

# **Para entender as imagens digitais: da rigidez fotográfica à fluidez digital<sup>1</sup>**

Priscila Borges<sup>2</sup>

PUC/SP – Doutoranda

## **Resumo**

Este trabalho busca detalhar o funcionamento das relações semióticas na imagem digital. Para isso, resgata a fotografia tradicional a fim de mostrar como seu poder representativo é construído e compará-lo ao das imagens digitais. Sabendo que a linguagem digital funciona conforme um texto escrito, pois é construída logicamente, em um segundo momento há uma aproximação das linguagens verbais. Mais precisamente, de textos que trabalham com as especificidades dessa linguagem mostrando que estabelecidas sobre um código digital, as imagens adquirem certa fluidez, antes petrificada na sua materialidade.

## **Palavras-chave**

Imagem digital; fotografia; sistemas de linguagem; semiótica; Peirce.

## **Corpo do trabalho**

Já é antiga a questão da capacidade representativa da fotografia, mas o assunto é recorrente e inevitável quando analisamos especialmente as imagens digitais, porque elas parecem mostrar algo que os olhos não vêem. Todo o processo químico envolvido na chamada fotografia analógica depende de um referente. O filme fotográfico só capta uma imagem porque dela emana luz. Se não há objeto refletor de luz, não há imagem gravada. Uma relação indicial entre signo e objeto se coloca já de partida. Há uma conexão física entre imagem e referente. Esse princípio fundamental da fotografia muitas vezes intoxica o pensamento a ponto dele parar aí, mas a representatividade da imagem fotográfica não se esgota nesse ponto. Como alerta Flusser (2002, p.14):

“o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. (...) Algo que apresenta conseqüências altamente perigosas.”

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NSE, NP Semiótica da Comunicação, do INTERCOM 2006 XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Mestre pelo mesmo programa, 2005. Graduada em Comunicação – Publicidade e Propaganda pela Universidade de Brasília, 2002. Pesquisa voltada para os cruzamentos entre a linguagem visual e verbal. E-mail: priborges@terra.com.br

Seguem-se duas outras relações entre signo e objeto nas fotografias como registro: a primeira é da imagem ser semelhante ao objeto e, assim, estabelecer uma relação baseada na mimese, adquirindo características icônicas. A segunda é da imagem, apesar de ter sido gerada por um referente, não se assemelhar a ele, quer dizer, compartilhar de tão poucas características desse objeto referente que perde sua semelhança. Nota-se nessas imagens um aumento no nível de abstração e uma aproximação da chamada capacidade simbólica de representação, dada por um conjunto de regras, um código, que relaciona signo e objeto.

Sinteticamente e por um viés peirceano, essas seriam as três operações básicas para explicar a representação fotográfica. O que acontece, então, quando falamos em fotografia digital? Enquanto na analógica o que predomina é o caráter indicial, o que explica a enorme confiança depositada na fotografia como registro de um instante, prova de uma suposta verdade, na fotografia digital essa relação é menos significativa. A perda indicial pode ser explicada pela mudança na natureza do ato fotográfico. Anteriormente, era um fator químico o responsável pelo registro da imagem no negativo, mas como se dá o registro da imagem nos cartões de memória? Por meio de uma linguagem digital, artificial, abstrata e simbólica. A relação material se evanesce, pois a luz que emana do objeto, que antes sensibilizava o negativo, passa a ser traduzida em um código informacional, que quando devidamente lido, pode construir uma imagem. Por ora, os seres humanos não são capazes de ler esse código, mas existem diversos equipamentos tecnológicos que decodificam o código digital e o transformam em imagem sensível à nossa retina.

A ida ao laboratório fotográfico e a fixação da imagem no negativo estava relacionada a materialidade dos objetos envolvidos sendo, por isso, impossível trocar a ordem dos acontecimentos. Já o código informacional, que produz a imagem digital, pode ser escrito sem que haja luz que reflita qualquer objeto referente. Essa imagem construída a partir do código e não do objeto dinâmico pode adquirir as qualidades da imagem fotográfica, quebrando a conexão física entre objeto e signo. Se antes existia uma lógica seqüencial entre objeto / luz / negativo (imagem) que não podia ser rompida para que uma imagem com qualidade fotográfica fosse produzida, hoje não é preciso seguir a

seqüência objeto / código digital / imagem, uma vez que a produção pode começar pelo código. Por isso, o caráter indicial perde sua força.

