

AS TEORIAS SEMIÓTICAS FACE À FOTOGRAFIA¹

Maria Giulia Dondero

Introdução

Os diversos problemas suscitados pela imagem fotográfica (e especialmente a delicada questão do referente) foram tratados por quase todas as ciências humanas: a sociologia, a antropologia, as ciências da informação e da comunicação e por abordagens do tipo histórico-artísticas.

Todos esses trabalhos visam estudar a fotografia a partir de uma reflexão sobre a mídia em geral, ou a partir de uma história das técnicas, deixando de lado duas questões fundamentais para a semiótica:

1. a análise das fotografias “**comprovadas**”, isto é, a caracterização da **especificidade** de cada imagem ou série de imagens **culturalmente situadas** – o que foi esquecido em detrimento de uma reflexão muito geral sobre a mídia, a técnica de produção;

2. as práticas de produção/recepção e de uso, que classificaremos em **gêneros** e em **estatutos**. Entendemos por **gênero visual** uma genealogia de imagens caracterizadas pela mesma **arquitetura enunciativa**, a saber, por uma mesma configuração **intersubjetiva**.

¹ Traduzido do francês por Taís de Oliveira. A autora e a tradutora agradecem a Jean Cristtus Portela e a Elizabeth Harkot de La Taille pelas sugestões sobre os termos da tradução.

va do espaço (DONDERO, 2013, 2016). Cada texto, cada imagem propõe sempre um modo de observação particular. A semiótica greimasiana chama esse modo de observação proposto pelas textualidades de “enunciação enunciada”, enquanto a semiótica de Umberto Eco (1986) chama de *intentio operis*: trata-se, nos dois casos, de orientações de leitura que visam construir discursivamente (enquanto simulacro) um “leitor modelo”. Os gêneros (o retrato, a paisagem, a natureza morta) se caracterizam pela enunciação enunciada, ou seja, pela composição textual, e pelas normas de recepção, estas influenciadas pelos estatutos aos quais os primeiros pertencem.

Por **estatuto** entendemos a estabilização das práticas de interpretação e de institucionalização das fotos nos domínios sociais (artístico, científico, histórico-documentário, ético-político, privado – a foto-lembança, a foto de família, a foto turística).

A questão dos usos, das práticas e dos estatutos fotográficos foi levantada por Pierre Bourdieu (1965) no seu livro *Un art moyen*. Em semiótica, com exceção das obras de Jean-Marie Floch (1985, 1986), que faz o esforço de classificar as práticas fotográficas em um quadrado semiótico (práticas dos historiógrafos, dos artistas, dos inventores, dos amadores), de Jean-Marie Schaeffer (1996), de Anne Beyaert-Geslin (2009) e de Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2011), não existe nenhuma problematização dos estatutos no âmbito dos quais a imagem adquire sentido.

Neste texto, propomos retomar os trabalhos de semiótica que marcaram os estudos do campo interdisciplinar da fotografia e avançar a partir deles: o objetivo principal é fornecer algumas pistas para estudar, de um ponto de vista semiótico, a imagem fotográfica enquanto objeto tomado nas práticas de uso e de interpretação diversificadas no âmbito dos estatutos sociais (arte, ciência, religião).

Não levaremos em conta os trabalhos de Roland Barthes porque consideramos que sua abordagem é contrária ao nosso projeto. Sua pesquisa sobre a especificidade da fotografia, resumida pela célebre fórmula “isso-foi” (“ça a été”), foi nociva para o desenvolvimento da teorização dessa mídia. Desde as primeiras páginas de

A câmara clara, Barthes (2015) afirma que a **fotografia é invisível**, já que não é ela que vemos, mas aquilo que ela mostra, seu objeto. A fotografia é, assim, destituída de qualquer espessura enunciativa e nenhuma referência é feita à sua composição nem ao ponto de vista a partir do qual ela foi feita. Deste modo, Barthes propõe considerar a matéria fotográfica como uma “opacidade alucinatória do referente impossível de ser tratada”, que **resiste** ao conceito de representação e a todo tipo de teorização acerca de seu papel social.

Para ilustrar nossa perspectiva, examinaremos a teoria da fotografia de Philippe Dubois (1998), que se autodeclara pragmático, mas que na realidade visa o **noema da fotografia**. A busca de uma especificidade da mídia leva a uma tautologia: a foto é sempre um índice do real. Assim, todo esforço de reflexão se desvanece diante das evidências: a evidência do índice!

