

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

IURY BUENO

HIPERFOTOGRAFIA

A possibilidade que vem da existência

**Campo Grande – MS
Agosto - 2008**

IURY BUENO

HIPERFOTOGRAFIA

A possibilidade que vem da existência

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Hélio Augusto Godoy de Souza.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

**Campo Grande – MS
Agosto - 2008**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

B473h Bueno, Iury.
Hiperfotografia : a possibilidade que vem da existência / Iury Bueno. --
Campo Grande, MS, 2008.
127 f. ; 30 cm.

Orientador: Hélio Augusto Godoy de Souza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
Centro de Ciências Humanas e Sociais.

1. Fotografia – Semiótica. 2. Lingüística. I. Souza, Hélio Augusto
Godoy de. II. Título.

CDD (22) 401.41
770.14

A todos que evoluem.

AGRADECIMENTOS:

A Lumelli, pelas discussões intermináveis, porém, evolutivas.

Ao professor Hélio Godoy, pela liberdade intelectual.

À professora Eluiza Ghizzi, pelas correções atentas e críticas sinceras.

A Thaisa Bueno, pelo conserto de minha gramática absurda e pela gasolina.

A Edite Bueno, pelo amor.

A Belardo Bueno, pela coragem.

À UFMS, pela oportunidade.

IURY CARLOS BUENO

HIPERFOTOGRAFIA

A possibilidade que vem da existência

APROVADA POR:

HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA, DOUTOR (UFMS)

ELUIZA BORTOLOTTO GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

JORGE DE ALBUQUERQUE VIEIRA, DOUTOR (UFRJ)

Campo Grande, MS, 21 de Agosto de 2008.

Dá-me a tua mão:
Vou agora te contar
como entrei no inexpressivo
que sempre foi a minha busca cega e
secreta.

De como entrei
naquilo que existe entre o número um e o
número dois,
de como vi a linha de mistério e fogo,
e que é linha sub-reptícia.

Entre duas notas de música existe uma
nota,
entre dois fatos existe um fato,
entre dois grãos de areia por mais juntos
que estejam
existe um intervalo de espaço,
existe um sentir que é entre o sentir
- nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo
é aquilo que ouvimos
e chamamos de silêncio.

Clarice Lispector

que faço entre as coisas?
de que me defendo?

Ferreira Gullar

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1. Fotografia da técnica à estética	
1.1 As origens	11
1.2 Um parêntese	17
1.3 Nasce uma linguagem	18
1.4 A estética do índice fotográfico	53
Capítulo 2. Hiperfotografia	65
2.1 Primeira análise	96
2.2 Segunda análise	103
Considerações finais	109
Referências	114
Anexos	118

ABSTRACT

This work constructs, from the semiotics of C. S. Peirce, the possibility of the existence of a new terminology for the images of the digitally after-produced photographic matrix, called Hyperphotography.

Semiotics- Photography- Hyperphotography- Art.

RESUMO

Este trabalho constrói, a partir da semiótica de C. S. Peirce, a possibilidade da existência de uma nova terminologia para as imagens de matriz fotográfica pós-produzidas digitalmente, denominada Hiperfotografia.

Semiótica – Fotografia – Hiperfotografia - Arte.

Introdução

O final do século XX vê o aparecimento de novas ferramentas representativas. Esse universo computacional, de síntese numérica, vem afetando em maior ou menor grau todas as esferas de produção humana, e não seria diferente com as produções sógnicas, seja em suas variações visuais, verbais, sonoras etc. A fotografia, que desde o século XIX inaugura uma importante forma técnica de se criar imagens, e vem sendo aperfeiçoada com relação a seus formatos, tipos de película sensível, inclusão de cores etc., não havia sofrido, até então, nenhuma transformação tão radical quanto a que começa acontecer na década de 80.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre esta nova maneira de se fazer fotografia, na qual a pós-produção fotográfica deixa de ter um papel coadjuvante no discurso fotográfico para se tornar parte inseparável do processo, inclusive com possibilidades de descaracterizá-lo e, mais, propõe a adoção de uma nova terminologia para aquelas fotografias digitais ou digitalizadas, que alteram significativamente sua forma e conteúdo por meio de processos de pós-produção. Essa nova terminologia, proposta e utilizada neste texto, a partir de agora passa a ser denominada HIPERFOTOGRAFIA. Se o termo não é inédito, como veremos no decurso do trabalho, a forma de abordagem proposta pela nossa dissertação tentará estender a aplicação do termo para além dos limites propostos por outros autores que, eventualmente, valeram-se do conceito.

Para podermos definir o termo hiperfotografia temos que, necessariamente, situar, no capítulo 1, o que é a fotografia ontologicamente. Para isso começamos por mostrar sua evolução histórica: sua descoberta, evolução e diferentes processos. Dialogando com autores tão distintos quanto Barthes, Dubois, Machado, Schaeffer

etc., tentamos mostrar ao leitor as características essenciais da fotografia convencional ou canônica (de base ótico/química) sem levar em consideração as diferenças particulares de seus usos pragmáticos. Todo esse diálogo terá como arcabouço estrutural o pensamento do filósofo americano C.S. Peirce (1839 – 1914), sua semiótica, sua idéias de evolucionismo e falibilismo. Procuramos, também, buscar um nicho próprio para uma possível interpretação estética da fotografia convencional. Essa colocação conceitual do que vem a ser uma fotografia convencional em termos semióticos e sua forma particular de representar a realidade é que nos permitirá, no capítulo seguinte configurar, também de forma ontológica, um espaço para o conceito de hiperfotografia.

Continuando, agora de forma um pouco mais aprofundada, com as teorizações peirceanas, encontramos nos textos de Ibri, Santella, Godoy de Souza e Ghizzi entre outros, as ferramentas necessárias para adentrarmos o edifício filosófico de Peirce. É a partir dele, mais especificadamente de sua filosofia, que buscamos acentuar as diferenças entre a hiperfotografia e a fotografia convencional. Nesse trajeto, por superficial que seja a tentativa, nos valem da fenomenologia peirceana como caminho para a sua metafísica. É na metafísica, como ciência do ser, que podemos justificar nossa proposta.

Para finalizar, propomos a análise de duas imagens hiperfotográficas. Salientando que esta análise, bem como toda a dissertação, usa como metodologia tanto a revisão bibliográfica, quanto a análise semiótica de viés filosófico baseada nas teorias de C.S. Peirce. Tal análise servirá de apoio à conceituação dos dois primeiros capítulos. Esperamos que a caminhada não seja enfadonha.

CAPÍTULO 1. Fotografia: da técnica à estética

As novas formas na arte são criadas pela canonização das formas periféricas.

Viktor Shklovsky

1.1 As origens

A fotografia vem ao mundo definitivamente como meio de representação em meados do século XIX. Contudo, sua descoberta não foi um fato isolado, acidental, obra da genialidade individual.

Se a fotografia não apareceu até o século XVIII, não se deve à dispersão das peças do quebra-cabeças entre pintores e cientistas, matemáticos e químicos, nem à impotência da imaginação para fecundar o saber técnico existente. Simplesmente a sociedade não estava preparada para recebê-la, mesmo que já possuísse os elementos de uma conjuntura, que a tornariam possível alguns decênios mais tarde, pela evolução da economia, das mentalidades, do gosto (Marbot *in* Lemagny & Rouillé, 1988:15).

Podemos considerar que o dispositivo ótico que irá originar o processo fotográfico já estava pronto no século V a.C, quando da descoberta do princípio da Câmara Escura¹, pelo chinês Mo Tzu. No ocidente os primeiros relatos explicativos sobre a Câmara Escura nos indicam Aristóteles como conhecedor do dispositivo. Séculos se passaram, contudo, sem que houvesse qualquer interesse da classe científica ocidental pelas novas possibilidades visuais proporcionadas pela caixa preta. Um relato do vanguardismo oriental nos conta que um pesquisador árabe, Al

¹ A Câmara Escura é um compartimento estanque à luz, possui um orifício de um lado e a parede oposta interna pintada de branco. Todo objeto posto diante do orifício, do lado de fora da Câmara, projeta sua imagem invertida sobre a parede branca.

Azen, por volta do início do século XI, construiu uma enorme caixa preta para, de dentro dela, observar eclipses solares na corte de Constantinopla.

A utilização mais generalizada das câmaras escuras tem antecedentes mais remotos e, pelo seu aspecto, apresentam-se com antepassadas das câmeras fotográficas. Quem não presenciou já a imagem invertida, numa parede branca ou no teto de uma sala escura, que se projeta através da fresta de uma janela? Este é o princípio da câmara escura. Já o conhecia Aristóteles e o óptico árabe Al Azen (Sougez, 2001: 18-19).

A partir dessa data só se ouvirá falar da Câmara Escura na Renascença, quando esse dispositivo ótico se tornará comum na observação de eclipses e no auxílio da confecção de pinturas.

Séculos mais tarde, cerca de 1515, Leonardo da Vinci, nos seus apontamentos, descreve minuciosamente uma câmara escura e não limita a sua utilização à observação do sol (Sougez, 2001:19).

Com o uso cada vez mais constante, não vai demorar muito para que os avanços técnicos da ótica beneficiem também a caixa preta. Constantes adaptações irão contribuir para a melhoria cada vez mais acentuada das imagens projetadas. Duas dessas melhorias ficaram definitivamente para a história da fotografia. A primeira grande melhoria inserida na Câmara será realizada por um italiano chamado Girolano Cardano, em 1550, com a utilização de uma lente biconvexa, inserida no orifício da caixa preta para melhorar a nitidez da imagem, já que se necessitava de mais luz para a visualização da cena era necessário aumentar o tamanho do orifício, causando assim um desfocamento acentuado da imagem

projetada. A lente biconvexa isoladamente não proporcionava um controle preciso da luminosidade e do foco. Foi preciso que um outro italiano chamado Danielo Bárbaro, em 1568, criasse um dispositivo de controle inserido entre a lente e o corpo da Câmara Escura para regular manualmente a quantidade de luz que entraria na Câmara, para dar total controle de foco da imagem. A esse dispositivo Danielo chamou de diafragma.

Precisamente no século XVI, todo problema ótico da fotografia já estava resolvido.

A fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas uma das técnicas constitutivas da fotografia; a câmera fotográfica, porém, já estava inventada desde o Renascimento, quando proliferou sob a forma de aparelhos construídos sob o princípio da *camera obscura*... Os pintores renascentistas utilizavam com muita freqüência esses aparelhos, pois eles pareciam favorecer uma reprodução mais “fiel” do mundo visível (MACHADO 1984:30).

O que faltava para que a Câmara Escura deixasse de ser um mero aparelho de observações de imagens passageiras era a criação de um meio de fixar suas projeções luminosas numa superfície. Isso só se tornará possível com a união entre a ótica e a química. É bastante relevante notar que a maioria dos cientistas, que contribuíram para o desenvolvimento posterior do que se chama fotografia, estivessem preocupados não com a invenção de uma maneira de fixar imagens, mas sim com intenções completamente díspares. É o caso de Ângelo Sala, em 1604, que numa de suas muitas alquimias descobre que determinados compostos de prata escureciam quando expostos ao sol. O erro de Sala foi afirmar que o causador de tal escurecimento era o calor. A correção das experiências de Sala acontecerá mais de um século depois, com as observações de um cientista alemão

chamado Johann Heinrich Schulze que, buscando criar uma espécie de iluminação artificial com fósforo luminoso, acaba por descobrir, pelo sistema de eliminação, que todos os compostos de prata reagem escurecendo, não ao calor, mas à luz. Acidentais e sem utilidade prática para a época suas descobertas foram arquivadas.

As primeiras tentativas de utilizar compostos de prata com o objetivo de conseguir uma impressão de algum objeto vão acontecer na virada do século XVIII para o século XIX. O caso mais famoso é o do inglês Thomas Wedgwood que, como anunciado no *Journal of the Royal Institution*, conseguiu com êxito a impressão de silhuetas de folhas e vegetais sobre o couro utilizando-se de nitrato de prata. O único “porém” das impressões de Wedgwood é que o cientista não conseguia fixar as imagens por muito tempo².

Os resultados das investigações que compartilhava com outro membro do clube, Humphrey Davy (1778-1829), foram publicados por este último, em 1802, num memorando aparecido no *Journal of the Royal Institution of Great Britain*. Nela se indica que: “uma cópia de um quadro ou de um perfil, imediatamente obtidos, devem conservar-se na escuridão. Pode-se, quando muito, examiná-la à sombra mas, neste caso, a exposição não pode ser senão de escassos minutos...Os intentos feitos até agora feitos para impedir que as partes tingidas [...] sejam logo impressionadas resultaram sem êxito (Sougez,2001:25).

O século XIX fervilha de descobertas e aproxima-se de seu final; é a partir de sua segunda metade que as experiências em direção à descoberta da fotografia vão se tornar mais agudas. Até então nenhuma tentativa de utilizar a Câmara Escura em conjunto com qualquer material sensibilizado havia sido realizada.

² A fixação consiste na eliminação da prata não sensibilizada pela luz.

A primeira fotografia curiosamente não utilizará a prata como material sensibilizador. As experiências litográficas³ do ex-soldado do exército francês Joseph Nicéphore Niépce, com uma espécie de asfalto branco conhecido como Betume da Judéia, irão proporcionar ao mundo a primeira imagem obtida com a Câmara Escura⁴.

Ocorreu-lhe usá-lo lendo os estudos de Sénebier relativos à ação da luz sobre várias resinas, precisamente porque no seu tratado, o genebrino, parecia ter-se esquecido do betume da Judéia. O betume dissolvido em petróleo, em óleo de animal ou em óleo de alfazema, cobre uma superfície com uma fina camada. Uma vez seca, a solução exposta a branqueia, em vez de enegrecer, e torna-se insolúvel. Isto é, resolvia-se, assim, numa única operação, o problema de obter uma imagem fixa e positiva, se bem que, certamente invertida (Sougez,2001: 33).

Datada de 1826, e com uma exposição de aproximadamente 8 horas, a primeira fotografia permanente do mundo foi batizada de Heliografia. Devido à sua timidez ou por precaução, Niépce não descreve com detalhes o seu processo de impressão à Royal Society, na Inglaterra, que acaba por não reconhecer o invento. Niépce, laconicamente, retorna à França e às suas pesquisas.

Embora residisse no interior da França, Chalon-sur-Saône, o feito de Niépce percorre o país e acaba por encontrar ouvido no pintor e cenógrafo Louis Jacques Mandé Daguerre. Daguerre tinha grande interesse nas imagens impressas quimicamente e não demorou em procurar Niépce e com ele trocar vasta correspondência. A amizade entre os dois acaba numa sociedade que durará quatro anos, até a morte de Niépce. Ao contrário do que pensava o criador da Heliografia, que não acreditava na possibilidade de fixação dos sais de prata, Daguerre volta a

³ A litografia é um processo de reprodução que consiste em imprimir sobre papel, por meio de prensa, um escrito ou um desenho executado com tinta graxenta sobre uma superfície calcária ou uma placa metálica, geralmente de zinco ou alumínio

⁴ Uma placa de estanho era recoberta com Betume da Judéia que endurecia em contato com a luz e levada até a Câmara Escura para exposição.

centralizar suas pesquisas nesse material. Dois anos após a morte do sócio, Daguerre anuncia ao mundo o seu novo processo batizado de Daguerreotipia. O processo consistia em expor, numa Câmara Escura, placas de cobre recobertas com prata polida e sensibilizadas com vapor de iodo – criando assim o iodeto de prata. O material utilizado posteriormente para revelar a imagem latente⁵ era o vapor de mercúrio. Finalmente a imagem era fixada com tiosulfato de sódio. O Daguerreotipo era uma imagem única, formada diretamente em positivo e de uma beleza impressionante. A gama de tons de cinza conseguida por esse processo jamais foi atingida por nenhum de seus sucessores.

Com Daguerre a fotografia atinge a qualidade necessária para sua comercialização, mas, ela ainda é uma obra única e rara.

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na *camera obscura*; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem acinzentada. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias (Benjamin, 1989: 93).

O que ainda faltava essencialmente ao processo fotográfico para que o possamos chamar de moderno é uma maneira de torná-lo reproduzível. Tal feito será atribuído ao inglês Fox-Talbot .

A 8 de fevereiro de 1841, Talbot apresentou, em Westminster, um pedido de patente para o seu processo melhorado, através do qual obtinha uma imagem positiva numa segunda operação (Sougez, 2001: 89).

⁵ Imagem química invisível ao olho humano.

Seu processo consistia em emulsionar folhas de papel com nitrato de prata e expô-las durante uma hora com auxílio da caixa preta. A imagem obtida era um negativo⁶ que era fixado com grandes quantidades de sal de cozinha (posteriormente Talbot irá utilizar o mesmo fixador descoberto por Daguerre). Após a fixação a imagem negativa era colocada em contato com outro papel emulsionado, obtendo-se assim um positivo. Se a qualidade das imagens não atingia a proporção de um Daguerreotipo, não interessava. Talbot havia colocado a fotografia na “era da reprodutibilidade”, proporcionando cópias infinitas do mesmo original. Seu processo foi batizado de negativo/positivo ou Calotipia⁷. O mundo da fotografia deve a Talbot também o primeiro exemplar de um livro sobre fotografia – *The Pencil of Nature*.

O que se seguirá, posteriormente, no campo dos avanços técnicos da fotografia, afetará de maneira mais suave sua estrutura como linguagem. O que se verá serão aprimoramentos quanto ao uso de materiais (ao invés de papel, o vidro, depois o acetato), a redução dos tempos de exposição com materiais cada vez mais sensíveis à luz, sua popularização cada vez mais acentuada, devido à queda de preço proporcionada pela sua capacidade reprodutiva e, posteriormente a substituição do filme pelo CCD⁸. Nomes como Ascher, Maddox e Eastman vão colocar definitivamente a fotografia como veículo inaugural da era da comunicação de massas.

1.2. Um parêntese

⁶ Inversão das áreas claras e escuras da imagem.

⁷ Um amigo pessoal de Talbot, Sir Herchel chegou sugerir a Talbot o nome Fotografia para seu processo.

⁸ *Charge coupled device* ou, em português, *dispositivo de carga acoplado*. Basicamente a função de tal dispositivo é a de transformar informação luminosa em dados numéricos. Na fotografia digital é o substituto do filme na captação da imagem.

O historiador e fotógrafo brasileiro Boris Kossoy, depois de uma pesquisa de quatro anos, publicou em 1980 um livro intitulado “HERCULES FLORENCE – 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil”, no qual conta a história do francês radicado na antiga Vila de São Carlos, hoje Campinas, que buscando um novo meio de reprodução alcança resultados muito parecidos com os de Daguerre e Talbot, ao qual deu o nome de Photographie. Totalmente isolada dos avanços técnicos da Europa, a descoberta de Florence ficará no esquecimento até a segunda metade do século XX quando, por insistência do historiador brasileiro os processos descritos nos diários de Florence foram reproduzidos fielmente no *Rochester Institute of Technology*.

Tal descoberta passou despercebida no seu tempo e manteve-se sem comprovação por cerca de 140 anos. Daí a razão de sua ausência nos compêndios clássicos da história da fotografia, o que deu margem obviamente a algumas espantadas reações, particularmente no plano internacional, seja porque tal comprovação tenha vindo a luz tão tardiamente – quando os traços superconhecidos da História da Fotografia, no tocante a seus precursores, se encontram há tanto tempo estabelecidos e “determinados” – seja porque as realizações de Florence tiveram lugar num “exótico” ponto da Terra. (Kossoy, 1980:14).

O fato inegável é que o Brasil faz também hoje parte da história dos primórdios do processo fotográfico.

1.3. Nasce uma linguagem

Muito embora a descoberta da fotografia tenha completado quase dois séculos os debates acerca desse dispositivo mecânico ainda não cessaram. Mais que isso, cada vez mais, intelectuais das mais diversas áreas do conhecimento procuram na fotografia um auxílio às suas pesquisas ou um entendimento maior quanto às peculiaridades do aparelho fotográfico. Da Antropologia à História da Arte passando pela Filosofia e a Semiótica a fotografia tem sido o centro das mais contraditórias teorias. Não são poucos os que a entendem como um documento, uma cópia fiel da realidade, enquanto argumentos não menos interessantes a colocam como instrumento estético limitado e ideológico⁹. Apesar dos debates envolverem questões como a estrutura ótica do aparelho fotográfico, a reprodutibilidade, se a fotografia é ou não é arte, o que fica mais perceptível nessas teorizações é a questão do referente fotográfico. É nesse terreno intelectual que a fotografia fomenta as discussões mais acaloradas. É preciso lembrar que a fotografia já nasce na metade do século XIX causando polêmica; agregando admiradores e detratores com igual intensidade. Dois exemplos:

Há alguns anos nasceu, para a glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nossos pensamentos e assusta nossos olhos. Em cem anos essa máquina será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente chamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalhamos juntos" (*Wiertz apud Benjamin, 1989:106*)

⁹ Podemos citar aqui o importante trabalho realizado recentemente por Etienne Samain numa compilação intitulada *O Fotográfico* publicado pela HUCITEC e Cnpq, com a participação de nomes como Olga von Simson, Borys Kossoy, Annateresa Fabris, Ronaldo Entler, Carlos Fadon Vicente entre outros. Além dessa compilação podemos destacar também: *A leitura de imagens na pesquisa social* de Maria Ciavatta e Nilda Alves, *Fotografia e Antropologia* de Rosane de Andrade, *A fotografia moderna no Brasil* de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva. Não podemos deixar de citar a excelente contribuição eletrônica da *Revista Studium* no site da Unicamp.

Para Baudelaire, uma obra de arte não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real (Dubois –1993:30).

Tentaremos mostrar de maneira objetiva algumas dessas teorias e diálogos que têm como foco principal a fotografia ou que, de uma maneira ou de outra, colaboraram para um entendimento mais profundo da fotografia como meio de expressão. Os fotógrafos, até a segunda metade do século XIX, estavam mais preocupados em realizar uma fotografia o mais parecida possível com uma pintura do que em explorar as características próprias do aparelho – lembrando, é claro, que as primeiras placas sensibilizadas não permitiam grandes ousadias, sobretudo na fotografia de movimento, devido ao demorado tempo de exposição a que eram submetidas. É o tempo do chamado Pictorialismo fotográfico. Visando a integração da fotografia com as artes plásticas, esse movimento vai difundir a idéia de que a fotografia era “uma extensão da pintura, que eventualmente, substituiria esta última” (Pedro Souza,1998:19). Os pictorialistas buscavam os efeitos da pintura na fotografia, criando “climas” tradicionalmente pictóricos nas suas fotografias. Muitas vezes o resultado era tão artificial que beirava o ridículo. Mesmo nos retratos, o que se buscava eram as poses características que a pintura difundira por séculos; e o retoque começa a fazer escola. Apesar das previsões apocalípticas dos Pictorialistas quanto ao futuro da pintura, “não só a pintura não desapareceu como também a fotografia poderá tê-la ajudado a se libertar das amarras do realismo” (Pedro Souza 1998:18).

O desenvolvimento da técnica, bem como a difusão cada vez maior da fotografia por todo o mundo, vão alterar significativamente a linguagem fotográfica, seu modo de representar imgeticamente, via máquina, via aparelho, aparelho fotográfico. É no início do século XX, com a inserção da fotografia cada vez mais (filmes em rolo, câmeras portáteis, papéis com preços acessíveis) dentro do mundo industrializado e com sua conseqüente popularização, que começa uma nova fase fotográfica. Foi preciso um lema: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” criado por George Eastman, em 1888, para “por fogo” no mundo da fotografia. Começava a nascer a estética da “cabeça cortada”, a estética amadora que libertaria a fotografia de uma carga de um século de servidão à Renascença, caracterizada principalmente pela pose e pelas formas composicionais.

O caso do pintor Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) é exemplificativo [...] de fato, Lartigue veio a ser um dos amadores que usou abundantemente as máquinas portáteis. Ainda na juventude, realizou, a partir de 1904, diversos instantâneos de pessoas, cheios de graça e ternura, que contrastavam vivamente com a anêmica estética pictorialista dominante, chegando mesmo, por vezes, a roçar a abstração (Pedro Souza, 1998:38).

Lartigue ultrapassou os limites estéticos da fotografia de sua época, suas fotografias de movimento (corridas, saltos, vôos etc...) vão além da mera técnica, desrespeitando-a, abrindo portas à percepção limítrofe entre a realidade e o sonho. Segundo Pedro Souza, para o fotógrafo que nasce dessa ruptura, os conhecimentos técnicos apurados quanto ao processamento, captação, e outras tantas fases da feitura de uma foto são praticamente dispensáveis. Quanto mais livre, quanto mais tempo possa ser dispensado à captura de imagens melhor.

Segundo Souza (2002), os textos artísticos são caracterizados pelo predomínio da função estética sobre as outras funções do texto. O texto fotográfico passa a desenvolver mais a sua função estética própria quando se liberta do compromisso funcional do registro. É nessa direção que a linguagem fotográfica mergulha no século XX. Detidos sobre a fotografia, filósofos e artistas do novo século direcionam seus pensamentos ao aparelho que deu origem ao “mundo” das imagens técnicas. Pensar nosso mundo sem a fotografia seria o equivalente a pensar o mundo sem a invenção da imprensa. Máquina de aprisionar o tempo, mais que tudo, a fotografia diluiu e transformou questões como composição, tema e beleza em preocupações secundárias diante de sua inquietude. Devido à sua dependência referencial, a fotografia, principalmente o retrato, cria uma outra espécie de aura, de estética, que se manifesta de maneira quase sacra.

Se a fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo (Barthes, 1984:121-122).

Não podemos negar a necessidade do referente em fotografia (a questão será aprofundada no decorrer desse trabalho), “presença afirmando ausência; ausência afirmando presença” (Dubois 1999:81), negar esse referente seria imaginar uma fotografia absurda, fora do tempo e espaço existencial, abissal, vazia. A imposição do referencial fotográfico nos remete de início a uma estética da adoração, a estética da relíquia, do monumento, da múmia, uma estética que não se permite o abstrato. Subjacente a tantas correntes e teorias que procuram se afirmar em torno do

aparelho fotográfico, estão aqui pincelados os pontos que norteiam todas essas idéias sobre a linguagem fotográfica: o aparelho, o ato e suas conseqüências .

