



A NATUREZA DA FOTOGRAFIA: POR UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

THE PHOTOGRAPHY NATURE: AN ONTOLOGY OF THE PHOTOGRAFIC IMAGE

Agda Patrícia Pontes de Aquino¹
Universidade Estadual da Paraíba

RESUMO

Falar em ontologia da imagem fotográfica é tentar identificar algo que possa ser reconhecido como a essência desse tipo de imagem visual. No campo de estudos da fotografia, vários autores se debruçaram sobre esse tema, com a finalidade de entender qual seria sua natureza. Porém há aqueles que acreditam que buscar um elemento substancial e comum a todas as fotografias seria limitado para compreender sua diversidade e complexidade. Outra visão possível, adotada por esse trabalho, é a de que, ao identificar as características essenciais da imagem fotográfica, também é possível fortalecê-la como um domínio, capaz de colaborar com suas reivindicações como campo autônomo. Mas hoje também é necessário entender o que é essa natureza da fotografia, tendo em vista o papel que a imagem fotográfica ocupa na sociedade contemporânea. Neste trabalho, revisitamos conceitos para identificar uma ontologia fotográfica que funcione para além de domínios como a Arte, a História, a Filosofia e a Semiótica.

Palavras-chave: Fotografia. Ontologia. Domínio.

1 INTRODUÇÃO

Ao buscar a ontologia da fotografia, tentamos identificar o que faz da imagem fotográfica algo único e específico, diferente de outras práticas, artes ou expressões, o que a diferencia de outros tipos ou gêneros de imagens. Isso faz com que ela não seja confundida com outra coisa. Entendemos por ontologia a teoria do ser como tal. “[...] A ontologia vai se perguntar pelas características básicas que tornam possível dizer que

¹ Jornalista, professora de fotografia dos departamentos de Comunicação Social da UFPB e da UEPB. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPB, onde desenvolve pesquisa sobre o ensino de fotografia nos cursos de jornalismo do Brasil. E-mail: agdaaquino@gmail.com



algo ou um estado de coisas, um evento é [...]” (CASTRO, 2008, p. 22)². Ao revisitar as reflexões filosóficas sobre a ontologia, ao longo do tempo, Castro (2008) explica que o pensamento mais contemporâneo entende que ela pode ser dividida em níveis ou momentos - usando nomenclaturas clássicas da Filosofia - em ontologia concreta e abstrata. Considerando que o critério para determinar a prioridade ontológica de um elemento sobre o outro deva ser sua simplicidade, nomeá-las de abstratas ou concretas não significa que umas sejam mais ou menos reais do que as outras. Essa seria apenas uma determinação filosófica que objetiva alcançar, com mais fidelidade, a simplicidade da ontologia do ser em si (CASTRO, 2008).

Cada particular concreto é a instanciação de uma espécie, e esse fato é essencial para que ele possa ser percebido como algo existente, e, dessa forma, fundamental para que ele também possa ser percebido como algo distinto de outros membros da sua espécie (identidade numérica) e distinto de entes de outra espécie (identidade genérica) (CASTRO, 2008, p. 513).

Assim, este trabalho revisita autores clássicos dos estudos de fotografia, com a intenção de encontrar a característica simples e reconhecível da imagem fotográfica para além de linguagens e prerrogativas de áreas específicas ou domínios. Porém não é objetivo deste trabalho dar conta absoluta e universalmente de todas as principais reflexões sobre a ontologia da fotografia existentes na história do campo, porquanto essa seria uma missão vasta e complexa para este artigo. Todavia abordamos algumas das principais contribuições para esse entendimento da fotografia. Trazemos, então, um levantamento sobre as qualidades universais da fotografia e de sua substância. Para isso, recorreremos às noções de fotografia em diferentes vertentes, campos e domínios, a fim de encontrar o que seria comum a todas elas: a ontologia concreta da imagem fotográfica: a luz e a ontologia abstrata da imagem fotográfica: o tempo.

2 FOTOGRAFIA E REALIDADE

O que todas as fotografias do mundo, feitas em qualquer tempo (passado, presente ou futuro), com qualquer técnica ou tecnologia, com qualquer tipo de

² O livro citado é uma publicação digital em arquivo *Kindle*, dispositivo de leitura de *e-books* da plataforma amazon.com. Nas citações dessa obra, o p. refere-se à posição do livro no arquivo digital, equivalente ao número da página.

equipamento, em qualquer situação de luz, têm em comum? O que as nivela, iguala, caracteriza? É possível encontrar uma similaridade que identifique a essência ou a natureza de toda e qualquer fotografia, mesmo compreendendo a complexidade de possibilidades fotográficas existentes? O que une a foto documental, a foto de família, a foto pornográfica, a foto artística, de dupla exposição (ou múltipla), as com desfoque, sombras, desenhos de luz (técnica do *light painting*, por exemplo), ou qualquer outro gênero ou estilo? Responder a essa questão tem sido uma tentativa de vários autores da chamada teoria da imagem ou estudos visuais³, especificamente os tantos que se debruçam na fotografia especificamente.