Em seguida, comentaremos o trabalho de Floch, que analisa a composição singular de cada fotografia esquecendo, contudo, a questão dos meios² de produção. Para não cair na mesma ontologização da foto de Barthes e de Dubois, nota-se no seu trabalho uma forte indiferença com relação à questão da mídia: Floch parece analisar a fotografia como se a relação com o objeto fotografado não fosse pertinente para sua significação. A questão do indício, conforme trataremos adiante, é totalmente eludida, assim como a questão da técnica.

Resumindo, poderíamos afirmar que Dubois se dedica a construir uma **metafísica** da mídia fotográfica, ao identificar na noção de índice a especificidade da foto (a foto é entendida como um índice de algo real), enquanto Floch se dedica a caracterizar cada foto buscando a especificidade das construções discursivas de cada uma, mostrando que a **foto em si constrói novas formas do real**. Em suma, o ponto de vista realista de Dubois se opõe ao espírito construtivista de Floch.

² N.T.: *médium/média* do texto original foram traduzidas, até aqui, como mídia/mídias. No entanto, por uma questão de uso do português, em certas expressões, como essa, optamos por meio/meios. Assim, as palavras mídia(s) e meio(s) referem-se à mesma palavra do texto original; sempre fazendo referência ao suporte ou aos aparatos que **medeiam** (daí a possibilidade do uso dos dois termos no português) a produção dos textos em questão.

Para corrigir essas duas posições, defenderemos a ideia de que uma mídia, mesmo que dependente de uma técnica produtiva, não se resuma a ela. **A fotografia é sempre um indício, mas nem sempre funciona como um vestígio:** o vestígio não é uma condição de significação *a priori* de cada imagem fotográfica, mas um **efeito de sentido**, um resultado desta, que se torna pertinente em certos estatutos da imagem fotográfica; é o caso do estatuto documentário, por exemplo, mas raramente do estatuto artístico.

1. O debate dos anos 80: enunciado vs mídia

A semiótica de Philippe Dubois (1998), pragmática e filo-peirceana, teve certo sucesso e se tornou uma referência na teorização da foto. Essa abordagem reduziu a significação da fotografia ao ato da instauração, sem atentar nem às formas visuais, nem às práticas de recepção e de comunicação (e, no entanto, sua abordagem é definida como pragmática!). Ao invés de multiplicar os instrumentos metodológicos para dar conta de diversas ocorrências fotográficas, Dubois reduziu o funcionamento da mídia a um noema: índice do real. A enunciação é considerada apenas como ato produtivo, o que Dubois chama de “situação de realização”, abarcando os componentes psicológicos e técnicos. Por outro lado, a configuração discursiva do enunciado, a saber, o produto dessa enunciação, não é estudado.

A semiótica desenvolvida pela Escola de Paris, sobretudo por Floch, escolhe, em contrapartida, o enunciado visual como unidade pertinente de análise, e mais precisamente **os indícios do ato enunciativo no enunciado** (o que chamamos de “enunciação enunciada”)³ e a leitura plástica da imagem. Essa abordagem tem

³ É importante distinguir a enunciação enquanto instância discursiva logicamente pressuposta pelo enunciado da enunciação enquanto ato não-discursivo (referencial) ligado à situação de comunicação. Além disso, a enunciação enquanto instância discursiva logicamente pressuposta se difere também da enunciação enunciada. Esta está relacionada às marcas (ou indícios) analisáveis no enunciado e tem função de simulacro das instâncias do ato enunciativo: “Frequentemente insistimos numa confusão lamentável entre a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado,

o mérito de desontologizar o discurso sobre a imagem fotográfica separando-o da especificidade midiática e de se abrir, portanto, à variedade de estratégias enunciativas⁴.