Há uma multiplicidade de aspectos pelos quais a fotografia pode ser abordada, numa gama que se estende desde um ponto de vista puramente material e técnico, visando à mera descrição da máquina e dos potenciais do dispositivo em si, até atingir, num outro extremo mais abstrato, uma filosofia da fotografia, que busca explorar, entre outras questões, a fotografia como forma de representação e conhecimento do mundo (Santaella & Noth 2001:115).

Desde a sua gênese, a fotografia carrega consigo o fardo de ser uma espécie de espelho do real. Digo fardo por considerar que o fato de a fotografia estar associada à verdade, ao testemunho histórico, à “ilusão especular”, em muito atrasou o entendimento de suas outras possibilidades de representar o mundo. Possibilidades estas que, para Dubois (1993), oportunizam um debate intenso entre os que defendem a fotografia em três correntes distintas: como **espelho do real**, como **traço do real** e como **convencionalidade simbólica**. Em que isso afeta o nosso entendimento acerca dessa linguagem?

Até a metade do século XX, a fotografia, com raras exceções, sempre havia sido analisada tecnicamente. O primeiro pensador a debruçar-se sobre o dispositivo fotográfico para construir um discurso filosófico e estético foi Walter Benjamin. Esse dissidente da Escola de Frankfurt, já em 1934, antevia a necessidade da compreensão da “essência da arte fotográfica” (Benjamin, 1989: 92), ao mesmo tempo em que desmascarava os ávidos e equivocados discursos pró e contra o novo meio representativo.

Aqui aparece, com todo o peso de sua nulidade, o conceito filisteu de “arte”, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente anti-técnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado (Benjamin,1989:92).

O tribunal a que se refere Benjamin, o jugo a que os críticos desse primeiro estágio da fotografia parecem querer impô-la, é a submissão da nova ferramenta às “verdadeiras” maneiras de se criar arte, ou seja, às formas artesanais. Benjamin parece ser o primeiro a perceber as características peculiares do novo dispositivo, colocando de maneira inédita o signo fotográfico, não mais dependente da emissão, ou de um saber-fazer, mas como um signo de recepção:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar (Benjamin,1989: 94).

Mais que isso, é a questão da reproduzibilidade que atormenta Benjamin, não as formas reprodutivas já conhecidas, manuais, mas a reprodução proporcionada pela máquina, a reprodução desautenticada da *doxa*, onde o original não pode necessariamente ser mais reconhecido, onde a autoridade tradicional do objeto

artístico perde-se. De objeto de devoção, prova única de inspiração quase divina do artista, raridade coletiva, a arte passa ao domínio da posse individual, da perda da tradição e da aura, conforme nos indica o texto paradigmático de Benjamin¹⁰. Aura essa que separava o profano do sagrado, o individual do coletivo, o único do reproduzível: “Figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1989:170). A era do consumo consome a aura, e cria a necessidade irresistível de possuir os objetos, a realidade e a verdade através de imagens e das reproduções.

O eco dos pensamentos benjaminianos irá ecoar por todo o século XX. No entanto, será somente a partir de 1980, quando um grande número de teóricos do fazer-imagético passa a divulgar as até então desconhecidas teorias do filósofo americano C.S. Peirce, que o pensamento sobre uma ontologia da imagem fotográfica ganha corpo e uma sustentabilidade sólida até então inimaginável. Não caberá aqui, neste instante, colocar de forma mais substancial a enorme construção filosófica peirceana, cabendo isso ao segundo capítulo, contudo, devemos nos ater, pelo menos, a algumas definições básicas do signo, suas divisões, e na possibilidade de se interpretar a fotografia como meio de representação semióticamente independente de qualquer outro tipo de linguagem, seja ela pictórica, lingüística ou sonora.

Signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representamen. (Peirce, 2000:46).

¹⁰ O artigo “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” é um dos mais influentes textos sobre a estética moderna. Benjamin começou a redigi-lo em 1936, mas só foi publicado em 1955, após a sua morte.

A subdivisão mais conhecida de um *representamen* quando analisado em relação ao seu objeto é a tríade definida como Ícone, Índice e Símbolo. (1) **Ícone** – signo que se assemelha com o objeto que representa, sem, no entanto, manter uma conexão dinâmica com tal objeto; (2) **Índice** – signo que mantém um conexão física com o objeto que representa, sem, no entanto, ter que parecer com este objeto; (3) **Símbolo** – signo que está conectado ao seu objeto por força de um convenção¹¹. Outro conceito peirceano que nos interessa nesse instante é o conceito de semiose, ou ação do signo.

Ao se assumir um ponto de vista pansemiótico, onde qualquer comunicação verbal ou não verbal é semiose, amplia-se o campo de ação das idéias peirceanas. Seres vivos produzem signos. Até mesmo corpos celestes são capazes de produzir signos (os radiotelescópios são equipamentos aptos a revelar essa semiose). Derivando também da definição de signo, surge uma propriedade da semiose que é sua ilimitação. Se cada signo cria na mente um outro signo que poderá gerar outro signo, temos um fluxo contínuo, ilimitado e complexo de semiose (Godoy de Souza, 2002: 17).

Pretender que esses conceitos permitam esgotar o assunto seria presunção, já que nos labirintos da Semiótica peirciana nem tudo foi resolvido e entendido, contudo, um aprofundamento seqüencial e posterior nos dará mais ferramentas para abriremos caminho nessa estrutura teórica.

¹¹ Antes de passarmos a qualquer tipo de classificação dos signos, é preciso dizer que essa classificação resulta das relações triádicas, como visto acima na definição do signo, logicamente possíveis de se construir, considerando, sempre, que tais tríades peirceanas levam em consideração não apenas a relação do signo com seu objeto, mas, também, as relações internas do signo em si mesmo e a posterior relação do signo e seu interpretante.

Utilizaremos, de início, como peça dialógica com as teorias peirceanas, o pensamento de Phillippe Dubois. Dubois (1993), numa política ontológica, faz uma análise da fotografia como linguagem, utilizando-se das classificações sógnicas peirceanas, para tentar falar de uma espécie de “verdade fotográfica”. Segundo o autor, dois dos conceitos imputados à fotografia, sua legacidade, ou melhor, seu simbolismo e sua iconicidade não passam de panos de fundo para sua gênese sógnica que atestaria seu caráter indicial. Para Dubois, o índice é o cerne da questão fotográfica, e nessa forma constrói, como reconhece, também, o estruturalista Barthes, o mesmo “isso foi”. Na sua construção ontológica do ato fotográfico, Dubois levanta questões fundamentais que, de certa forma, irão ao encontro do pensamento benjaminiano, assim como com os de alguns de seus contemporâneos, comentados em seguida, Barthes e Schaeffer, bem como Santaella e Nöth. Basta dizer, por enquanto, que a obra de Dubois nos interessa porque abre espaço para uma colocação da fotografia dentro de uma epistemologia e de uma ontologia que pode ser qualificada de indicial.

Como se estrutura sua obra? O que ela tem a nos dizer sobre a fotografia? Como já afirmamos acima, no início de sua ontologia Dubois, separa em três os discursos de entendimento da fotografia. Ambos os discursos levam em consideração a relação da fotografia com a realidade.

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real, ou se quisermos, da questão do realismo (Dubois, 1993:25).

Numa espécie de revisionismo histórico, somos levados a um debate que engloba, primeiramente, os defensores e/ou detratores que vêem o instrumento fotográfico como espelho do real. Nessa forma primeira de entendimento do dispositivo, cujo discurso já estruturado no século XIX, a fotografia é considerada como mimese, cópia equivalente.

De acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente (Dubois, 1993: 27).

Essa ausência da ação manual do homem, essa gênese automática na formação da imagem, leva não apenas à crença popular de que a fotografia é a imitação perfeita da natureza, sem qualquer possibilidade de erro, em que o próprio objeto vem se inscrever de forma idêntica numa superfície sensível. Mas há também, nesse momento histórico, uma discussão, uma distinção ideológica, uma separação, entre o que pode ou não ser considerado arte. Por suas características técnicas de produção imagética, a fotografia não agiria apenas como uma novidade, mas como uma possível ameaça às formas artesanais de produção artística. Lembremos que, para um cidadão de senso comum, nesse final de século XIX, a verdadeira arte estava associada à capacidade de o artista ser o mais fiel possível à natureza representável, visível.

A partir dessa clivagem (foto *versus* obra de arte) e dessa concepção mimética, todo o discurso sobre a foto da época começa a funcionar e a se resolver, ora na denúncia, ora no elogio (Dubois, 1993: 27).

Seja para detratores como Baudelaire, seja para os entusiastas do novo meio, a questão da mimese proporcionada por uma máquina insere a fotografia na discussão/separação entre indústria *versus* arte, colocando-a lado a lado com a industrialização; essa separação será o sustentáculo de uma maneira de pensar que se estenderá até meados do século XX.

Sem qualquer dúvida a fotografia é um instrumento útil a arte pictorial. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas, afinal, nem se cogita compará-la com a pintura (Hipolyte Taine *apud* Dubois, 1993: 29).

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou a corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É, portanto, necessário que ela volte a *seu dever verdadeiro*, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura (Baudelaire *apud* Dubois, 1993: 29).

Por outro lado, de uma forma que se pretende positiva e vanguardista, alguns artistas (Picasso, entre outros) e teóricos da fotografia (Bazin, entre outros), propagando uma idéia que perpetua-se até os dias de hoje, afirmam que a fotografia chega para libertar a arte das amarras do realismo mimético. Esse tipo de discurso, da fotografia como **espelho do real**, se esquece de uma questão anteriormente levantada por Benjamin (1989: 176) de que o fundamental não é a pergunta sobre se a fotografia pode ou não pode ser uma forma de arte, mas, o reconhecimento de que ela mudou radicalmente o estatuto daquilo que se considerava arte. Dessa discussão, da qual participaram muitos discursos hoje considerados equivocados e que perdurou praticamente um século, Dubois (1993) nos fornece uma série de

dados históricos que confirmam tais assertivas, seja no domínio da posse individual (no caso dos retratos), seja na esfera das ciências aplicadas, sobre a tradição criada nesse momento de desenvolvimento do dispositivo fotográfico.

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade... Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza (Dubois, 1993: 32).

É necessário dizer que, apesar de o discurso da mimese ser predominante no século XIX e início do século XX, ele não era absoluto, apenas existia sem contradições na prática da época. Numa tentativa de impor à fotografia um estatuto estético inquestionável, o primeiro movimento da história fotográfica, denominado Pictorialismo, justamente por buscar efeitos estéticos pictóricos, através dos mais variados tipos de técnicas fotográficas e mistas nas suas fotografias, coloca em xeque exatamente, de certa forma inconscientemente, o discurso da fotografia como espelho da realidade.

Pretendendo reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto *exatamente como uma pintura*, manipulando a imagem de todas as maneiras: efeitos sistemáticos de *fou* “como num desenho”, encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções posteriores (Dubois, 1993: 33).

Posteriormente, será necessário voltarmos a falar do Pictorialismo sobre outro viés, pois nos parece apropriado pensar na possibilidade de que ali, no início da história fotográfica, já estavam as sementes do que propomos como Hiperfotografia. Mas, voltemos ao discurso sobre a fotografia como **espelho do real**. Parece que o discurso mimético, na medida em que mais e mais pessoas se dispõem a escrutiná-lo, vai sendo diluído em outras possibilidades. Já na metade do século XX, as discussões sobre as características específicas da ferramenta fotográfica, lentamente, vão sendo deslocadas para um outro viés, no qual o realismo não chega a ser negado, mas redirecionado para a problemática do referente.

Essa gênese automática provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem. A objetividade fotográfica confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictorial. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço... a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem de ser um traço, não de ser mimese (Dubois, 1993: 35).

Antes de continuarmos nosso pensamento sobre o discurso referencial, devemos dizer que, na segunda metade do século XX, principalmente devido ao desenvolvimento da semiótica estruturalista, de origem lingüística, vai ganhar força o modo de pensar que coloca a fotografia como uma mensagem codificada, produtora única e exclusivamente de “efeitos de real”. Essa nova forma de enxergar o meio fotográfico, de certa forma, bastante radical, rebela-se principalmente contra o discurso mimético. O discurso da fotografia como transformação do real ganha tamanha dimensão, que não ficará restrito à semiótica de linha francesa, mas

atingirá, em maior ou menor grau, uma série de outros grupos do conhecimento: da psicologia da percepção, passando pelos desconstrutivistas, chegando até aos estudos de antropologia visual. De certa forma, todas essas vertentes do discurso da codificação, contudo, falam uma só língua quando o assunto é fotografia. Podemos enumerar algumas das características que são comuns a essas vertentes:

1. O processo de seleção, de recorte espaço/temporal, do enquadramento realizado pelo fotógrafo, não é neutro.
2. A incapacidade técnica da fotografia em reproduzir todas as gamas de cores e nuances luminosos da natureza.
3. A redução de um espaço tridimensional em bidimensional.
4. Exclusão das sensações olfativas e táteis.

O número de itens que denunciam o caráter codificado da fotografia poderia ser estendido em grande quantidade, porém basta entendermos que, para os defensores da fotografia como uma construção discursiva, tal instrumento não passa de um sistema convencional que perpetua as leis da perspectiva renascentista, fomentando a crença num falso realismo, utilizado muitas vezes de forma ideológica.

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...) É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária, e, por aí, de uma transcrição (Bourdieu apud Dubois, 1993: 40).

De simples apontamentos técnicos a ataques virulentos contra o dispositivo, que atingem da fotografia histórica ao fotojornalismo, chegando posteriormente ao cinema, todas são tratadas como um engodo sistematizado, uma retórica realista inexistente.

Fotos inteiramente dominadas, controladas, estereotipadas... simulacros de uma memória coletiva, na qual elas imprimem uma imagem de marca do acontecimento histórico, a do poder que as selecionou para fazer calar as outras (Bergala apud Dubois, 1993: 41).

Essa corrente de pensamento encontrou eco no Brasil, principalmente, através do instigante texto de Flusser “A filosofia da caixa preta” e da obra paradigmática de Machado “A ilusão especular”. Ambos os escritores concordam que a fotografia só existe pelo domínio de um *know-how*, resultado da “aplicação técnica de conceitos científicos acumulados no curso de pelo menos cinco séculos” (Santaella, 2001: 241). Com uma postura analítica não menos radical do que a de seus antecessores, Flusser, mais do que analisar o modo como a fotografia se faz técnica e esteticamente, questiona o próprio aparelho fotográfico como veículo ideológico. O que são aparelhos?

Sem dúvida, trata-se de objetos produzidos, isto é, objetos trazidos da natureza para o homem. O conjunto de objetos perfaz a cultura. Aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características [...] Em suma aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano (Flusser 2002:19,20,28).

Máquina ideológica, a fotografia não teria nada de inocente. A caixa preta, somada à ótica renascentista, criou um aparelho que funciona do século XIX até

hoje como porta voz de uma sociedade que acredita na realidade imagética mais do que nos próprios sentidos e discernimentos.

Embora seja fruto de uma conexão física, real, com o referente, sendo, portanto um registro mais ou menos fiel de sua existência, a fotografia não é apenas física, mas também simbólica e mesmo convencional. A câmera não é uma simples máquina indiferente e neutra, mas sim dotada de uma certa inteligência, sendo o resultado de séculos de conhecimentos óticos, assim como físicos e químicos (Santaella & Nöth 2001:125,126).

A realidade fotográfica seria desmentida pela convenção, pela opção – tipos de filme, câmeras, iluminação, objetivas e o ponto de vista do fotógrafo. Séculos de avanços técnicos para a sociedade criar à sua imagem e semelhança um aparelho que, dentro de suas limitações, representasse imagetivamente o pensamento de uma época e de uma classe, a fotografia acaba sendo vista como “um aparelho que difunde ideologia burguesa, antes mesmo de difundir o que quer que seja” (Pleyner/Thibaudeau *apud* Machado 1984:74) isto é, o tema a forma não interessam; o que interessa é o modo e o por que essas imagens são aceitas como tais – portadoras de realismo.

Só por inocência ou por má fé se pode ainda falar de uma “neutralidade” ou de um “realismo essencial” a pretexto de seus produtos e menos ainda se pode afirmar que eles possam estar engajados numa prática política libertária (Machado, 1984:75).

As fotografias seriam conceitos personificados em imagens – nada inocentes. Por esse lado, a nossa visão estética e moral da imagem fotográfica já estaria pré-determinada na estruturação do aparelho. Nesses termos vale perguntar: é o fotógrafo que está munido de um aparelho, ou é o aparelho que está munido de um

fotógrafo? A saída, segundo Flusser, seria se insurgir contra essa automação e enganar a máquina com improvisações. “A estereotipia das máquinas é, aliás, o principal desafio a ser vencido” (Machado 1996:36).

Dessa forma, propomos encerrar a exposição sobre a fotografia como uma construção codificada para nos concentrarmos na terceira forma de percepção do dispositivo, a fotografia como traço da realidade. Nessa linha de pensamento encontraremos eco, não apenas na obra de Dubois, mas também de Peirce, Schaeffer, Umberto Eco, Lucia Santaella, Godoy de Souza, entre outros. Se transferíssemos as análises anteriores para uma interpretação signíca peirceana, poderíamos dizer que a fotografia entendida como **espelho do real** nos daria a perceber um **ícone**, enquanto a fotografia como **construção do real** seria uma fotografia **simbólica**, cabendo à fotografia como **traço da realidade** o papel de signo **indicial**. O que distingue a fotografia como traço da realidade, das demais interpretações, é a ênfase na idéia de que como qualquer signo indicial carrega consigo uma valoração da singularidade, da particularidade referencial. No caso das duas concepções precedentes, diferentemente, busca-se a generalização, seja na forma de uma semelhança, seja na forma de uma lei. Para o ponto de vista de que a fotografia é, antes de tudo, traço da realidade, o cerne da questão de uma possível ontologia fotográfica está no referente. Contudo, para que possamos evitar uma apologia do referente pelo referente de forma simplista, correndo o risco de retornar ao discurso da mimese, faz-se necessário conjugar certos aspectos de cada um dos discursos precedentes, principalmente pondo em contato os aspectos icônicos e indexicais da imagem fotográfica.

Peirce destacou diversos aspectos da qualidade signíca da fotografia [...] define o signo fotográfico com respeito à sua relação com o objeto (a

secundidade do signo), por um lado, como um ícone; por outro, como um índice. É assim que as fotos são, “de certo modo, exatamente como os objetos que elas representam e, portanto, icônicas. Por outro lado, elas mantêm uma “ligação física” com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto à natureza” (Santaella & Nöth, 2001: 110).

De certa forma a análise acima, com base nas idéias de Peirce, ajuda a esclarecer os equívocos negativos de se radicalizar os discursos icônico e simbólico e ignorar essa conexão física que marca a fotografia como meio representativo.

Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho, tanto pela moda semiótico estruturalista quanto pela onda das críticas ideológicas, terão permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar à questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no artilho do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo (Dubois, 1993: 45-46).

De forma bastante robusta, a construção de uma teoria da fotografia, partindo de seu caráter acentuado de indexicalidade, indicado por Peirce, e disseminado pelas teorizações contemporâneas da semiótica, torna possível uma nova alternativa de entendimento para o problema da pregnância do real no dispositivo fotográfico. Se esse discurso sobre uma significação indicial nos aponta para um ineditismo bastante recente nos meios intelectuais, não podemos, mais uma vez, deixar de nos referir à obra benjaminiana, que de maneira premonitória, no assunto específico da fotografia como linguagem, apontava também para as características da marca no instrumento fotográfico.

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o

chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (Benjamin, 1989: 93).

Toda a configuração de um discurso sobre o referente já está delineado nesse trecho da obra benjaminiana. A atestação da indicialidade fotográfica vai construindo assim, uma nova possibilidade de entendimento do dispositivo fotográfico, onde os posicionamentos ideológicos que insistem em ignorar a força referencial da linguagem fotográfica vão sendo questionados. Porém, como já foi dito, não seríamos capazes de cogitar uma concessão pueril e insustentável do referente pelo referente. Se de um lado não podemos negar que a impressão fotográfica se dá, também, num nível extra-dispositivo, num contato diádico com o mundo existente, não podemos, por outro lado, negar muitas vezes de forma bastante acentuada, sua iconicidade e, ainda mais, a parte simbólica do dispositivo. Contudo, componentes icônicos e simbólicos, na presente proposta, servem como auxiliares de uma verdadeira essência fotográfica. É essa particularidade individual que dá ao índice fotográfico, assim como qualquer forma indicial, o estatuto do apontamento, da atestação, que nos coloca na direção de uma gênese fotográfica.

Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva (...). E é verdade que a “grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima em sua solidão e dor [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado, acima das palavras “humanismo choramingão”, existe mesmo assim o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...) Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a singularidade

das lágrimas voltam sem ruído a se propor à meditação. Então um outro texto põe-se a brotar da mesma imagem (Bonitzer apud Dubois, 1993:47).

Quantas e quantas imagens fotográficas poderiam ser assim traduzidas? Minando a ação técnica do dispositivo, a ideologia midiática, emerge sempre o silêncio (que grita) da marca, do índice. O que parece ficar patente com a fotografia é justamente esse hiato metonímico, que não se dá ao sentido logocêntrico, que não se rende à lógica estrutural, ou a qualquer tipo de lógica que não se disponha à dúvida (conselheira da ciência). Parece certo, e já claro no decorrer de nosso texto, que estamos nos colocando com uma firme direção teórica que, sem presunções de ordem hierárquica em relação a outras correntes do pensamento, vem se instalando como alicerce para que possamos, depois de dissecado o entendimento sobre a fotografia, ir em direção às proposições de um possível nicho teórico para a terminologia Hiperfotografia. Mas, mesmo com nossa posição metodológica sendo bem delineada, faz-se necessário colocá-la em diálogo, mesmo que momentâneo, com a segunda fase do pensamento do semiólogo francês, Roland Barthes. Importante estudioso das modelizações culturais, Barthes irá se colocar diante da fotografia (como poucos no mundo das palavras) em dois momentos distintos. O primeiro Barthes fotográfico¹² surge no auge do movimento estruturalista com afirmações de que a fotografia seria um perfeito “*analogon*” da realidade e, portanto “uma mensagem sem código” (Barthes *apud* Dubois, 1993: 36). Não nos interessa aqui analisar esta fase do pensamento barthesiano, pois nos parece que esse tipo de discurso analógico sobre o dispositivo fotográfico encaixa-se, de maneira bastante adequada, às considerações sobre a mimese já comentadas acima.

¹² Este artigo barthesiano ao qual nos referimos intitula-se “A mensagem fotográfica” e data de 1961.

Contudo, no início dos anos 80 do século passado, Barthes (1984) retornará à fotografia, já pelo viés de uma representação referencial sem, no entanto, ignorar inocentemente as codificações da linguagem fotográfica. Em sua obra modelar, “*A câmara clara*”, Barthes busca o *noema* fotográfico, sua essência por assim dizer, e esse *noema* seria o referente. Vejamos algumas passagens:

A fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica [...] Em suma o referente adere [...] O que eu tinha observado no início, de maneira desimpedida, sob, pretexto de método, a saber, que toda foto é de alguma forma co-natural a seu referente, eu descobria de novo, em estado de novo [...] Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. (Barthes, 1984: 14-16-114).

Poderíamos citar uma dezena de passagens como esta na obra barthesiana. Barthes de certa forma desautoriza, nesta sua nova fase, o discurso de uma analogia perfeita com a realidade, todavia, nessa insistência em afirmar o componente referencial do engenho fotográfico, o filósofo francês parece não perceber que por mais essencial que seja, o “isso foi” de uma fotografia é necessário, para um entendimento menos conclusivo e mais abrangente do dispositivo, relativizar a questão de uma essência fotográfica baseada unicamente no referente e pelo referente. Mas se a questão referencial na fotografia parece ter se tornado um consenso no pensamento contemporâneo, como tratá-lo de forma não incondicional? Para Dubois (1993: 49), a solução mais “sutil” e “séria” seria um mergulho nas definições signicas de C.S. Peirce, mais particularmente em sua definição de índice.

Devemos destacar, neste momento, que Peirce, de maneira vanguardista, já no século XIX, em meio à imensidão de sua construção filosófica, dispensou parte de seu tempo para pensar o dispositivo fotográfico como mais uma forma sígnica, e portanto, de linguagem.

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física (Peirce,2005: 65).

Peirce, com o reconhecimento da fotografia como um signo de conexão física, isto é, um índice, abre as portas para uma nova abordagem, para sua época, da relação entre dispositivo e referente: ou seja, novamente a questão do realismo, só que com outras possibilidades. Não mais uma realidade inocentemente analógica, tampouco uma construção determinada por uma técnica, já que o índice atesta sim uma conexão física com o objeto, mas, não precisa necessariamente se parecer com ele. Precisamente, o que de mais interessante e inédito acontece com a adoção do pensamento peirceano, no âmbito da fotografia, é que, justamente por sua edificação sígnica ser triádica (objeto-signo-interpretante), mesmo adotando uma postura predominantemente indicial para a imagem fotográfica, não podemos ignorar a estruturação simbólica do aparelho e, conseqüentemente, as possibilidades icônicas do meio.

Portanto, é somente *entre* essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição

propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro (Dubois, 1993: 51).

Dubois refere-se, nesta passagem, ao fato de que dentro de toda a estrutura fotográfica, que engloba desde a constituição física do aparelho, até as possibilidades de escolha, materiais e éticas de um fotógrafo, existe um momento único, um “ponto cego” em que o índice e sua singularidade são, de certa forma, incontornáveis. É na sua independência existencial que o índice marca, definitivamente, no e para além do ato de captura, toda e qualquer tentativa de ofuscamento. Cabe-nos, a partir desse momento aprofundar esse ponto de vista indicial da fotografia. Situados que estamos nessa posição, não podemos ignorar que ao assumirmos uma pragmática indexical devemos sempre levar em conta que na imagem fotográfica há quase sempre uma dicotomia entre sentido e atestação existencial. Uma foto nunca dirá “isso quer dizer”, cabendo sempre à sua utilização, bem como ao intérprete, essa significação. Nas palavras de Schaeffer (1996:46), “interpretar corretamente um signo fotográfico não é procurar seu significado, é primordialmente reconhecer o objeto ou o estado de fato que ele apresenta”.

