

A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO DO CONCEITO

Arlindo Machado

De tempos em tempos, a discussão sobre a natureza mais profunda da fotografia volta à tona com insistência. Nessas ocasiões, tudo o que parecia sólido se desmancha no ar. Dentro de mais algumas décadas, a fotografia irá completar dois séculos de existência e ainda estaremos tentando entendê-la. Existem boas razões para as dificuldades. A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la, defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. Cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias. A televisão e, por extensão, a imagem e som eletrônicos já nos fizeram enfrentar essa indagação há algumas décadas. Agora, o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, no sentido de rever as explicações que até então sustentavam nossas práticas e teorias. Num momento como este, em que a imagem e também o som passam a ser sintetizados a partir de equações matemáticas e modelos da física, num momento em que até mesmo o registro indicial fotográfico é memorizado sob forma numérica, boa parte dos nossos paradigmas teóricos precisam ser revistos.

Falando nos termos da teoria dos signos de Charles S. Peirce, a fotografia tem sido habitualmente explicada ora com ênfase em sua *iconicidade* (Cohen, 1989: 458; Sonesson, 1998), ou seja, com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua *indexicalidade* (Dubois, 1983: 60-107; Schaeffer, 1987: 46-104), ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que causa a fotografia); ora ainda admitindo-se as duas ênfases simultaneamente (Santaella

e Nöth, 1998: 107-139; Sonesson, 1993: 153-154). No entanto, mesmo que todos admitam que muitos dos elementos codificadores da fotografia podem ser considerados arbitrários e convencionais, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como *símbolo*, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato. Embora alguns analistas já tenham alertado para a necessidade de se pensar a fotografia, sobretudo a contemporânea, “fazendo intervir, de maneira simultânea (e não exclusiva) as três categorias peirceanas” (Carani, 1998), a verdade é que o pensamento da fotografia como lei ou norma generalizante permanece um desafio teórico. A única voz discordante no consenso geral parece ter sido a de Vilém Flusser, um pensador da técnica que, já em 1983, numa obra fundamental escrita sob o impacto do surgimento das imagens digitais, assegurou que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens. O pensamento de Flusser, nesse sentido, é radical e sem concessões: a fotografia pode ter muitas funções e usos em nossa sociedade, mas o fundamento de sua existência está na materialização dos conceitos da ciência ou, para usar as palavras do próprio autor, ela “transforma conceitos em cenas” (1985: 45). O objetivo deste artigo é, partindo da consideração inicial de Flusser e com base nos novos referenciais que nos estão sendo apontados pelas imagens digitais, discutir alguns dos argumentos e razões que nos parecem autorizar o reposicionamento da fotografia nesse terreno que Peirce classificou como o *terceiro* de sua escala semiótica, o terreno do conceito.

Índice ou Símbolo?

Numa viagem que fiz à Patagônia argentina algum tempo atrás, chamou-me a atenção a incrível e infinita variedade de verde na paisagem natural. Jamais poderia imaginar que essa simples cor que chamamos de “verde” pudesse abranger uma gama de sensações cromáticas tão luxuriante, a ponto de dar uma impressão de que cada árvore singular, ou cada parte de uma árvore, exibia um matiz de verde completamente diferente de todos os outros. De volta para casa, depois de revelar e ampliar os negativos fotográficos sacados na Patagônia,

pude constatar, bastante frustrado, que todo aquele espetáculo cromático da natureza havia se estreitado drasticamente. Apesar da utilização de câmera profissional, fotômetro independente e película de largo espectro de resposta, a variação dos verdes da paisagem fotografada me pareceu demasiado reduzida, além de banal e previsível. Comparando posteriormente essas fotos com outras obtidas por um colega que compartilhou a viagem e fotografou os mesmos lugares, percebi que, apesar dos resultados parecerem igualmente limitados em termos de resposta cromática, ele havia obtido alguns tons de verde que não existiam em minhas fotos. A razão disso logo foi esclarecida: meu colega havia utilizado uma outra marca de negativo e um outro tipo de papel de ampliação.