Um dos primeiros obstáculos que devem ser enfrentados nessa compreensão parece ser o de ultrapassar os limites impostos por autores da imagem em geral, que, nem sempre, conseguem visualizar as relações específicas e complexas da fotografia. Ao refletir sobre a imagem visual sem se ater às características particulares da fotografia, corre-se, facilmente, o risco de confundir a fotografia com outros tipos de imagem e de empacotá-la em aspectos que não a identificam necessariamente. Por isso, é necessário mergulhar nas reflexões específicas sobre a imagem fotográfica.

A busca sobre a natureza da fotografia, de tempos em tempos, destaca-se nas pesquisas fotográficas e, em algumas circunstâncias, também é deixada de lado e compreendida como algo impossível de se alcançar. Machado (2000), em um artigo em que revisita as principais vertentes clássicas do entendimento da fotografia, explica que isso se dá porque ela é uma imagem fundante e estrutural das outras mídias.

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 (MACHADO, 2000, p. 1).

Machado (2000) entende que a fotografia é sempre um “retângulo que corta o visível”, uma redução 2D de uma realidade 3D e que não se pode eximir a figura do

³ Autores como Dulcília Buitoni e Arlindo Machado preferem usar a expressão “Estudos Visuais” para designar os estudos que articulam a teoria da imagem, do design e da fotografia, dentre outras.



fotoógrafo, que, ao fotografar, trabalha com luz, foco, enquadramento, ideologia e intencionalidade, tornando-se o sujeito da enunciação.

Para avançar numa reflexão ontológica sobre a fotografia, é necessário, ainda hoje, como afirma Soulages (2010), que tratemos do problema fundante da imagem fotográfica: o questionamento de sua relação com a realidade. Como explicita Barthes (2011), nos estudos teóricos de fotografia, existem os realistas, para quem, em diferentes níveis, a fotografia é um *analogon* do mundo, e não, uma cópia do real, mas uma emanção dela, e para os que defendem a ideia da fotografia codificada, fabricada. Ele fez essa reflexão nos anos 1970 e se autodeclarava do primeiro grupo, porém, antes e depois de Barthes (2011), esse tema repercutiu.

Dubois (2012) retrata o percurso histórico até os anos 1990, quando lançou sua obra clássica, das diversas posições defendidas pelos críticos e teóricos da fotografia quanto ao princípio da realidade e sua relação com o referente. Segundo o autor, esse percurso se articulou, principalmente, em três linhas: os que a compreendem como espelho do real, o discurso da mimese, pensamento mais comum no início do advento fotográfico. “De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um ‘*analogon*’ objetivo do real. Parece mimética por essência” (DUBOIS, 2012, p. 26). Em seguida, surge uma espécie de reação ao que ele chama de ilusionismo do espelho fotográfico daqueles que entendem a fotografia como uma transformação do real, baseado no discurso do código e da desconstrução. “O princípio de realidade foi então designado como pura ‘impressão’, um simples ‘efeito’. Com esforço, tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e, até, de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente modificada” (DUBOIS, 2012, p. 26). Há, ainda, os pensamentos pós-estruturalistas, em que ele se insere e toma como base os conceitos das teorias semióticas de Charles Peirce, em particular, a noção de índice. Esse caminho de pensamento entende a fotografia como um traço de um real baseado no discurso do índice e da referência. Segundo esse pensamento, existe (ou persiste) na fotografia “[...] um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo



nela e que se combinaram para a sua elaboração [...]” (DUBOIS, 2012, p. 26). Para ele, esse é o ponto de partida para encontrar a ontologia da fotografia.