Analisar epistemologicamente a fotografia implica a conscientização de que não podemos nos ater às especificidades pragmáticas dos usos particulares que se fazem do meio, mas, de certa forma, pensarmos a fotografia como um todo, nas características comuns que, independentemente das utilizações peculiares, pertencem a todas as formas fotográficas, quer sejam elas artísticas, documentais,

científicas, jornalísticas, publicitárias, etc. Para corroborar este pensamento, iniciemos com duas definições de fotografia:

O traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões (Dubois, 1993: 60)

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 (Schaeffer, 1996: 16).

Se tomarmos essas definições como exemplares em sua simplicidade e objetividade, podemos perceber que todo e qualquer tipo de imagem fotográfica se encaixa perfeitamente nessa delimitação técnica, independentemente do dispositivo de recepção dos raios luminosos ser químico ou digital¹³. E, é por essa característica indicial, unida com a instrumentalização técnica que proporciona a gênese automática na formação da imagem, que a fotografia se diferencia dos demais meios representativos, quer sejam icônicos como a pintura, quer sejam simbólicos, como as palavras. Vale lembrar, novamente que essa indicialidade fotográfica não é pura, no sentido de que ela é matizada pelas outras duas categorias sógnicas. Essas nuances também devem ser levadas em conta, principalmente na hora de uma possível interpretação de um *representamen* fotográfico. Para que possamos empreender o bom uso, principalmente direcionado para nosso objeto de estudo, da questão indicial, deveremos retornar à semiótica. Já dissemos anteriormente, de

¹³ Essa definição pode ser estendida à fotografia digital através da Teoria da Amostragem, pois o CCD (dispositivo de carga acoplado), que substitui o filme na fotografia convencional funciona dessa forma. “O processo de amostragem de eventos no tempo possui uma fundamentação matemática conhecida como Teoria da Amostragem...Essa teoria determina que é possível recuperar totalmente a amostra de um sinal contínuo, composta de uma série finita de amostras no tempo, a partir de um determinado número uniforme de amostras daquele sinal, obtidas em um determinado tempo” (Godoy de Soza, 2002:183).

forma bastante simplificada, que Peirce define os signos, com relação aos seus objetos, como ícones, índices e símbolos, cabendo aos ícones uma relação de semelhança; aos índices uma relação de contigüidade física com o objeto; e aos símbolos uma relação convencional ou legal com seu objeto. Para Dubois (1993: 62) a predominância da indicialidade no signo fotográfico acarreta necessariamente que este signo seja regido pelos princípios de (i) **conexão física**, conseqüentemente levando essa relação com o objeto para a ordem da (ii) **singularidade**, (iii) da **atestação** e (iv) da **designação**. Vejamos o que nos diz Peirce (*apud* Dubois):

Chamo de *índice* o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele (3.361).

Defino um *índice* como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da relação real que ele mantém com o último (8.335).

Um *índice* é um signo que remete ao objeto que denota porque é realmente afetado por esse objeto (2. 248).

Os *índices* são signos cuja relação com seus objetos consiste numa correspondência de fato (1. 558) (Peirce *apud* Dubois, 1993: 62).

A fotografia encaixa-se perfeitamente bem nessas definições, e passa necessariamente a pertencer ao grupo sógnico da marca física de algo, como as pegadas, como o catavento, como a fumaça. Podemos perceber que em nenhum momento Peirce coloca como necessidade para a condição indiciária uma semelhança entre o signo e o seu objeto, o que faz com que essa categoria sógnica possa por um lado abdicar de uma possível iconicidade ou semelhança, sem perder sua essência sógnica.

O importante no ícone é a semelhança com o objeto – quer ele exista, quer não; o importante no índice é

que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana – quer este se pareça, quer não, com seu objeto. Em outras palavras, é possível haver perfeitamente ícones indiciais ou índices icônicos (Dubois, 1993: 64).

Nesse ponto Schaeffer (1996) parece concordar com as assertivas acima postas. Para o autor da *Imagem Precária*, essa iconicidade indicial da fotografia, ou sua indicialidade icônica, dependendo do caso, é o que torna a fotografia uma arte paradoxal e extremamente desafiadora e bela. Quanto ao símbolo, no sentido peirceano do termo, temos um signo do tipo geral, construído por imposições legais e por crenças coletivas. Vale dizer aqui que essas classificações sógnicas de Peirce não podem ser isoladas de sua busca filosófica, que passa, só para citar algumas das divisões de sua imensa obra, pela fenomenologia, filosofia e metafísica. Portanto, uma aparentemente “simples” classificação sógnica carrega, embutida em si, principalmente, maneiras diferentes de compreensão das manifestações da realidade em nosso mundo fenomenológico. Para Peirce a realidade pode se manifestar de três formas distintas em uma mente: na forma de uma qualidade (primeiridade), de uma existência (segundidade), e na forma de uma lei (terceiridade). Se fizéssemos um exercício de transposição dessas formas de manifestação da realidade para uma classificação sógnica, poderíamos dizer que o ícone está para a primeiridade, o índice para a segundidade, enquanto cabe ao símbolo a terceiridade. Se são três as formas de manifestação da realidade, parece ficar claro que cabe à fotografia, no reino das imagens, as manifestações da realidade existente. Sobrando para o ícone e para o símbolo, signos que não se caracterizam por estarem ligados fisicamente aos seus objetos, as manifestações qualitativas e gerais da realidade. Falando de outra forma, cabe à fotografia a

manifestação física da realidade, particular, existente; às outras formas sígnicas, icônicas ou simbólicas o terreno da generalidade, seja por semelhança ou por convenção.

Essa distinção inicial, entre as possibilidades da realidade se manifestar serão importantes no decorrer deste trabalho, para que possamos identificar as características que podem diferenciar uma linguagem fotográfica canônica, daquilo que se pressupõe uma Hiperfotografia. Sempre que falarmos em fotografia convencional ou canônica, deveremos entendê-la como um signo de conexão física, o que epistemologicamente vai acarretar uma série de conseqüências heurísticas. Segundo Dubois (1993), a maior novidade imposta a essa conformação do signo fotográfico está no fato de que, para entendermos a fotografia em sua constituição ontológica, devemos pensá-la como um ato. Um ato que engloba, não apenas o produto final, mas todo o processo que vai da tomada até sua relação referencial.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco) (Dubois, 1993: 66).

Mais que isso, somos levados a crer que as interpretações indexicais da fotografia nos levam a algumas implicações teóricas, não menos importantes. A primeira e mais aguda é a negação em definitivo da crença, não apenas no plano

técnico, mas também na receptividade do signo, de uma analogia perfeita. Vejamos: se nos atermos à definição do índice formulada por Peirce, tudo nos leva a crer que é justamente por sua característica de marca que a fotografia não tem a obrigação física, tampouco teórica, de se parecer mimeticamente com seu objeto. O exemplo mais gritante que pode ser usado para corroborar o que foi acima dito, é que se pegarmos as definições de fotografia tomadas como ilustrativas neste trabalho (fotografia como impressão luminosa numa superfície sensível), poderíamos afirmar que o aparelho ótico, ou seja, a câmara fotográfica, pode perfeitamente ser dispensado na construção de uma imagem fotográfica e é justamente pela configuração ótica da câmara que algumas imagens fotográficas são “fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto a natureza” (Peirce, 2005:65). Esse é o caso de uma técnica tão antiga quanto a própria fotografia, o fotograma. Fundamentalmente o fotograma é um método de impressão direto, isto é, coloca-se os objetos, translúcidos ou opacos, em contato, sem intermediação, com o papel fotográfico ou qualquer outro tipo de suporte fotossensível. Logo em seguida expõe-se a composição e revela-se o material obtido. O resultado dessas combinações está longe de ser considerada mimética, o que se vê são sombras invertidas, espectros, que de forma isolada ou combinada dispensam a câmara fotográfica para a criação de seus efeitos estéticos “abstratos”. É interessante notar que o fotograma continua a fazer história no século XX, principalmente com as vanguardas do início do século, que nomearão a técnica de forma distinta: *raiografias*, *schadografias*, *contato*. Só a título de reflexão, percebemos que, mesmo no caso dos fotogramas, considerados uma forma de impressão fotográfica, a nomenclatura dada a tal técnica, por suas características tão peculiares, foge da denominação clássica da fotografia canônica, isto será proveitoso no capítulo seguinte para a proposta deste

trabalho.

Ainda há, por outro lado, aquelas fotografias que aparentemente não seriam identificadas *a priori* como fotografias. Fotos de texturas, macro-fotografias de rachaduras, ou simplesmente, fotos de traços luminosos, onde uma identificação existencial com suas características próprias fica bastante difícil, senão impossível. Para Schaeffer (1996), uma fotografia desse tipo, “abstrata”, não diminui em nada o estatuto indicial de uma imagem fotográfica, pois o simples fato de sabermos que é uma imagem fotográfica implica em aceitar sua indicialidade, mesmo nas fotografias aparentemente mais indecifráveis.

Teoricamente, é possível supor que um certo número de fotografias tem como único objetivo apreender a luz por si mesma (Kosloff *apud* Dubois, 1993: 67).

Para que possa existir uma recepção “correta” do signo fotográfico canônico, sem apelos radicais e insustentáveis quanto à sua iconicidade ou simbolismo, (pois que estes, se são elementos sígnicos que compõe também o dispositivo fotográfico, são secundários), deve-se ter o conhecimento do funcionamento sígnico daquilo que conhecemos tradicionalmente como fotografia. “Basta que uma indicação textual designe a imagem como fotografia para que a individualidade ressurgja” (Schaeffer, 1996:42). Para Peirce (*apud* Schaeffer, 1996) se a fotografia é um índice, não o é porque o seu lado icônico, isto é, sua substancialização, proporciona sua indicialidade através de um facilitamento no reconhecimento da marca, mas devido ao conhecimento que dispomos sobre o funcionamento do dispositivo fotográfico; a imagem é entendida como índice porque se sabe que ela é “efeito de radiações provenientes do objeto” (Peirce *apud* Schaeffer, 1996: 53). É justamente devido a

sua particularidade indicial que as fotografias que mantêm, também, uma forte iconicidade com seus objetos, podem ser diferenciadas de outras formas representativas icônicas como a pintura naturalista.

A segunda implicação teórica de uma essência indicial da fotografia, segundo Dubois (1993), recai sobre o princípio da sua singularidade. É bom lembrar, mais uma vez, que na estrutura da semiótica peirceana os signos icônicos e simbólicos são signos gerais, mentais (idealmente concebidos, eidéticos), cabendo à realidade existente manifestar-se indicialmente. Entendendo a fotografia como mais um signo indicial, ela deve se manifestar, essencialmente, como uma impressão física de seu objeto, um objeto existente, colocado diante da câmera num determinado instante e num determinado espaço, portanto único. “Os índices remetem a indivíduos, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou de contínuos singulares” (Peirce *apud* Dubois, 1993: 72). É, portanto, a partir da unidade de seu objeto que a fotografia nos remete a essa singularidade. Seguindo Dubois (1993: 77), essa unicidade do signo fotográfico só se manifesta no nível de relação signo X objeto. Portanto, é em sua gênese, no momento da captação, que a relação sígnica é sempre singular.

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (Barthes, 1984: 13).

A questão da singularidade automaticamente remete às outras duas funções indispensáveis da linguagem fotográfica, chamadas por Dubois (1993) de **princípio de atestação** e **princípio de designação**. O princípio de atestação seria uma espécie de preceito testemunhal da fotografia. O que vale dizer que a fotografia remete não apenas a existência do objeto, mas certifica-o, ratifica-o. Essa certificação, contudo, nem sempre é sinônimo de significação.

A fotografia é indiferente a qualquer escala: não inventa, é a própria autenticação; jamais mente; ou melhor, pode mentir sobre o *sentido* da coisa, sendo tendenciosa por natureza, mas nunca sobre sua *existência* (Barthes, 1984: 134).

É esse princípio atestativo e pragmático da imagem técnica que coloca, muitas vezes, a fotografia como um meio de identificação: o “isso foi” barthesiano. Não são poucas as estruturas de poder que se valem desse princípio do aparelho para utilizar a imagem fotográfica como evidência documental de um fato, a foto-prova cerceadora: da Comuna de Paris aos documentos de identificação contemporâneos. O princípio de designação, por seu lado, também pertence ao mundo dos signos indiciais. Vejamos Peirce:

[Os índices] dirigem a atenção sobre seus objetos por impulsão cega.
O índice nada afirma; apenas diz: *Ali*. Apodera-se por assim dizer de seus olhos e força-os a olhar um objeto particular, e é tudo.
Tudo o que chama a atenção é um índice. Tudo que nos surpreende é um índice, na medida em que assinala a junção entre duas posições da experiência (*apud* Dubois, 1993: 75).

A fotografia, em sua relação designativa, agrega representação e significação de uma forma totalmente singular no mundo das imagens. Pois essa significação é apenas do tipo: olhe, veja. Ela aponta, mostra, não afirma nada a não ser a existência do objeto. Dubois (1993) e Schaeffer (1996) parecem concordar que a fotografia, através do princípio de designação, numa metáfora lingüística, poderia ser inserida na classe de palavras conhecidas como *dêiticos* (signos lingüísticos que não têm a completude de sentido neles mesmos), é o caso dos pronomes demonstrativos como *esse, essa, isto*; advérbios de tempo e lugar como *aqui, lá, agora, anteriormente*, entre outros. Essa metáfora é ilustrativa para que possamos perceber que, na estrutura do signo fotográfico, em sua razão de ser, teremos sempre que levar em consideração o fato de que existe uma distinção patente entre significar e designar/atestar uma singularidade. Esse equívoco deve-se muitas vezes à insistência de muitos analistas na utilização de fórmulas lingüísticas para compreensão do signo fotográfico. Para Schaeffer (1996) tais mal-entendidos com relação à linguagem fotográfica devem-se ao fato de que as definições gerais de um signo lingüístico partem geralmente de composições que não se encaixam numa essência fotográfica, que insistentemente se nega a alguns reducionismos teóricos impositivos. Como já afirmamos antes, a definição sýgnica de Peirce nos parece mais abrangente e interessante para nossa proposta, já que sua capacidade de adequação aos diferentes tipos de signos proporciona a possibilidade de entendimento fotográfico, sem a necessidade de uma semantização obrigatória.

Por mais que se diga que esta ou aquela foto acaba por encontrar seu sentido nela mesma, que sua carga simbólica excede seu peso referencial, que seus valores plásticos, seus efeitos de composição ou de textura fazem dela uma mensagem auto-suficiente etc., jamais se poderá esquecer que essa autonomia e essa plenitude de significações só se instituem para virem revestir, transformar, preencher posteriormente,

sob a forma de efeitos, uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever numa superfície tão bem qualificada de “sensível”. Essa necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação (Dubois, 1993: 79).

É na dimensão semântica, que é posterior à existência do ato fotográfico, que o homem vai colocando os mais diversos sentidos à fotografia. Sejam eles sentimentais (no caso dos álbuns de família), fetichistas; ou o sentido da relíquia, do documento. Quer seja na utilização jornalística, publicitária, documental sempre a mesma imposição significante.

De certa forma, todas essas características levantadas até aqui sobre a ontologia indicial da fotografia estão baseadas em características comuns a toda classe de índices. Por isso, antes de chegarmos à questão de uma possibilidade estética para a fotografia vamos nos ater, mesmo que rapidamente, sobre as idiosincrasias do índice fotográfico. A primeira característica, que de certa forma já foi comentada, é o cuidado que devemos ter, segundo Dubois (1993), para não confundir atestação existencial com significado ou sentido. A dicotomia significante (ou referente) e significado cabem muito bem em análises discursivas ou narrativas de origem lingüística, contudo, ao observarmos qualquer imagem fotográfica, tudo que a imagem irá nos dizer é *esse, isso, aquilo, aquele, naquele* etc., e o sentido ou o sem-sentido continuará na capacidade ou incapacidade receptiva de leitura dessa imagem fotográfica. Emissão luminosa de um objeto distanciado, por mais próximo que ele esteja do suporte sensível, a fotografia nos dá, imoderadamente, signos despojados, quase nus, alvos, no sentido em que são telas onde projetamos nossas

aptidões culturais. De uma fotografia, nada se sabe, mas podemos nos divertir conferindo-lhe significados. Há uma diferença entre o “isso foi” barthesiano e o “isso quer dizer” lingüístico.

Outra característica específica do signo fotográfico em sua indicialidade, segundo Dubois (1993), é que é somente entre escolhas totalmente culturais que a indicialidade fotográfica se sobressai, sem, de forma definitiva, ocultar as demais formas sígnicas. É só no momento “natural” do corte temporal e espacial, entre as escolhas individuais do fotógrafo e as especificidades do aparelho que a marca, a cicatriz, exala sua plenitude.

Em outras palavras, o princípio da impressão natural só funciona, em toda a sua “pureza”, entre esse antes e esse depois, entre essas duas séries de códigos e de modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está o seu limite (Dubois,1993: 86).

Apesar de ser apenas um instante, esse momento indicial marca definitivamente, de forma ímpar, a fotografia como meio de expressão. Se posteriormente ela será assimilada, novamente reinscrita nos códigos, não mais se poderá fugir da força do índice, que funcionará de forma sígnica como vestígio de algo, como descrição, como testemunho de uma essência fotográfica.

Não podemos esquecer, também, que a fotografia convencional baseia-se sempre numa relação de distanciamento, numa separação existencial entre o objeto e o signo: “o que se olha na película jamais está ali” (Dubois,1993: 88) ou, ainda, “presença afirmando ausência; ausência afirmando presença” (*ibid*,1993). Benjamin (1989), de certa forma já havia configurado essa questão na sua definição de aura

(embora a definição de aura esteja relacionada a obras de arte únicas ou coisas que são únicas, tal definição parece encontrar eco nessa relação do distanciamento do signo fotográfico): “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. E essa característica do signo fotográfico não se restringe apenas à questão espacial, mas atinge sua relação como tempo. Ao contemplarmos uma fotografia sabemos de antemão que o objeto representado não está mais *aqui*, pertencendo agora ao reino do passado, próximo ou remoto. Diferente dos meios imagéticos como a TV e a Internet, a fotografia canônica, como signo de recepção e de captação, está presente sempre no passado, no que houve, no momento anterior. “Passa o tempo. Aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente. Aliás, falando em termos temporais estritos, *no próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece*” (Dubois,1993: 90).

O percurso até aqui construído, apesar das lacunas possíveis, pretendeu dar conta de um entendimento das diferentes formas de se abordar o signo fotográfico, priorizando teoricamente a indicialidade e suas conseqüências ontológicas e semióticas. Passaremos agora a uma proposta de um nicho estético específico para a fotografia convencional.

1.4. A estética do índice fotográfico

A câmara é a maneira fluida de
encontrarmos outra realidade

Ueslmann

Jerry

A pergunta sobre se fotografia é ou não é uma forma de representação artística, parece não caber mais em nossos dias. Para Dubois (1993), melhor seria se nos questionássemos, no âmbito da arte contemporânea, e considerando uma herança benjaminiana, se a própria essência da arte não é, ou tornou-se fotográfica? Não será nosso objetivo aqui realizar um panorama das influências da fotografia nas outras formas de representação como a pintura, a instalação ou a vídeo-arte. Buscaremos, contudo, valendo-nos de um diálogo com autores tão diversos como Merleau-Ponty, Schaeffer, Peixoto e Ibri, pincelar uma possibilidade estética para a fotografia canônica. Já temos configurado neste trabalho que o papel primeiro dispensado à fotografia convencional, é o da representação da realidade existente. Portanto, é a partir do conceito de alteridade que podemos começar a pensar numa articulação estética para a fotografia. É nessa relação conflituosa com o outro que buscaremos um caminho para uma possível estética fotográfica. Mas que tipo de discurso estético cabe à fotografia convencional?¹⁴

Meio técnico de representação imagética, como já dissemos, a fotografia surge no século XIX trazendo a polêmica sobre a validade do instrumento maquínico como modo de criação artística. O novo aparelho fere a verdade demiurga, artesanal, da arte tradicional. A discussão sobre se um instrumento que “dispensa” o fazer humano pode ser colocado no pedestal das artes envolve, então, figuras como Baudelaire, para o qual a fotografia é usurpadora de toda a atividade artística:

¹⁴ É necessário esclarecer que a Estética tem como seu principal objeto de estudo a Arte e não são sinônimos, não cabendo contemporaneamente a utilização do termo Estética como restrito unicamente, ao estudo do belo. Vale salientar ainda, que segundo Abbagnano (2003), os grandes problemas a serem resolvidos pela estética são: 1. relação **Arte vs Natureza** este item subdividindo-se em (a) Arte como imitação, (b) Arte como criação e (c) Arte como construção); 2. relação **Arte vs Homem** com as seguintes subdivisões (a) Arte como conhecimento, (b) Arte como atividade prática, (c) Arte como sensibilidade); 3. **A função da Arte** que duplica-se em duas formas de abordagem (a) Arte como educação e (b) Arte como expressão). Poderíamos fazer um universo variante de definições sobre a Estética, só baseados nestas considerações. Nos ateremos, contudo, para tentar entender a fotografia como um dos elementos da Estética, a relação entre Arte e Natureza, no item Arte como construção, como se verá no texto. Vale salientar que Abbagnano (2003) não faz distinção entre Estética e Poética.

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribui para confirmar a tolice em sua fé de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza. Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes. (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989a: 107).

Situadas no tempo presente, as afirmações do poeta francês podem parecer equivocadas, porém, a acidez de tais palavras só confirma o dualismo terrível que a fotografia trouxe consigo: o de ser um meio dependente da referência exterior ao mesmo tempo em que edifica a dúvida entre realidade existente e representação, pois para Baudelaire a idéia da arte como reprodução exata da natureza é um equívoco, e o fato da fotografia apontar para essa direção já é motivo suficiente para combatê-la. Mais que isso, a fotografia elege o olho e não mais a mão como seu condutor nos labirintos da criação. Leve mudança, grave mudança. O olho e seu poder migratório nos guia pelo mundo, recortando tempo e espaço, criando/descobrimdo sentido no óbvio. O olho de um artista independe do instrumento que ele utiliza para realizar sua obra; sua matéria-prima é, mais do que tudo, a capacidade de entendimento, de interação com o mundo com o qual dialoga e do qual faz parte. Se para um pintor como Cézanne “as paisagens são sempre interiores” (Merleau-Ponty, 1989:56), para o novo artista que surge com a revolução industrial, o fotógrafo, a busca parece ser inversa: o interior está sempre na paisagem. Vidente do presente, o fotógrafo adivinha tudo o que vê. Se a fotografia mudou a relação do homem com a obra de arte, direcionando o foco do autor para a obra, deslocando a responsabilidade interpretativa das mãos do autor para os olhos

do receptor, não afetou menos nossa maneira de entender e de nos relacionar com o mundo¹⁵. Em sua gênese, como instrumento imagético da modernidade, a fotografia é a ferramenta de expressão imagética que, de maneira mais gritante, interpola a invenção e a descoberta de sentido no mundo. Isso se deve ao fato, já citado, de sua dependência referencial. Referente este que, independentemente da teoria aplicada à fundamentação de uma essência fotográfica, sempre aparece. O novo instrumento nasce com a ânsia de uma sociedade que sufocará os mitos e determinará a razão como seu Deus. A responsabilidade inocente do aparelho fotográfico é reproduzir fielmente a realidade existente. Se na pintura parece não haver incoerência entre criação e criatura, mas sim uma ação gestual e conscientemente controlada pelo autor, na fotografia o limite é a demarcação física, o índice. Contudo, mesmo que a fotografia tenha necessariamente caráter indicial, isso não a restringe a uma mera cópia da realidade. Para Merleau-Ponty (2004: 18) “a palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa...”. Suas palavras parecem dialogar com a questão fotográfica como meio de representação, pois mais que um decalque a fotografia também é interpretação; mais que uma segunda coisa, a fotografia é inquietude; uma relação direta do olhar humano com o tempo e o espaço.

O indispensável na obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, matrizes de idéias, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a

¹⁵ Conferir os ensaios de Benjamin sobre a fotografia: *Pequena história da fotografia e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

análise só revela no objeto o que nele está (Merleau-Ponty, 1989:118).

A fotografia só inventa/descobre o mundo a partir do momento em que lhe dá o sentido da representação¹⁶. Não o sentido óbvio da materialidade fotográfica (papel impresso onde me reconheço e reconheço o mundo ao meu redor), mas quando em sua perenidade intrínseca de objeto fotográfico nos remete à fugacidade da existência.

Cada coisa visual, por muito que se trate de um indivíduo, funciona também como uma dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Quer isto finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência (Merleau-Ponty, 1989:71).

O óbvio que de certa maneira nos cega, o cotidiano que nos limita a um olhar de subsistência em relação ao mundo, é substituído pelo que a fotografia parece nos dar, o olhar essencial, interativo, ofuscante, o enigma de nos dar a ver o invisível. O olho da câmera unido ao olho e ao espírito do homem que a manipula pode ser capaz dessa vidência.

Vidente é aquele que enxerga no visível, sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. Quando o olho dá lugar à vidência, a imagem passa a ser tão legível quanto visível. Exatamente como ocorre no plano opaco e horizontal da pintura contemporânea ou do vídeo eletrônico. Toda uma analítica da imagem se constitui a partir daí. A visão – em vez do olhar submetido ao visível – permite apreender o que não se pode mais ver. Tudo o que foi soterrado pela civilização do clichê. Às vezes é preciso buscar aquilo

¹⁶ Apresentar algo por meio de algo materialmente distinto de acordo com regras exatas, nas quais certas características ou estruturas do que é representado devem ser expressas, acentuadas ou tornadas compreensíveis pelo tipo de apresentação, enquanto outras devem ser conscientemente suprimidas. (Bunge & Kaczmarek *apud* Santaella, 2001:187).

que se tirou da imagem para torná-la mais atraente. Outras vezes, deve-se rarefazer a imagem, suprimir todas as coisas que lhe foram adicionadas para nos fazer crer que víamos tudo. Essa imagem é uma verdadeira visão (Peixoto, 2003:40-41).