Essa singela experiência pessoal ajudou-me bastante a entender algumas das estratégias operativas da fotografia. O que chamamos de “cor”, na verdade, é o resultado perceptivo do comportamento físico dos corpos em relação à luz que incide sobre eles e, como tal, uma propriedade de cada um desses corpos. Cada planta, em razão dos seus constituintes materiais, absorve e reflete de uma maneira particular os raios de luz e, por isso, produz a sua própria gama de verdes. Já as emulsões fotográficas, por serem constituídas de outros materiais, produzem outra gama de verdes. Por essa razão, é quase impossível ter numa foto exatamente as mesmas cores de uma paisagem. A cor fotográfica será sempre, pelo contrário, uma *interpretação* da cor visada, a partir dos próprios constituintes materiais do filme. Na verdade, a palavra “cor” refere-se habitualmente a duas modalidades diferentes de fenômenos. De um lado, uma cor é uma particular *qualidade* (em termos fenomênicos) ou uma particular *sensação* (em termos perceptivos), portanto um fato da primeiridade em termos peirceanos. De outro lado, uma cor pode ser também um *conceito*, uma categoria, uma abstração do pensamento, estabelecida de forma inteiramente convencional. Damos o nome de “verde” a uma certa gama de comprimentos de ondas luminosas (expressos em nanômetros), que resultam de determinadas propriedades reflexivas dos materiais. Mas como o espectro cromático visível é *contínuo*, a categorização das diversas cores é não apenas imprecisa (nas fronteiras entre as cores, alguns verão “amarelo” ou “azul” naquilo que outros vêem “verde”), mas também arbitrária, o que explica o fato de diferentes culturas classificarem de forma diferente essas mesmas qualidades (os esquimós, por

exemplo, classificam essa única cor que chamamos de “branco” em mais de uma dezena de cores diferentes).

No nosso caso, o corolário inevitável dessa constatação é que a película fotográfica só pode responder à paisagem focalizada com a gama de cores que ela é capaz de produzir. A quantidade de verdes que se pode encontrar na natureza é possivelmente infinita, porque infinitos são os corpos físicos com suas diferentes propriedades reflexivas, mas um determinado padrão fotográfico – digamos um filme Kodakolor de 100 ASA, fabricado na sucursal mexicana da Kodak e revelado rigorosamente de acordo com as instruções do fabricante – produz uma gama de verdes não apenas finita, como também padronizada, regular e fixa. Todas as imagens produzidas com esse filme mostrarão sempre a mesma gama de verdes, independentemente do fato de o referente ser a Patagônia argentina ou as estepes russas. Os verdes Kodakolor não são, portanto, simples *quali-signos* dessa luxuriante experiência cromática que chamamos de a “verdade”, mas sim cores-tipos padronizadas, classificáveis em catálogos de cores (e, de fato, os laboratórios de revelação são calibrados com base em gabaritos cromáticos), portanto algo próximo do conceito peirceano de *legi-signo*. Um filme Kodakolor nunca conseguirá produzir um verde singular, como aquele que se pode encontrar apenas nas folhas de uma melissa *officinalis*, observada à beira de um lago da Patagônia, numa determinada tarde de primavera, logo depois de haver parado de chover, ou como aquele que se pode ver apenas num determinado afresco de Giotto, produzido com uma tinta fabricada pelo próprio pintor, a partir do processamento de plantas encontradas na periferia de Florença. Pelo contrário, os verdes Kodakolor se repetem de forma regular e previsível em todas as fotos obtidas nas mesmas condições-padrão e é essa regularidade que torna a fotografia utilizável em situações de reprodutibilidade industrial, para distribuição em escala massiva.

Parte dos problemas relacionados com a compreensão da fotografia derivam de seu tradicional enquadramento na categoria peirceana do *índice*, um enquadramento que se pode considerar, no mínimo, problemático. O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou “dinâmico” do objeto com a película), mas o modo particular

de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o *interpreta*, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital. No limite, é possível fotografar (isto é, registrar em película) os raios de luz diretamente de sua fonte, sem que eles tenham sido refletidos por objeto algum. Isso quer dizer que se pode ter fotografia *sem objeto*, a menos que consideremos, aliás com toda pertinência, que o verdadeiro objeto da fotografia é a *luz* e não o corpo que a reflete. Pensemos nos seguintes paradoxos da fotografia astronômica:

