

SOBRE A VERIDICÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO

ABOUT VERIDICTION IN THE PHOTOGRAPHIC PORTRAIT

Fábio Pereira CERDERA¹

Resumo: Após quase duzentos anos da invenção da fotografia como processo analógico de captura e de impressão de uma imagem visual, não são raras as vezes em que somos pegos em um movimento automático de naturalização do texto fotográfico. Tal fato pode ter sido em parte potencializado pelas facilidades tecnológicas atuais relacionadas ao ato de fotografar, notadamente pelas câmeras fotográficas digitais e seus recursos disponíveis cada vez maiores nos chamados *smartphones*, os quais tornaram a ação de tirar uma foto algo extremamente corriqueiro, presente em inúmeras situações cotidianas. Este artigo objetiva discutir aspectos desse estatuto imagético fotográfico, isto é, o seu *status* de equivalente, de substituto da semiótica do mundo natural, estabelecendo o que a semiótica francesa entende por contrato de veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Abordaremos neste trabalho algumas das estratégias responsáveis pelo efeito de sentido de verdade no texto fotográfico, especificamente àquelas vinculadas ao retrato e ao autorretrato, de sua versão analógica à cultura da *selfie*, esboçando uma hipótese de trabalho particularmente relacionada a como certas práticas semióticas no plano de expressão (FONTANILLE, 2005, 2015) ligadas à veiculação desse tipo de autorretrato contemporâneo podem contribuir para a promoção de seu efeito de sentido verdade.

Palavras-chave: Fotografia. Retrato. Autorretrato. Plano da Expressão. *Selfie*. Veridicção.

Abstract: After nearly two hundred years of the invention of photography as an analogical process of capturing and printing a visual image, it is not uncommon for us to be caught in an automatic naturalization movement of photographic text. This fact may have been partly boosted by the current technological facilities related to photography, notably by digital cameras and their increasingly available resources on so-called smartphones, which made the action of taking a photo something extremely common, present in innumerable everyday situations. This article aims to discuss aspects of this photographic image statute, that is, its equivalent status as a substitute for the semiotics of the natural world,

¹ Docente da UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: fabiopereira@ufrj.br.

establishing what French semiotics means by a veridiction contract (GREIMAS; COURTÉS, 2008). We will approach in this work some of the strategies in charge of the meaning effect of the truth in the photographic text, specifically those related to portraiture and self-portraiture, from its analogical version to the selfie culture, outlining a working hypothesis particularly related to how certain semiotic practices in the expression basis (FONTANILLE, 2005, 2015) linked to the propagation of this type of contemporary self-portrait, can contribute to the promotion of its true meaning effect.

Keywords: Photography. Portrait. Self-portrait. Plane of Expression. Selfie. Veridiction.

Numa das mais antigas e conhecidas passagens sobre a imagem planar, os pintores gregos Parrásio e Zêuxis travam uma disputa em torno do melhor *trompe-l'oeil*: enquanto Zêuxis pintou uvas em direção às quais voaram aves, Parrásio pintou uma cortina que Zêuxis pediu que abrisse para que pudesse observar a pintura de seu oponente: Parrásio vence (PLÍNIO, 2004). Percebe-se nessa, que é uma das narrativas de origem da pintura, uma das funções que a imagem planar jamais se desvencilhou: a de um simulacro, um duplo, um equivalente inferior à semiótica do mundo natural. A imagem visual, nesse caso, não só busca criar um efeito de sentido real, mas disputa diretamente com um suposto referente externo mais próximo da *eidos* grega.

Essa breve narrativa pode ser resumida pela transformação que os sujeitos operam em busca do objeto valor real, concretizado pelo efeito de sentido verdadeiro mais intenso e modalizado pelo fazer parecer ser. Notamos, então, que desde suas origens na Antiguidade, a imagem visual ocupa um lugar de equivalente axiologicamente negativo em relação ao real, visão de mundo fundamentada na prevalência do conceito de substância sobre o de matéria e de forma, relação que o pensamento ocidental a partir da modernidade irá desconstruir e subverter – a exemplo de Hjelmslev, que inverte a dominância desses conceitos e os postula como instâncias da expressão semioticamente formadas e diretamente implicadas na manifestação do sentido.