A imagem digital não é necessariamente fruto da luz que emana de um objeto, nesses casos sua produção aproxima-se de uma pintura e não se caracteriza uma imagem fotográfica. Segundo a origem expressa na raiz etimológica da palavra, fotografia é a escrita com a luz. Só podemos chamar uma imagem de fotográfica se houver essa conexão. Mas apenas essa afirmação não resolve o problema, já que existe a possibilidade de se fazer manipulações e montagens fotográficas sem que ela perca o *status* de fotografia mesmo quando esse processo é feito analogicamente. O que parece diferenciar as manipulações digitais das analógicas é que antes nos sentíamos habilitados a reconhecê-la e hoje temos a certeza de que não temos essa habilidade.

As manipulações fotográficas antes da tecnologia digital implicavam sempre em uma transformação material. A forma de registro da imagem era dada exclusivamente por uma conexão física, por isso, a única maneira de transformá-la era interferindo nessa conexão. Como a matéria resiste à mudança, por mais cuidadosa que fosse a interferência, o material deixava uma marca passível de ser percebida. Na fotografia digital, como já foi explicado, há também a captura da luz, no entanto, seu registro não é dado pela própria luz que sensibiliza uma superfície, mas pela transformação dos raios de luz em informação luminosa na linguagem digital. Seu registro passa por um processo de codificação e, para se tornar visível, deve ser decodificado. A imagem fotográfica digital perde materialidade e se transforma em um código informacional que mapeia os pixels da imagem de modo que quando é lido nos apresenta a imagem. Como não há mais uma matéria que resista, o código binário pode ser alterado de modo que ao ser lido novamente uma outra imagem seja construída. É isso que acontece quando mudamos a cor, luminosidade ou inserimos elementos à imagem ao retocar uma foto nos programas de edição de imagem. Os parâmetros matemáticos da linguagem digital quando alterados modificam a posição e a qualidade dos pixels sem deixar rastro.

As imagens digitais podem ser captadas do mundo real, manipuladas ou criadas a partir do próprio código digital sem que nossos olhos consigam diferenciar todos esses processos. Contudo, em alguns momentos a manipulação digital pode ser percebida

quando, por exemplo, a imagem perde a qualidade fotográfica ou quando há elementos que fogem à realidade possível.

No primeiro caso, podemos pensar em fotos não-representativas que exploram as qualidades da imagem, como cor, forma, textura, contraste, luminosidade e saturação. Essas qualidades são próprias de cada meio, por isso, fotos em película carregam características próprias das películas e imagens digitais, características digitais. No entanto, a linguagem digital é capaz de mimetizar características das películas fazendo com que ela adquira essa tal qualidade fotográfica mencionada acima. Por outro lado, imagens em baixa resolução, são incapazes de mimetizar a película, porque revelam os pixels quadrados que formam a imagem, nelas, o que aparece, é justamente a qualidade do meio digital. Os pixels da imagem digital são como os grãos de nitrato de prata, responsáveis pela fixação da imagem fotográfica, aos quais se chega depois de sucessivas ampliações, como mostrou Antonioni em uma famosa cena do seu filme *Blow-up*.

Outra possibilidade, mais comum, à fotografia é que ela seja figurativa. Logo, ela não explora suas próprias qualidades, mas aponta para uma realidade fora dela devido a semelhanças de forma. Isso é possível porque a imagem tem qualidades que se assemelham a um objeto exterior, ela imita seu objeto. Assim funcionam, também, as pinturas e desenhos realistas. Mas a fotografia estabelece uma relação indicial ainda mais forte pois, além das qualidades fazerem referência ao objeto, o signo (a fotografia) se constitui por uma relação física com seu objeto. Segundo Peirce, “se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno. Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado” (CP. 2.283). Portanto a fotografia é um índice genuíno, enquanto a pintura, um índice degenerado.

Compreender essas relações indiciais é fundamental para diferenciar imagens fotográficas digitais de imagens construídas digitalmente como mimese de algo exterior. Como a linguagem digital pode adquirir qualidade fotográfica é possível alterar fotografias ou construir imagens que se referem a um objeto levando a crer que existe a relação existencial, apesar de serem construídas por uma linguagem arbitrária. Manipulações digitais desse tipo podem ser identificadas quando a imagem tem alguma característica que não se refere ao mundo exterior possível, quando o que aparece na imagem é algo que não se encontra no mundo real e se aproxima de um mundo onírico.