- 1) A explosão de uma estrela, fotografada neste momento por uma câmera acoplada a um telescópio, aconteceu, na verdade, várias centenas de anos antes. O que ocorre é que a luz emitida pela estrela moribunda teve de percorrer uma boa parte do universo antes de chegar até a nossa emulsão de registo.
- 2) Há pelo menos um referente que jamais poderá ser fotografado: o *buraco negro*, uma vez que ele não absorve nem reflete raios de luz ou qualquer outro tipo de onda. Eis porque uma prova material da existência do buraco negro é impossível.

A fotografia é um processo inteiramente derivado da *técnica*, entendendo-se aqui por técnica aquilo que Simondon (1969: 12) define como “gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam”. Na sua feição industrial e massiva, a técnica é concebida como uma forma de automatização ou de padronização, no limite mesmo da estereotipia. Em sua acepção mais sofisticada, na investigação científica e na experimentação artística, por exemplo, a técnica pode ser também um detonador heurístico, na medida em que ela pode possibilitar ao pensamento saltar para além daquele outro que a engendrou. Se um dispositivo técnico prevê “uma certa margem de indeterminação”, como afirma Simondon (1969: 11), “ele pode tornar-se sensível a uma informação exterior”. De qualquer forma, é sempre o conhecimento científico materializado nos meios técnicos que faz a fotografia *existir*, uma vez

que, ao contrário das pegadas e das impressões digitais, fotografias não se formam naturalmente, por mero acaso do encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro. A fotografia só existe quando há uma intenção explícita de produzi-la, por parte de um ou mais operadores e detentores do *know how* específico, e quando se dispõe de um imenso aparato técnico para produzi-la (câmera, lente, filme, iluminação, fotômetro embutido ou separado da câmera, sala escura de revelação, banhos químicos, cronômetros diversos para marcação de tempo, etc.), aparato esse desenvolvido depois de vários séculos de pesquisa científica e produzido em escala industrial por um segmento específico do mercado.

A definição clássica de fotografia como índice constitui, na verdade, uma aberração teórica, pois se considerarmos que a “essência ontológica” (expressão tomada de André Bazin, 1981: 9-17) da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que *tudo* o que existe no universo é fotografia, pois *tudo*, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo “registrar” a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. Se coloco meu disco predileto numa mesa à beira de uma janela onde, por azar, numa determinada hora do dia, bate a luz do sol, o disco empenará como uma pétala de rosa e poderemos então chamar esse disco empenado de “fotografia”, pois, de alguma forma, essa é a sua maneira de “registrar” em definitivo a ação da luz do sol sobre ele. Mesmo a simples folha de papel esquecida no chão, exposta à luz do sol, depois de algum tempo “amarelará”. Mas quando tomo uma fotografia nas mãos, o que vejo ali não é apenas o efeito de queimadura produzido pela luz. Antes, vejo uma imagem extraordinariamente nítida, propositadamente moldurada, enquadrada e composta, uma certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, uma certa harmonia do jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significativa, que não encontro jamais no corpo bronzeado, no disco empenado, ou no papel amarelecido.

O *traço* gravado pela câmera fotográfica (no caso, a luz refletida pelo objeto) depende de um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas. No que diz respeito à câmera, temos: a lente com uma específica

distância focal, a abertura do diafragma, a abertura do obturador, o ponto de foco. No que diz respeito à emulsão fotográfica: a resolução dos grãos, a maior ou menor latitude, a amplitude da resposta cromática, etc. No que diz respeito ao papel de ampliação ou impressão: sua rugosidade, propriedades de absorção, etc. Isso quer dizer que uma foto não é somente o resultado de uma impressão *indicial* de um objeto, mas também das propriedades particulares da câmera, da lente, da emulsão, da(s) fonte(s) de luz, do papel de reprodução, do banho de revelação, do método de secagem, etc. Claro que, como foi corretamente observado por Sonesson (1998), também uma pegada é resultado de uma interação variável entre a pata de um animal e o solo (diferentes tipos de solo permitem imprimir diferentes tipos de pegadas de um mesmo animal). Mas uma pegada, mesmo que tenha aparências diferentes conforme o tipo de solo, será sempre uma pegada, podendo ser reconhecível como tal por um interpretante, enquanto uma fotografia só será uma realmente fotografia se todas as condições técnicas forem cumpridas com o rigor exigido pelos dispositivos mecânico, óptico e químico.