Segundo Peixoto (2003), é nos movimentos modernistas que se irá englobar não só os métodos tradicionais de representação, mas também a fotografia, que encontramos os primeiros indícios da estética da banalidade, do convencional, do dia-a-dia, contrapondo-se à idéia de uma arte única e sagrada. Quando as ruínas modernas, terrenos baldios, prédios incendiados, rachaduras nas paredes, detalhes convulsos do existir na aparente calma do equilíbrio social, quando os objetos-dejetos do consumo nos dão a noção histórica e estética do nosso mundo é que se vê, fotograficamente, o que se chama invisível. Dar voz ao desprezível, ao que não se vê porque se teme ou se despreza por representar parte do que se é – nós também somos aquilo que perdemos¹⁷. A fotografia, então, por sua capacidade de locomoção, conquista os terrenos desavisados, os “locais de um crime”, como se referia Benjamin ao falar das fotos de Atget:

Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com a sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. Viveu em Paris, pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos quanto ele, e morreu há pouco, deixando uma obra de mais de quatro mil imagens [...] Os publicistas contemporâneos “nada sabiam sobre aquele homem que passava a maior parte do tempo percorrendo os ateliês, com suas fotos, vendendo-as por alguns centimos [...] Ele atingiu o pólo da suprema maestria, mas na amarga modéstia de um grande artista, que sempre viveu na sombra, deixou de plantar ali o seu pavilhão. Por isso muitos julgam ter descoberto aquele pólo, que Atget já alcançara antes deles”. Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos,

¹⁷ Frase tirada do filme *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu. Produzido no ano 2000.

durante a época da decadência (Benjamin, 1989:100-101).

A aura, o invisível, agora se localizam nas periferias do que se afirmava belas artes. A poética fotográfica não é mais imitar, ou estar a serviço das artes e das ciências, mas tornar visível de outro modo. Nesta relação poética entre arte e natureza, a fotografia parece cumprir uma atribuição romântica de retorno à natureza, porém, não mais a entendendo como separável da condição humana e suas vicissitudes, mas como um elemento de construção estética entre o mundo e o homem, inseparavelmente.

Tem-se o conceito de arte como construção quando não se considera a atividade estética como receptividade ou criatividade puras, mas como um encontro entre a natureza e o homem ou como um produto complexo em que a obra do homem se acrescenta à natureza sem destruí-la (Abbagnano, 2003:370).

Entendendo o poeta como um construtor e continuando nessa linha de raciocínio, é inevitável pensar o fotógrafo e sua relação de alteridade com o mundo como um construtor não-submisso, como um decifrador sígnico e não mais como um gênio criador, uma divindade. É através de sua ligação com a alteridade do mundo, com os objetos reais existentes, que o fotógrafo constrói sua poética.

Os objetos são divididos em ficções, sonhos etc..., de um lado e realidades, de outro. Os primeiros são aqueles que existem apenas porque você, ou eu, ou alguém os imagina; os últimos são aqueles que tem uma existência independente da sua ou da minha mente, ou qualquer número de pessoas. O real é aquilo que não é o que eventualmente dele

pensamos, mas que permanece não afetado pelo que dele possamos pensar (Peirce *apud* Ibri, 1992: 25).

Se a fotografia, por sua gênese, está condenada à dependência referencial, parece ser esse um caminho para a construção de sua estética, onde o objeto determina as potencialidades do signo, da representação. É a partir dessa impotência limitadora perante o objeto que o mundo se transforma em “poema romântico” diante das lentes fotográficas, no qual o produto final, a representação, é uma continuação humana do absoluto estético. Dessa forma, colocado diante daquilo que não é apenas interioridade, é que o instrumento fotográfico converte em obra artística, pelo “simples” ato de seleção e recorte, o objeto existencial; inventando/descobrimo sentido, através de pequenas investigações cotidianas, breves e passageiras coleções de espaço/tempo, num ato-diálogo vagante, vagabundo, à caça da imagem fugidia, do poema, da fotografia. Nessa ontologia instrumental, de retorno à natureza, que coloca o homem em contato direto com o mundo, a poética fotográfica e sua aparente rejeição a toda e qualquer tentativa de explicação interpretativa continua jogando o jogo frustrante e incoercível do objeto.

Não duvido, mas a majestade e a beleza do mundo estão latentes em qualquer parte infinitesimal do mesmo [...] Não tenho dúvidas de que as trivialidades, os insetos, os anões, as roupas e os rebotalhos têm muito mais importância do que eu suponha [...] (Whitman *apud* Sontag, 1981: 29).

Essa estranha estética fotográfica, que se nega a reducionismos teóricos, constitui seu mistério, sua força, sua fraqueza. É em um vagar enigmático entre a marca e o ícone, entre o belo e o sublime, que Schaeffer (1996) situa a fotografia,

valendo-se das teorias estéticas de Kant¹⁸. Para o crítico francês, a fotografia atende, de forma diferente a ambas as definições kantianas. Na sua condição de belo objeto, a fotografia cumpriria a função de harmonizar a imaginação e o entendimento numa concordância feliz.

Em outras palavras, um objeto é belo se apresentar “por fora” formas idênticas às que nosso espírito projetaria em uma atividade livre e autônoma. No nível icônico (onde se dá toda a discussão sobre a forma e a figura), significa que um belo objeto é aquele que, no momento da sua captação, a intuição sensível coincide com uma imagem interna, sobrepõe-se a ela como um palimpsesto. Essa superposição, devemos insistir, não seria apriorística: nenhuma regra transcendental exige que o diverso da intuição sensível se sobreponha a uma imagem interna gerada pela ressonância em harmonia com nossos conceitos e esquemas imaginários. A coincidência deve ser experimentada concretamente na contingência empírica, por exemplo, na vida perceptiva (Schaeffer, 1996:163).

A fotografia e sua ligação necessária com os existentes reais aponta para uma possível orientação de acordo com a definição acima citada, pois o fotógrafo, ao buscar um ideal de beleza na natureza, realiza o diálogo entre seu mundo interno (imaginativo) e o mundo externo inteligível. Novamente, a visão e o visto, tornando visível.

Seguindo, ainda, o pensamento de Schaeffer (1996), numa segunda possibilidade de orientação, o autor se detém na definição kantiana de sublime. Se o belo é sinônimo de harmonia entre interioridade e exterioridade, de certa forma podemos considerá-lo um fato subjetivo e material. Contrariamente, nos diz Schaeffer, o sublime não exprime nenhuma materialidade, ele está ligado diretamente à razão, às idéias. Se o belo traz equilíbrio, o sublime, contrariamente,

¹⁸ Na necessidade de confirmar a interpretação de Schaeffer sobre a **Crítica da Faculdade do Juízo** de Immanuel Kant, nos valem da tradução de Valério Rohden e António Marques, datada de 2005. Vale dizer ainda, que toda a obra de Kant está recheada de definições sobre o belo e o sublime. Particularmente nos detemos na primeira parte da obra e, tomamos como ancoragem, principalmente os parágrafos 27 à 29.

introduz a discordância, uma ruptura entre nossas faculdades e o mundo perceptivo, como se uma busca de sentido fosse inapreensível. O caráter decepcionante, porque incontrolável, dos objetos é que gera na mente humana a fruição do sublime. São a grandeza e a onipotência da natureza esquivando-se de todo sentido, afirmando nossa finitude e impotência diante do outro, que objetiva.

O principal aspecto do objeto sublime parece ser o fato de que decepciona, pois, é contrário às finalidades (*zweckwidrig*) da faculdade de julgar, revela-se inadequado a faculdade de representar, e exerce, uma violência (*gewalttätig*) quanto à imaginação criativa (Schaeffer, 1996:168).

A imagem fotográfica, a imagem-traço, muitas vezes nos remete a essa impotência, a essa busca de sentido vã, a esse desequilíbrio estético e racional, a essa poética de dar a ver em silêncio, a essa transgressão semântica e, no entanto, nos remete a um sentimento de prazer estético.

Podemos até mencionar Kant ao dizer que o prazer resulta justamente de sua natureza decepcionante: não resulta de uma ordem dialética, mas simplesmente porque essa decepção icônica e semântica é na realidade uma liberação. Ela liberta nossa sensibilidade do universo dos signos, desvia o olhar da “realidade”, isto é, deste mundo triste no qual todo encontro perceptivo já tem seu lugar reservado (Schaeffer, 1996:168).

Instrumento representativo do objeto que perturba, a fotografia tem o poder de nos alçar para fora do mundo logocêntrico. Ver basta. Em seus atos visionários a fotografia revela, mesmo que parcialmente, o real travestido em imagem. Se, na sua essência, a arte tem a capacidade de representar o ser, nada mais natural do que

entender a relação fotográfica como integrante dessa ontologia, pois é a partir do olhar que o mundo se desvenda. Quando a imaginação é impotente perante um segundo, o que se constrói é um silêncio eficaz e produtivo, da ordem da procura. Baudelaire analisou a fotografia como uma infâmia à “verdadeira arte”, contudo, pouco percebeu que seu embate se travava, não com a fotografia, mas, com o conceito de arte, que tenta abarcar o real, sem brechas dispostas ao movimento incessante do mundo, sem a abstração, enigma da dúvida. O índice dispensa os adornos do discurso e da narratividade, para representar os objetos, de outra maneira, mais explícita, sublime. O olhar sem a fome da definição, sem intencionalidade de uma significação pré-definida, parece ser a poética fotográfica.

Amparando esse olhar, o real diverte com suas formas, proporcionando o *estético* a cada vidente em particular. A estética fotográfica deixa as academias para superpovoar os coletivos, as creches, os viadutos noturnos, as rodoviárias cansadas de se situar num impositivo cultural, para dar crença ao impalpável, o que perdura sendo outro, o inteligível-intangível. A fotografia “mata” o objeto, a vida, corrompe seu movimento, congela sua continuidade, eterniza a morte numa representação. O tempo-imagem afoga “a representação da “vida”, faz a aposta inversa: é uma imagem dirigida contra o tempo e persegue o ideal ou a utopia de retenção da presença que neutralizaria a “ausentificação” inerente à temporalidade” (Schaeffer, 1996: 186). E mais:

Toda tentativa de leitura estético-simbólica de uma fotografia causa uma queda brutal da tensão hermenêutica, uma espécie de curto-circuito que nos faz sentir a profunda indiferença da imagem quanto à interpretação, esta última nos parecendo como que imposta à primeira sem poder enriquecê-la. (Schaeffer, 1996:195).

É no traço visual que nos detemos, mais uma vez, para corroborar a descida a esse nicho sógnico fotográfico. Pois a fotografia afirma essa independência sublime. É na fugacidade do campo perceptivo que o fotógrafo cria poesia, manifesta-se esteticamente. Na deslocação, no gesto incompreensível dos objetos é que o momento fotográfico acontece.

Portanto, não há nada de especial para ser visto, a não ser aquela “coisa” inesperada, que jamais se viu e que nunca mais se verá, a não ser nessa foto, nesse passeio imaginário que desemboca numa fração de segundo do real quase perceptivo (Schaeffer, 1996:197).

As fotos são desordens no *continuum* perceptivo, controladas pelo aparelho e suas possibilidades, assim como pelo olhar humano. Vaga à mercê dos acontecimentos essa relação. “O fotógrafo, em qualquer circunstância, define-se muito mais em relação ao real, “a ser posto em imagens”, do que em relação às questões formuladas pela tradição fotográfica” (Schaeffer, 1996:202). Um fotógrafo nunca domina completamente a situação, suas escolhas são ininterruptamente deslocadas, transformando em cenas aquilo que se apresenta ao seu olhar. Não integrada, amoral e impenetrável em seu sentido puro, a arte fotográfica, a arte da marca, do traço, representa uma poética do olhar recaído sobre si mesmo, concomitantemente, um olhar que também é observado pelas coisas, numa relação dialógica, silenciosa e ativa, semiótica.

Capítulo 2. Hiperfotografia

Campos da fotografia: aerofotografia, fotografia aérea, astrofotografia, cinematografia, cinefotomicrografia, cistofotografia, cromofotografia, escultofotografia, espectrofotografia, esquigrafia, heliofotografia, [...] fonofotografia, fotogrametria, fotomicrografia, fototipografia, fototopografia, fototipia, macrofotografia, pirofotografia, radiofotografia, telefotografia, uranofotografia.

Susan Sontag citando a publicação Roget's International Thesaurus

Vimos no capítulo anterior a construção ontológica do fazer fotográfico e seus desdobramentos peculiares, condizentes com sua epistemologia. Temos convicção de que o assunto fotográfico foi tratado de forma aprofundada, no que diz respeito a uma definição dessa forma representativa, possibilitando a partir de agora o direcionamento teórico para a argumentação de que a semiose característica de uma imagem fotográfica não é a mesma que a de uma imagem hiperfotográfica, justificando desta forma a adoção dessa nova denominação. Neste capítulo pretende-se sustentar, basicamente, as diferenças sógnicas entre uma fotografia convencional e uma hiperfotografia. Essa distinção se justifica na quase impossibilidade de separar uma determinada linguagem do meio ou canal que a propaga, mesmo quando as fronteiras entre os diferentes meios se confundem numa mistura confusa. Dialogando com Arnheim (*apud* Santaella, 2001), em seus estudos sobre a diferença entre percepção e representação, Lucia Santaella coloca o seguinte:

Se “a representação consiste em criar com os meios de um *medium* particular um equivalente do conceito

perceptivo” e se “conceitos representativos são dependentes do meio através do qual eles exploram a realidade”, então cada meio de representação (pintura, desenho, gravura, fotografia, cerâmica etc.) deve desenvolver conceitos representativos e formas de representação que lhe são próprios. Não tenho em mente minimizar a importância das peculiaridades do meio, suporte e materiais na constituição de uma forma de representação visual. Esses meios são a fonte mesma de distinção das representações entre si. São elas que nos permitem diferenciar uma pintura de uma fotografia, esta de uma gravura, e assim por diante (Santaella, 2001: 208).

Numa metáfora biológica, valendo-nos do pensamento de François Jacob (1992: 21-22), num ato-diálogo-reprodutivo, pode-se acrescentar:

Cada programa é formado não já pela cópia exata de um único programa, mas pela combinação de dois programas diferentes, o que tem como consequência que cada programa genético, isto é, cada indivíduo, se torne diferente de todos os outros.

De certa forma essa regra vale para as linguagens da cultura (é claro que com suas características específicas). Se trouxermos esse pensamento para o âmbito da fotografia pós-produzida digitalmente, e considerando que esse diálogo/reprodutivo/tecnológico entre uma máquina de captação (fotográfica) de existentes, de um lado, e um processador de dados simbólicos, numéricos (computador), de outro, não é neutro, nem asséptico, podemos concluir que, dessa relação, o produto final sígnico, que será trazido às mentes interpretantes, terá características estruturais totalmente singulares, isto é, não será mais uma fotografia canônica, tampouco uma imagem puramente sintética. Para Peirce, o universo, e tudo mais contido nele, está em busca constante de uma evolução autocrítica. Se essa autocrítica evolutiva se estende de maneira geral e universal, nada mais natural que o instrumento fotográfico também passasse, depois de quase duzentos

anos de idade, por uma “crise existencial”. Num trabalho sobre arquitetura e semiótica, Ghizzi (2004: 29) nos aponta a mesma direção:

Ao longo da vida de uma linguagem, [...] devem ocorrer processos de autocrítica e: (1) eles não têm a natureza de um fato, mas de um processo no tempo, que é contínuo, na medida em que a experiência cotidiana pode ser crítica e continuamente avaliar a relação (satisfatória ou não) das ações com as regras de conduta; e (2) segue uma tendência comum de evoluir de um nível inconsciente para um consciente, sendo justamente a tomada de consciência o que caracteriza uma descontinuidade no processo e desencadeia uma autocrítica, portanto, reformulação da direção e das regras gerais do pensamento, da ação e, até mesmo, do prazer estético.

É no cerne desse sistema evolutivo que, em nosso trabalho, a hiperfotografia se coloca. Pois, como já dissemos anteriormente, as possibilidades de utilização do instrumento fotográfico convencional parecem ter chegado a um limite de emprego estético; e, com o diálogo entre a técnica tradicional e as novas tecnologias computacionais, nasce uma nova forma de se valer da fotografia como discurso criativo e, por conseqüente, de se relacionar com a realidade. Se, para a fotografia convencional, a construção sígnica era marcada por uma relação basicamente documental da realidade existente, o que parece acontecer com a hiperfotografia é uma relação que conjuga de forma mais complexa diferentes formas de compreensão da realidade. Para Santaella (2001) a ação de um signo (semiose) será tanto mais eficiente quanto mais esse signo for capaz de conjugar de forma equilibrada elementos icônicos, indiciais e simbólicos. Parece que a hiperfotografia, pós-produzida digitalmente, possibilita esse equilíbrio sígnico com maior eficácia; primeiro, valendo-se de sua dependência dinâmica com relação a seu objeto, salta aos olhos um fundamento existencial, muitas vezes com uma iconicidade bastante

acentuada que, depois de traduzida simbolicamente, por meio do computador, ultrapassa de forma original os limites de signo de uma realidade existente, para nos dar a ver uma nova forma de realidade possível, através de um signo híbrido, que não parte mais de uma qualidade gerada unicamente pela mão de um artista, por exemplo, para chegar a um interpretante remático, mas constrói seus interpretantes possíveis, partindo das qualidades de um existente. É mais uma etapa no desenvolvimento evolucionista das imagens técnicas e, dentro de uma nova condição tecnológica mista, nos possibilitando, senão um avanço, pelo menos uma nova condição instrumental técnica de entendimento da realidade. Na verdade, nas condições do acordo firmado, de utilização das teorias peirceanas, parece haver uma extensão epistemológica, onde a realidade existencial seria um trampolim para a idealidade, um possível mundo artístico, gerado pelo existente, numa audácia heurística percorrida e possibilitada pela união entre imagens técnicas/mecânicas e computacionais. Uma nova proposição, para além da fotografia convencional, não mais regrada pela ótica modernista da apropriação, não mais uma foto colada num outro suporte e/ou uma tela projetando uma foto absorvida numa instalação, mas como um novo instrumento sógnico que, ao se valer de seu próprio esfacelamento, por meio das possibilidades tecno/semióticas híbridas computacionais, é capaz de agregar linguagens em sua matriz diádica e não apenas ser agregada aos pluridiscursos da arte tradicional. Se para a fotografia convencional o limite é a demarcação física, independentemente dos propósitos com que a imagem é criada, na nova forma de se pensar o instrumento fotográfico, esse limite é largamente ultrapassado pela interdisciplinaridade tecnológica.

Sob essa perspectiva, o encontro das máquinas digitais e analógicas no computador resulta em um

tipo de máquina cujas características vão além do que se poderia imaginar para máquinas que trabalham com código icônico ou binário isoladamente. Nem tão pouco se assemelha a uma mera soma dessas potencialidades. Como escreve Manovich, o encontro entre os códigos icônico e binário “muda a identidade tanto da mídia quanto do computador ele mesmo” (Ghizzi, 2004: 107).

Se nos for possível desabilitar a dicotomia vulgar entre artificial/natural, entendendo as próteses óticas e as máquinas de processamento de dados como extensões da própria humanidade e, ainda mais, nos colocarmos como intérpretes de uma realidade radical, onde se nos torna impossível estabelecer limites fenomenológicos, a hiperfotografia parece ser um canal aberto, não mais dependente das artes tradicionais, conjugando, em sua trama particular, sementes de possíveis, apesar de sua dependência referencial; um diálogo que, parafraseando Ibri (num artigo sobre a poética e sua relação com as coisas existentes), faz dessa arte, talvez, a grande originalidade no imenso eterno retorno da convencionalidade estética. “O artista, de sua vez, deverá encontrar uma espécie de poética mediadora diante da alteridade, descobrindo naquilo que simplesmente é suas possibilidades futuras de ser” (Ibri, 2007: 02).

Assim posto, nos cabe acrescentar que é a partir do discurso estético que a hiperfotografia, valendo-se da sua capacidade de ultrapassar limites existenciais, sem deixar de se valer dos mesmos, nos proporciona uma nova forma de estabelecermos nossa relação com o mundo existencial, que nos dispõe à dúvida e à criação sígnicas. A fotografia ultrapassa a condição de coadjuvante num discurso de possibilidades estéticas (eidéticas), assim como assume a postura inconveniente de desequilíbrio de nossa realidade existencial. A hiperfotografia, valendo-se de todas as inúmeras variantes colocadas à sua disposição, através da construção

computadorizada, alcança assim uma nova dimensão representativa, aproveitando como matéria prima a alteridade do mundo externo, em conjunto com o imaginário criativo artístico. Faz isso numa relação que não é, em absoluto, nem pictórica, tampouco fotográfica, no sentido estrito desses termos. Pois parece que, atualmente, ninguém confunde cinema com artes gráficas, ou com desenho animado, ou com fotografia em movimento, apesar de que estes últimos podem muito bem ser estruturados na forma cinematográfica; por que então continuarmos a tratar como fotografia uma forma representativa, que ao nível interpretativo, que parece ser o que dá sentido sógnico a qualquer representação, não mais proporciona um entendimento dicente? É nessa estranheza que parece se abrir a predisposição para um conflito teórico, onde a discussão sobre o que pode ser a hiperfotografia em diferenciação à fotografia convencional ultrapassa as barreiras da taxonomia aplicada até os dias de hoje, que muitas vezes pode vulgarizar um debate que, a nosso ver, está no campo ontológico, o campo da essência sógnica. Entendemos que, de maneira equivocada, se tratou todas as formas de utilização fotomecânica de maneira uniforme, atribuindo o nome de fotografia a representações sógnicas que, de longe, abandonaram a essência fotográfica. Se o fotógrafo nunca domina completamente a situação e suas escolhas são ininterruptamente deslocadas, transformando em representação aquilo que se dispõe ao olhar; de um modo mais livre o compositor de um discurso hiperfotográfico se alimenta do registro existencial para adentrar a impalpável substância do domínio estético/fictício, num reino onde quem dita as regras não é o *objeto que objeta*, como nos afirma Ibri (2007:01), mas sim o indivíduo artista que amplia as possibilidades interpretantes pela apropriação criativa do registro fotográfico canônico.

Desde seu surgimento, no século XIX, como instrumento inaugural¹ da era das imagens técnicas, a fotografia já passou por algumas mudanças quanto à forma de captação e criação de imagens (o surgimento da película flexível, a fotografia colorida, a introdução de equipamentos portáteis, etc...) mas nenhuma tão radical como a que começa a acontecer no final do século XX. É possível afirmar que a fotografia inicia sua primeira grande mudança estrutural, de forma mais radical, pouco mais de 150 anos após seu nascimento, quando se substitui o tradicional método de captação óptico/químico, pelo método óptico/digital. Historicamente, o surgimento da fotografia digital, de construção numérica, tem início na década de 80 do século XX, juntamente com o aparecimento dos primeiros computadores pessoais e seus respectivos programas (softwares) para o tratamento e criação de imagens sintéticas. Se, por um lado, a fotografia foi o catalisador que impulsionou o nascimento e a solidificação da nossa cultura imagética contemporânea, é não menos importante salientar que a onipresença das imagens em nossa vida se deve, grandemente, à facilidade de reprodução e difusão da tecnologia digital. Para Santaella, a fotografia inovou em relação aos tipos de imagem que a antecederam quando, de imediato, livrou a produção de imagens do artesanal e do imaginário subjetivo do artista. Contudo, o que se percebe nesta recente união do instrumento óptico com o instrumento computacional é que a fotografia, que por um lado ainda depende do referente para existir como índice/ícone, por outro, com sua incursão entre as novas tecnologias, parece fazer uma mutação a uma nova espécie de linguagem¹ imagética, a uma maior diversificação da sua relação com o “imaginário artístico” limitado pela própria “natureza” na fotografia convencional. Mas afinal, por

¹ É necessário observar que a gravura já antecipava a idéia de imagem técnica reprodutível, contudo ainda mantendo vínculos com o processo de criação artesanal, dispensado pela fotografia.

¹ Não nos cabe limitar a linguagem ao estudo da língua ou da linguagem verbal, mas estender sua abrangência ao estudo de qualquer linguagem, seja ela verbal, visual ou sonora.

que a denominação **hiper**²?

Quando falamos em hiperfotografia, e os dicionários não dão conta do conceito, propomos pensar na fotografia convencional (analógica ou digital) misturada à tecnologia não-fotográfica-referencial, numérica, simbólica, ao montante tecnológico computacional, que de certa forma impõe ao dispositivo uma necessidade de diálogo pós-produtivo. Não mais uma fotografia tradicional, mas, transpassada, transcodificada pela memória de um computador, manipulada, com ou sem misturas de informação de procedência diversa. Para Santaella (2001:24) “depois de terem sido colocados em formato digital, quaisquer dados podem ser sintetizados em qualquer lugar e qualquer tempo, para produzir produtos com idênticas cores e sons”. Essa sintetização, aliada à capacidade infinita de criação humana, pode tornar também infinitamente metamorfoseável qualquer tipo de texto, depois de digitalizado. É nessa insegurança criativa, promíscua, neste ambiente ilimitado, não-linear, espontâneo, que nos permitimos textos híbridos de uma forma até então não conhecida, pois não nos limitamos “à informação escrita [...] não apenas aos mais diversos grafismos [...] mas também a todas as espécies de elementos audiovisuais (voz, música, sons, imagens fixas e animadas) (Santaella,2001: 24). E ainda:

O termo hiper se reporta à estrutura complexa e alinear da informação. Ora, as linguagens híbridadas (som, imagem, verbo, números, cores, luzes, formas e movimentos), tantos nos CD-ROMs quanto nas redes estão sempre configurados em estruturas hiper (Santaella, 2001: 24).

² A opção pela utilização do prefixo **Hiper** na configuração de nosso trabalho vem da necessidade de um diálogo com várias terminologias contemporâneas como *hipertexto*, *hipermídia*, *hiper-realismo*. Etimologicamente, segundo o dicionário Houaiss, o termo **Hiper** se origina do grego *huper*, tendo como significado, entre outros: acima, acima de, super, muito, demais, para lá de. Segundo o Houaiss são aproximadamente 800 vocábulos utilizando-se do termo. No caso de nossa proposta, dialogamos com Santaella (2001) que trata o prefixo **Hiper** reportando-se à estrutura complexa e alinear da informação. Segundo a autora numa estrutura **Hiper** os textos podem ser reconfigurados à vontade, são fluídos, permitindo hibridismos até então desconhecidos. Parece-nos que a fotografia pós-produzida atende, de certa forma, a esse tipo de configuração.