Apesar da relação indicial caracterizar as imagens figurativas e a fotografia, ela não deve ser tomada como única relação sógnica existente nessas imagens, pois esse pensamento poderia levar ao equívoco de que, nesses casos, representação visual (signo) e mundo (objeto dinâmico) se confundem e o processo de mediação ser descartado. A fotografia cria uma linguagem própria, ao capturar uma imagem, a codifica, assim, ela não é exatamente como o real, mas uma representação dele. Enquadramento, tipo de lente, filme e a forma como todos esses elementos são compostos estruturam a linguagem fotográfica. Na composição desses elementos se apresenta uma estrutura simbólica.

Estabelecer relações, identificar regras, criar padrões e, desse modo, construir um sentido interpretativo são ações possíveis graças a capacidade simbólica do signo. Outra possibilidade frente à fotografia seria a da pura fruição de elementos fundamentais como cor, forma, luz. Mas poucos são os olhos que se satisfazem com a apreciação da imagem em si, pois ao primeiro indício de que a imagem é fotográfica vem a incessante busca detetivesca pelo objeto fotografado. A fotografia analógica carrega consigo a certeza de que algo estava na frente da lente e independente do objeto ser reconhecível, na imagem fotográfica, essa certeza frequentemente se sobrepõe a todas as possibilidades de pura fruição imagética.

É justamente essa única certeza que é colocada em dúvida na imagem digital. Elementos que não estavam frente à lente podem ser construídos como se um dia estivessem estado e serem, assim, incorporados à fotografia. Estando fotografia e imagem construídas sobre o mesmo código, elas passam a se cruzar em muitos mais pontos. Além disso, a linguagem digital transfere características próprias a todas as linguagens que se estabelecem sobre ela. Características de relações simbólicas, das representações por convenções, de sistemas arbitrários, mas lógicos como encontramos nos sistemas de escrita. Assim, as imagens digitais passam a ter o potencial de serem construídas como escritura que antes lhe era vetado devido à dependência material da tinta, do gesto e da superfície. Por isso, uma aproximação da literatura, da poesia e de estudos relativos à linguagem verbal, pode ser revelador da lógica da linguagem digital e, por conseguinte, de todas as linguagens que passaram a se estruturar sobre ela.

A problemática envolvida na passagem do predomínio de relações indiciais para o predomínio de relações simbólicas está escancarada no trabalho Code-Up de Giselle

Beiguelman. Nele uma imagem é trabalhada segundo os códigos informacionais de cor usados pelo computador. A imagem, então, se transforma num gráfico tridimensional, cada ponto da imagem ganha uma nova dimensão, viram linhas, cujos tamanhos variam de acordo com uma escala de cor. A imagem que antes mostrava, por exemplo, uma cena do filme *Blow-up*, passa a ser uma imagem, que muito se assemelha a uma topografia, representando um dos códigos informacionais, neste caso, a cor, da imagem digital. Como se fosse possível entrar na fotografia para ver dentro o que há e, assim, mostrar que a imagem circula entre o universo do icônico e do simbólico. Por trás da imagem que se apresenta, há um código informacional que deve ser lido, decodificado.



Fig.1: Code-up < [http://container.zkm.de/code\\_up/](http://container.zkm.de/code_up/)>

Em um outro trabalho, *Poética*, a artista parece fazer o caminho contrário ao mostrar que há iconicidade também em uma das mais simbólicas linguagens, a verbal. Textos escritos verbais se transformam em imagens pelo uso de fontes dingbats e mais uma vez nos damos conta que as linguagens não são puras e que construí-las sobre o mesmo código possibilita um trânsito muito mais intenso e autônomo entre elas. Pode-se

transformar o que era predominantemente verbal em visual a partir do estabelecimento de um parâmetro do código digital. Que uma pessoa ao ler um texto crie uma imagem visual dele parece muito natural, pois a mente humana é capaz de lidar com diferentes linguagens e transformar uma na outra. O que acontece nesse caso é que o programa de computador é capaz, a partir do estabelecimento de uma regra, de fazer essa transformação.



Fig.2: Poétrica <[www.poetrica.net](http://www.poetrica.net)>

Signos cuja relação com o objeto se dá por uma conexão de fato, parecem nos aproximar dos objetos reais, pois há certa garantia de que algo da realidade mesma é apresentado. O universo fotográfico é dominado por essa utopia e não por acaso o primeiro uso que se fez da fotografia foi documental.