O que a semiótica greimasiana de Floch coloca em evidência não é o procedimento genético do texto – que é, de todo modo, **excluído** da imagem e de qualquer tipo de discurso –, mas as formas que dirigem a semantização da própria imagem, isto é, as condições de emergência do sentido. Isso significa que o objetivo das análises semióticas das imagens é chegar a uma descrição dos percursos semânticos ativados pelas imagens e de construir, portanto, uma **validade intersubjetiva das descrições**. No entanto, é preciso atentar para o fato de que Floch adere a uma teoria do discurso que defende a valorização da **forma** do plano da expressão, e, como consequência, a indiferença da **substância** do plano da expressão na geração do sentido do texto. A teorização de Floch (1986) em *Formes de l'empreinte* acaba por ter como resultado frustrante a anulação de toda especificidade midiática, ao ponto de as observações analíticas conduzidas sobre as fotos serem tomadas como passíveis de transposição também para outras substâncias visuais, tais como a pintura. A seguir, explicaremos essa nossa afirmação.

Nas suas análises, Floch visa legitimar as teses do teórico de arte Heinrich Wölfflin (2006) e mostrar que as “óticas” clássicas e barrocas funcionam **transversalmente** às diferentes substâncias da expressão (pictórica, fotográfica, escultural etc.). Em um nível mais

e a **enunciação enunciada** (ou narrada), que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o ‘eu’, o ‘aqui’ ou o ‘agora’, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. A enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 128, entrada enunciação, grifos do autor).

⁴ A estratégia enunciativa concerne à espessura intersubjetiva de cada enunciado, e até mesmo ao fato de que cada imagem é o resultado de uma tomada de posição (espacial, cognitiva, pragmática e passional) do produtor proposta ao espectador. Cada imagem é ao mesmo tempo o resultado de uma operação transitiva (o registro de algo que está ali) e de uma operação intransitiva (as escolhas internas ao próprio registro). Ver a esse respeito os trabalhos de Louis Marin.

geral da teoria semiótica, isso significa que as formas são consideradas equivalentes em pintura e em fotografia, já que Floch leva em conta somente a sintaxe “visual” das imagens – e não uma **sintaxe polissensorial** (FONTANILLE, 2004), que está relacionada à substância das imagens.

Ao contrário de Floch, é preciso levar em conta as **assimetrias** das formas semióticas, que dependem das diferentes substâncias expressivas que as suportam. Há também práticas enunciativas cristalizadas e práticas receptivas diferentes na produção artística pictórica e na produção artística fotográfica. A imagem fotográfica e a imagem pictórica veiculam hábitos perceptivos e interpretativos derivados de diferentes práticas de recepção; os suportes e as texturas são diferentes, assim como os locais de exibição e as práticas que as geram.

O limite da teoria greimasiana clássica está no fato de que ela aborda as imagens fotográficas englobando-as, e de certa forma asfixiando-as, numa teoria geral do discurso. Uma teoria geral do discurso não classifica as textualidades segundo as mídias produtivas nem segundo os canais sensoriais por meio dos quais a informação é acessível: nesse sentido, a classificação pelas substâncias da expressão trairia as posições tomadas pela semiótica discursiva, que encontra no percurso gerativo do conteúdo seu fundamento. Na verdade, o conteúdo de um texto é definido por Greimas (GREIMAS; COURTÉS, 2008) como fundo comum de diferentes semióticas: segundo Greimas, a generalidade do conteúdo encontraria **em seguida** uma correspondência na particularidade da expressão.

Essa concepção explica a aproximação que Floch (1986) faz entre a foto *Nu n° 53* de Brandt e os *guaches* de Matisse: é verdade, como afirma Floch, que as duas imagens em questão pertencem a uma “forma semiótica” comum, mas o fato de que elas sejam produzidas por gestualidades de criação diferentes não pode ser esquecido! Floch, como Greimas, visa construir uma teoria que não distingue ontologicamente os diferentes discursos segundo as substâncias da expressão e os canais sensoriais de recepção; essa é a razão pela qual ele recusa dar pertinência aos **meios de produção**,

em favor das **formas significantes, transversais às mídias produtivas**. Para Floch, as formas significantes dizem respeito à forma da expressão e não à substância da expressão.