Um dos primeiros autores a tentar identificar essa natureza fotográfica foi Bazin (1991), ainda embebido no pensamento mimético sobre a fotografia, pensando sob o domínio da arte e objetivando, ao final, uma reflexão sobre o cinema. O autor faz um esforço para diferenciar a fotografia da pintura, caracterizando como sua característica única a objetividade, já que no seu entendimento a imagem fotográfica era realizada sem a intervenção humana. Bazin (1991) se refere a isso e especifica que os traços não são feitos pela mão do homem, mas pelo registro da luz em superfície fotossensível, algo inédito na história até então. Ele compreende que a mão é sinal de subjetividade, ausente na fotografia, e que a presença marcante seria da luz por si só. O autor também traz a questão da tentativa humana de congelar o tempo desde as múmias egípcias, como uma espécie de vitória da morte sobre o tempo. “A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação do universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo” (BAZIN, 1991, p. 20).

Bazin (1991) escreve sua ontologia da imagem fotográfica em plena Segunda Guerra Mundial e traz um ponto que foi retomado por Barthes (2011) e Dubois (2012) mais adiante: o desejo humano de se conectar imgeticamente com o real sem a interferência artística da mão humana, que teria sido para ele finalmente atendido com a imagem fotográfica.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da *fotografia, que nos arrebatava a credulidade* (BAZIN, 1991, p. 22).

O advento e a popularização do domínio da semiótica, em especial na segunda metade do século passado, foi marcante para os estudos da imagem, e essa vertente de



pensamento se faz presente até hoje como caminho quase preponderante para compreensão do fenômeno imagético. Mas, mesmo dentro dessa forma de pensar, é possível encontrar diferentes entendimentos da função substancial da imagem fotográfica. Identificada muitas vezes como ícone, reflexão baseada na sua analogia com o referente, outras vezes enquanto índice, uma das vertentes mais populares, tomando como base a sua conexão direta com o objeto, sendo o referente o que causaria a fotografia, ou ainda articulando as duas ênfases ao mesmo tempo. Há ainda aqueles que defendem a ideia de se pensar a fotografia com as três categorias peirceanas simultaneamente.

Barthes (2011) traz muitas de suas reflexões a partir de Bazin (1991) e em contraponto a ele quando pensa na natureza da fotografia e é tomado por um desejo ontológico: “eu queria saber a qualquer preço o que ela [a fotografia] era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (BARTHES, 2011, p. 13). O autor constrói uma reflexão teórica a partir de uma abordagem pessoal, de um ensaio poético em que vai analisando determinadas fotografias que o impactaram e aponta algumas características fundantes da imagem fotográfica, como o que ficou conhecido como um dos seus principais conceitos, o ‘Isso foi’. A imagem capta um referente que esteve diante da câmera em um momento do passado.

Para ele, a fotografia está sempre amarrada, de alguma forma, ao seu referente e sempre invisível, pois não é ela que vemos. Em sua reflexão, o autor se posiciona como observador e, às vezes, como observado e/ou objeto da fotografia. Assume uma postura de desconhecimento do fazer fotográfico, passa a tentar entender a essência da fotografia, através das fotos que escolheu entre as preferidas, e destaca as que são de retrato e/ou tema humano, o que influenciará marcantemente sua leitura: ao excluir estilos e técnicas diferentes, Barthes (2011) opta por falar apenas de um gênero de imagem fotográfica e limita sua compreensão sobre fotografia. Como por exemplo, para esse autor, a fotografia é um jogo social, que tem na pose e na encenação sua forma e comunicação: “[...] o que funda a natureza da fotografia é a pose [...]” (BARTHES, 2011, p. 87), mas a pose não existe em todas as fotos, já que nem todas elas são posadas ou têm figuras humanas ou vivas para posar.

A natureza técnica da fotografia não é deixada de lado pelo autor, mas levada pouco em conta nessa tentativa de entendê-la, ao contrário do que acontece com Flusser (2011), como veremos mais adiante, para quem a técnica se impõe à cultura e ao fazer fotográfico limitando-o ou enclausurando-o nas possibilidades da máquina. “Tecnicamente, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 2011, p. 19).

Sobre a relação da fotografia com o referente, o autor explica que há uma dupla relação conjunta da realidade com o passado, ao frisar que a foto é, literalmente, uma emanção do que foi seu referente no instante fotografado. “Chamo de ‘referente fotográfico’ não a coisa facultativamente real, que remete a uma imagem ou a um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2011, p. 86). O certificado de presença evocado pela fotografia seria para o autor a categoria marcante que a fez entrar na família das imagens.

Já Sontag (2004), com seus ensaios reunidos em um livro nos anos de 1970, trouxe um novo olhar sobre a inscrição da imagem fotográfica. Sua reflexão analisa as mudanças que as imagens imputaram em nossa maneira (como sociedade e como indivíduos) de ver o mundo, um “mundo-imagem” sedutor e perigoso.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens (SONTAG, 2004, p. 13).