Nesse sentido, diferentemente da pegada, da impressão digital e mesmo da pintura e do desenho, a fotografia é resultado de cálculos complexos e matematicamente precisos, automatizados no desenho da câmera e da película. O fato de se poder fotografar sem necessariamente conhecer todos esses cálculos não é muito diferente do fato de se poder modelar formas, texturizá-las e iluminá-las em computador, sem precisar necessariamente saber programar, mas usando apenas aplicativos comerciais. Fotografia é atividade técnica de extrema precisão, baseada na mensuração (da distância e velocidade do objeto, da quantidade de luz que penetra na câmera, da paralaxe entre o visor e a janela do filme, da margem de profundidade de campo, do tempo de revelação, etc.). O fotômetro mede a quantidade de luz incidente no objeto ou refletida para a câmera; o termocolorímetro mede a temperatura de cor, para adequar o tipo de filme ao tipo de iluminação; o diafragma e o obturador devem ser ajustados numa relação de compensação entre os dois (quanto mais se abre um, mais se fecha o outro), de acordo com o valor obtido pelo fotômetro e de acordo ainda com o grau de sensibilidade do filme. Um erro de cálculo, por mínimo que seja, e adeus fotografia, ainda que o referente esteja lá e bem iluminado. O mesmo raciocínio

serve também para o cálculo da profundidade de campo, que estabelece a quantidade de foco e desfoque numa foto e que é determinado com base numa complexa equação, envolvendo: 1) a distância do objeto em relação à câmera; 2) o grau de abertura do diafragma e obturador; 3) a quantidade de luz que banha a cena; 4) a distância focal da lente utilizada. Bons fotógrafos sempre trazem em suas bolsas um manual com tabelas de profundidade de campo, que é preciso consultar sempre que surgem dúvidas sobre se uma imagem aparecerá em foco ou não. Eis porque uma fotografia pode ser considerada, sem nenhuma vacilação, um signo de natureza predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceiridade peirceana, porque é *imagem científica*, imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos casos. Em outras palavras, fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo.

Enquanto *símbolo*, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o *signo* (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida” (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. Observe-se como o aparato técnico de captação de sinais, em ciências rigorosas como a medicina e a astrofísica, está programado para interpretar e codificar o traço indicial em elementos sensíveis ou perceptíveis que possam ser “lidos” pelo analista: por exemplo, determinadas cores podem representar, por mera convenção, determinadas temperaturas do corpo ou determinadas propriedades dos materiais. Isso quer dizer que se pode codificar visualmente, para efeito de

registro fotográfico, valores obtidos através de mensuração termodinâmica ou de análise físico-química.

Na verdade, o sensoriamento remoto em astrofísica, bem como a perscrutação não-invasiva do interior do corpo humano em medicina, modalidades mais rigorosas de fotografia, para uso científico, são processos tão codificados que só um especialista pode decifrá-los, pois só o especialista detém o gabarito, a chave interpretativa, a convenção-padrão. Essas fotos científicas exigem um trabalho de “decifração” difícil e altamente especializado, parte do qual é realizado pelo próprio dispositivo técnico, parte pelo cientista que o opera. Mesmo assim, a ambigüidade e o erro são inevitáveis, pela simples razão de que nunca se pode inferir com segurança sobre as qualidades de um objeto ao qual não se tem acesso direto, mas apenas através de investigação instrumental. Nesse sentido, astrofísicos podem interpretar equivocadamente determinados sinais dos astros e médicos podem também interpretar mal as respostas do corpo às ondas de perscrutação emitidas pelas máquinas. O erro é sempre uma possibilidade inevitável nesses meios porque o investigador trabalha não com amostras reais, mas com interpretações técnicas dos sinais emitidos pelos corpos animados ou inanimados, portanto com *índices degenerados*, transfigurados pela mediação tecno-científica. Por essa razão, um bom médico nunca faz um diagnóstico com base apenas nos resultados apontados por uma radiografia, um ecograma ou uma tomografia computadorizada, mas sim com base num exame completo, ao qual se acrescentam ainda os exames de laboratório de amostras reais do corpo, e após confrontar e interpretar os diferentes resultados. A decisão do médico não é, portanto, ditada pelo que diz uma suposta evidência indicial, sabidamente imprecisa e distorcida pela mediação técnica, mas pela interpretação do maior número possível de evidências dadas pelo cruzamento de exames de natureza variada.