Sobre esse assunto, Jacques Fontanille, em *Soma et séma* (FONTANILLE, 2004) e *Corps et sens* (FONTANILLE, 2011), obras que teorizam a polissensorialidade, propõe uma distinção por **sintaxes figurativas** que remete à inscrição de formas sobre um suporte por meio de um ato de escrita com um utensílio. Os trabalhos de Fontanille não levam em conta a sintaxe do vestígio como **gesto específico** da fotografia, dado que, no âmbito da produção fotográfica, outras sintaxes frequentemente passam a ser consideradas, como a sintaxe sensório-motora (pensemos no movimento das mãos do fotógrafo no instante da captura), e que, inversamente, outras mídias podem funcionar segundo uma sintaxe do vestígio: é o caso da pintura e da gravura. A princípio, podemos dizer que a sintaxe sensório-motora é **típica** da pintura, mas que podemos encontrá-la também no domínio da escrita, por exemplo, enquanto que a sintaxe do vestígio é **típica** da fotografia, mas nem uma nem outra pode ser definida como **exclusiva e específica** de uma dada mídia. A sintaxe sensório-motora – típica do fazer pictórico – pode ser, por exemplo, levada em conta pela fotografia. Pensemos nas marcas deixadas no texto pelo ato sensório-motor da produção: o desfocado (*le flou*). A falta de foco é um caso de autenticação da imagem fotográfica segundo uma apropriação sensório-motora graças à qual o texto fotográfico preserva a vibração de sua produção: o fotógrafo fixa não somente o objeto, mas o movimento de seu próprio ato fotográfico. Ocorre a mesma coisa em pintura: o gesto de disposição da cor é uma assinatura corporal do produtor. O efeito borrado coloca em cena a sensório-motricidade enquanto duração e ritmo do movimento produtor, ao mesmo tempo em que problematiza a estabilização figurativa do mundo. A falta de foco é uma estratégia enunciativa que imita a sintaxe da nossa propriocepção, isto é, ela tenta remediar a falta constitutiva de proprioceptividade do dispositivo por meio de estratégias enunciativas que tentam representá-la.

Tudo isso nos leva a afirmar que a gênese de todo tipo de discurso remonta sempre a um vestígio e que seria necessário distinguir os gestos produtivos e as superfícies de inscrição características das diferentes sintaxes do plano da expressão, ao invés de declará-lo como específico da fotografia. Seria necessário então distinguir a sintaxe do vestígio que é empregada na fotografia daquela que concerne à pintura, à escrita, ao cinema etc.

O esquema abaixo visa resumir as propostas examinadas:

Tabela 1 – Resumo

| Autor | Relação entre técnica e textualidade visual | Relação entre plano da expressão e plano do conteúdo |
|------------|---|--|
| DUBOIS | A técnica determina o significado de cada imagem | O plano da expressão da imagem é considerado como inarticulável com um conteúdo específico |
| FLOCH | A significação de cada imagem independe da especificidade técnica | O plano do conteúdo está relacionado à <i>forma</i> da expressão, mas não à <i>substância</i> da expressão |
| FONTANILLE | A significação é dada pela articulação das configurações visuais da foto e do fazer fotográfico | O plano do conteúdo está relacionado à <i>forma</i> e às <i>substâncias</i> da expressão da imagem |

Fonte: Basso Fossali e Dondero (2011, p. 58).

Parece-nos que a posição de Fontanille consegue dar conta de uma característica da fotografia (ser um vestígio de luz) sem generalizá-la nem a tornar exclusiva da fotografia; pelo contrário: a semiótica do vestígio (FONTANILLE, 2004) torna-se um dispositivo que permite olhar de outro modo a relação entre foto, pintura, escrita etc., pois ela não encerra as diferentes substâncias visuais em espécies que tornam diferentes imagens **incomensuráveis** entre si (o risco que Dubois corre) ou, ainda, **indiferentes quanto a suas mídias** (o risco corrido por Floch).

2. Os estatutos da fotografia

Já esboçamos, anteriormente, que as diferentes práticas de recepção determinam diferentes percursos interpretativos do enunciado fotográfico. Na verdade, o significado de cada imagem deriva não somente de suas configurações figurativas e plásticas, mas do fato de ela ser antes de qualquer coisa um objeto cultural que se constrói no âmbito de uma negociação social que depende da gramática de valores específica de um domínio (arte, ciência, religião etc.). Por essa razão, o nível **global** de análise (e sobretudo o estatuto segundo o qual um enunciado visual é socialmente classificado e interpretado) aparece como o ponto de partida para compreender e identificar o nível **local** do enunciado (imagem única, série de imagens etc.).