A digitalização da fotografia força uma mudança de postura com relação à imagem fotográfica, pois ela ganha fluidez. Sua natureza passa a ser processual, uma vez que o código que a estrutura deve ser lido, ou processado, para produzir a imagem. Segundo Bastos, para entender a linguagem digital é preciso compreender que “não há imanência, mas iminência de linguagem; que não há, portanto, o que seja do ser da linguagem, só o que venha ser linguagem.” (BASTOS, 2005, p.34)

A linguagem lógica explicita a mediação que há entre objeto, signo e interpretante e com isso, parece nos distanciar do objeto. Na concepção peirceana de semiótica essa aproximação do objeto dinâmico, também coloquialmente chamado de mundo real, é sempre utópica uma vez que todo o conhecimento se dá através de signos e que todas as formas de relação são mediadoras. O que parece acontecer é que, nas relações em que predominam elementos de terceiridade há uma complexa codificação da linguagem que exige o uso da razão para sua decodificação deixando o processo de mediação explícito. Apesar de algumas vezes a decodificação dessa linguagem se tornar bem natural e inconsciente, como no uso da língua mãe no dia a dia, seu caráter mediativo é incontestável.

O uso da linguagem verbal, repetidas vezes ao longo da história, foi visto como um fator de distanciamento do mundo real. Como se o seu caráter arbitrário produzisse uma separação abissal e irremediável do mundo. Tanto que há uma série de estudos — a exemplo, o diálogo platônico O Crátilo ou Mallarmé quando se refere a língua inglesa como mais justa que a francesa — que se baseiam na premissa de que as línguas separam o homem da natureza e buscam reconstruir a justeza das palavras perdida no mito da Torre de Babel. A diversidade de línguas mostraria a incapacidade humana de comunicação, uma falha dada pela perda da língua original e justa. Nesse contexto teórico, a construção de um signo dada por uma lógica é vista como forma de distanciamento e não aproximação e compreensão do mundo.

No diálogo de Platão chamado Crátilo (ou: sobre a justeza dos nomes), duas abordagens da questão da justeza das palavras aparecem: na voz de Crátilo a tese naturalista de que há uma relação entre palavras e coisas; na de Hermógenes, a de que as palavras têm um caráter arbitrário, representam porque foram assim convencionadas e não há motivação alguma nesse processo.

Como reflexo dessa cisão entre linguagem e realidade surgem vários trabalhos que abordam aspectos miméticos da escrita ou da fala. Quer dizer, exploram o campo da metáfora, da metonímia ou da onomatopéia no sistema verbal e da semelhança visual no sistema de escrita como se neles encontrássemos elementos não-arbitrários da linguagem que a tornaria mais próxima dos objetos que ela representa. Autores como Borges, Joyce, Guimarães Rosa e Carroll, de uma maneira e Ezra Pound, Mallarmé, Cummings, Haroldo

e Augusto de Campos, de outra, trabalharam com a linguagem verbal de modo a libertá-la de seu caráter prosaico e convencional. Conforme Bastos (2005, p.11) claramente explicou:

“Uma delas (a primeira) escava os intervalos do texto, em busca do sentido presente nas frases intercaladas. A outra esculpe a palavra por meio de recursos gráficos que indicam na página esse mesmo intervalo — agora visível na verticalidade das associações. Com o surgimento do computador, ambas ressurgem no contexto da escrita digital, a primeira nas formas reticulares do hipertexto, a segunda nas experiências com formas de escrita apropriativa e programável.”

Acreditar que o sistema verbal por meio da mimese adquira características não-arbitrárias, pressupõe que o sistema visual, ou sonoro deve ser em alguma medida menos arbitrário, portanto devem apresentar alguma conexão com o mundo. Como se a aproximação com a experiência sensível fosse a válvula de escape à arbitrariedade devolvendo às palavras a naturalidade perdida. Essa inquietação por uma ligação direta com o mundo, que acabe com o precipício imposto pela linguagem parece ser semelhante à inquietação dada pelo enfraquecimento da relação indicial, da secundidade genuína descrita por Peirce, na passagem da fotografia analógica para a digital. O sistema verbal não deixa dúvidas de que é um sistema construído logicamente, tanto que a busca por uma naturalidade parece delírio, ou, na melhor das vezes, entendido como arte literária. Nesse caso, parte-se de um sistema simbólico em busca de estabelecer uma relação indicial genuína. No caso da fotografia, parte-se de um sistema analógico caracterizado pela relação indicial genuína transformando-o em um sistema simbólico sustentado na linguagem digital.