“Um índice – diz Peirce (1978: vol. 2: 315) – envolve sempre a existência de seu objeto.” Mas uma imensa quantidade de elementos encontráveis numa fotografia não existe no mundo. Por exemplo: a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido; o “tremido” da câmera; a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte; o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da câmera

(efeito de perspectiva renascentista); o ponto de fuga; o desfocado; o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes “olho-de-peixe”); a exclusão do que está fora do quadro; a alteração da escala; a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro; a inversão de tons e cores produzida pelo negativo; a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva; o preto e branco; o ponto de vista da câmera; o movimento congelado; a bidimensionalidade do suporte de registro; o sistema de zonas (Ansel Adams); a deformação lateral (nas câmeras *pinhole*); a anamorfose das figuras planas; a anamorfose produzida por obturadores de plano focal; a filtragem dos reflexos por polarização; o brilho ou opacidade do papel de reprodução e assim por diante, para ficar apenas nos aspectos *visuais* do enunciado. Todos esses elementos icônicos e simbólicos introduzidos pelo aparato técnico não são apenas *acréscimos* que se sobrepõem ao índice, ao traço do objeto, mas também agentes de transfiguração, deformação e mesmo de *apagamento* do traço. A história da fotografia está repleta de exemplos de fotos cujo referente, pelas mais variadas razões técnicas ou expressivas, não pode ser identificado, nem sequer genericamente. Neste caso, perdeu-se o traço, embora tenha permanecido a fotografia com toda sua eloqüência icônica e simbólica.

Há ainda um outro aspecto da questão: a fotografia vem sendo hoje largamente utilizada, no plano das mídias impressas ou eletrônicas, como signo genérico, designador de uma *classe* de imagens. Vide o exemplo dos bancos de imagens (analógicos ou digitais), que alimentam a maior parte das publicações e produções icônicas do presente. Em geral, as imagens, nesses bancos, são solicitadas pelo que elas têm de poder de generalidade, não pela sua singularidade. Uma revista, por exemplo, pretende publicar um artigo sobre esportes de inverno e, para ilustrar, precisa de imagens de gente esquiando. Pouco importa quem está esquiando, quando, onde ou porquê. O que importa é uma imagem que signifique genericamente o gesto de esqui na neve. Quanto mais indefinidos e inidentificáveis forem o modelo, o cenário e a ocasião, tanto melhor para a foto, pois ela terá maior poder generalizante. Os bancos de imagens hoje guardam vários milhões de fotos classificadas já não mais por legendas descritivas, mas por temas visuais genéricos e identificadas apenas

por números de ordem. Praticamente todos os temas podem hoje ser encontrados nesses bancos: crianças, florestas tropicais, fazendas de criação de gado, intervenções cirúrgicas, répteis, bibliotecas, núvens, piscinas, o que se quiser. Essa nova demanda tem incentivado o desenvolvimento de um outro tipo de fotografia, já não mais “documental” no sentido habitual dessa palavra, mas uma fotografia que busca, através de uma imagem singela, *simbolizar* uma classe, uma norma ou uma lei dotada de sentido generalizante.