Ademais, essa terminologia não aparenta conter equívocos quanto à sua construção, já que pelo menos dois registros de sua utilização podem ser conferidos em trabalhos recentes de acadêmicos e artistas, como é o caso do polonês Stefana Wojneckiego³ que denomina seu trabalho artístico (baseado em fotografias) de **hiperfotografia**. No Brasil, em um texto bastante instigante denominado “*Deixa ver como ficou*”: *Hiperfotografia, Cibercultura e os usos da imagem na era digital*” o professor Marco Aurélio Silva⁴ propõe a utilização do termo **hiperfotografia** para as fotografias veiculadas na rede mundial de computadores, particularmente em *fotoblogs*. Para Silva (2004: 19):

O termo **hiperfotografia** não é novo, mas sua conceitualização por Fred Ritchin, em 1990 (Robins, 1997: 57), precisa ser hoje atualizada. A *hiperfotografia*, para Ritchin, seria a imagem fotográfica que não requer nem a simultaneidade nem a proximidade entre o fotógrafo e fotografado – o que é um aspecto desterritorializante anterior, quando as pesquisas espaciais já enviavam sondas capazes de fotografar o espaço ou os planetas vizinhos, o que também é o berço da própria imagem fotográfica digital [...] Se para ele a hiperfotografia é o registro que chega ao que é impossível ao olho humano, nós vamos pensá-la enquanto a imagem que circula por espaços inimagináveis para a fotografia analógica, no caso o ciberespaço.

Para Silva, portanto, seria a desmaterialização da fotografia digital e sua conseqüente desterritorialização nas redes informacionais que lhe permitiria a utilização do termo hiperfotografia. O que parece pertinente destacar é que essa atualização terminológica, vem ao encontro da nossa necessidade de fundamentar outro viés para o termo, sem desprezar as já citadas possibilidades. Para isso,

³ Disponível no endereço eletrônico <http://fototapeta.art.pl/fti-wojneckiego.html> em 18/06/2006.

⁴ Disponível na revista eletrônica *Os Urbanitas - Revista de Antropologia Urbana* ISSN 1806-0528. Disponível em www.aguaforte.com/osurbanitas2/marcoaureliosilva1.html. Acessado em 07/11/2007.

começamos a pensar a hiperfotografia de forma a não resumi-la à subsunção em um espaço ideal (no caso a *internet*), já que as faculdades do meio computacional permitem não apenas a distribuição em rede de dados, mas a composições, distorções e exposições em espaços de certa forma controlados, como as exposições artísticas, as publicações midiáticas, etc. Até porque a desestruturação **possível** de uma imagem fotográfica, levando a uma hiperfotografia, não respeita mais os limites impostos a um signo de segundidade, segundo a semiótica geral, visto que esse, necessariamente, tem seu limite na existência e não no imaginário. As inclusões participativas de movimento, som, texto e a própria desmaterialização do meio fotográfico descaracterizam assim o cânone fotográfico. Mas vamos adiante:

“O atual momento da imagem fotográfica já foi batizado de “pós-fotografia”, numa coletânea de ensaios publicados em 1995, por pesquisadores britânicos, sob o título de **The photographic image in digital culture** (Lister, 1997). Com considerações fundamentais sobre os usos da fotografia em mais de 160 anos de história, para esses autores a era pós fotográfica se dá com o desenvolvimento da tecnologia digital para “gravação, manipulação e armazenamento de imagens”, num contexto em que começa haver uma convergência crescente das tecnologias fotográficas coma as do vídeo e do computador, projetando ambientes de hipermídia (Silva,2004: 08)

Não parece ser outro o caminho indicado por Nöth e Santaella no artigo *Os três Paradigmas da Imagem* que pertence à obra *Imagem – Cognição, Semiótica e Mídia* de 2001⁵. Nesta obra, as diferentes formas de criar imagens, realizadas até então pelo homem, são separadas em três paradigmas distintos, porém permutáveis, sendo eles: **pré-fotográfico, fotográfico, pós-fotográfico**. O que temos dentro

⁵ O texto *Os três paradigmas da imagem* foi originalmente assinado somente por Lucia Santaella numa compilação intitulada *O fotográfico* de 1998, editora Hucitec/CNPq.

dessa estruturação são distinções paradigmáticas quanto a meios de produção, armazenamento, quanto ao papel do agente produtor (no caso o homem), quanto à natureza da imagem, à sua relação com o mundo, aos seus meios de transmissão, e, finalmente, ao papel do receptor. Se adentrarmos os limites estabelecidos pelos dois teóricos, para cada paradigma, veremos com uma nitidez bastante convincente as idiosincrasias pertinentes a cada um dos paradigmas independentemente. Basicamente, as diferenças entre os três paradigmas está no fato de que o primeiro paradigma (pré-fotográfico) englobará as imagens produzidas artesanalmente, controladas pelo imaginário do autor; o segundo paradigma (fotográfico) agrupa as imagens que são produzidas por conexão física, imagens que dependem de uma máquina e da presença de objetos reais existentes; enquanto que ao terceiro paradigma (pós-fotográfico) cabem as imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computador, sem a necessidade de referentes. Poderíamos estender mais uma dezena de diferenças entre cada uma das formas de produção imagética propostas pelo texto, contudo, para nosso propósito nos deteremos nas possibilidades de mistura entre os paradigmas, suas permutações promíscuas, gerando signos não mais cristalizados, mas cada vez mais complexos. Essa permutabilidade entre os paradigmas pode ser exemplificada com o surgimento da fotografia. Basta lembrarmos que os primeiros fotógrafos foram em grande parte pintores, além do fato de que a estrutura ótica da câmera fotográfica perpetua a estética renascentista. Como citado no capítulo 1, foi denominado de Pictorialismo o primeiro movimento fotográfico da história, quando por meio de recursos basicamente fotográficos, buscavam-se efeitos pictóricos nas fotografias. O Pictorialismo foi o primeiro indício de que a tendência aos hibridismos iria se tornar, não apenas um modismo passageiro, mas quase que uma norma na produção

artística do século XX e da contemporaneidade. Não podemos esquecer que a relação entre os paradigmas pré-fotográfico e fotográfico não foi uma via de mão única, já que muitos pintores também se serviram do novo instrumento para pesquisas pictóricas.

Já é fato bastante conhecido que, logo após a invenção da fotografia, os pintores deixaram seus ateliês para flagrar a vida cotidiana do mesmo modo que os fotógrafos. “Ingres, Millet, Coubert, Delacroix se serviram da fotografia como ponto de referência e de comparação. Os impressionistas, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, se fizeram conhecer expondo no ateliê do fotógrafo Nadar e se inspiraram nos trabalhos científicos de seu amigo Eugène Chevreul” (Virilio, 1994: 52) (Santaella & Nöth, 2001: 184).

Se as misturas se evidenciaram no século XIX, no mesmo instante do nascimento das imagens técnicas, foi no século XX, com o advento do modernismo, que os hibridismos entre os paradigmas pré-fotográfico e fotográfico, originaram um amplo número de experimentações e denominações específicas como a fotomontagem, fotoescultura, hiper-realismo, fotoinstalação, além do ressurgimento, sob outra roupagem dos já conhecidos quimigrama (pintura química) e fotograma. Neste ponto é importante citar o excelente trabalho de Luiz Guimarães Monforte intitulado **Fotografia Pensante**. Nesta obra, de 1997 o autor situa historicamente e dá a receita dos procedimentos necessários para execução de mais de 20 processos baseados em fotografia. São processos do século XIX e XX, tais como: o negativo construído, a goma arábica, a fotogravura, a fotocópia, a fotoserigrafia etc. Vale notar que todos os processos citados, apesar de manterem sua matriz fotográfica, em conjunto com outras técnicas, artesanais ou não, buscam uma alternativa ao nome fotografia. Parece que os autores de tais processos entendem que as mesclagens paradigmáticas geram novas formas sígnicas. Se as relações de

troca, se as incursões da fotografia com as formas artesanais de produção imagética já proporcionaram um grande número de possibilidades híbridas, o que diremos da revolução computacional, acontecida no final do século XX, quando todas as formas de representação criadas pelo homem podem ser sintetizadas na forma de estruturas numéricas denominadas pixels. Se a fotografia afetou enormemente o paradigma pré-fotográfico, podemos dizer que as relações paradigmáticas artesanais, maquinicas e numéricas tendem a proporcionar mesclas signicas de forma nunca vistas até então.

Cumpre notar que a influência do paradigma pós-fotográfico sobre o fotográfico não é unilateral. O inverso também é verdadeiro, visto que os critérios de qualidade que norteiam os ideais da imagem infográfica ainda estão embebidos na estética fotográfica, assim como esta bebeu nas fontes da imagem pictórica. Enfim, o significado da palavra “síntese”, nas imagens de síntese, pode certamente apresentar duas acepções: de um lado, a idéia de modelagem e síntese numérica, de outro, a idéia de síntese dos três paradigmas. De fato, o que caracteriza o paradigma pós-fotográfico é sua capacidade para **absorver** e **transformar** os paradigmas anteriores (Santaella & Nöth, 2001:185-186). Grifo nosso.

O grifo da citação acima não é despropositado, pois é nessa absorção e transformação que está moldada toda a estrutura da hiperfotografia. Parece claro, como procuramos evidenciar anteriormente, que não é o fato de uma captação fotográfica ser digital que a descaracteriza como instrumento de entendimento da realidade existente. Mas, também fica patente que, se por opção estética um artista se vale de uma fotografia sintetizada, este pode, pelo poder de absorção e transformação do paradigma pós-fotográfico, descaracterizar a tal ponto essa imagem fotográfica original que dela mal sobrarão resquícios de uma lembrança, uma vagueza indicial. Não seria incorreto afirmar que estamos apenas visualizando,

neste início de século XXI, a ponta do iceberg da promiscuidade sgnica por meio do computador. Contudo, o assunto de nosso interesse passa, pelo menos neste momento, pela relação e grau de interferência do paradigma ps-fotográfico (computacional) na fotografia. Conseqüentemente, isso conforme inúmeros exemplos citados, uma nova forma de definir esse processo de mescla sgnica pode e deve surgir. Num exemplo de como o hibridismo afeta a estrutura da fotografia convencional Santella & Nth (2001: 185) citam como exemplo as incursões fotográficas pela medicina e ciência:

A evolução da fotografia através de suas ligações com a sonografia e infografia nas técnicas de sondagem do invisível, tais como aparecem, de um lado nas imagens para diagnóstico médico, que já haviam começado com o raio X, expandindo-se na ecografia, sonografia, tomografia computadorizada e ressonância magnética, e, de outro lado, no processo de captação da imagem na pesquisa espacial, sensorialmente remoto etc. (ver Sogabe 1996). Está claro que não se pode chamar essas imagens de fotográficas [...]. Entretanto, todos eles são nitidamente formas híbridas do paradigma fotográfico e ps-fotográfico.

Se o uso de formas híbridas na medicina e na ciência micro e macro espacial transforma a essência do dispositivo fotográfico, não será diferente no ambiente das experiências estéticas. Para Fadon Vicente (*apud* Santella & Nth, 2001: 139) há um deslocamento do eixo de criação fotográfico "para a ps-produção via computação gráfica, com uma carga tica e estética nada desprezível". Esse "nada desprezível" parece nos reportar a questões extremamente importantes  diferenciação que, independentemente das possíveis mesclagens, caracteriza cada um dos paradigmas propostos. A desagregação sinttica, dos conteúdos imagético/fotográficos, quando em contato com o computador, fica mais clara quando observamos com mais

detalhes as características peculiares a cada um dos paradigmas. Vejamos o quadro abaixo baseado em Santaella & Nöth (2001, 168-175):

PRÉ	FOTOGRAFICO	PÓS
Expressão via mão	Autonomia da visão via próteses óticas	Derivação da visão via matriz numérica
Processos artesanais de criação da imagem	Processos automáticos de captação da imagem	Processos matemáticos de geração da imagem
Suporte matérico	Suporte químico ou eletromagnético	Computador, vídeo, programas
Processo monádico	Processo diádico	Processo triádico
Fusão: sujeito, objeto e fonte	Colisão ótica	Modelos, pixels
Imagem incompleta, inacabada	Imagem corte, fixada para sempre	Virtualidade, simulação
Suporte único	Negativos ou fitas magnéticas	Memória do computador
Percível	Reprodutível	Disponível
Imaginação para a criação	Recepção, prontidão	Cálculo, modelização
Sujeito criador	Sujeito pulsional	Sujeito manipulador
Figurar o visível e o invisível	Registrar o visível	Visualizar o modelizável
Figuração por imitação	Captura por conexão	Simulação
Contemplação	Observação, identificação	Interação, navegação

Nessa discriminação mais pormenorizada (não completa), temos o esboço geral das idiosincrasias mais marcantes de cada um dos paradigmas. E, por consequência, nos fica cada vez mais claro que, a partir da delimitação teórica imposta no capítulo 1, onde definimos a fotografia convencional respeitando todas as particularidades propostas pelo quadro acima, o caminho para um novo uso da terminologia hiperfotográfica fica patente. Esse novo entendimento do termo hiperfotografia, convém salientar, não ignora de forma alguma a acuidade das já citadas desterritorialização e imaterialidade das propostas anteriormente formuladas no início do capítulo (páginas 72-73). Vale destacar que mesmo nas teorizações históricas, ou melhor, numa teorização sobre a verdade fotográfica como elemento discursivo dentro da ciência histórica, Boris Kossov (2002: 54-56) levanta o problema da pós-produção fotográfica, atentando inclusive para sua utilização

ideológica. Para Kossoy (2002), se a fotografia, como meio de representação, já se coloca como uma segunda realidade (cabendo à primeira realidade a relação ASSUNTO-FOTÓGRAFO-TECNOLOGIA), o que acontece com a pós-produção (manipulação de toda ordem) é o surgimento de uma representação final orientada, com a construção de uma interpretação direcionada. As leituras receptivas teriam a condição de uma terceira realidade, com uma recepção decifrativa e interpretativa controladas pelo autor dessas manipulações. Para Kossoy (2002: 30) a fotografia pura já traz em si os meios de controle discursivo; “as possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia”. Não negando esse ponto de vista, já discutido, mas, colocando novamente o dispositivo fotográfico em relação à sua interdisciplinaridade com as outras formas paradigmáticas, temos uma pluralidade de opções estéticas que nenhuma fotografia por si só poderia alcançar. Isso não é nenhum demérito, pelo contrário, ao estabelecer os limites de cada um dos paradigmas, Santaella & Nöth nos dão a exata medida de como devemos começar a pensar as novas possibilidades de hibridismo. Segundo Ghizzi (2004: 110), dialogando com Lev Manovich, apesar das novas relações midiáticas nem sempre descaracterizarem as mídias de origem, e ainda não acrescentarem nenhuma novidade criativa, “a conclusão acerca dessa relação e das transformações é a de que um e outro nível se influenciam mutuamente”. Até que ponto essa influência mútua pode descaracterizar ou preservar cada estrutura paradigmática é uma questão que depende mais dos usos pragmáticos particulares de cada agente produtor. No caso do jornalismo, é quase que unânime o ponto de vista que considera anti-ética qualquer forma de alteração pós-produtiva no conteúdo imagético captado originalmente pelo fotógrafo. Em contrapartida, são

inúmeros os artistas, cineastas e publicitários que se valem das ferramentas sintéticas computacionais para reconfigurar toda a estrutura da imagem fotográfica original⁶.

Outra questão que vem sendo largamente discutida a respeito da ruptura com a indexicalidade da foto está na manipulação da imagem fotográfica através dos processos de síntese pelo computador. O que está em jogo na síntese computacional é o grau em que a manipulação se dá. Se a manipulação mantém a identidade do original, a indexicalidade da foto não é ferida e continua atuando. Se a manipulação vai até o ponto da transformação completa da aparência do referente na foto, o caráter indicial se perde na medida mesma dessa transformação. **A chave semiótica de uma tal imagem deixa de ser fotográfica** (Santella, 2001: 236). *Grifo nosso.*

Como já foi visto, no paradigma pós-fotográfico há a possibilidade de junção das características de produção imagética, independentemente de a qual paradigma pertençam. Assim, ferramentas de criação típicas das formas artesanais, como pincéis, tesouras, lápis, borracha, bem como controles imagéticos simuladores de um laboratório fotográfico, vão se misturando a filtragens, deformadores, mescladores, só possíveis através da estrutura computacional. Segundo Ghizzi (2004: 143), são essas ferramentas que abrem espaço para a criatividade, a fantasia, para as idéias não estritamente delimitadas. “São ferramentas que dão flexibilidade para a variação formal, acompanhada de precisão e cálculo. Essas variações são em geral definidas como deformações e têm por base os morfismos”. Uma outra distinção básica do que propomos como hiperfotografia, em separação à

⁶ Podemos citar, particularmente no cinema, o caso extremamente bem sucedido do diretor Richard Linklater, que partindo de uma estrutura fotográfica, se vale das misturas paradigmáticas para desconstruir via computação gráfica e técnicas artesanais as diferenças entre desenho animado e filme convencional. Primeiramente o diretor filma todo o roteiro com atores e cenários existentes; posteriormente, na pós-produção digital as imagens por meio de manipulações de toda ordem (entenda-se manuais e computacionais), recria a narrativa, dando-lhe o aspecto de um quadrinho em movimento. Suas duas obras mais conhecidas são: **Waking Life** e **A Scanner Darkly**.

fotografia convencional, é o uso cada vez mais freqüente desses recursos criativos e invasivos. A hiperfotografia tem, também, como uma das características a utilização dos morfismos⁷. Ele está nas descaracterizações indiciais, proporcionadas pelos recursos computacionais (de base matemática), de forma rápida e ilimitada.

Por meio dos morfismos nós podemos realizar diferentes tipos de deformação em diferentes tipos de gráficos no ambiente virtual, **inclusive em modelos obtidos a partir de observação de fenômenos da nossa realidade e constituídos com verossimilhança**. O campo de variações é limitado pelo que é calculável. O campo do que é calculável em computador é, teoricamente, equivalente ao que é calculável fora dele; contudo, o computador tem a vantagem da velocidade, que supera a capacidade de cálculo do cérebro humano. Dada essa velocidade, o ambiente digital é dotado de grande flexibilidade para morfismos. Em parte devido a essa flexibilidade, os morfismos tem despertado grande interesse nos processos criativos nos campos das artes, do design e da arquitetura (Ghizzi, 2004: 146).

Nenhuma linguagem humana é totalmente pura então; se as misturas são a regra, como regradar nominalmente processos que não tem mais a natureza essencial da sua “pureza”? Ateremo-nos então, a partir desse momento, a pensar de que forma lógica, dentro da semiótica geral, podemos estabelecer critérios ontológicos que venham ratificar o que propomos como entendimento da hiperfotografia. A compreensão da realidade, para Peirce, é conseqüência de um processo evolutivo no qual, não apenas as questões biológicas, astronômicas etc, estariam incluídas, mas toda a forma de manifestação sígnica, seja ela humana (cultural) ou não.

⁷ Segundo o dicionário Houaiss: substantivo masculino. Rubrica: álgebra. Processo de transformação de um conjunto sobre outro que não altera as operações definidas em ambos. Ghizzi (2004:143) nos indica a mesma direção: “De um ponto de vista matemático, em álgebra, um morfismo é uma função que guia a operação de tradução de uma álgebra para outra, preservando as operações de ambas”. É por meio dos morfismos que podemos, entre outras coisas, valendo-nos de um computador, converter uma imagem em outra, mesclar imagens diferentes, deformar, alterar conteúdos imagéticos etc.

Em Peirce encontramos um *idealismo objetivo* cuja concepção de realidade reside na ocorrência de dois aspectos: a *existência* como o modo particular do real e, uma *generalidade eidética*, ideal, tecido mental do espírito, idealidade pura que pode ser expressa pelas leis ou pelas inúmeras potencialidades de possíveis existências, variedades de qualidades possíveis (Godoy de Souza, 2002: 78).

Antes de discutirmos as diferenças com relação à idéia de realidade, entre hiperfotografia e fotografia convencional, faz-se obrigatório situarmos o lugar da semiótica no espaço cognitivo do pensador americano. Peirce concebeu, hierarquicamente, as ciências da seguinte maneira: ciências teóricas e práticas; as ciências teóricas se dividem por sua vez em ciências da descoberta ou heurísticas e ciências da revisão, decifração e transmissão das descobertas ou sistemáticas. Dentro das ciências heurísticas há uma tripartição entre matemática, filosofia e ciências especiais. É a partir da filosofia, como caminho para se chegar à metafísica peirceana, que a classificação das ciências passa a nos interessar, pois a filosofia ramifica-se em três direções interligadas: fenomenologia, ciências normativas e metafísica. Inseridas no corpo das ciências normativas estão, ainda, a estética, a ética e a lógica ou semiótica que, por sua vez, subdivide-se em gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa ou metodêutica. A divisão peirceana das ciências não acaba por aqui, contudo, essa breve enumeração de parte do seu pensamento nos basta para o fim proposto. Resta acrescentar que a hierarquia colocada por Peirce não é despropositada; está organizada de modo que as ciências mais abstratas (primeiras) fornecem subsídios para as ciências mais especializadas (últimas). Dissemos que era a partir da filosofia que nos ocuparíamos, pois é por meio dela que adentramos na semiótica e conseqüentemente na metafísica, que nos permitirá elaborar a distinção essencial

da hiperfotografia em relação à fotografia canônica. “As *Ciências Normativas* fornecem os elementos do pensamento para se executar a passagem daquilo que “parece ser” para aquilo que “essencialmente é”” (Godoy de Souza, 2002: 80).

É fundamental o papel desempenhado pela filosofia, pois só a matemática é mais abstrata e, portanto, mais genérica que a filosofia, de modo que é na filosofia que todas as grandes questões a respeito da experiência humana são discutidas [...] A filosofia tem por tarefa descobrir o que é verdadeiro, limitando-se, porém, à verdade que pode ser inferida da experiência comum que está aberta a todo ser humano a qualquer tempo e qualquer hora (Santaella, 2001:34-35).

Situada a importância da filosofia como ponto de partida para a continuidade de nosso trabalho, é preciso estabelecer os limites da semiótica no pensamento filosófico peirceano. A base da organização filosófica em Peirce passa, necessariamente, pela fenomenologia que, segundo Santaella, seria uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente; é a fenomenologia que fornece “material” para as três ciências normativas (estética, ética e semiótica), cada qual buscando uma idealização específica nas áreas do sentimento, da conduta e do raciocínio. É necessário também entendermos que, para Peirce, fenomenologicamente, não há mais que três categorias fundamentais, a partir das quais elaboramos nosso entendimento lógico da realidade – uma primeira, caracterizada por apreender qualidades/possibilidades, uma segunda, caracterizada pela experiência existencial e uma terceira, caracterizada pela experiência do raciocínio. Essas categorias são os elementos base para entrarmos nas possibilidades do entendimento da realidade, o que só será possível com a metafísica. Graficamente toda essa estrutura é assim descrita por Santaella (apud Godoy 2001: 79):

Ciências da descoberta:

1. Matemática: _____ hipotética.
2. Filosofia: _____ depende a matemática.
 - 2.1 Fenomenologia: _____ ciência do poder ser,
parecer ser.
 - 2.2 Ciências Normativas: _____ ciências do dever ser.
 - 2.2.1 Estética: _____ ciência daquilo que é
admirável.
 - 2.2.2 Ética: _____ ciência da conduta.
 - 2.2.3 Lógica ou Semiótica: _____ ciência do pensamento.
 - 2.3 Metafísica: _____ ciência do ser (daquilo
que é essencial).
3. Ciências Especiais.

Observando o gráfico, podemos perceber que dentro da estrutura filosófica de Peirce, a Metafísica vai sendo municiada pelo “parecer ser” das categorias fenomenológicas e pelo “dever ser” das Ciências Normativas. “Assim sendo a Metafísica une os estudos da Fenomenologia e Ciências Normativas para desenvolver uma Teoria da Realidade” (Santaella, 1992: 131). Como dito anteriormente, estudar qualquer tipo de linguagem necessariamente passa pela compreensão da forma como essa linguagem vai interpretar a realidade, então, parece indiscutível a importância de compreender, mesmo que superficialmente, a relação acima descrita. Se, para Peirce, todo início de uma caminhada filosófica passa necessariamente pela fenomenologia, nada mais natural que nosso trabalho de compreensão do termo hiperfotografia tenha início pela distinção das categorias fenomenológicas, já esboçadas. Entende-se o fenômeno ou *phaneron* como tudo aquilo que se apresenta a uma mente, seja imaginário, alucinatório, real existente ou não.

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter (Peirce *apud* Santaella, 1983: 33).

Primeiridade, Secundidade, Terceiridade foram os nomes dados por Peirce às categorias fenomenológicas que segundo o autor deveriam ser universais, isto é, poderiam ser aplicadas a todo e qualquer campo do pensamento. Ibri (1992: 06) resume tais categorias em três faculdades da mente: “*ver, atentar para e generalizar*”. Na primeiridade não existe julgamento, as coisas são o que são sem comparações, é o instante do presente imediato, do frescor das meras qualidades perceptivas, da variedade livre, não existe síntese, tampouco confronto. A primeiridade não pode ser articulada num pensamento lógico, é pura sensação.

As faculdades que devemos nos esforçar por reunir para este trabalho são três. A primeira e principal é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação... Esta é a faculdade do artista que vê, por exemplo, as cores aparentes da natureza como elas se apresentam... (Peirce *apud* Ibri, 1992: 05).

Sendo “tal qual é e nada mais” (Ibri, 1992: 11), não há consciência temporal, muito menos a noção existencial do outro; outro este que, aliás, implica necessariamente a progressão para a secundidade. É na secundidade que surge a experiência da dualidade entre as coisas, a ação e a reação. Neste nível fenomenológico surge a idéia de que existe algo além de mim: o outro. Os fenômenos na secundidade são sensoriais, existentes, independentes de serem por nós pensados ou não. Nesse *atentar para* o outro é que o eu toma consciência de sua própria existência no tempo e no espaço. “Tornamo-nos conscientes do eu ao nos tornarmos conscientes do não-eu” (Peirce *apud* Ibri, 1992: 08). É a resistência material do não-ego que nos dá a certeza de que não estamos sonhando, ou imaginando: “no meio do caminho tinha uma pedra” (Drummond, 1973: 12). Para Santaella (1983) essa consciência de que não estamos sonhando, do não-ego, é o

que nos move a pensar; mas, ao falar em pensamento necessariamente precisamos falar em processo de síntese, de mediação entre nós e os fenômenos.