Essa passagem da chamada teoria da arte nos serve de imagem, se não do lugar, ao menos de uma das principais funções que a fotografia ocupa na sociedade contemporânea, notadamente para o senso comum: desde a sua invenção, a fotografia estimula os debates sobre sua suposta natureza mais objetiva – de registro ou da própria materialização do real –, em comparação a outros meios artesanais de expressão, como a pintura, por exemplo. Como processo que fixa o fenômeno cambiante da luz e conseqüentemente a discretização operada sobre o conjunto dos formantes que compõem os objetos da semiótica do mundo natural, não raras vezes uma fotografia é considerada como uma evidência poderosa e eficaz, haja vista a presença já institucionalizada da fotografia como instrumento ou como evidência de comprovação de fatos nos autos de uma investigação policial, ou ainda como documento ou elemento de um *corpus* de análise no âmbito do método científico. Tal estatuto objetivo da fotografia tem relação direta e coincide com a expansão do conceito de documento explicitada por Le Goff (2013), que, no século XX, passará a abranger outros objetos, materiais e sistemas de significação para além do

texto verbal sobre papel, obtendo a sua força contratual de veridicção em seu regime de crença específico.

Um holótipo pode exemplificar o efeito de sentido verdadeiro que a fotografia adquiriu ao longo dos tempos: o holótipo é um espécime único ou referência representativa de uma espécie, que serve de base para um taxonomista identificar uma espécie. Pode ser um único exemplar – um indivíduo inteiro ou uma imagem, como uma fotografia ou uma ilustração – que reúne os traços mais significativos da espécie. Subentende-se nessas possibilidades uma escala de importância, sendo a fotografia, por um lado, inferior ao exemplar concreto da espécie, e por outro, preferível à ilustração. No entanto, essa importância é relativa: apesar de não ser um holótipo, a famosa xilogravura que o artista alemão Albrecht Dürer realizou em 1515 de um rinoceronte a partir de relatos e desenhos do animal, sem nunca o ter visto, povoou durante muito tempo o imaginário europeu sobre a aparência desse animal. A gravura pode ter tido prevalência sobre o relato como documento, no que diz respeito à sua força de persuasão responsável por um crer verdadeiro, tanto por sua riqueza de detalhes e fabulações, quanto por um alcance mais imediato que uma imagem é capaz de possuir. Longe de ser uma norma, tal possibilidade da imagem funda-se a partir da forma tácita com que as qualidades visuais operam na dimensão do sensível. Se comparássemos com uma fotografia do animal, constataríamos facilmente que o conjunto dos formantes figurativos na gravura possui uma estabilidade referencial satisfatória, apesar dos significativos desvios e traços fantasiosos (Imagem 1).

Imagem 1 - 1.1. Rinoceronte de Dürer. 1.2. Fotografia de rinoceronte.



Fonte: 1.1. https://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_de_D%C3%BCrer#/media/Ficheiro:Dürer's_Rhinoceros,_1515.jpg
Albrecht Dürer. Xilogravura. 21,4 × 29,8 cm. 1515. Museu Britânico, Londres.

1.2. Jornal de Boas Notícias. <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-rinoceronte-em-vias-de-extin%C3%A7%C3%A3o/a-45120794>

Por outro lado, o rigor de observação e manipulação plástica de um desenho científico poderia cumprir uma função descritiva do objeto mais eficiente do que uma fotografia, pois opera por meio da desconstrução, da reorganização e da acentuação de determinados formantes plásticos e figurativos do objeto.

No final das contas, fica claro que o sistema de representação não é determinante para o efeito de sentido verdadeiro da fotografia, mas antes, o curso de ação a que está atrelado o sistema semiótico, assim como o seu parentesco com um imenso conjunto de objetos

com funções diversas e práticas específicas, cujas camadas de sentido se caracterizam por uma maior automação técnica e uma menor interferência manual. Trata-se, em última instância, de um contrato de veridicção fundado sobre um regime de crença funcional, implicado às “funções e usos do objeto” (FONTANILLE, 2015, p. 17, tradução nossa)², cujo produto final, o enunciado fotográfico encobre, em realidade, um regime de crença prático e técnico associado ao discurso científico, sujeito, contudo, ao acaso, já que tal regime “se funda sobre a qualidade de ajustamento dos acontecimentos de um curso de ação aberto nos dois extremos da cadeia, e submetido às circunstâncias de interação com outros cursos de ação, geralmente imprevisíveis” (FONTANILLE, 2015, p. 17, tradução nossa)³.