Se em algum signo a utopia da justeza da língua pode ser em parte realizada, esse signo é a fotografia. Assentá-la sobre a linguagem digital, parece afastar ainda mais a possibilidade de realizar o sonho de uma linguagem que diminua o espaço da mediação. Ser mediado pela linguagem, do ponto de vista peirceano, é uma condição intransponível. Portanto, o que diferencia a palavra da imagem fotográfica é o tipo de relação sógnica estabelecida, mas não o fim da mediação.

Um conto do Cortázar, *As Babas do Diabo*, mostra com sutileza admirável como o espaço da mediação aparece na linguagem verbal e na fotográfica. Mais conhecido que o conto, é o filme *Blow-up* de Antonioni, baseado nele. No entanto, prefiro seguir com a

análise do conto e não do filme tanto por ele ter sido a inspiração de Antonioni, portanto, anterior ao filme, quanto, principalmente, por se tratar de um texto escrito, em uma linguagem arbitrária e explicitamente mediadora que desvela outro signo, a fotografia, que quer se passar por objeto dinâmico, como se fosse isenta de mediação — coisa que não acontece no filme, já que ele é uma seqüência de imagens fotográficas.

O narrador/personagem inicia o conto se perguntando como deveria contá-lo, que pronome seria mais adequado, mas logo anuncia que o uso de qualquer um seria inútil para cobrir a lacuna existente entre o que ocorreu e a história a ser contada.

“Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão de nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos rostos. Que diabo.” (CORTÁZAR, 1994, p.60)

Logo de saída a problemática da linguagem verbal é exposta de modo que o leitor fique consciente de que aquelas palavras não darão conta de contar a história tal qual.

No parágrafo seguinte o narrador amplia essa idéia já anunciando que com a fotografia ocorrerá o mesmo. É dado o início a uma narrativa incompleta devido a natureza de sua linguagem que contará sobre uma outra máquina (a fotográfica), que também produz representações incompletas e que encontram na imaginação formas de se completarem gerando algum sentido.

“Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por ai e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina) seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu ela — a mulher loura — e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que ficam as coisas móveis quando não se movem.” (CORTÁZAR, 1994, p.60)

Em um momento posterior, quando o personagem começa a ampliar e contemplar a fotografia em busca de reconstruir a cena da praça, o autor resgata a noção do objeto móvel que quando petrificado pouco pode significar.

“De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que o interessava; pregou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda

fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena.” (CORTÁZAR, 1994, p.70)

Nesse momento, o narrador abandona a contemplação, que poderia ser vista como uma forma de pensamento petrificado que busca na foto a resposta para suas dúvidas, e assume a posição de um autor ficcional que constrói a história — imaginação, pensamento em ação — assim como faz a objetiva da máquina fotográfica ou sua máquina de escrever quando em funcionamento. Olhar a fotografia não trás as respostas para suas dúvidas, tão pouco escrever o conto, responde algo pois não se pode confiar na linguagem verbal. O autor duvida que o texto seja capaz de contar a sua história, assim como a fotografia está cheia de nada. No entanto, insiste nas duas atividades, deixando de lado os questionamentos que impediriam a realização de qualquer coisa, talvez por estar no nada o poder de fixação, o que leva a ler um texto ou a olhar a foto.

Ao mesmo tempo, Cortázar cria uma narrativa incorporando relatos que dizem respeito ao momento em que ele escreve e não à história contada e entrecorta essa narrativa de preocupações formais com escrita. Como na frase:

“Agora mesmo (que palavra *agora*, que mentira estúpida) podia ficar sentado no parapeito sobre o rio, olhando passar as barcaças vermelhas e negras sem que me ocorresse pensar fotograficamente as cenas, nada mais que deixando-me ir no deixar-se ir das coisas, correndo imóvel com o tempo.” (CORTÁZAR, 1994, p.63)

Tanto em conteúdo quanto em forma, Cortázar explora questões semióticas, problemas de representação tanto dos sistemas verbais, quando da fotografia. Se a imagem presa no negativo é uma lembrança petrificada, isso se dá pela imobilidade material que a constitui. Quando essa imagem passa a ser um conjunto de informações ela ganha mobilidade pois não está inscrita em lugar algum, ela se liberta da rigidez material.