A autora traz o consumidor de imagens como essencial para o papel que ela ocupa na sociedade hoje, que a compreende como miniatura da realidade, que qualquer um pode fazer ou adquirir. “As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de



fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva” (SONTAG, 2004, p. 14).

Sontag (2004) reconhece que, em certo sentido, a câmera capture algo da realidade e que não seja puramente interpretação, mas não entende as fotos como cópias do mundo, e sim, como interpretações, tal qual a pintura ou os desenhos, só que agregadas a um fascínio vinculado à agressividade da imagem capturada pela câmera. “Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante” (IDEM, p. 24). Em seus escritos, ela não demonstra procurar o que seria uma essência da fotografia, mas arrisca dizer que a ideologia é um componente basilar e que todas as fotos são apreciadas porque são informações. Reflete como o mundo é feito para ser fotografado e como parece haver uma teatralidade coletiva que converge fatalmente para a foto, como numa necessidade humana de registrar mais do que viver aquele momento. “Hoje, tudo existe para parar numa foto” (IBIDEM, p. 35).

Os primeiros ensaístas a dissertarem sobre a imagem fotográfica não conseguiram compreender o papel subjetivo e parcial da técnica fotográfica, que inclui fatalmente o equipamento e o fotógrafo. É como se o equipamento fosse indiferente à captura da imagem. Mas alguns autores trouxeram essa questão para sua discussão e colocaram a técnica em um patamar conceitual da imagem fotográfica, como, por exemplo, Machado (2010) e Flusser (2011).

Machado (2010) critica a visão tradicional de enquadrar a fotografia como índice, já que o que ela registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela e não há contato físico ou dinâmico do objeto com a superfície fotossensível que registra a imagem fotográfica, mas uma absorção da luz que ilumina o espaço e que é interpretada através do equipamento fotográfico registrado na superfície fotossensível. (MACHADO, 2000). Segundo o autor, é um processo extremamente complexo, que se distancia dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal ou a impressão digital. “Isso quer dizer que se pode ter fotografia sem objeto, a menos que consideremos, aliás, com toda a pertinência, que o verdadeiro objeto da fotografia é a luz, e não, o corpo que a reflete” (MACHADO, 2000, p. 5).



Porém entender a fotografia como simplesmente o registro da luz significa diminuir sua complexidade, e não, identificá-la como imagem singular, já que outros gêneros imagéticos também operam com a captura da luz em superfície fotossensível, como o cinema, por exemplo. A fotografia requer o funcionamento de um complexo aparato técnico, seja ele dominado em detalhes ou automatizado.

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 no campo da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo (MACHADO, 2000, p. 8-9).

Assim, a fotografia verdadeira não só registra a luz, como também a interpreta científica e subjetivamente. Machado (2000) ressalta, ainda, que essa similitude existencial, com seu referente, nunca existiu na plenitude já que existem coisas que só se materializam no universo fotográfico, e não, fora dele. Nesse sentido, podemos citar as fotografias em preto e branco, as distorções de foco causadas pela pequena profundidade de campo possível com a abertura do diafragma, os riscos de luz ou vultos gerados pela longa abertura do obturador, as distorções cromáticas provocadas por certos tipos de lentes e pela qualidade do material fotossensível, o achatamento de planos proporcionado por lentes teleobjetivas, o arredondamento do mundo visível capturado por lentes grande-angulares e olho de peixe, a sobreposição de imagens proporcionada pela dupla exposição da superfície fotossensível da câmera e a captação do milésimo segundo, congelado, que torna visível o que, sem a fotografia, estaria para sempre no campo do não visível. São imagens que só existem na fotografia, e não, fora dela.

Flusser (2011) destoa da maioria dos pensadores de seu tempo, ao trazer uma reflexão singular sobre o aparelho fotográfico, em função do qual viveria a sociedade atual. Ao tratar das mídias e do papel da imagem como tradução do mundo, ele entende a fotografia como a inauguração de um novo tipo de imagem: a técnica. O autor explica o advento da fotografia como uma das principais revoluções da história da humanidade e entende o aparelho fotográfico como o equipamento capaz de traduzir o pensamento



conceitual em imagens. A imagem fotográfica, para Flusser (2011), seria a mediação entre o homem e o mundo e, depois do advento da imagem técnica, ele passaria a viver em função da imagem. “Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra - o homem que vive magicamente - a realidade reflete imagens” (FLUSSER, 2011, p. 23). Para o autor, a natureza mimética da fotografia é ilusória, causada pela aparente não necessidade de ser decifrada.

Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê a imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente (FLUSSER, 2011, p. 30).

Para compreender as imagens técnicas, segundo o autor, é necessário entender o que acontece entre o *input* (termo técnico emprestado da tecnologia e da eletrônica por Flusser para designar a entrada ou o que vem antes do ato fotográfico) e o *output* (outro termo para designar o que sai da câmera, o resultado, a foto em si): é necessário saber o que acontece no interior do equipamento.

Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las (FLUSSER, 2011, p. 31-32).

Ao tentar identificar algumas características das imagens técnicas, Flusser (2011) se depara com um problema: por serem imagens de um mundo pós-industrial, ainda não sabemos como compreendê-las porque ainda não dispomos das categorias adequadas para isso, e as tentativas feitas até agora parecem não ter alcançado sua complexidade. Mas afirma que as fotografias não são, nem de longe, janelas, mas superfícies que transcodificam processos em cenas que projetam magia sobre o mundo. “Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. Urge analisar que tipo de magia é esse” (FLUSSER, 2011, p. 32).

O autor entende que a criação fotográfica é tão marcante em nossa sociedade que algo só passa a ser real depois de fotografado, já que, antes, não passava de virtualidade. Esta seria para ele uma característica da imagem pós-industrial: a inversão do vetor de significação, as imagens-conceitos.

Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (FLUSSER, 2011, p. 52-53).

Numa reflexão mais recente, situada no domínio da arte, Soulages (2010) define o específico, a coisa em si da fotografia com o que chama de *fotograficidade*: a singularidade da fotografia, do irreversível, do inacabável e da relação entre eles.

A fotografia é a fabricação de um material; esse material é a foto. A fotografia não pode ser compreendida só a partir de suas condições de possibilidade - sujeito que fotografa, ato fotográfico, ação fotográfica, metafotográfico, objeto a ser fotografado, material fotográfico - nem só enquanto o índice, e mesmo símbolo, ou ícone; aliás, não é compreender uma coisa o fato de só levar em conta o que a torna possível. É preciso também tomar a coisa em si mesma para compreendê-la: mais uma razão para tomar e enxugar a foto de modo a compreender a fotografia (SOULAGES, 2010, p. 16).

Em sua reflexão, Soulages (2010) demonstra estar preocupado com o *status* de arte da fotografia e qual o lugar que ela ocupa nesse campo. Assim, articula-se em torno de três grandes problemáticas: a já clássica e debatida relação que a fotografia mantém com o real - porém com outros apontamentos; a reflexão sobre qual é a especificidade de uma obra fotográfica e as discussões referentes à fotografia e à arte contemporânea. O autor analisa as características de quatro tipos principais de fotografia para deconstituir a relação de mimese: o fotojornalismo, a fotografia doméstica, a fotografia publicitária e a fotografia pornográfica. Soulages (2010) entende que todas elas são conhecidamente falsas já no instante de captura: encenadas, teatrais, artificiais e feitas para iludir. Isso sem falar nas possibilidades de criar que envolvem a fotografia tanto antes quanto depois do clique. Segundo o autor, o grande problema a respeito da

realidade se instaura porque nós, mesmo sabendo que essas imagens não correspondem à verdade, não queremos acreditar nisso. “Ao termos uma necessidade tão grande de acreditar, caímos na ilusão: a ilusão de que havia uma prova graças à fotografia” (SOULAGES, 2010, p. 26).

Outros autores também fazem essa referência à necessidade humana de reconhecer a realidade na fotografia, como se a relação com o real da imagem fotográfica não estivesse necessariamente nela, mas em quem a vê. Assim, a realidade fotográfica seria uma cópia ruidosa, tratada, melhorada, até, do que realmente acontece fora da câmera, por isso a recorrente invisibilidade da fotografia em si para a visualização do conteúdo dela.

A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo defeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente (BARTHES, 2011, p. 45).

Soulages (2010) afirma, inclusive, que essa encenação da realidade por meio da fotografia está tão interiorizada em nossa sociedade que os seres humanos vivem o sonho de encontrar o registro da realidade através da imagem.

Devemos, pois, começar examinando o sonho multiforme que existe desde a invenção da fotografia e segundo o qual ela poderia restituir o real, seria objetiva, seria a prova de que algo realmente teria estado diante da máquina fotográfica, ou, melhor ainda, seria o vestígio graças ao qual se poderia reencontrar o objeto a ser fotografado (SOULAGES, 2010, p. 22).