Parece, então, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, ou consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento (Peirce *apud* Ibri, 1992: 14).

Se a primeiridade, o reino das qualidades, da originalidade, necessariamente compõe também as manifestações fenomenológicas da secundidade (visto que não existem existentes, individuais, sem qualidades); o papel da terceiridade é aproximar primeiro e segundo de forma inteligível, de forma sígnica. São características da terceiridade, a capacidade de generalização, de continuidade temporal, de crescimento, aprendizagem, evolução, inteligência. É essa inserção mediativa, que gera o que semióticamente chamamos de signo, que segundo Santaella (1983: 51) traduz-se numa mediação “irrecusável entre nós e os fenômenos”. A simples percepção seria traduzida em julgamento interpretativo, representativo.

A terceira categoria é a idéia daquilo que é tal qual é por ser um Terceiro ou Meio entre um Segundo e seu Primeiro. Isto é o mesmo que dizer que ele é *Representação* como um elemento do fenômeno. [Ainda:] *Terceiridade* nada é senão o caráter de um objeto que incorpora a *Qualidade de Estar Entre (Betweeness)* ou *Mediação* nas suas formas mais simples e rudimentares; [e] *Terceiridade*, como eu uso o termo, é apenas um sinônimo para *Representação* (Peirce *apud* Ibri, 1992: 15).

Como princípio mediativo o terceiro elemento fenomenológico está vinculado tanto ao passado como à capacidade de predição do futuro. Esse potencial de perceber certas regularidades no tempo é que permite à terceira categoria a fundamentação de leis. É a partir da mediação que passamos a dar significado às manifestações que se apresentam à mente. Contudo, não podemos deixar de esclarecer que Peirce nunca estabeleceu uma relação hierárquica entre as categorias, até porque estes três tipos de fenômenos que afetam a mente, não podem ser entendidos separadamente. Veja o que diz Peirce (*apud* Santaella, 1983: 53):

Nenhuma linha firme de demarcação pode ser desenhada entre diferentes estados integrais da mente, isto é, entre estados tais como sentimento, vontade e conhecimento. É claro que estamos ativamente conhecendo em todos os nossos minutos de vigília e realmente sentido também. Se não estamos sempre querendo, estamos pelo menos, a todo momento, com a consciência reagindo em relação ao mundo externo.

Até aqui foram rapidamente descritas as três categorias fundamentais da fenomenologia que se apresentam a todo e qualquer tipo de mente. Contudo, não se deve esquecer que os limites da fenomenologia são as aparências e as aparências simplesmente mostram como as coisas se manifestam, independentemente de métodos, “entendemos que a Fenomenologia não pretende concluir *verdadeiramente* nada, a não ser que certas aparências são dadas” (Ibri, 1992: 21). Como então construir um conceito de realidade sem uma estrutura metodológica, sem o arcabouço das abstrações lógicas? Essa abordagem lógica, necessária à estruturação de uma teoria da realidade, é que nos permitirá, posteriormente, adentrar os limites do *dever ser*, ultrapassando as fronteiras do *parecer ser*, para,

chegarmos ao que é. Se voltarmos os olhos para a estrutura do edifício teórico proposto por Peirce, veremos que a fenomenologia abre caminho fundamental para as ciências normativas e que dentre elas a Lógica é denominada por Peirce (*apud* Godoy de Souza, 2001: 86) como sinônimo de Semiótica: “a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semeiótica* (em grego), a quase-necessária, doutrina dos signos [...] É a Lógica que vai validar os argumentos fenomenológicos, dando um estatuto de ciência especial para a Metafísica” (Godoy de Souza, 2001: 85). A busca do entendimento do que é realidade passa pela ultrapassagem dos limites impostos pelo parecer. Mas o que é a metafísica para Peirce? Segundo Godoy de Souza (2001) a metafísica seria uma Ciência Especial que procura dar respostas essenciais para a concepção de realidade desenvolvida por Peirce. O objeto da metafísica peirceana é a realidade: e é a partir do conceito de realidade que poderemos justificar, agora ontologicamente, as diferenças substanciais entre a hiperfotografia e a fotografia convencional. Continuando, ao definir a Lógica como sinônimo de Semiótica, Peirce busca uma metodologia, uma postura analítica que, segundo ele, coloca o pesquisador obrigatoriamente diante de “fatos duros”:

Mas a Lógica principia por ser uma Ciência Positiva; desde que existam algumas coisas em relação às quais o lógico não está livre para supor que elas são ou não são; mas reconhece uma compulsão sobre si para afirmar uma e negar outra. Assim o lógico é forçado, pela observação positiva, a admitir que existe tal coisa como a dúvida, que algumas posições são falsas, etc. Mas acompanha esta compulsão uma responsabilidade correspondente de não admitir qualquer coisa que não seja forçado a admitir (Peirce *apud* Ibri, 1992: 25).

É essa subsunção do pensamento aos irrefutáveis fatos que levará Peirce, a partir do exame da experiência, a definir realidade:

(...) realidade é aquele modo de ser em virtude do qual a coisa real é como ela é, sem consideração do que qualquer mente ou qualquer coleção definida de mentes possam representá-la ser. [Ainda:] Os objetos são divididos em ficções, sonhos, etc., de um lado, e realidades, de outro. Os primeiros são aqueles que existem apenas porque você, ou eu, ou alguém os imagina; os últimos são aqueles que têm uma existência independente da sua ou da minha mente, ou da de qualquer número de pessoas. O real é aquilo que não é o que eventualmente dele pensamos, mas que permanece não afetado pelo que possamos dele pensar (Peirce *apud* Ibri, 1992: 25).

Nessa concepção de realidade encontramos dois aspectos extremamente importantes para a continuidade de nosso trabalho. O primeiro aspecto que salta da definição peirceana de realidade é o seu caráter de secundidade, de alteridade. Essa alteridade dá à realidade uma independência sobre qualquer tipo de imposição representativa. É esse caráter conflituoso entre o eu e o outro que coloca a consciência em choque com o mundo. É através da alteridade que a consciência reconhece o caráter existencial da realidade: “quando dizemos que uma coisa “existe” queremos significar que ela reage sobre outras coisas” (Peirce *apud* Ibri: 27). “Há, portanto, um elemento de alteridade na concepção peirceana de realidade, porém a realidade não se fecha absolutamente somente nessa categoria” (Godoy de Souza, 2001: 87). Para que haja uma compreensão da ação e reação entre os individuais existentes, para que possa haver uma síntese relacional de aprendizado com relação a futuras repetições, é necessário um elemento de terceiridade ontológica. Esse poder preditivo, sintetizador que é capaz de generalizar determinados comportamentos dos individuais antevendo resultados, completa de certa forma a definição de realidade peirceana. A realidade existencial é apenas um tipo especial de realidade. Portanto alteridade e generalidade formam o par indissociável para o entendimento da realidade. “Dessa forma a concepção de

Realidade para Peirce contém: uma *Alteridade*, que se refere à reação, à existência dos individuais; e também uma *Generalidade*, que se define como uma representação universal dos individuais, como lei” (Godoy de Souza, 2001: 88). A partir daqui, vejamos como Ibrí (1992: 36) resume essa relação:

Realidade, na sua condição de generalidade, é da natureza da representação por inscrever em si a conduta futura da existência, seu caráter é potencial -, um permanente vir a ser – existência, ao contrário, é ato, é determinação como individual.

Entender essa dicotomia expansiva na construção da realidade nos permitirá atender aos apelos questionadores sobre a validade do termo hiperfotografia. Pois, se a fotografia se aproxima ontologicamente, muito mais da realidade existente, como comprovado no capítulo 1, devemos perceber que a ligação entre a hiperfotografia e a realidade se dá de maneira distinta. No quesito representativo, em seu caráter potencial, na hiperfotografia a construção signíca se dá como uma estrutura mais equilibrada entre a alteridade e a generalidade, visto que participa inexoravelmente de ambas as manifestações de forma mais intensa. A hiperfotografia é volátil e permeável a toda e qualquer configuração legalmente possível. Legalmente, porque controlada pela síntese computacional, e possível, porque significamente a individualidade fotográfica carrega consigo a indeterminação das potencialidades, do caos, isto é, sua primeiridade. Essa hibridização hiperfotográfica é mais um argumento que nos coloca abertos à reconfiguração dessa nova nomenclatura. Se a fotografia, como um instrumento (prótese ótica) de evolução perceptiva, pode configurar de forma bastante eficiente, poderíamos dizer pura, a representação do princípio de realidade que configura a alteridade; resta à hiperfotografia o caminho da generalidade promíscua.

Mas voltemos a Peirce (*apud* Ibri, 1992). Quando o filósofo norte-americano divide os objetos em reais de um lado e ficcionais de outro, sendo os primeiros os objetos ligados à secundidade existencial e os segundos estando associados à imaginação; parece-nos ficar claro que, no discurso hiperfotográfico, o conteúdo imaginário se sobressai ao fator existencial; há uma reconstrução do objeto a ponto de torná-lo outro e esse processo está mais para a criação de um universo imaginário artístico, controlado subjetivamente, do que para a representação de existentes. Vejamos Ibri (1992: 26):

Os objetos reais são *alter* e assim permanecem independentes do pensamento que os representa. A representação do universo onírico e fictício constrói o objeto e faz dele o que ela própria é, ao se desfazer a representação, desfaz-se com ela o objeto. Parece ser lícito estender esta idéia aos universos da Arte e da Matemática que se assemelham por engendram dentro de si o objeto de suas representações. Dizer que a realidade, tal qual conceituada, delas destoa, parece ser perda de tempo. Afirmar que a alteridade, na Arte e na Matemática, possa estar, por exemplo, na dúvida do artista ao escolher a cor, a forma, ou a nota musical, ou a precisa palavra para o poema e, de outro lado, na compulsão que um problema exerce sobre o matemático, é destituir a alteridade de seu caráter lógico, revestindo-a de um traço psicológico.

É possível afirmar, então, que a fotografia convencional trata efetivamente da realidade existencial, pois não constrói seu objeto; enquanto que a hiperfotografia, mesmo que partindo de um individual existencial, aponta, depois de sua **construção** hibridizada, para a generalidade. Mas de que generalidade estamos falando? Peirce, na sua nova lista de categorias não as limitou a duas, mas a três, primeiridade, secundidade e terceiridade. Até agora nos restringimos a mostrar que no seu conceito de realidade deve necessariamente haver a alteridade, ligada à segunda categoria; e um princípio sintetizador, papel este cumprido pela terceiridade. Então, qual seria o papel da primeira categoria nesta estrutura de realidade proposta por

Peirce? O papel da primeiridade seria o de criar a variedade, seja de formas, cores, sons etc. Contudo essa criação não seria regida por uma força racional, lógica, mas, pelo princípio da aleatoriedade, do caos, da liberdade plena. Esse princípio denominado “livre pintor das coisas” por Ibrí (1992) tem como principal função proporcionar a variedade de qualidades ao mundo real e aos existentes.

É evidente... que não há razão para pensarmos que todo fenômeno, em todos os seus detalhes mais minuciosos, seja precisamente determinado pela lei. Vemos que há um elemento arbitrário no universo – a saber a variedade. Esta variedade deve, de alguma forma, ser atribuída à espontaneidade (Peirce *apud* Ibrí, 1992: 40).

As irregularidades do universo, infinitamente mais variadas do que as leis, cumprem o papel de diversificação deste. Então, agora, podemos colocar que a realidade para Peirce é constituída em sua essência por três elementos inextrincáveis, que são aqui listados utilizando-se terminologia tanto da fenomenologia quanto da lógica e da metafísica: **Primeiridade** – caracterizada pela variedade das qualidades, acaso; **Secundidade** – caracterizada pela alteridade, ação e reação dos objetos independentemente de qualquer reação, existência, e; **Terceiridade** – caracterizada pela construção de representações, permanência temporal, leis. Enfim, todos esses elementos são componentes da realidade como configurada no pensamento peirceano. Se subsumíssemos a realidade apenas à alteridade e à generalidade da terceira categoria estaríamos pressupondo um mundo totalmente regulado e invariável. Não é isso que observamos o tempo todo. Quando falamos mundo é porque Peirce não concebia que os três elementos formadores da realidade estivessem limitados ao universo epistêmico do homem. O componente caótico da primeiridade está presente em todo o universo, não apenas

no nicho intelectual humano. É esse componente primeiro da realidade que possibilita, através da indeterminação, um eterno revisionismo sobre nossas crenças. “A esse vir-a-ser das leis, a esse mundo ainda não totalmente regido por leis, que pressupõe o erro e o acaso Ontológico denomina-se *Falibilismo*” (Godoy, 2001: 94). O falibilismo para Peirce (*apud* Ibri, 1992: 52) seria: “a doutrina de que nosso conhecimento nunca é absoluto, mas é como se flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação”. É nesse *continuum* constante, que vai do caos à ordem, que o universo caminha evoluindo.

Mas retomemos a discussão sobre a hiperfotografia em relação à fotografia convencional. Como a hiperfotografia está muito mais próxima do fazer artístico controlado pelo imaginário que determina o objeto que será criado, podemos dizer, com convicção, que ontologicamente ela está relacionada com a primeiridade eidética. É claro que não podemos esquecer o fato de que este controle artístico se dá, neste caso, por meio de uma síntese computacional regida por leis pré-estabelecidas, o que a coloca também, diretamente ligada à terceiridade. É justamente na sua composição de secundidade que a hiperfotografia se enfraquece ao ponto de, em alguns casos, sequer reconhecermos a forma sígnica da marca, da reação, o que caracteriza a fotografia convencional. Obviamente não podemos classificar de hiperfotografias aquelas imagens fotográficas convencionais que buscam desprender-se do elemento referencial ou camuflá-lo.

Uma grande parte das fotografias artísticas busca desvincular-se do referente ou transfigurá-lo em formas que apresentam meros padrões estruturais abstratos, por exemplo, superfícies de materiais, pedras, sulcos, madeiras, metais etc. Essas fotos **não pretendem apontar para algo fora delas**, mas apenas presentificar qualidades. Embora se assemelhem a formas não representativas, isso não tira delas o caráter de índices (Santaella, 2001: 236). Grifo meu.

É justamente esse apontar para fora delas, na construção de um discurso intelectual/artístico, que, entre outras coisas, caracteriza a estrutura hiperfotográfica. Além do mais, a hiperfotografia, ligada como está à primeiridade gera possibilidades infinitas de qualidades estéticas, qualidades estas que só chegam ao fim quando o autor da imagem determinar; esta é uma situação impensável numa estrutura fotográfica convencional, mesmo, como apontado acima, quando busca apenas presentificar qualidades. Em sua tese sobre o filme documentário, num trecho em que faz a distinção entre cinema ficcional e cinema documentário, que podemos trazer para a nossa discussão, Godoy de Souza (2001: 98) argumenta:

Podemos dizer que o filme de ficção, ou melhor dizendo, aqueles todos (experimentais, “de arte”, animação etc.) que não estão diretamente ligados à Segundidade, e por isso mesmo mais próximos do fazer artístico, executam uma espécie de tentativa de prospecção na Primeiridade do mundo, apresentando objetos potencialmente possíveis, representados em um discurso, mas que não têm ligação necessária com a alteridade.

Não parece ser outro o caminho trilhado pela hiperfotografia em contraponto à foto convencional: criando objetos e não apenas representando-os, trabalhando com o discurso estético do imaginário e não apenas do arranjo espaço temporal; trilhando as infinitas possibilidades qualitativas em oposição à documentação existencial. Ibrí (1992) parece confirmar isso quando afirma que os objetos do mundo artístico, juntamente com os objetos do mundo onírico não existem, pois que não reagem. À hiperfotografia caberia sim, uma espécie de documentação ou catalogação, mas uma catalogação de primeiridade, onde as informações artísticas nos dariam “um grande inventário de mundos possíveis” (Godoy de Souza, 2001: 99). Fica claro,

depois de tudo que foi colocado até então, que tanto a técnica fotográfica convencional como a hiperfotografia são formas de entendimento da realidade. Contudo, a maneira como cada uma delas se relaciona ontologicamente com o mundo, já consiste num argumento poderoso, para que as nomenclaturas sejam distintas. Salientando, se a fotografia convencional percorre a realidade pelo lado existencial, a hiperfotografia se move entre o caos e as possibilidades criativas, no mundo das representações hipotéticas, não-existentes: dois aspectos de entendimento real do mundo, onde cada um à sua forma se relaciona com a terceiridade representativa, pois que se manifestam significativamente.

Parece que concluímos a questão principal que norteava as distinções entre as duas formas representativas (foto vs hiperfotografia) e sua subsequente distinção denominativa. Resta-nos ainda, contudo, a exemplificação; um estudo de caso ou a análise exemplificativa hiperfotográfica, valendo-nos das ferramentas da semiótica peirceana para que, aí sim, possamos demonstrar praticamente a validade dos argumentos acima colocados. Escolhemos duas imagens produzidas recentemente por este autor e que resultam de uma atividade prática de pesquisa imagética de aproximadamente seis anos. “Toda atividade prática, quando desenvolvida refletidamente, revela padrões metodológicos que, embora não tenham surgido em função de uma teoria, guardam seu próprio rigor” (Godoy de Souza, 2001:15).

2.1 Primeira análise

Palavra e imagem são como cadeira
e mesa: se você quiser se sentar à
mesa, precisa de ambas.

Godard

Já vimos a importância da semiótica na estrutura do edifício filosófico de Peirce. Contudo, antes de começarmos a análise diretamente, resta dizer que, dentro da semiótica, que é composta pela gramática especulativa, pela lógica crítica e pela retórica especulativa ou metodêutica, iremos nos debruçar especificadamente, para esta análise, sobre a gramática especulativa. A gramática especulativa estuda todos os tipos de signos e as possibilidades de pensamento que tais signos podem gerar.

A gramática especulativa trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nas mesmas, possam ser considerados signos. Por isso ela é uma ciência geral dos signos. Seus conceitos são gerais, mas devem conter, no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. (Santaella, 2002:04).

Para Peirce, um signo, para existir, deve necessariamente completar uma relação triádica; isto é, qualquer coisa, seja verbal, visual ou sonora, ou híbrida, que represente outra coisa (objeto) e que numa determinada mente (humana ou não, real ou virtual) produza uma consequência (interpretante), age como um signo. Depois de tomarmos contato com essa breve explanação, mesmo que em linhas gerais, é forçoso entendermos, ainda, que para um exame criterioso de um signo triádico, faz-se necessário atermo-nos às (1) relações do signo consigo mesmo, (2) às relações do signo com seu objeto e (3) às relações do signo com seu interpretante. Só assim a função, ou ação do signo (semiose) pode ser pensada.

Seguindo os passos de Peirce, quanto ao que se requer do estudante de fenomenologia - “*ver, atentar para e generalizar*”, numa espécie de caminho didático, Santaella (2005) nos convoca para a interpretação sígnica, sugerindo um percurso

necessário e lógico, respeitando as tríades peirceanas, onde numa continuidade devemos: (1) contemplar, (2) discriminar e, por fim (3) generalizar. Respectivamente, cada ponto de ancoragem para a análise pode ser associado, ao nível sintático/icônico, semântico/indicial e pragmático/simbólico.

Se Peirce, não limitou a sua semiótica tendo em vista sua aplicabilidade em objetos particulares, preferindo a construção de uma semiótica geral, seus seguidores, com o passar dos anos e diante do crescente avanço sógnico em nossa sociedade, julgaram possível desenvolver a prática dos conceitos peirceanos, em particular de sua semiótica ou lógica, como uma ferramenta extremamente eficaz no entendimento dos mais diversos tipos de signos, culturais ou não. Para Santaella (2005), particularmente, uma aplicação semiótica, valendo-se da singular gramática especulativa peirceana, pode nos ajudar a compreender nosso objeto de estudo, a partir de uma análise minuciosa de sua forma de agir.

Passaremos com base nas suas orientações, a uma breve análise de uma imagem hiperfotográfica, como colocada nas definições anteriores, valendo-nos como instrumento teórico da semiótica de C.S. Peirce. E por meio dessa aplicabilidade teórica, pretendemos complementar nossa argumentação acerca da possibilidade de uma construção sógnica, chamada aqui de hiperfotografia.

O signo a ser analisado neste momento da pesquisa, é uma imagem hiperfotográfica, pós/produzida digitalmente por este autor, no ano de 2006. A imagem (fig. 1), que resulta de um processo que tem início em outra imagem (fig. 2), foi colhida na cidade de Campo Grande e sua impressão tem as dimensões de 90X60 cm. O objetivo da análise é demonstrar que, por meio da aplicação da gramática especulativa peirceana, podemos fundamentar de maneira mais sólida os argumentos defendidos anteriormente de que, a partir do momento de

desconstrução, a imagem fotográfica canônica provoca não mais uma semiótica tradicional de signo de segundidade existencial e, portanto, não pode mais ser chamada de fotografia no sentido canônico do termo. É importante salientar que a análise semiótica não nos dá de forma mágica uma ferramenta ou percurso para que penetremos na compreensão do signo de forma definitiva e cristalizante, deve-se entender e respeitar as idiosincrasias de cada interpretante diante do curso da análise, assim como as particularidades técnicas do signo em questão .

Em suma, a semiótica não é uma chave que abre para nós milagrosamente as portas de processos de signos cuja teoria e prática desconhecemos. Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não traz o conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sócio-cultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem (Santaella, 2005:06)

Isto posto, vamos às imagens:



Figura 1: Iury Bueno, Hiperfotografia, Sem Título, 2006, 90X60 cm.
Fonte: Acervo do autor.

Partindo do entendimento de que a matriz que deu origem a essa imagem é uma captação mecânica de um elemento exterior singular, ou seja, é fotográfica, podemos dizer que o fundamento do signo acima é da ordem de uma singularidade, sendo seu objeto do tipo existencial. Contudo, a título de curiosidade, observemos abaixo, a fotografia convencional que deu origem ao signo acima:



Figura 2: Iury Bueno, Fotografia, Sem Título, 2006, 15X21 cm.
Fonte: Acervo do autor

É perceptível, de forma gritante, que há algo de inquietante no fato de colocarmos o fundamento da primeira imagem (figura 1) como uma singularidade de um existente, pelo simples fato de sabermos que sua matriz foi fotográfica, enquanto a imagem pós-produzida parece nos incitar uma dúvida *fundamental* quanto ao funcionamento dessa imagem como signo: estamos mesmo fundamentados na existência ou no reino sígnico das qualidades? Como o fundamento do signo é o que caracteriza um signo, para um intérprete que venha a conhecer a segunda imagem (figura 2), propriamente fotográfica, parece ficar mais clara a secundidade de tal signo, mas como reagirá um interprete que tenha acesso somente à primeira imagem (figura 1)? É já no nível analítico do fundamento do signo que a fotografia pós-produzida, ou hiperfotografia, nos desloca para a inquietude da incerteza, coisa

que dificilmente aconteceria com uma fotografia canônica. Contudo, se um signo se fundamenta na existência, deve apresentar marcas de seu objeto, e essas marcas se manifestam na forma de índices reconhecíveis. Essas marcas são visíveis na imagem analisada (figura 1) através da parte superior da imagem e da parte inferior, pois é nesse perímetro do signo que são reconhecíveis alguns tipos de texturas e inscrições numa superfície que aparenta ser a de um muro. Se estivéssemos tratando de uma fotografia canônica, provavelmente, mesmo que no caso de uma fotografia muito próxima, de detalhe, teríamos mais facilidade em reconhecer os índices e situá-los no tempo e no espaço.

É nesse sentido que colocamos a hiperfotografia como um signo complexo, pois se uma fotografia canônica é efeito necessário de uma causa, na medida em que complexificamos ainda mais os efeitos (lhe acrescentando elementos externos ou modificando-a internamente), desestruturando a própria imagem fotográfica, surgem as possibilidades que partem do registro da existência conjugada com a imaginação, tudo isto proporcionado pela ação sintetizadora do paradigma computacional. Mais uma vez temos variantes, agora estabelecidas na relação do signo com seu objeto. Pois, se observarmos a imagem como um todo, e não apenas na procura de índices que atestem a veracidade fotográfica, vamos perceber que estamos diante de uma grande massa de cores escuras, pontuadas aqui e ali de tons verdes, vermelhos e amarelos, que compõem por si só um retângulo que parece flutuar em movimento veloz sobre o restante da superfície, mas que, no entanto, não nos diz absolutamente nada indicialmente. Estamos mais propensos a pensar iconicamente, pois essa imagem, de forma isolada, só se parece com ela mesma. De sin-signo indicial ela passa a ser um quali-signo icônico (ou, conjugadamente, indicial e icônico). Nesses termos, o interpretante gerado por esse signo vai se ramificando

significativamente, de forma ilimitada, em possibilidades interpretativas, num efeito que contradiz a dinâmica fotográfica convencional. O intérprete, é levado a um entendimento da ordem de uma possibilidade (pode ser uma fotografia, pode ser uma pintura, pode ser uma criação digital, pode ser...), para dar conta de um signo que após sua construção (desconstrução), nos remete quase que exclusivamente, se não fosse por detalhes indiciais, a uma relação icônica, remática, que por força do destino evolutivo, parte ironicamente de um existente.

A análise proposta pode pecar em alguns detalhes, contudo, salienta que se um signo pode causar tantas indeterminações, ele o faz por sua natureza indefinida ou mista ou evolutiva. Se o termo hiperfotografia pode parecer equivocado num momento (principalmente quando algum intérprete possa compará-lo às já citadas fotografias artísticas), por outro lado é impossível caracterizar a imagem acima posta como uma fotografia canônica e além dela, todas as outras manifestações imagéticas que partem de uma matriz fotográfica e sofrem todo tipo de distúrbio, distorções, manipulações e inserções em discursos sígnicos estéticos que se utilizam de técnicas mistas. E, além disso, contemporizar com tal abrangência, dilatante e definitiva, seria colocar a fotografia canônica, num beco sem saída, entre a sua capacidade representativa existencial, e sua promessa como instrumento estético de novas possibilidades. Uma definição não extingue a outra mas, o que não podemos esquecer é que os signos estão em evolução também em sua denominação.