Fotografia: Conceito em Expansão

Em termos de possibilidades criativas e heurísticas, a tradicional ênfase na fotografia como índice introduziu nessa área de produção simbólica uma outra distorção: privilegiou o aperto do botão disparador da câmera como o momento emblemático da fotografia, deixando de lado tanto os preparativos anteriores do motivo a ser fotografado e os ajustes do aparato fotográfico, como também todo o processamento posterior da imagem obtida. Ainda hoje, apesar da crescente digitalização do processo fotográfico em todos os seus níveis, grande parte dos círculos teóricos e profissionais permanece ainda paralisada pela mística do “clique”, do “momento decisivo” (Cartier-Bresson, 1981: 384-386), daquele instante mágico em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o filme. Todo o demais, isto é, o antes e o depois do “clique”, é considerado afetação pictórica (icônica) ou “manipulação” intelectual (simbólica), fugindo portanto do âmbito do “específico” fotográfico. A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema signifiante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”. O sistema de zonas de Ansel Adams parece ter sido a única “manipulação” posterior ao registro universalmente aceita (ou pelo menos tolerada) nos círculos mais restritos da fotografia. Já a digitalização e o processamento posterior da foto em computador permanecem ainda largamente contestados, no plano teórico, como procedimentos que se possam incluir no âmbito da fotografia,

embora, a rigor, não exista diferença alguma entre o processamento da imagem em computador e a ampliação diferenciada das partes de uma foto através do sistema de zonas.

Mas o arranjo do objeto no seu espaço natural ou no estúdio, a disposição da iluminação, a modelação da pose, os ajustes do dispositivo técnico e todo o processo de codificação que acontece antes do “clique” é tão fotografia quanto o que acontece no “momento decisivo”. Da mesma forma, também faz parte do universo da fotografia tudo o que acontece no momento seguinte: a revelação, a ampliação, o retoque, a correção e processamento da imagem, a posterização etc. Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa, finalmente, a conhecer a sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmara digital e o *software* de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer que a fotografia vive um momento de *expansão*, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica. Recentemente, Andreas Müller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, cunhou o termo *fotografia expandida* para designar a nova atitude emergente com relação a esse meio. Para Müller-Pohle, a fotografia hoje pressupõe uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção, tanto no plano da *produção* (pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar, como ainda na própria imagem fixada no negativo), quanto nos planos da *circulação* e *consumo social* de fotografias.

Vejamos alguns exemplos. Podemos citar, em primeiro lugar, a obra da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman. Pelo que se sabe, ninguém discorda da inclusão dessa obra no âmbito da fotografia. No entanto e paradoxalmente, Sherman não fotografa, ou pelo menos não é ela quem se dedica ao trabalho de espiar pelo visor da câmara, enquadrar o motivo e clicar o botão do disparador. Na verdade, ela não poderia fazer isso, porque é sempre o referente, o objeto de suas próprias fotos e não poderia estar à frente e atrás da câmara ao mesmo tempo. Quem manipula a câmara é um outro, ou vários outros, nunca nomeados. A fotógrafa transita, portanto e de forma ambígua, entre o sujeito e o objeto de

suas próprias fotos. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa pré-existente e fixar a sua imagem na película, do que em criar cenários e situações imaginárias para oferecer à câmera, como acontece no cinema de ficção. A fotografia é aqui concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, onde a fotógrafa interpreta, ao mesmo tempo, os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.

Numa outra direção, temos o caso de Rosângela Rennó, uma fotógrafa brasileira que não fotografa, não usa câmera, nem filme, nem nada. Ela apenas recoloca em circulação as fotos já existentes, sobretudo aquelas que foram descartadas pelo fluxo interminável de imagens industriais no mercado de massa. Num primeiro momento, Rennó vai buscar o material de suas reflexões em fotos antigas e anônimas, em geral produzidas para fins legais ou institucionais, como aquelas utilizadas em documentos de identidade, em obituários e na identificação criminal. Ela as encontra aos milhares, em estúdios de fotógrafos populares: são fotos padronizadas, produzidas em larga escala, feias e mal acabadas, que a fotógrafa retira de seus circuitos normais de consumo, propondo novas formas de relacionamento. Nem sempre essas fotos são apresentadas tais e quais encontradas. Às vezes, a fotógrafa expõe o próprio negativo original, como forma de obliterar a visibilidade e tornar ainda mais evidente o caráter “fotográfico” (técnico) da imagem. Outras vezes, a artista amplia os negativos e expõe cópias extremamente escurecidas das fotos originais, de tal forma que é preciso um certo esforço de visualização para se conseguir distinguir um tênue vestígio de figura humana. O efeito final lembra aquelas fotos fantasmáticas que se vê nos túmulos e que, por ficarem muito tempo expostas ao tempo e ao sol, acabam se deteriorando e perdendo seus detalhes. Outras vezes ainda, Rennó imprime suas cópias diretamente sobre vidro, para que o observador, ao se defrontar com a fotografia, veja também a sua própria imagem refletida no vidro e superposta à imagem que se oferece à visão, como num jogo de ironia com o próprio efeito especular da fotografia (“espelho da realidade”).