“Ainda que essas e outras experiências pioneiras — nas quais é possível incluir a poesia concreta, a poesia visual, a poesia sonora, a arte do vídeo e a performance, para ficar apenas com os exemplos mais evidentes — antecipem, em suportes duros, partes desse fluxos semelhantes à intertextualidade, apenas com a maleabilidade que a linguagem digital permite eles acontecem de maneira fluída também no plano das semioses sonora e visual, permitindo que a codificação digital opere uma série de processos sem precedentes.” (BASTOS, 2005, p.18)

Por exemplo, a artista Shirley Shor, no trabalho *Landslide* (2004), constrói um mapa virtual gerado em tempo real por um software que modifica fisicamente a

superfície criando uma topografia móvel. Os mapas são a síntese entre código e território. Dessa maneira ela cria uma infinidade de mapas, que são constantemente reconstruídos representando mudanças no código e não no território fixo. É como se esses mapas fossem mapas possíveis, de territórios por vir. O mapa produz seu território, ao invés de ser gerado por ele.

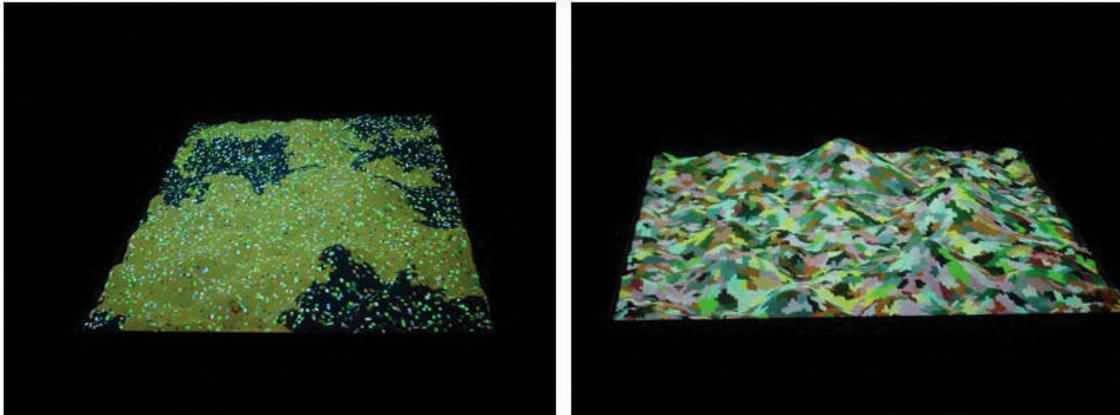


Fig. 3: Landslide <<http://www.shirleyshor.net/landslide/landslide.htm>>

Já no trabalho *The book of life* (2004), Shor constrói um livro cujo texto além de ser uma construção espacial é escrito continuamente. O código gerador escreve e apaga incessantemente um texto composto por blocos pretos e brancos que formam um espaço labiríntico e movediço.

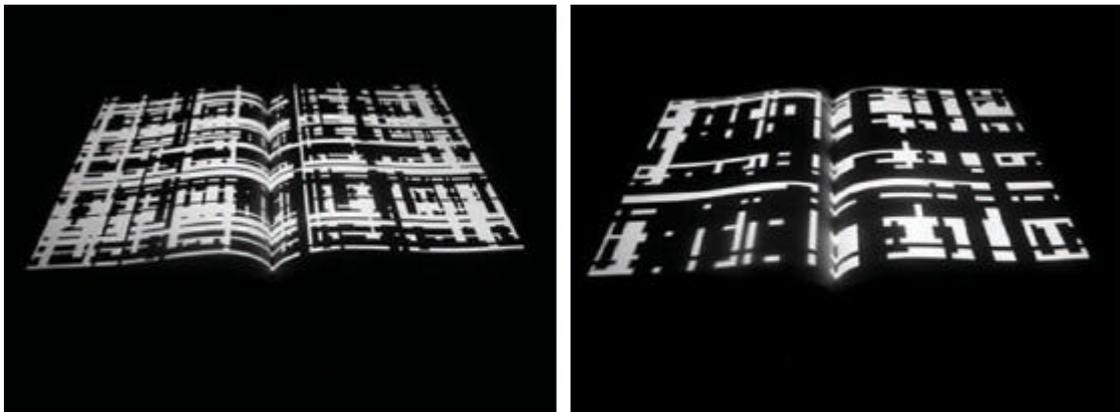


Fig. 4: The book of life <[http://www.shirleyshor.net/shirley/book\\_of\\_life1.htm](http://www.shirleyshor.net/shirley/book_of_life1.htm)>