Isso explica semioticamente a contradição encerrada na fotografia, que, a despeito de sua natureza técnica condicionada a muitas variáveis em seu processo de produção, mantém firmemente para muitos a sua aura de registro do real: um meio de expressão caracterizado por processos extremamente sofisticados em termos técnicos e tecnológicos, cuja competência enunciativa demanda a mediação de diversas áreas de conhecimento, e da coordenação precisa destas para se descolarem das condições aleatórias decorrentes do caráter empírico e sensível desse meio.

No texto fotográfico, mais do que em outros textos visuais de natureza não sequencial, esses regimes de crenças se consolidam de maneira mais assertiva, notadamente por meio de uma densidade sêmica enriquecida a partir da convocação de outros textos e enunciados. Enquanto a pintura tem um modo de significação predominantemente sintético, operando um amálgama de referências e formantes que são atualizados pela manipulação plástica diretamente na superfície planar, a fotografia, repleta de traços não pertinentes, significa por um processo inicial mais analítico, impondo a recuperação de referências virtualizadas que, por catálise e num movimento da imaginação, são então atualizadas e condensadas mnemonicamente. Não por acaso a montagem russa se tornou um princípio basilar da construção de sentido nas origens do método cinematográfico. Essa é a hipótese que nos guia neste artigo, qual seja, a de que a fotografia, e particularmente os gêneros do retrato e do autorretrato, têm por base uma sintaxe virtual na construção de seus discursos.

| Verdade, técnica, fotografia e elementos de significação

Há um entendimento, sobretudo no que se refere ao senso comum, da coincidência entre fotografia e referente desde os seus primeiros processos mais experimentais até hoje – aliás, não só a fotografia, mas também processos mais antigos de projeção, como a câmara escura e a câmara clara – que tem os seus fazeres interpretativos moldados

2 No original: “[...] fonctions et des usages de l’objet”.

3 No original: “[...] se fonde sur la qualité d’ajustement des péripéties d’un cours d’action ouvert aux deux bouts de la chaîne, et soumis aux aléas de l’interaction avec d’autres cours d’action, souvent imprévisibles”.

constantemente pela ilusão referencial da fotografia. Ora, nesse sentido, como afirma Macluhan (2007, p. 224), “basta ver a foto de uma favela para que ela se torne intolerável”, ou ainda, que a “mera equivalência da foto com a realidade já fornece um novo motivo para mudanças – como novos motivos para viagens”, por exemplo. A complexidade e a eficácia técnica na criação de um simulacro de verdade têm um papel fundamental na disseminação desse entendimento.

Grosso modo, os avanços técnicos na fotografia e em outros sistemas de significação ocorrem sempre como uma busca pelo aperfeiçoamento de processos e procedimentos que visam, no final das contas, a uma maior eficiência no que diz respeito à precisão e às possibilidades de reprodução de um conhecimento. A rigor, como postula Francastel (1993, p. 80), “o objetivo da técnica é definir um processo de ação que transforma um saber em ato; a técnica visa ademais à repetição”, logo, a manifestação do sentido e a sua extensão estão intrinsecamente vinculadas à imagem que a técnica veicula dentro de seus processos. Em sua origem, o termo técnica deriva de “*technè*: conhecer-se no ato de produzir” (HEIDEGGER, 1995, p. 21), o que semioticamente nos leva à projeção das marcas do enunciador no enunciado, marcas essas responsáveis pela criação de uma imagem do sujeito enunciador. A fotografia, por ter um processo técnico e tecnológico dos mais sofisticados, instala um crer-verdadeiro “nas duas extremidades do canal da comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530) e fixa um efeito de sentido verdade, e um contrato de veridicção, apoiada necessariamente em actantes que disseminam um caráter que alie precisão, celeridade e alcance de circulação.

Por certo que a técnica fotográfica não está a serviço de nenhuma verdade referencial, tendo em vista que o discurso fotográfico não é “a representação de uma verdade que lhe seria exterior” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 531). Semioticamente ele só pode se configurar como dizer verdadeiro, como impressão de realidade. O discurso do desenvolvimento tecnológico e seus regimes de crença funcional e prático, os quais enaltecem as facilidades e os benefícios de ordem objetiva, mais do que contribuir, fundam a construção da eficácia do fazer-criar fotográfico.