A recuperação dessas imagens descartadas pela sociedade e despejadas no lixo industrial permite a Rosângela Rennó enveredar por dois caminhos simultâneos e aparentemente contraditórios. De um lado, as fotos ampliadas e

escurecidas, sem qualquer referência a um contexto, sem legendas que as identifiquem no tempo e no espaço, resultam apenas traços opacos e sem sentido de singularidades perdidas, que atestam a imperfeição da fotografia como documento ou como revelação de uma realidade e a impossibilidade de uma verdadeira memória. De outro lado, essas mesmas imagens, rearticuladas e recolocadas num novo contexto, permitem à artista redescobrir um sentido para elas. Müller-Pohle (1985) define essa postura como uma espécie de *ecologia da informação*, pois se trata de intervir sobre o *refugo* (*Abfall*) e reintroduzir uma nova significação naquilo que a sociedade das imagens técnicas descartou. Dessa forma, a obra de Rennó se apresenta como uma investigação sistemática sobre o traço e a convenção, sobre a memória e o esquecimento, sobre os efeitos do tempo sobre a experiência humana, terminando por propor uma espécie de política do sentido e da opacidade.

Um outro fotógrafo que nos tem possibilitado entender mais a fundo o processo de expansão da fotografia é o também brasileiro Kenji Ota. Uma vez que tanto o efeito indicial, quanto a homologia icônica só podem ser obtidos, em fotografia, através de um controle extraordinariamente preciso de todos os elementos do código fotográfico (a qualidade da emulsão, a natureza da luz de registro e de ampliação, o tempo e a temperatura de revelação e secagem, a homogeneidade do papel etc), uma maneira de subverter os resultados consiste em jogar aleatoriamente com o controle químico e matemático do processamento. Em lugar de cumprir todos os protocolos ditados pela técnica, para desta maneira obter um resultado fotograficamente consistente, Ota prefere abrir o seu processo para o acaso e introduzir a instabilidade, o desregramento, a desordem na produção da imagem. Navegando na contra-corrente da técnica, ele rejeita tudo o que é padronizado e industrial e reintroduz o artesanato na fotografia. Resgata processos fotográficos antigos e em desuso, como a cianótipo, o calótipo, o papel albuminado etc., não a título de nostalgia, mas como forma de sacar da fotografia algumas qualidades novas.

Assim, a utilização de vários tipos de gelatina, com diferentes graus de dureza e diferentes níveis de saturação na água torna o processo de reconstituição da imagem uma aventura errática entre a vontade e o acaso. O uso de papel artesanal, em lugar do papel industrial próprio para ampliação

fotográfica, permite obter como resultado imagens “manchadas” com cores, tons e texturas de uma variedade impressionante, em decorrência principalmente do fato de as irregularidades na distribuição das fibras determinarem uma absorção não homogênea e também não previsível da emulsão. A maior ou menor permeabilidade à emulsão repercute na escala cromática e tonal da imagem. E como a emulsão é espalhada de forma não homogênea na superfície do papel, através do uso de pincel, as irregularidades aumentam. Os processos de revelação e fixação podem ser barrados antes do surgimento integral da imagem, permitindo assim o resgate de estágios intermediários de acabamento. E mais: uma vez que as irregularidades do papel e da emulsão variam de folha para folha, cada cópia é completamente diferente das outras, ainda que a matriz possa ser a mesma. Assim, a cada nova cópia, o registro fotográfico vai se transfigurando em imagens completamente diferentes umas das outras.