Nos sistemas simbólicos há um conjunto de elementos que ganham significado quando organizados segundo uma gramática. O artista que trabalha com arte digital faz, por exemplo, é criar novas e infinitas gramáticas, segundo algum parâmetro estabelecido, de modo que a imagem se reconstrua constantemente, fazendo com que

uma imagem nunca exclua a possibilidade de outra dentro desse mesmo universo. O mesmo quis Mallarmé à linguagem verbal quando escreveu o poema Um lance de dados jamais abolirá o acaso.

Porque as imagens digitais são formadas por um código abstrato elas perdem a referência material e passam a operar com idéias e associações de idéias, se distanciando da realidade sensível como objeto original. Elas se afastam do palpável, mas se aproximam do imaginário, da forma lógica de construir relações, da estrutura do pensamento. A imagem digital não perde capacidade representativa por colocar em dúvida a relação indicial, mas ao se estruturar sobre uma linguagem lógica, enfatiza características simbólicas, a faz crescer em abstração.

O trânsito entre as linguagens e o maior número de relações estabelecidas são propiciados pelo estabelecimento de uma só linguagem, a digital, capaz de fundamentar o visual, o verbal e o sonoro. Ela funciona como um código arbitrário, cujas unidades adquirem significado quando consideradas em conjunto, quer dizer, quando são lidas. Assim como as letras e os fonemas sozinhos não representam as coisas, os elementos que compõe o código binário também representam muito pouco. A capacidade de representação desses códigos está na relação que eles estabelecem, na seqüência em que eles aparecem, nos grupos que eles formam, na sua conformação a um conjunto de regras estabelecidas e na possibilidade de algo o interpretar como tal.

A linguagem digital funciona prioritariamente como símbolo e por isso, é “em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele (o símbolo) constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal.” (SANTAELLA, 2000, p. 132) A fotografia quando se torna digital adquire essas características enfraquecendo a relação indicial, física, de fato e, portanto, inquestionável com o seu objeto dinâmico. Essa relação indicial não deixa de existir, pois se isso acontecesse não poderíamos mais chamar de fotografia, mas a materialidade que existia na escrita da luz e que criava um contínuo entre objeto e imagem fotográfica é substituído por uma linguagem abstrata que expõe seu caráter sígnico.

O aumento do número de signos dado pelo crescimento das linguagens e em especial pela criação de um código extremamente abstrato como a linguagem digital,

parece ser antes a complexificação dos signos do que a perda de seu objeto como pode as vezes parecer. Já que toda representação é parcial e que todo o conhecimento sobre algo é dado por meio do signo, quanto mais formas de representação tivermos, maior conhecimento sobre o objeto teremos. Conhecimento que será sempre fragmentado e incompleto.

### Referências bibliográficas

BASTOS, Marcus Vinicius Fainer. *ex-Crever? literatura, linguagem, tecnologia*. São Paulo, 2005. 121f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP.

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se(arte/mídia/política/cibercultura)*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2005.

\_\_\_\_\_. Code-up. < [http://container.zkm.de/code\\_up/](http://container.zkm.de/code_up/)>

\_\_\_\_\_. Poétrica <[www.poetrica.net](http://www.poetrica.net)>

CORTÁZAR, Júlio. As babas do diabo. In: \_\_\_\_\_. *As armas secretas*. Eric Nepomuceno (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 59-74.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GENETTE, Gérard. *Mimologics*. Thaïs E. Morgan (trad.). Nebraska: University of Nebraska, Lincon&London, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PEIRCE, C.S. *Collected Papers*, C. Hartshome, P. Weiss e A. Burks (eds.). 8 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58.

SANTAELLA, Lucia. *Teoria geral dos signos*. Como as linguagens signi?cam as coisas. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SHOR, Shirley. Landslide. < <http://www.shirleyshor.net/landslide/landslide.htm>>

\_\_\_\_\_. The book of life. <[http://www.shirleyshor.net/shirley/book\\_of\\_life1.htm](http://www.shirleyshor.net/shirley/book_of_life1.htm)>