Para o autor, a fotografia parece dar valor a um mundo sem valor, dar sentido ao absurdo e fazer a vida se tornar objeto de uma representação. Nesse sentido, a fotografia é algo verdadeiramente performativo, que objetiva uma versão melhorada do real. “Função narcísico-ontológica da fotografia, que, melhor que um espelho em que a imagem se modifica sem parar, me envia *ad vitam aeternam* uma imagem fixa de um eu obrigatoriamente triunfante (em relação ao nada), de um ser em aparência fotografado” (SOULAGES, 2010, p. 23). E pergunta, concedendo também uma resposta: “Quem



ainda poderia pensar que a foto é uma prova? Uma foto é um vestígio, por isso que é poética” (IDEM, p. 13). Assim, para o autor, a fotografia nos faz confrontar o enigma do real com uma espécie de interrogação do real e parte em busca daquilo que é especificamente fotográfico em toda a fotografia possível:

A fotografia é, portanto, articulação da perda e daquilo que permanece: perda do objeto a ser fotografado, do momento que compreende o ato fotográfico e do processo de obtenção generalizada e reversível do negativo, em resumo, do tempo e do ser passados; permanência constituída por esse número infinito de fotos que podem ser feitas a partir de um negativo, em resumo, por essas imagens rebeldes e enigmáticas (SOULAGES, 2010, p. 343).

A chegada da imagem digital abalou em muitas pessoas as certezas que até então existiam sobre o que é ou deixa de ser fotografia, bem como sua substância ou característica essencial. Santaella (2007), para quem a fotografia articula ícone e índice, as tradicionais ontologias da fotografia que separavam com mais facilidade os princípios indexicais do paradigma fotográfico foram abaladas com o advento da imagem em *pixels*. De uma perspectiva sob o domínio da Semiótica, a autora afirma que a particularidade da fotografia reside na dominância de sua natureza indexical, já que a foto é resultado de uma conexão físico-química entre o referente e seu reflexo. É o reflexo do que está posto diante da câmera, mas a fotografia digital põe essa certeza em cheque:

Com o advento da digitalização fotográfica, ninguém mais pode ter certeza disso. Como fruto da mediação simbólica dos programas computacionais, o índice pode ser transformado, apagado e reconvertido há uma natureza puramente icônica, na pura dança das similitudes, sem vínculos existenciais com seu referente (SANTAELLA, 2007, p. 29).

Buitoni (2011) retoma essa discussão mostrando que muitos autores trabalham com a concepção de índice, como um princípio de atestação, de conexão física, de traço, de marca, e precisam ser revisitados em tempos de digitalização fotográfica. Outra questão trazida à tona hoje, com a popularização e a automaticidade técnica da fotografia, é a volta da ilusão e da visão ingênua da imagem fotográfica como cópia do



real. Parece até que não há todo um aparato técnico, criativo, pessoal e ideológico ao se registrar uma imagem fotográfica.

A progressão da tecnologia faz com que o ato de captar uma imagem pareça muito fácil e simples: não é necessário pensar. No entanto, uma boa fotografia pede muito pensamento antes; pede também muita sensibilidade. Para obter uma boa imagem, é preciso desenvolver algumas habilidades que têm mais a ver com leitura e experiência de vida do que com o domínio do último recurso ‘automático’ daquela câmera lançada um mês atrás (BUITONI, 2011, p. 3).

Há, ainda, a contradição da fotografia de qualidade e a de quantidade. Buitoni (2011) explica que se acreditava que, ao vivermos um tempo em que as fotografias são produzidas e compartilhadas em grande quantidade e com facilidade, elas também teriam muita qualidade estética e/ou informativa. Porém parece acontecer o contrário. “Antigamente, a imagem analógica tinha muito mais qualidade; hoje as fotos são ‘achatadas’, de leitura superficial – trazem uma informação básica, não pedem reflexão, não incluem crítica. O leitor acaba ficando habituado a essas imagens banais” (IDEM, p. 7).

Para a autora, não existe imagem inocente, e a fotografia acontece entre o imaginário e a realidade. “A instrumentalização técnica traduz, em uma forma gráfica, uma percepção humana do mundo. Representação mental e técnicas se associam: a instrumentação concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem” (BUITONI, 2011, p. 8). Sob seu ponto de vista, pensar na fotografia com base no conceito de ‘real’, em vez do de ‘verdade’, parece mais coerente, já que esse último pertence ao domínio da ética e trabalha com outros campos de significação. O problema é que o senso comum insiste em trabalhar com a ‘verdade fotográfica’ e atribui a ela um conceito de documento. Mas, para Buitoni (2011), a relação indicial ou marca do real é parcial e está apenas no recorte que a fotografia faz, no “clique que separa a cena do resto do mundo” (IDEM, p. 22).