Quanto mais Ota se distancia das normas, das regras rígidas da prática laboratorial (controle de tempo e temperatura, controle da qualidade e vida útil das substâncias reveladoras e fixadoras), quanto mais ele introduz a imprecisão, a descontinuidade, o processamento sem cronômetro e sem mediação técnica, tanto mais as imagens se decompõem em anamorfoses, manchas e alteridades gráficas de toda espécie, fazendo a fotografia distanciar-se cada vez mais da homologia icônica e do traço documental para aproximar-se estreitamente da pintura abstrata. Com o desenvolvimento de seu processo, Ota percebe que os melhores resultados plásticos ocorrem, paradoxalmente, nas zonas do negativo em que não há imagem (áreas esvaziadas, fundos negros), porque nelas a emulsão recebe mais luz e o processamento químico é mais intenso. A partir dessa constatação, ele começa então a eliminar quase que completamente o referente de suas fotos, deixando o espetáculo visual nascer apenas do jogo semi-controlado e semi-aleatório entre a luz, o papel, a emulsão e as substâncias de ativação/fixação da imagem. O resultado é uma espécie de fotografia inaugural, adâmica, sem câmera, sem objeto, sem traço, pura epifania, como a definir a fotografia como a arte da revelação, no duplo sentido do termo.

Referências de fotografos citados

Rosângela Rennó



Sem título (tatuagem 5) da série cicatriz, 1997



Puzzles (homem e mulher), 1991



Mulheres iluminadas, 1998



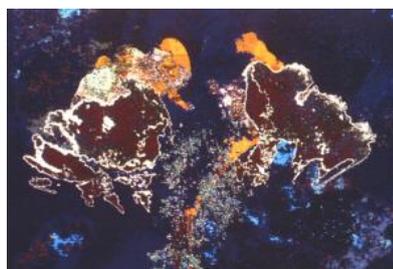
Obituário transparente, 1991 (84 negativos 4x5", resina de poliéster e parafusos)



Kenji Ota

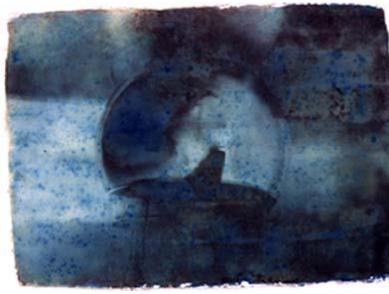


Primeira experiência de desenvolvimento ótico, 1989 (p&b)



Sem título, 1992 (imagem digital)





Sem título, 1992 (imagem digital)

Cindy Sherman



Sem título, 1989
(190.5x134.6)
[retrato
emoldurado]



Stills de cinema sem título: (p&b 1) Mulher que olha pela janela n.15,
(p&b2) Copo de Martini n.7, (p&b3) Avental n. 35, (p&b4) Bibliotecária
n.13, 1979

Obras Citadas

BAZIN, André (1981). **Qu'est-ce que le cinéma?**. Paris: Éd. du Cerf.

CARANI, Marie (1998). **Sémiotique de la photographie post-moderne**. Texto apresentado no V Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual. Siena. Inédito.

CARTIER-BRESSON, Henri (1981). "The Decisive Moment". In: **Photography in Print**. Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone.

COHEN, Ted (1989). "Pictorial and Photographic Representation". In: International **Encyclopedia of Communications**, vol. 3. E. Barnouw et alii, org. Oxford: Oxford Univ. Press.

DUBOIS, Philippe (1983). **L'acte photographique**. Paris: Nathan & Labor.

FLUSSER, Vilém (1985). **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec.

MÜLLER-POHLE, Andreas (1985). "Informationsstrategien". **European Photography**, Vol. 6, n. 1, January/March.

NADAR, Félix Tournachon (1981). "My Life as a Photographer". In: **Photography in Print**. Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone.

PEIRCE, Charles Sanders (1978). **Collected Papers**. Cambridge: Harvard Univ. Press.

SANTAELLA, Lúcia e Winfried Nöth (1998). **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). **L'image précaire**. Paris: Seuil.

SIMONDON, Gilbert (1969). **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier.

SONESSON, Göran (1993). "Die Semiotik des Bildes: zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre." **Zeitschrift für Semiotik**, n. 15.

_____ (1998). "Postphotography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production". **Visio**, vol. 4, n° 1, Printemps 1999, pp. 11-36.