As práticas interpretativas são criadoras, no sentido em que elas enunciam novamente o enunciado. Assim, cada enunciado é uma estratificação da enunciação, não somente aquela da produção, mas também aquelas que colocam a imagem dentro de séries, de intertextos, de corpora etc. Isto significa que uma mesma configuração discursiva em imagem, figurativa e plástica, pode significar coisas diferentes segundo o estatuto no interior do qual ela está posicionada. Um exemplo claro disso é o **desfocado**: ele pode funcionar como uma experiência metalingüística no interior das práticas artísticas do começo do século XX, como testemunha do risco corrido pelo repórter no caso de uma reportagem de guerra (BEYAERT-GESLIN, 2009), como a revelação de um ser transcendental no caso da foto espírita do começo do século XX (DONDERO, 2005) ou da foto artística de Duane Michals (DONDERO, 2009), como um erro na foto turística ou de família (DONDERO, 2007), ou, ainda, como uma falha na foto policial. Em cada caso, a relação entre formas e substâncias da expressão e formas do conteúdo mudam de acordo com os diferentes parâmetros de semantização que o estatuto ao qual a imagem pertence torna pertinentes. Examinaremos tais questões mais detidamente, levando em conta, sobretudo, as imagens dos estatutos artístico, privado e científico.

2.1. Arte e a reproduzibilidade da fotografia

Para introduzir a questão dos estatutos, abordaremos a possibilidade de reprodução da fotografia e suas diferentes tiragens.

A maioria dos pesquisadores tem oposto a imagem artística à imagem documental; assim fizeram Bourdieu, Floch, Schaeffer etc. Alguns teóricos defenderam essa oposição partindo de uma distinção de natureza ontológica: as fotos artísticas são artísticas em razão de sua configuração visual, de suas características discursivas internas (virtuosidade, experimentação formal, reflexividade etc.), enquanto as outras são documentais porque servem a um objetivo que lhes é exterior. Nós, ao contrário, partimos de uma distinção que leva em conta as práticas de produção e de utilização das imagens, como, por exemplo, a sacralização do original único no caso da foto artística. Tal sacralização não é pertinente no caso da fotografia documental, consagrada à encenação de eventos da atualidade e frequentemente publicada na imprensa. Neste caso, a tiragem original não tem nenhuma importância nem nenhuma pertinência em termos de significação: as fotos de imprensa podem ter um número ilimitado de tiragens; até mesmo seu enquadramento pode ser modificado, pela supressão de partes. Por outro lado, no caso das imagens artísticas, consideradas como autográficas segundo os termos de Nelson Goodman (2006), espera-se que cada zona, cada detalhe e até mesmo as bordas da imagem sejam sintaticamente e semanticamente densos. No entanto, para que se compreenda melhor essa afirmação, detenhamo-nos um momento nas práticas produtivas e interpretativas da foto artística.

A fotografia foi legitimada como arte tardiamente por diferentes razões. O que, dentre outros motivos, impediu por muito tempo a fotografia de entrar no domínio da arte foi sua **reproduzibilidade**. A fotografia foi pensada e teorizada inicialmente como imagem que não possui um **original**, isto é, um texto **único** em que são inscritos indícios do ato sensório-motor de produção – como acontece no caso dos indícios do gesto do pintor. Segundo essa concepção (contida em “*Pequena história da fotografia*”, de Walter Benjamin, 1994), somente o negativo ou o daguerreótipo

podem atingir o estatuto de obras de arte, porque eles estão **diretamente** ligados ao ato produtivo: somente ao original da obra é que se pode atribuir um sentido suplementar, isto é, um campo semântico ligado ao **índicio sensível** de sua instauração. A aura da qual Benjamin fala é necessariamente aquilo que coloca em relação o presente da recepção com o passado da produção – a saber, a aura é definida como “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Segundo a teoria de Benjamin, deveríamos concluir que, se a partir de um negativo único pode-se produzir uma série de tiragens diferentes, a questão da tiragem autêntica não tem sentido. Para o teórico alemão, a sacralidade aural do original se esgota devido à extensão quantitativa das diferentes tiragens. Além disso, a fotografia, diferentemente da pintura, é considerada uma arte mecânica, que não é traçada por uma sensoriomotricidade antropomórfica.