Embora as imagens digitais possibilitem inúmeras modificações no momento posterior ao clique, o que sempre pôde ser feito, mas que é elevado para outro nível na era da fotografia digital, ainda se persiste em acreditar nelas como espelho da realidade. “As imagens digitais caminham no sentido de independência em relação aos referentes



do mundo real. A perda do referente tem provocado reflexões sobre a crise entre a realidade e sua imagem” (BUITONI, 2011, p. 28).

3 O CONGELAMENTO DO TEMPO – A ONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA

Da fotografia experimental dos primeiros desbravadores da imagem fotográfica, passando pelas imagens históricas em preto e branco, pela chegada da cor, pelo uso massivo das fotografias pela mídia e, enfim, pelo advento da fotografia digital, a crise da representação do real parece não ter sido superada: ela se complexifica e diverge entendimentos. O que fica e transpassa por reflexões diversas sobre as características, essência, natureza, substância da fotografia parece ser o registro da luz e o congelamento do tempo, este último o mais específico.

Dubois (2012) dedica um capítulo inteiro de seu livro à questão do espaço e do tempo na fotografia, girando em torno do que chama de corte. Ele assevera que “[...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante [...]” (DUBOIS, 2012, p. 161). É a fotografia como um golpe que recorta o espaço-tempo e o separa para sempre do seu lugar de origem. Sobre o corte temporal, o autor lança três questões para pensar nessa descontinuidade congelada: a memória detida – “O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora do tempo” (IDEM, p. 163) - uma experiência de corte radical da continuidade que pode remeter a um *buraco no tempo*; o olhar intermitente, sob o qual ele transforma o movimento em estátuas, recorta em imobilizações, congela em poses fixas. “Espécie de epilepsia ao contrário” (IBIDEM, p. 165); e o pensamento descontínuo, que implica uma temporalidade:

[...] uma cronologia que não se acumula, não inscreve, não totaliza, não se capitaliza numa memória plena contínua; é, ao contrário, uma temporalidade do passo a passo, do instante, do esquecimento, um tempo sem antecedente nem posteridade, um tempo da singularidade em que cada tomada forma um buraco, um tempo do próprio batimento temporal, uma memória desamarrada da qual mais uma vez a fotografia, a meu ver, é realmente um modelo teórico (DUBOIS, 2012, p. 166).



Esse pensamento leva ao que o autor chama de noção do instante fotográfico, que, para ele, é eminentemente paradoxal, pois todos os elementos são “cortados” de uma vez de sua fonte luminosa. Compara ao mito da Medusa, cujo olhar petrifica.

O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 2012, p. 168).

Para o autor, a petrificação fotográfica frisa um instante e o elege em detrimento de todos os outros. Ele não é apenas um corte temporal, mas também uma perpetuação de algo que só aconteceu uma vez. “Em seu poder de sideração, o ato fotográfico lança no mundo em cada um de seus golpes, em cada uma de suas tomadas, um véu transparente e paralisante” (DUBOIS, 2012, p. 170).

Flusser (2011) assevera que o tempo se faz presente em todas as imagens fotográficas e é projetado pelo olhar do eterno retorno, diacronizado, imputando à imagem um movimento que, ao mesmo tempo em que congela, é capaz de manter relações ininterruptas e circulares com o observador. O autor faz uma crítica àqueles que só centram o fazer fotográfico no tempo cristalizado por um lado da câmera, que seria caracterizada apenas pelo *output* do equipamento, deixando de lado toda a reflexão do *input* e do que acontece na caixa preta para a concepção desse “espaço-tempo fotográfico”. O pensamento de Flusser (2011) conflui com o de Machado (2010), para quem, imponderavelmente, a fotografia traz as marcas de suas características técnicas/estéticas: “A fotografia não permite ver a condição cultural, mas apenas as categorias do aparelho, por intermédio das quais aquela condição foi ‘tomada’” (IDEM, p. 50).