2.2 Segunda Análise

Vamos optar, neste exemplo, por uma variação. Aqui iremos nos ater ao processo de construção da imagem, à passagem estética de uma matriz fotográfica convencional/canônica até a construção do discurso hiperfotográfico. Quando optamos por essa variação vamos em direção ao diálogo com teóricos tão ricos intelectualmente, quanto distintos metodologicamente como : Lima (1988), Panofsky (2004), Manguel (2001) e Dondis (1997). Parece, contudo, que mantendo as idiosincrasias metodológicas de cada um deles, numa série de pontos eles parecem concordar: (i) a urgência por uma alfabetização visual; (ii) a necessidade de uma escolha metodológica, seja esta já comprovada ou que exija a construção de suas próprias ferramentas; (iii) a constatação de que no discurso visual a forma não se separa do conteúdo; (iv) o caráter polissêmico e a ausência de metalinguagem nos discursos visuais e, principalmente, (v) a prerrogativa de que toda análise signica deve se ater, também, no entendimento de suas formas de produção. Isto posto vamos às imagens:

Para um melhor entendimento processual, sugerimos uma leitura seqüencial das imagens acima postas com a seguinte ordem: da esquerda para a direita e de cima para baixo (na seqüência: figura 3 – figura 4 – figura 5 – figura 6) . Como já foi antecipado, neste exemplo tentaremos nos ater mais as questões processuais na construção do discurso hiperfotográfico. Veremos através da análise construtiva da imagem final (fig. 6) que essa finalização só foi determinada como tal por simples capricho intelectual e poético do artista/criador, pois o processo de re-construção proporcionado pelas misturas sintetizadas dos paradigmas pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico, via computador, poderia continuar *ad infinitum* se assim o quisesse o autor da imagem. Vamos ao processo:

1. Se observarmos a imagem superior esquerda (figura 3), veremos o que pode ser caracterizado como uma imagem fotográfica convencional,

captada em meados de 2007, com a seguinte configuração: Câmera EOS 30D, lente 50mm, ISO 100, diafragma f/11 e velocidade 1/30. Apesar de essa imagem ter um enquadramento que privilegia o “detalhe”, a proximidade, podemos destacar nesta composição seus elementos indiciais existenciais. Qualquer intérprete que já tenha estado em contato com uma fotografia convencional, fatalmente a classificaria como pertencente ao paradigma fotográfico. Podemos identificar tal fotografia, de uma maneira geral, como a representação (signo) de uma parte (detalhe) de uma tora de madeira cortada, onde vemos suas marcas características, sua impressão digital por assim dizer, nós, textura, coloração, dados estes que, para um leitor mais atento, ou preparado, poderiam indicar a espécie de árvore que deu origem àquela madeira, sua idade; todos índices de alteridade. Há na imagem fotográfica em questão, também de fácil identificação, dois elementos culturais (parafusos), fixados na superfície da madeira. Tal mistura de elementos pode nos levar a supor que a tal madeira pode estar a serviço da construção de algum tipo de utensílio humano. Contudo não podemos deixar de atentar para o fato de que em todo elemento de secundidade há também um primeiro. E, este elemento icônico, também participa da construção do significado desta imagem. Se num exercício lúdico passássemos a imaginar que os parafusos fossem a configuração de um par de olhos, naturalmente agregaríamos a eles o restante da composição imagética e começaríamos a desenvolver um sentido remático para a imagem. Este, contudo não é o que predomina nas imagens de secundidade, particularmente as fotografias canônicas, seu fundamento é existencial (sin-signo), sua

relação com o objeto é indicial (aponta para as marcas) e sua relação com o interpretante é dicente (aponta para concluir que algo existe).

2. É a partir dessa imagem fotográfica matriz que se dá o início da construção hiperfotográfica. Com o uso de alguns morfismos, recursos de filtragem e distorção, matematicamente calculados pelo computador e esteticamente controlados pelo homem, passamos a ter uma nova realidade (figura 4) a partir da primeira representação. Se antes tínhamos um signo com as seguintes características: sin-signo – indicial – dicente, passaremos a ter, na visão de um intérprete comum, que se depare com a imagem seguinte, uma constituição sígnica que não mais apresenta marcas existenciais. Nessa metamorfose sígnica, propiciada por uma mesclagem entre todos os elementos que fundam a noção de realidade peirceana (primeiro, segundo, terceiro); ou seja, a primeiridade participa com o imaginário artístico, a terceiridade rege por meio do computador tal imaginário, controlando os resultados e a matriz fotográfica, já desconfigurada em mera possibilidade, entra com o elemento de secundidade. Apesar dessas participações indiciais e simbólicas, todavia, o que rege a imagem é o quali-signo – icônico – remático.
3. Dessa configuração, por assim dizer “abstrata”, apesar de geneticamente originária de um existente, passaremos aos modos de mesclagem digital (figura 5) com a inserção, novamente, dentro da composição, do elemento primeiro (a fotografia canônica). Surge dessa nova relação sígnica, na forma de uma espécie de colagem sintética, uma complexificação interpretativa entre os signos de primeiridade e secundidade; sempre lembrando que ambas as formas sígnicas só podem estar dividindo o

mesmo espaço composicional, com tais características, devido à ação mediadora do terceiro elemento computacional.

4. A partir desse novo arranjo surge um universo de outras possibilidades qualitativas, que não dependem mais, como no item 1, da existência, pois que esse novo universo se aproxima mais das características pictóricas, das técnicas mistas, das colagens etc., muito embora a materialidade requerida para tais processos não se conjugue com o processo matemático em questão.
5. Depois de nova orquestração, uma nova forma de concepção realística toma corpo. Novamente vemos aqui a equidistância entre a fotografia canônica e a hiperfotografia ficar impossibilitada essencialmente. Os recursos assimilados do paradigma pré-fotográfico, mesclados às possibilidades do paradigma pós-fotográfico, produzem como consequência um signo controlado por determinação pelo diálogo entre homem e máquina computacional.
6. As buscas significativas, a partir desse estágio, se tornam muito mais artísticas e, no desenvolvimento natural desta proposta, entre conflitos paradigmáticos, resulta numa investigação, semióticamente possível, de uma construção de universos não-existentes, porém possíveis. A alteridade, transformada em uma forma sígnica que desenha uma primeiridade, de certa forma embutida no próprio fato de ser segundo, mescla-se com um terceiro elemento, racional, preditivo. É nessa construção que o indivíduo criador, o poeta, com as particularidade de suas ferramentas, condiciona a realização de seu universo criativo.

7. O resultado final pode ser observado na imagem inferior direita (figura 6). Se essa imagem ainda pode apresentar sintomas, indícios de uma secundidade, não está mais no fato de podermos associá-los a uma realidade existente, mas no fato de que pela promiscuidade sígnica proporcionada pelo computador nos coloca diante de um signo ambíguo, sem equivalentes em outras formas discursivas. Há na formação hiperfotográfica um processo de desconstrução, por um lado, e reconstrução por outro, que permite mais do que simples conjugações de discursos imagéticos diferenciados; nesse reino de incompletude e possibilidades, talvez possamos (isto é assunto para um outro trabalho) pensar nas incursões paradigmáticas visuais em relação àquilo que Santaella (2001) classifica como **matrizes do pensamento** (verbal, visual e sonoro, sem esquecer do tátil e olfativo), estendendo para além das relações paradigmáticas visuais as formas de relação entre os signos.

Esperamos ter completado com essas análises uma apresentação da concepção defendida até aqui, de hiperfotografia, argumentando sobre sua razoabilidade, em outras palavras, que ela não é consequência de uma mente impostora, que na finalidade de justicar algo, passa a construir uma imposição teórica e não se atem aos fatos, quão duros eles sejam.

Considerações finais

O cientista hoje não tem mais a ilusão como o do período clássico, de alcançar o âmago das coisas, o próprio objeto.

Merleau-Ponty

No universo evolutivo da filosofia peirceana, pensar uma interpretação final de um signo, uma conclusão definitiva e cristalizante, seria, necessariamente, pensar num esgotamento de todas as futuras possibilidades interpretativas para tal signo. Este não foi o objetivo deste trabalho. É sobre o trepidante e inegável falibilismo de todo e qualquer tipo de ciência que os conceitos são criados; e, criar conceitos é o papel da ciência, portanto da filosofia. E o que fazemos, senão filosofia, ao estudar como as linguagens se relacionam com a realidade?

Os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhe são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los (Nietzsche *apud* Deleuze & Guattari, 1992: 13 – 14).

Quando buscamos, nessa breve dissertação, uma justificativa teórica, para uma atividade prática, sob certos aspectos inovadora, é porque não conseguíamos dentro do escopo da literatura sobre a evolução dos processos fotográficos, argumentos que satisfizessem nossas necessidades. A semiótica geral de Peirce, com seus conceitos amplamente abstratos, nos pareceu bastante útil. É a idéia de evolução que molda toda a estrutura do pensamento de Peirce; conseqüentemente, se tudo

está em evolução no universo, nada mais natural do que, nestes tempos de novas construções paradigmáticas no campo das imagens, refletirmos sobre o evolucionismo que também atinge tais processos de significação. A forma lógica de como tais processos são construídos é conhecida como semiose. Para Ghizzi (2004: 05) “a finalidade última do evolucionismo peirceano está colocada nas próprias idéias de crescimento e aperfeiçoamento dos conceitos que está na sua concepção de como o pensamento age”.

Ao buscarmos compreender como uma imagem fotográfica pós-produzida por intermediação computacional agia como signo, isto é, qual a sua natureza *eidética*¹, como funcionam seus métodos de representação da realidade, nos deparamos com um choque terminológico que apontava para a impossibilidade ontológica de nos referirmos a ela como uma fotografia convencional. Historicamente, como comprovado ao longo do texto, quando um processo artístico ou científico, baseado numa matriz de origem fotográfica surge, surge também com ele uma nova denominação; e ao que parece este fato não se deve a uma questão de arbitrariedade ou modismo, mas à necessidade de alertar para as idiosincrasias pertinentes a somente aquele, e não outro processo. É por meio da autocrítica das possibilidades estéticas do processo fotográfico convencional, unido ao imaginário artístico, mediado por uma máquina de síntese, que nos sentimos autorizados a adotar a “nova” nomenclatura. A estrutura construtiva do termo hiperfotografia não lembra, nem de perto, o processo pelo qual é formada uma foto convencional; além do mais, a opção por tal denominação, vem ao encontro da terminologia contemporânea de outras formas representativas, como a hipermídia, o hipertexto e o hiper-realismo.

¹ Ibri (1992: 55) se refere ao termo eidético como o termo “que designa a estrutura do Real e sua inteligibilidade”.

Para chegarmos a essa distinção foi necessário, em primeiro lugar, definir historicamente e ontologicamente o lugar da fotografia convencional, no universo da representação humana; isto foi realizado na primeira parte de nosso trabalho, quando em diálogo com teóricos de várias tendências pudemos considerar com minúcia os aspectos essenciais do ato fotográfico. Foi a partir das características gerais da fotografia convencional que passamos a refletir, na segunda parte da dissertação, sobre os antagonismos processuais/construtivos e semióticos entre as duas formas representativas. Buscamos também, para não parecermos presunçosos, encontrar eco em outros autores que se valem do termo hiperfotografia desde a década de 90. Como dito anteriormante, ao adotarmos o termo hiperfotografia e situá-lo ontologicamente com base no universo teórico de C.S. Peirce, não pretendemos de forma alguma esgotar as possibilidades de discussão sobre o assunto. Essa nova perspectiva sobre o tema, longe de estar resolvida, pretende de forma humilde contribuir para o desenvolvimento de um desequilíbrio, de uma dúvida na “crença”, no sentido peirceano do termo², do que entendemos como processos fotográficos.

A dúvida é um estado de desconforto e insatisfação do qual lutamos para nos libertar e passar ao estado de crença; enquanto este último é um estado calmo e satisfatório que não desejamos evitar, ou alterar por uma crença noutra coisa qualquer (Peirce, 2006: 05)³

É por meio das alterações incessantes do estado calmo e satisfatório de uma crença, para a desarmonia da dúvida, que os conceitos vão sendo alterados, vão

² Numa tradução de António Fidalgo, Universidade Beira do Interior, Peirce se refere ao termo “crença da seguinte forma: “O único efeito que as coisas reais têm é causar crença”, logicamente essa crença se distinguirá de outras, mediante a forma ontológica predominante com que se manifesta a realidade.

³ Tal citação se refere a publicação do texto **A FIXAÇÃO DA CRENÇA** de Peirce na revista *Popular Science Monthly*. A tradução é de Anabela Gradim Alves da Universidade Beira do Interior.

evoluindo. As portas para novas possibilidades interpretativas dos processos híbridos parecem estar apenas começando a se abrir, pois os efeitos da síntese computacional, no campo das artes, ainda estão amadurecendo; e eles estão sendo sentidos, em certo sentido, por uma primeira geração de intérpretes e criadores. Acreditamos ter versado sobre o tema da forma mais séria possível dentro das limitações pertinentes a este tipo de pesquisa e, se deixamos de responder a todas as questões possíveis sobre o tema proposto não foi por descaso ou para atingir determinados objetivos, mas em face de nossa incompletude interpretativa de intérpretes, sujeitos à localização espaço/temporal e a suas conseqüentes limitações.

Para terminar, resta dizer que estamos refletindo sobre uma possibilidade. Uma possibilidade terminológica que encerra em sua estrutura a liberdade criativa, a interatividade infinita da “obra aberta”, conjugando de forma até então nunca vista, na história da fotografia, os elementos de primeiridade (icônico), secundidade(indicial) e terceiridade(simbólico), que formam a estrutura representativa. A hiperfotografia como proposta teórica evolutiva, pode sofrer críticas e futuras alterações de nomenclatura, contudo este é um caminho aberto por tal discussão. Enquanto isso, valem as palavras de Peirce (2006: 03): “onde a esperança não é confrontada com qualquer experiência, é provável que nosso otimismo seja extravagante”.

Se as artes, as primeiridades, porque muitas, jogam, brincam com o caos, evidenciando as possibilidades das formas representativas, sempre em evolução, a hiperfotografia vem para contribuir com as variações infinitas, num re-encadeamento, numa re-encenação daquilo que um dia foi conhecido como fotografia pura.

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, como uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião (Deleuze & Guattari, 1992: 261-262).

Parece ser essa espécie de epifania conceitual abdutiva que move também a renovação dos conceitos e onde a hiperfotografia ganha seu espaço. Pois é nessa vazão contínua de novas possibilidades que avançamos.

Referências

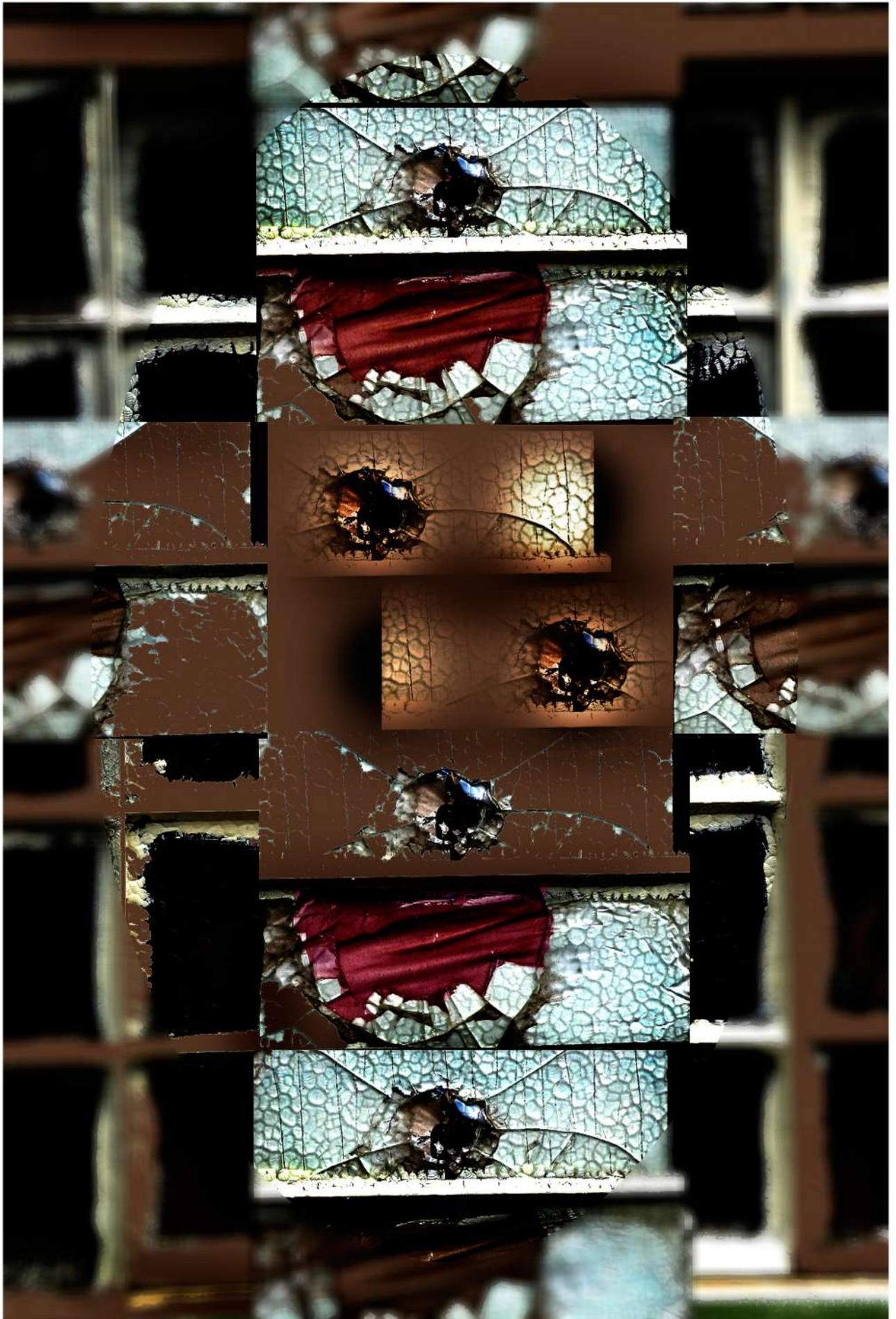
- ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo. Brasiliense: 1994.
- _____. *Simulacros e simulações*. Lisboa. Relógio d'Água: 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e arte, técnica e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BISPO dos SANTOS, Ronaldo. *Processos e estados estéticos em sistemas complexos naturais*. São Paulo. Dissertação de Mestrado. PUC/SP: 1999.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social*. São Paulo: Cortez, 2004.
- COSTA, Helouise & da SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DA COSTA, Rogério. *A cultura digital*. São Paulo. Publifolha: 2002.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro. Editora 34: 1992.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo. Martins Fontes: 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Reunião*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora: 1973.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GHIZZI, Eluiza Bortolotto. Artigo – *Linguagem*. Campo Grande: UFMS – 2006.

- _____. *A autocrítica da arquitetura mediada pelo ambiente digital: o drama dos espaços possíveis*. São Paulo. Tese de doutorado. PUC/SP: 2005.
- GODOY DE SOUZA, Hélio A. *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.
- HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (ORGS.). *Teorias da Comunicação – Teorias, escolas e tendências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noëtos*. São Paulo. Perspectiva: 1992.
- _____. *Kósmos Poietikós*. São Paulo. Tese de Doutorado. USP:1994.
- _____. *O paciente objeto da semiótica*. Artigo. Disponível em www.geocities.com/hgodoy2000/textosSEMIOTICA/objetosemiotica.pdf .
- ISKANDAR, Jamil Ibrahim. *Normas da ABNT*. Curitiba. Juruá: 2007.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas. Papirus: 1996.
- KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro. Forense: 2005.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia. Ateliê Editorial: 2002.
- _____. *Fotografia e história*. Cotia. Ateliê Editorial: 2001.
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (orgs.). *Historia de la Fotografía*. Barcelona. Ediciones Martínez Roca, 1988.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo. Editora 34: 1993.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo. Editora 34: 1999.
- LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro. Espaço e Tempo: 1988.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo. Edusp: 1997.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo. Brasiliense: 1984.
- _____. *O quarto iconoclasmo*. Rio de Janeiro. Contracapa: 2001.
- _____. *Máquina e imaginário*. São Paulo. Edusp: 1993.

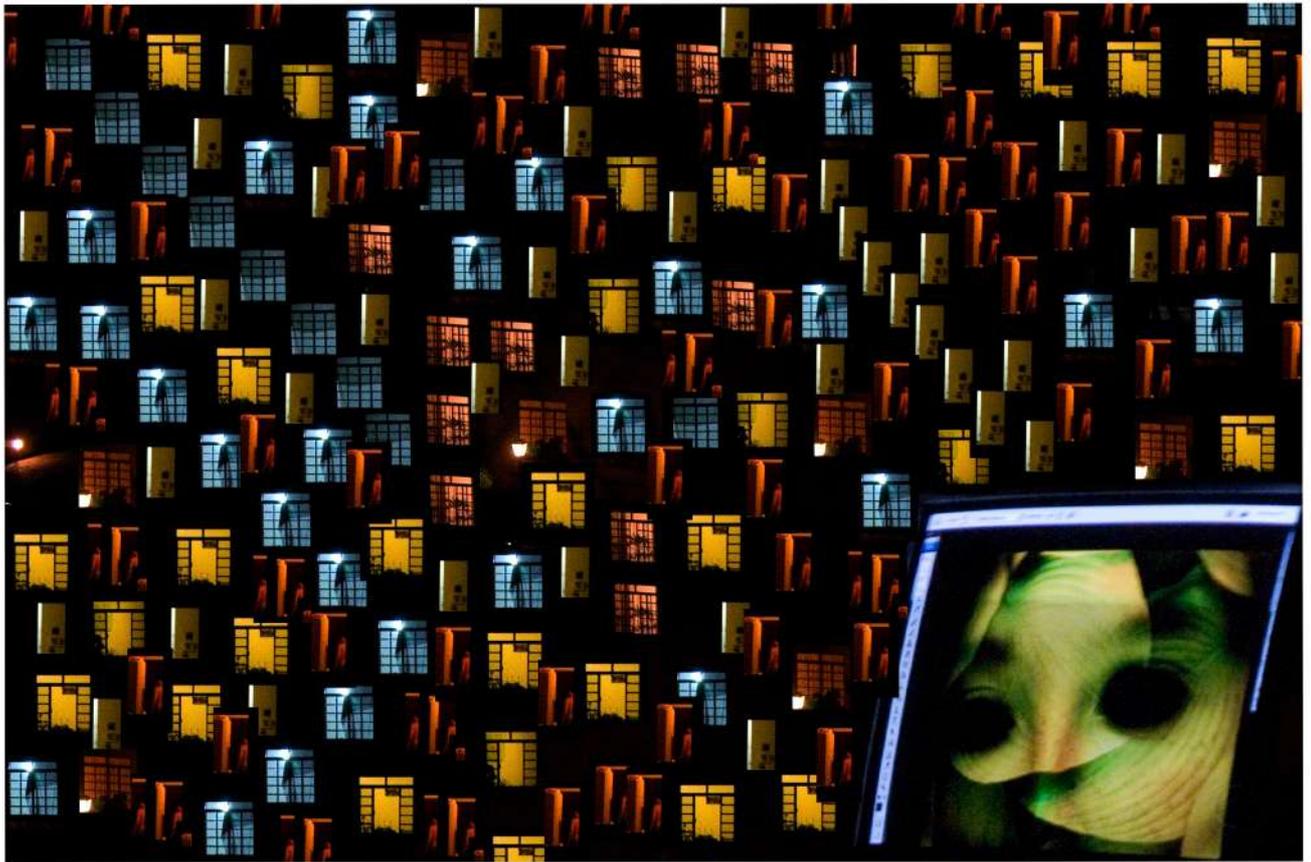
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo. Companhia das Letras: 2001.
- MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo. Brasiliense: 1993 a.
- _____. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo. Moderna: 1993 b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Os Pensadores*. São Paulo. Abril Cultural: 1989.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo. Cosac & Naify: 2004.
- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo. Cosac & Naify: 2002.
- _____. *Conversas – 1948*. São Paulo. Martins Fontes: 2004.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo. Editora Senac:1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão à Peirce*. São Paulo. Anablume: 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo. Perspectiva: 2004.
- PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro. Editora 34:1993.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo. Perspectiva: 2005.
- _____. *A fixação da crença*. Covilhã. Universidade da Beira do Interior: 2006.
- Tradução – Anabela G. Alves.
- _____. *Sobre uma nova lista de categorias*. Covilhã. Universidade da Beira do Interior. 2006. Tradução Anabela G. Alves.
- _____. *Como tornar nossas idéias claras*. Covilhã. Universidade da Beira do Interior:2006. Tradução – Antonio Fidalgo.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo. Editora Senac: 2004.
- SANTAELLA, Lúcia . *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo, Iluminuras: 2001.
- _____. *A assinatura das coisas*. São Paulo: 2000

- _____. *Estética: de Platão à Peirce*. São Paulo. Experimento: 2000.
- SANTAELLA, Lúcia & NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo. Hucitec/CNPq, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo. Cultrix: 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas. Papyrus: 1996.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro. Arbor: 1981.
- _____. *Questão de ênfase*. São Paulo. Companhia das Letras: 2005.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *História da fotografia*. Lisboa. Dinalivro: 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis. Letras Contemporâneas: 2002.
- _____. *Fotojornalismo*. Florianópolis. Letras Contemporâneas: 2004.
- SOUZA, Richard Perassi Luiz de. *Apostila*. Especialização em Imagem e Som. Campo Grande. UFMS: 2002.
- WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2001.

