados no modo como aparecem, por exemplo, na distância focal da lente, na abertura do diafragma e do obturador, na resolução dos grãos, na amplitude da resposta cromática, na emulsão, no papel da reprodução, no banho de revelação, enfim, aspectos técnicos capazes de produzir efeitos estéticos (ibid., p. 128). Isso pode se dar até o ponto de o aspecto icônico atingir uma tal pureza que o reconhecimento do objeto retratado se torna impossível.

Embora a relevância, colocada por alguns autores, na iconicidade da foto não tenha podido competir com a dominância do paradigma indexical, o que estava mesmo em falta era a explicitação, que o estudo de Machado (2001) veio preencher, do caráter simbólico da fotografia, uma explicitação que trouxe consigo o esclarecimento muito preciso da concepção flusseriana de aparelho, uma concepção, aliás, fundamental para se compreender o universo das imagens técnicas desde a invenção da fotografia até suas transformações em nossos dias, cobrindo, portanto, igualmente o universo digital.

Os outros fios que também precisam ser atados dizem respeito aos equívocos que também rondam os autores que advogam como é o caso de Nichols (1996 apud Godoy de Souza 2002, p. 180), que “as técnicas de amostragem digital, através das quais uma imagem é constituída por bits digitais (números), que são objetos de infinita modificação, tornam [...] a natureza indicial da fotografia obsoleta.” Para o autor, a imagem, nesse caso, torna-se uma série de *bits*, um padrão de escolhas entre sim/não, registradas dentro da memória de um computador.” Por isso, conclui que “uma versão modificada daquele padrão não será, em nenhum sentido derivada do ‘original’: ela se torna, ao invés, um novo original”.

É fato que, dependendo do grau de modificação que é imposto sobre uma fotografia, sua indexicalidade original pode ir se apagando de modo

acentuado, não obstante a manutenção da aparência realista da imagem. Todavia, tanto no caso de imagens cuja gênese já é computacional, quanto no caso de imagens fotográficas tratadas digitalmente, a aparência realista precisa ser analisada com certos cuidados semióticos. É nesse ponto que a postulação de Schaeffer (ibid., p. 13), de que “a identidade de uma imagem deve ser captada a partir de sua gênese”, torna-se relevante. Sob esse aspecto, de fato, as imagens geradas computacionalmente na raiz não partiriam de uma matriz fotográfica, por mais realistas que elas possam parecer, enquanto imagens originalmente fotográficas continuam mantendo essa gênese, mesmo quando passam por transformações digitais. Neste caso, portanto, não se deve meramente advogar uma obsolescência da indexicalidade, como faz Nichols, pois a questão semiótica aí envolvida é bem mais complexa do que afirmações apressadas podem nos levar a crer.

Sem dúvida são complexas, pois seria também um outro equívoco julgar que, por serem produzidas digitalmente, deixariam de existir elementos indexicais nas imagens sintéticas, pois o fato de seus programas numéricos serem traduzidos indexicalmente nos pixels das telas com aparência realista também significa que essas imagens adquirem funções referenciais próximas da referencialidade das imagens fotográficas, compartilhando, conseqüentemente da função indexical que, em sua gênese, fotografias, de uma forma mais ou menos acentuada, sempre conservam, não obstante a realidade icônica e simbólica que nelas também se fazem presentes.

Tais constatações são fundamentais para que não nos deixemos obnubilar pelas novas estéticas das misturas e das hibridizações, como se nelas a fotografia tivesse desaparecido, pois, se abrirmos bem o foco de nossa atenção sobre essas estéticas, a presença da fotografia indisfarçavelmente nelas se fará sentir, porque, afinal, o poder metamórfico da fotografia está inscrito em sua própria natureza. Não há como negar.

Referências

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Trad. Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix [1964] 1971.

_____. **A câmara clara**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Martins Fontes, [1981] 1981.

_____. Le message photographique. In **L'obvie et l'obtus**. Paris, Seuil, [1961] 1982, pp. 9-22.

_____. Rhétorique de l'imagem. In **L'obvie et l'obtus**. Paris, Seuil, [1964b] 1982, pp. 23-38.

_____. A civilização da imagem. In **Roland Barthes. Inéditos**, vol. 3. Imagem e moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 77-81.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papyrus editora, [1990] 1997.

BENJAMIN, W. A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. José Lino Grünnewald. In **Os pensadores XLVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, [1983]1994.

_____. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, K. (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro, Contracapa, 2009, pp. 85-92.

FERNANDES, R. Descobertas e surpresas a fotografia brasileira contemporânea expandida. Trabalho apresentado no Seminário “Panoramas da imagem”, MUBE-SP, 1996.

_____. Processos de criação na fotografia. **FACOM 16**, 2006, pp. 10-19.

FLUSSER, V. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de ver. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983a.

_____. Introduction. In. Photographs by Andreas Müller-Pohle. Göttingen: **European Phitography**, 1983b, pp. 6-7.

_____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo, Hucitec, 1985.

_____. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GODOY DE SOUZA, H. A. **Documento, realidade e semiose**. Os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2002.

KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. **October**. Vol. 8, Spring, 1979, pp. 30-44.

LEMOES, A. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. In: LEÃO, L. (org.) **Derivas**: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2004, pp. 17-44.

MACHADO, A. A fotografia como extensão do conceito. In: _____. **O quarto iconoclasmo**. E outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 120-138.

_____. A escada de Wittgenstein. In: **Discursos contra a insensatez**. Grandezas e misérias da comunicação. São Paulo: Edições Ribeiro, 2019, pp. 7-12.

MANOVICH, L. The automation of sight. From photography to computer vision. In DRUCKEREY, Timothy (ed.). **Electronic culture**. Technology and visual representation. New York: Aperture, 1996, pp. 229-239.

_____. Image future. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf, 2006. Acesso em: 10 nov, 2020.

MÜLLER-POHLE, A. Informationsstrategien, **European photography**, vol. 6, nº 1, jan/mar. 1985.

NICHOLS, B. The work of culture in the age of cybernetic systems. In DRUCKERY, Timothy (org.). **Electronic Culture**. Technology and visual representation. New York: Aperture Foundation, 1996, pp. 121-143.

PARENTE, A.; CARVALHO, V. de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, no. 17, jun. 2009, pp. 27-40.

POISSANT, L. Estas imagens em busca de identidade. In DOMINGUES, D. (org.). **Arte no século XXI**. A humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997, pp. 81-93.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. O quarto paradigma da imagem. In: **Comunicação ubíqua**. Repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013, pp. 147-186.

SANTAELLA, L; Nöth, Winfried. Os três paradigmas da imagem. In Santaella, L.; Nöth, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia [2ª.Ed.] 2012. pp. 161-192.

SCHAEFFER, J-M. **A imagem precária**. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, [1987] 1996.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.