Sontag (2004) compreende, assim como outros, que recortar o tempo de forma incisiva é uma marca indelével da imagem fotográfica, um prenúncio da morte daquele instante, como testemunha de algo que se foi e que não volta mais. “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou



coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

A reflexão sobre a característica de congelamento do tempo ganha importância ao percebermos que o descongelamento é o que acaba distinguindo, em primeiro momento, a fotografia de seu “subproduto”, o cinema. “Remoto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose. Isso explica que o noema da fotografia se altere quando ela se anima e se torna cinema: na foto, alguma coisa se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre” (BARTHES, 2011, p. 88). A movimentação da imagem fotográfica fê-la deixar de ser ela mesma e passar a ser outra coisa – o cinema – imagem em movimento. A imagem fotográfica é desprovida de futuro, é retenção, é congelamento, petrificação, imobilização do tempo, mas um tempo, como diz Barthes (2011), aoristo, indeterminado. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2011, p. 14). É a fotografia que constata não aquilo sob o que incide, mas sobre o tempo.

Antes dele, Bazin (1991) também trazia a questão da fixação do tempo na imagem fotográfica, que seria diferente dos outros tipos de arte, “[...] pois a fotografia não cria, com a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai a sua própria corrupção” (IDEM, p. 24). Também sob o domínio da arte, Soulages (2010) reflete sobre a existência temporal da fotografia (passado-presente-futuro) e afirma que pensamos pouco no presente ao tomar sua luz, já que nosso objetivo, ao fazer uma foto, é sempre de expô-la no futuro. Diferente da ideia de petrificação, o autor prefere considerar a foto como um vestígio de um *continuum* do tempo, de uma relação entre o ontem e o hoje. “Toda foto é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem” (SOULAGES, 2010, p. 13-14).

Apesar da tecnologia digital, o tempo registrado na fotografia não deixa de existir e de ser um ponto marcante desse tipo de imagem visual. “[...] as informações correspondentes àquela captação de imagem também ficam armazenadas chapa por

chapa; há uma individualidade da impressão luminosa” (BUITONI, 2011, p. 23). Mas esse congelamento está longe de ser a prova de alguma coisa, segundo a autora. Ele só comprova que houve um momento, que ele existiu e que foi clicado. “A fotografia não prova quando foi, nem quem são os personagens, nem se a cena é instantânea ou produzida” (IDEM, p. 23).

É, então, essa ação de registrar a fotografia sobre o tempo o que a distingue das outras imagens visuais, ou melhor, a luz congelada pelo tempo, a impressão luminosa sob o referente, a petrificação do ídex.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia teria, então, como sua qualidade universal, sua essência, natureza e substância o registro congelado da luz que incide em um fragmento de tempo, ou, se for a prova de algo, da existência do tempo. Porém um tempo que vai além do instante, um tempo ampliado. Essa compreensão pode parecer óbvia, mas, como afirma Saviani (1984), em uma reflexão em que busca a natureza da educação, é necessário chegar ao óbvio numa ontologia: “Exatamente, é o óbvio. E como é freqüente acontecer com tudo o que é óbvio, ele acaba sendo esquecido ou ocultando, na sua aparente simplicidade, problemas que escapam à nossa atenção” (IDEM, p. 3). Adaptando ou parafrazeando Barthes (2011), é possível compreender o clique da máquina fotográfica como o barulho do tempo.

ABSTRACT

Talk about photographic image ontology is to try identify something that can be recognized as the essence of this type of visual image. In photography studies, several authors have studied this theme in order to reach the understanding of what their nature would be. But there are also those who believe that pursuing a substantial and common element to all photographs would be limited to an understanding of their diversity and complexity. Another possible view, adopted by this work, is that in identifying the essential characteristics of the photographic image, it is also possible to strengthen it as a domain capable of collaborating with its claims as an autonomous



study area. But today it is also necessary to update the understanding of what this nature of photography would be, given the role that the photographic image occupies in contemporary society. In this work, we revise concepts to identify a photographic ontology that works beyond domains such as art, history, philosophy and semiotics.

Keywords: Photography. Ontology. Domain.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. [1980]. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BAZIN, André. [1958]. Ontologia da imagem fotográfica. In: *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- CASTRO, Susana. *Ontologia*. São Paulo: Zahar, 2008. Paginação irregular. Arquivo Kindle.
- DUBOIS, Philippe. [1990]. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller - Campinas, SP: Papirus: 2012.
- FLUSSER, Vilém. [1983]. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. *Jornal Nicolau*, nº15, 2000. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>. Acesso: maio de 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2007.
- SAVIANI, Dermeval. Sobre a natureza e a especificidade da educação. *Revista Em aberto*, Brasília, ano 3, n. 22, jul./ago. 1984. Disponível em: <http://ifibe.edu.br/arq/20150911214634120944442.pdf>. Acesso em: maio de 2018.
- SONTAG, Susan. [1977]. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. [1998]. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução brasileira de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.