Se, por outro lado, levarmos em conta a distinção formulada por Nelson Goodman (2006) entre as artes autográficas, que têm sua autenticidade ligada à história de produção, e as artes “*alográficas*”, autentificáveis por meio da “identidade ortográfica” (*sameness of spelling*), a imagem fotográfica poderia ser classificada como **obra autográfica de objeto múltiplo**. Nosso ponto de vista difere, assim, do de Benjamin, já que consideramos a fotografia tão autográfica quanto a pintura, pois as formas da impressão fotográfica remontam à história de sua produção, portanto a um **evento de posicionamento corpóreo único**. Devemos, entretanto, deixar claro que as diferentes tiragens que se podem obter a partir de um só negativo (autográfico) são múltiplas e autênticas (é por isso que chamamos as fotos de “obras autográficas de objeto múltiplo”). Isto significa que o fotógrafo deve escolher uma técnica e um calibre para a tiragem, a fim de **individualizar** o original fotográfico. Graças às escolhas de tiragem, as tiragens fotográficas não seriam simplesmente ocorrências do negativo, comparáveis a execuções de uma partitura musical (alografia), mas, ao contrário, elas passariam ao estatuto de obras autônomas e não-reprodutíveis (autografia).

2.2. Práticas de sacralização

Normalmente, quando abordamos as práticas de sacralização das imagens, pensamos imediatamente em práticas que dependem da produção (única e original). Entretanto, há também outras formas de sacralização, próprias à recepção. Essas práticas de manipulação são típicas da foto de estatuto privado, como a imagem religiosa (imagem piedosa) ou a foto de família. Neste caso, as práticas de sacralização do objeto-foto são muito diferentes do campo artístico, mesmo as duas visando à sacralização de *um* objeto único, o que, no caso da foto de família, torna-se pertinente pela manipulação do **suporte** fotográfico, valorizado por sua biografia e seu envelhecimento.

O objeto fotográfico artístico é valorizado como objeto único porque ele revela a mão e o olho do artista que o produziu e que decidiu o tipo de sua tiragem, a qualidade do papel, as configurações de iluminação que são originais e únicas; ao contrário, no caso da fotografia de família, a foto vira única e sacralizada devido à **pátina**, a saber, devido ao vestígio deixado pelo tempo e pelo uso no objeto-foto. No caso da foto artística, é a produção da foto por um determinado autor que produz o efeito de sacralização, enquanto que no caso da foto de família é a biografia da foto que faz dela um objeto de memória e de culto – aqui sacraliza-se a corporeidade dos usuários e o suporte desgastado da foto (EDWARDS; HART, 2004). Temos um exemplo célebre da sacralização da foto de família em *A câmara clara* de Barthes (2015): trata-se da foto de sua mãe tirada no Jardim de Inverno. Este objeto-foto envelheceu e preservou uma pátina que transporta Barthes de volta à juventude de sua mãe: é o papel “de um sépia empalidecido”, assim como os cantos mastigados, que produzem a pátina sacralizante.

2.3. Goodman entre arte e ciência

Antes de concluir, abordaremos rapidamente as diferenças entre a imagem de estatuto artístico e a imagem de estatuto cien-

tífico, que já desenvolvemos mais longamente em outros trabalhos (DONDERO, 2010; DONDERO; FONTANILLE, 2012).

Se muito frequentemente a imagem artística significa por si mesma, a imagem científica, ao contrário, adquire significação na cadeia de imagens no interior da qual ela é produzida, assim como na sua função de instrumento de exploração e na sua eficácia na resolução de problemas. A imagem científica nunca está isolada. Sempre deve ser possível recuperar as imagens que precederam ou que geraram as imagens científicas, assim como os parâmetros de produção que as tornaram possíveis e graça aos quais elas adquiriram o estatuto de imagem justificada e justificável.

Partindo das distinções de Goodman entre autografia e alografia, afirmamos que, assim como o quadro, a fotografia artística é um exemplo de imagem autográfica, já que ela não possui notação, ao contrário das artes alográficas. Os textos autográficos, conforme Goodman, não são gerados por um alfabeto de signos e não podem, portanto, ser executados e reexecutados, o que é o caso dos textos alográficos, como, por exemplo, a partitura musical, composta por um sistema notacional a partir do qual se pode medir a exatidão das execuções. A foto científica, ao contrário da fotografia artística, é produzida por uma notação, obtida por coleta de dados e cálculo, que se deve executar com exatidão. Lembremos que Goodman concebe a notação como um conjunto de regras de composição; a notação garante a possibilidade de múltiplas execuções, como é o caso da partitura musical, já que ela se manifesta como um conjunto de signos disjuntos e diferenciados, portanto reutilizáveis e recombináveis. A notação é composta por signos articulados e funciona como um texto de instruções prestando-se a diferentes execuções. Ao contrário, o regime autográfico diz respeito a textos sintaticamente e semanticamente densos que não são reproduzíveis nem reexecutáveis por meio de regras.