Anexos



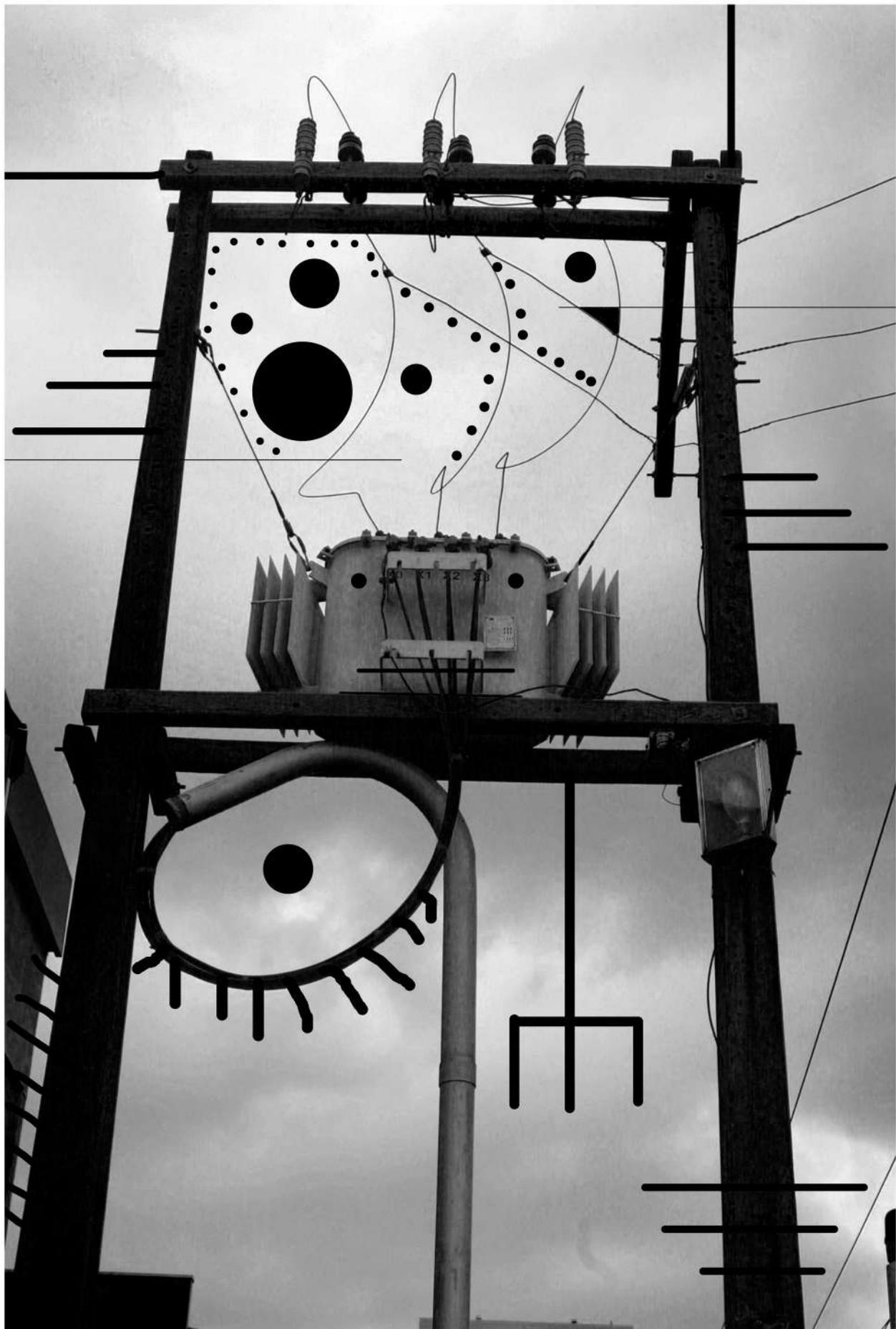
Anexo 1: Iury Bueno, "As horas", 2008, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor



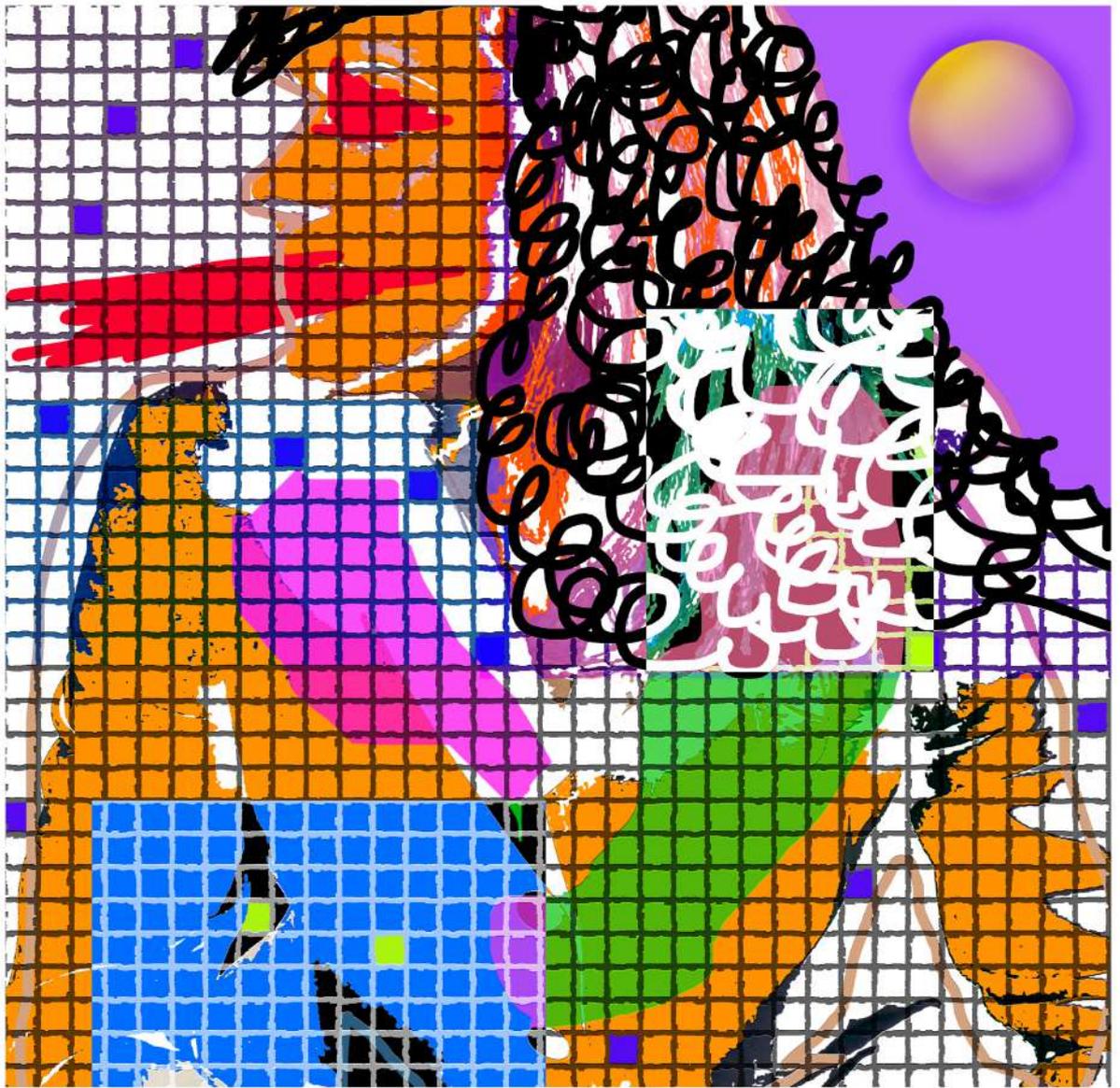
Anexo 2: Iury Bueno, "Bizantino Televisão", 2008, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



Anexo 3: Iury Bueno, "Mulherê", 2007, 90X60 cm
Fonte: acervo do autor.



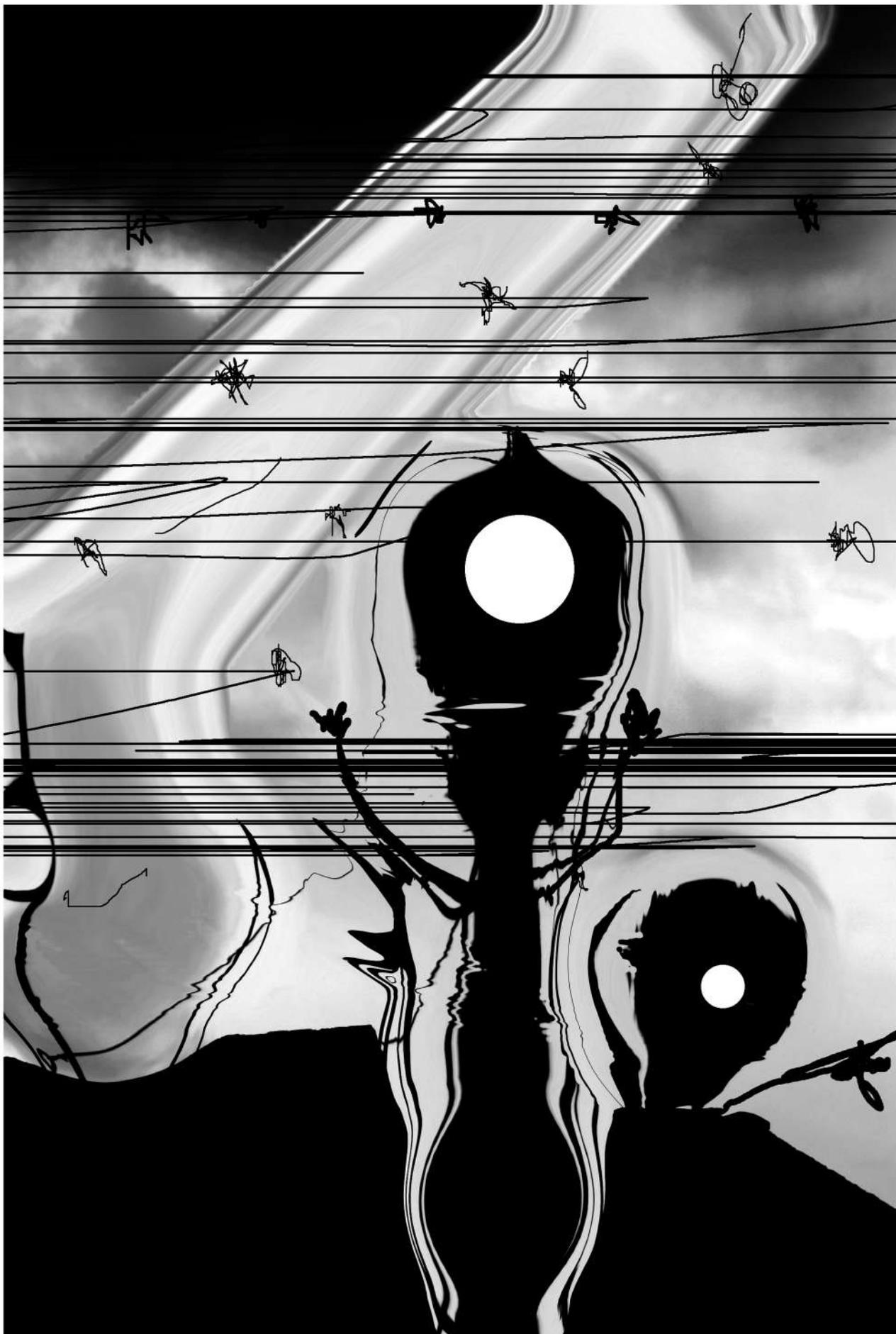
Anexo 4: Iury Bueno, "Energia 1", 2008, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



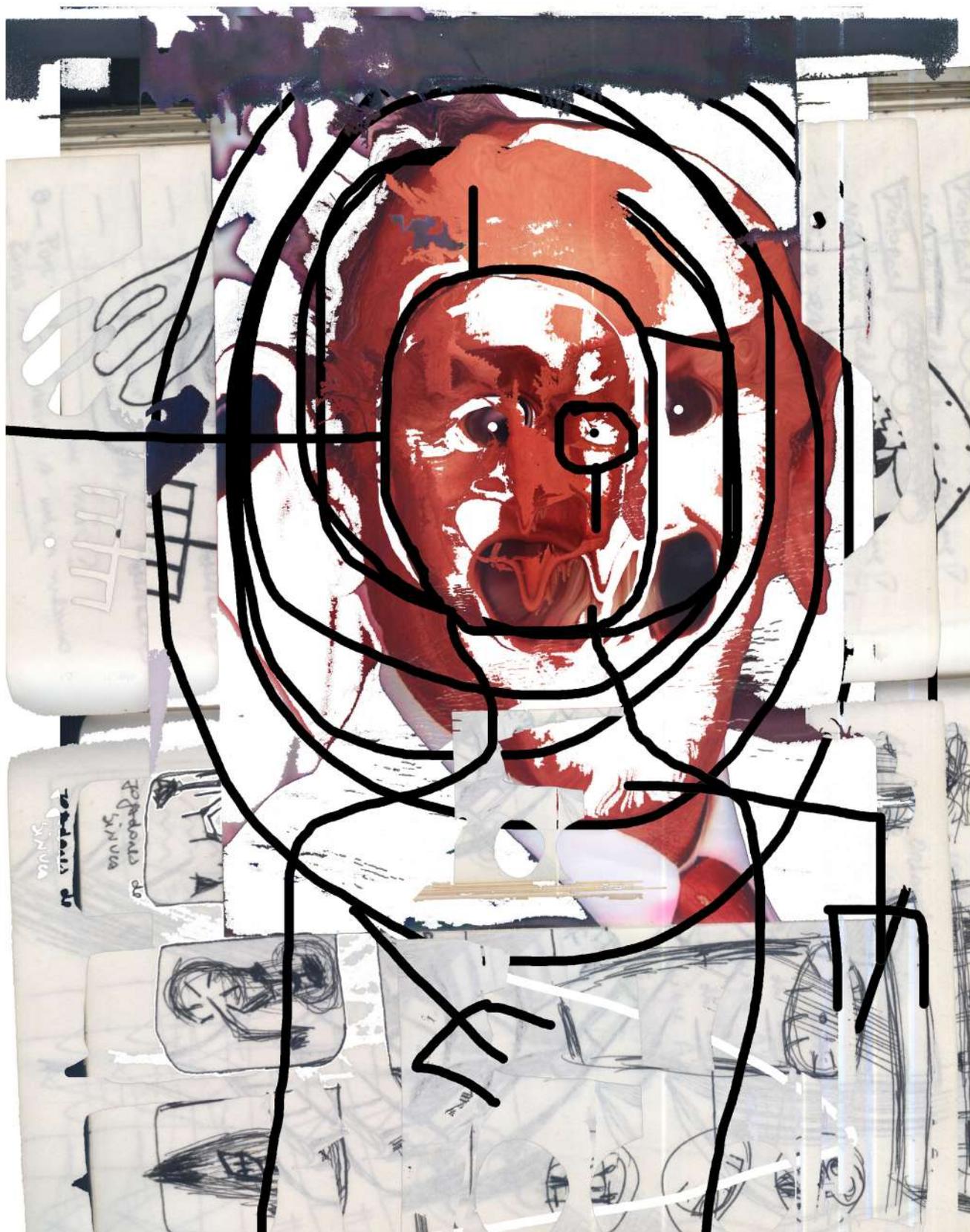
Anexo 5: Iury Bueno, "Lumelli", 2008, 90X90 cm.
Fonte: acervo do autor.



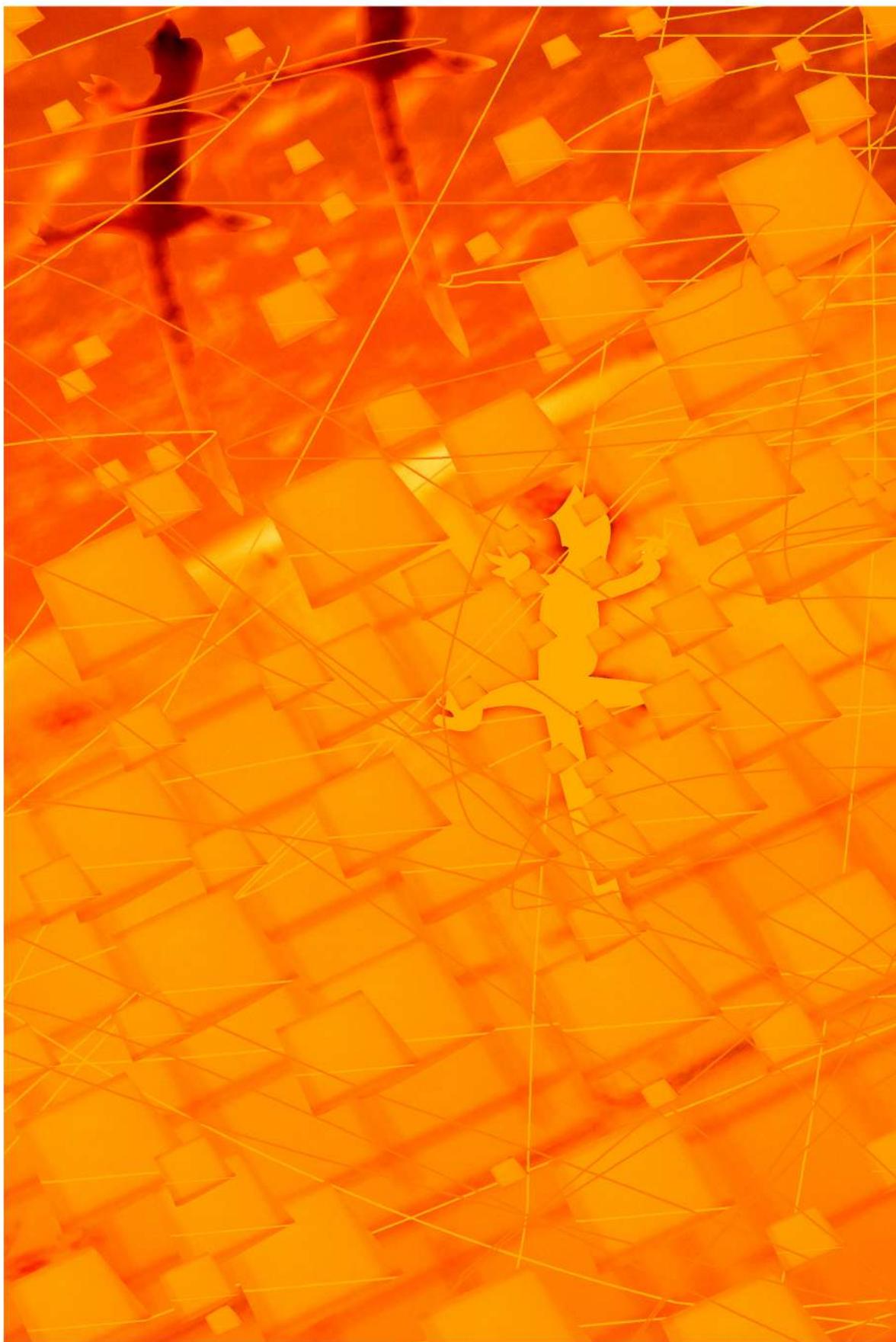
Anexo 6: Iury Bueno, "Fusca fodendo fusca", 2002, 30X40 cm.
Fonte: acervo do autor.



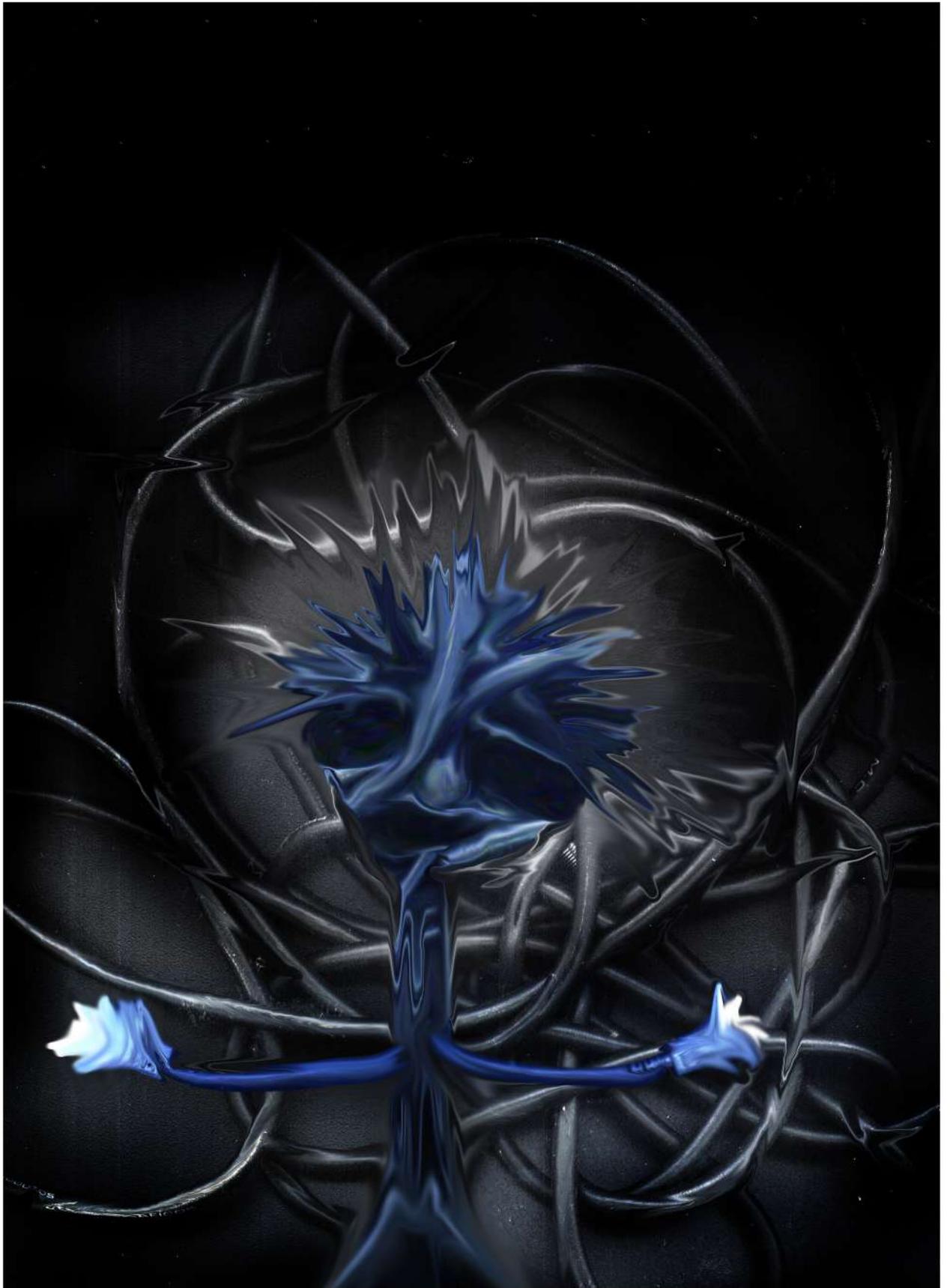
Anexo 7: "X ou carnavalizando", 2005, 90X60.
Fonte: acervo do autor.



Anexo 8: Iury Bueno, "Politizando", 2005, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



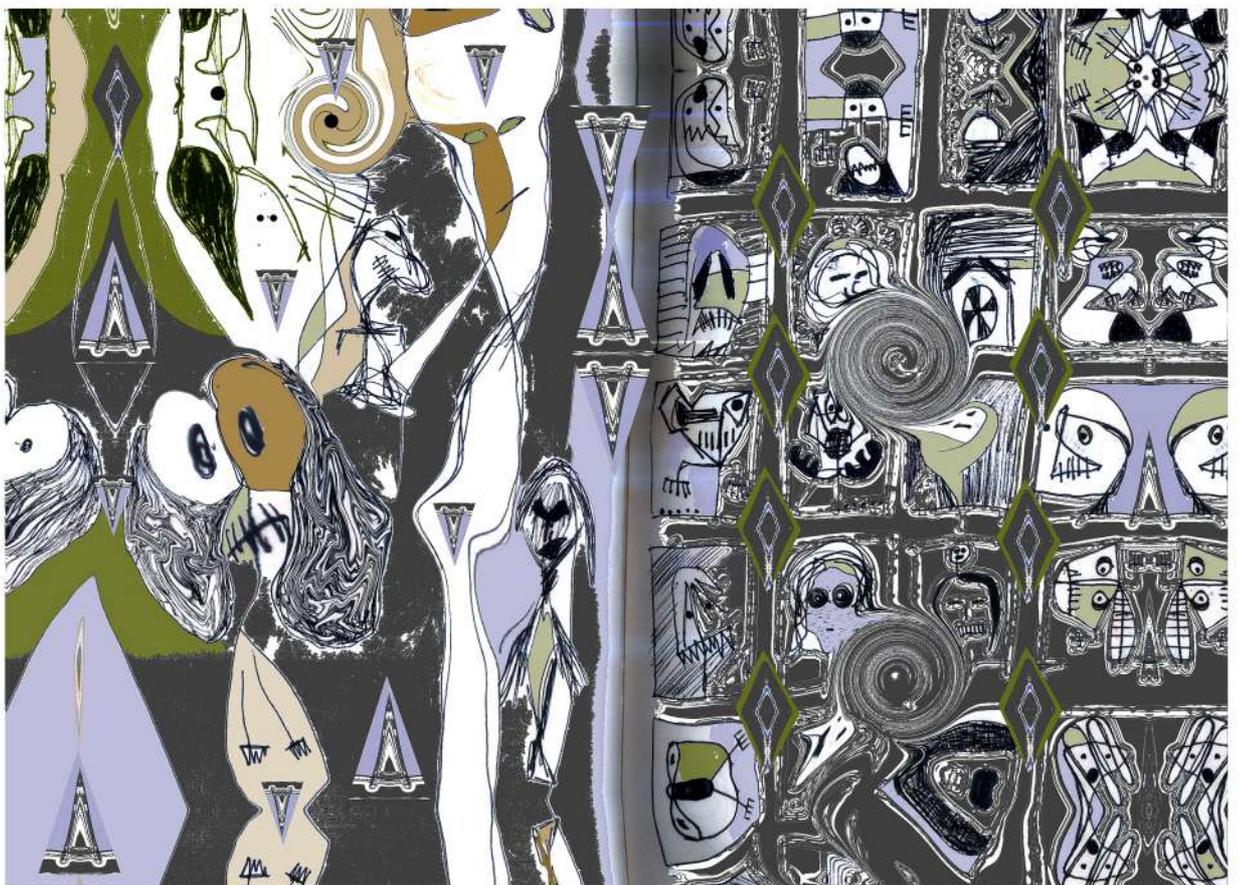
Anexo 9: Iury Bueno/Lumelli, "Lagartixa", 2006, 90X60 cm.
Fonte: acervo dos artistas.



Anexo 10: Iury Bueno, "Figuras Urbanas 3", 2005, 50X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



Anexo 11: Iury Bueno, "Transfiguração 2", 2007, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



Anexo 12: Iury Bueno, "Mural dos desgraçados", 2007, 90X60 cm.
Fonte: acervo do autor.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6