Há, portanto, a possibilidade de controle e de manipulação da imagem científica, possibilidades essas que não estão presentes na foto artística – como demonstram as práticas de direitos autorais e de proibição de modificações, por menores que sejam, na fase da tiragem. A foto científica, por meio dessa possibilidade de con-

trole, posiciona-se do lado oposto das práticas de semantização da imagem artística, que se apoia na sacralização dos originais; as práticas de manipulação da imagem científica pedem para serem **compartilhadas, compartilháveis e modificáveis**. É a possibilidade de manipulação sucessiva da imagem científica que a torna eficaz. As imagens científicas existem para serem transformadas, testadas, verificadas, enquanto as imagens artísticas devem ser interpretadas como unidades fixas, separadas, sacralizadas.

Considerações finais

Para concluir, podemos afirmar que, evidentemente, concordamos com Floch que o campo da fotografia não possui nenhuma ontologia midiática específica, mas defendemos também a ideia de que uma especificidade deve ser construída por outros meios além da mera técnica. Como acabamos de mostrar, acreditamos que existem duas maneiras de fazê-lo: por meio da análise da substância do plano da expressão e da análise da estratificação enunciativa dos gêneros e das práticas estatutárias que permeiam a imagem fotográfica.

REFERÊNCIAS

BASSO FOSSALI, P.; DONDERO, M.G. **Sémiotique de la photographie**. Limoges: Pulim, 2011.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Obra original de 1980.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.91-107. (Obras Escolhidas, v.1). Obra original de 1931.

BEYAERT-GESLIN, A. **L'image préoccupée**. Paris: Hermès Lavoisier, 2009.

BOURDIEU, P. et al. **Un art moyen, essais sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Minuit, 1965.

DONDERO, M. G. L'énonciation énoncée dans l'image. In: COLAS-BLAISE, M.; PERRIN, L.; TORE, G.M. (Org.). **L'énonciation aujourd'hui**. Limoges: Lambert Lucas, 2016. p. 343-369.

DONDERO, M. G. Rhétorique et énonciation visuelle. **Visible**, Limoges, n. 10. p. 9-31, 2013.

DONDERO, M. G. Sémiotique de l'image scientifique. **Signata: Annales des sémiotiques = Annals of Semiotics**, Liège, n.1, p.111-176, 2010.

DONDERO, M. G. **Le sacré dans l'image photographique**: Études sémiotiques. Paris: Hermès-Lavoisier, 2009.

DONDERO, M. G. Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation. **Communication et Langage**, Paris, n. 151, p. 21-38, 2007.

DONDERO, M. G. L'iconographie de l'aura: du magique au sacré. **E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici**, Palermo, 2005. Disponível em: <<https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/30146/1/IIconographie%20de%20l'aura%20Dondero%20EC.PDF>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

DONDERO, M. G.; FONTANILLE, J. **Des images à problèmes**: Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique. Limoges: Pulim, 2012.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2.ed. Campinas: Papirus, 1998. Obra original de 1983.

ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. Obra original de 1979.

EDWARDS, E.; HART, J. (Org.). **Photographs, Objects, Histories:** on the Materiality of Images. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.

FLOCH, J.M. **Les formes de l'empreinte:** Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt. Périgueux: Fanlac, 1986.

FLOCH, J.M. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit:** Pour une sémiotique plastique. Paris; Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

FONTANILLE, J. **Corps et sens.** Paris: PUF, 2011.

FONTANILLE, J. **Soma et Séma:** Figures du corps. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.

GOODMAN, N. **Linguagens da Arte:** Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006. Obra original de 1968.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Contexto, 2008. Obra original de 1979.

SCHAEFFER, J.M. **A imagem precária:** sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996. Obra original de 1987.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Obra original de 1915.