A partir desse entendimento, propomos desenvolver a seguinte questão: como esse fazer persuasivo se efetiva nos gêneros retrato e autorretrato fotográfico, em sua versão analógica, digital e especificamente no caso das *selfies*? Do texto às estratégias, seguiremos uma pista contida no modo como a sintaxe da imagem se processa, considerando-a como uma série, real ou virtual, sintaxe essa capaz de reunir vários modos de existência numa práxis enunciativa que agencia diversos enunciados, textos fotográficos e situações de interação.

A abordagem da imagem fotográfica e especificamente dos gêneros do retrato e do autorretrato como série – tendo sido esse último popularizado na contemporaneidade pela prática das *selfies*, veiculadas nos aplicativos de mensagem instantânea e nas redes sociais – pode ser pensada por meio das duas dimensões da linguagem saussureanas, dois tipos de consciência promovedores dos processos de combinação e de associação: a

lógica do processo, das correlações em cadeia, do tipo “e... e”, sintagmática, *in praesentia*, que opera a partir da combinação de grandezas; a lógica do sistema, das relações não extensivas, do tipo “ou... ou”, paradigmática, *in absentia* (SAUSSURE, 2004), que opera pela substituição, associando grandezas na sintagmática planar de impressões e de telas de aparelhos eletrônicos. A convivência intrínseca dessas dimensões, da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, estabelece nesses gêneros a relação de conjuntos de formantes fisionômicos que resultam na garantia de uma estabilidade referencial do sujeito do enunciado ou do ator da enunciação. Essas dimensões também entrecruzam os tipos de experiências e instâncias formais e materiais que compõem os níveis de pertinência da expressão postulados por Fontanille (2005, 2015), em relação aos quais propomos fazer uso dos seguintes conceitos: figuratividade/figuras-signos; interpretação/textos-enunciados; práticas/cenas predicativas; estratégias/conjunturas, concentrando-nos progressivamente nessas instâncias. Movimenta-se continuamente em cada um desses níveis ou planos de imanência ou descontinuamente a cada mudança de nível, num percurso ascendente em direção à expansão ou num percurso descendente em direção à condensação dos níveis, sendo os mesmos caracterizados por suas “propriedades sintagmáticas”. Sobre essa lógica sintagmática que estrutura os níveis de pertinência da expressão, Fontanille (2015, p. 16, tradução nossa⁴) esclarece que

[...] cada “plano de imanência” corresponde a um tipo de semiose cuja morfologia de expressão é principalmente explicada por suas *propriedades sintagmáticas*: propriedades espaciais e topológicas, temporal e sequencial, e tipos dominantes de operações sintagmáticas (por exemplo: o *fechamento isotópico* para textos, as formas de *acomodação do curso de ação* para práticas, ou os *arranjos táticos* para as estratégias, etc.).

Tais conceitos nos auxiliam na compreensão da articulação das práticas de elaboração e de circulação dos textos fotográficos, seja na atualização de figuras-signos, plasmadas no ato enunciativo da composição fotográfica, seja através da manipulação de processos analógicos tradicionais de laboratório e de recursos e processos digitais pelo uso de ferramentas e de programas gráficos, ou ainda nos processos de intermedialidade mobilizados por diferentes graus de correlação de diversos meios.

Do texto às estratégias que envolvem a fotografia, as combinações sintagmáticas estão implicadas, por exemplo, nas relações perceptivas inerentes entre os formantes plásticos presentes no espaço planar da fotografia ou entre as figuras e o espaço do texto fotográfico como um todo. De forma análoga, vários textos-enunciados fotográficos encadeados no espaço de uma galeria, real ou virtual, objeto-suporte dessa totalidade

4 No original: “Chaque ‘plan d’immanence’ correspond à un type de sémiose, dont la morphologie d’expression est principalement explicitée par ses *propriétés syntagmatiques*: des propriétés spatiales et topologiques, temporelles et séquentielles, et des types d’opérations syntagmatiques dominantes (par exemple: la *clôture isotopique* pour les textes, les formes d’*accommodation du cours d’action* pour les pratiques, ou les *agencements tactiques* pour les stratégies, etc.)”.

– sendo o conjunto dos textos e suas instâncias formadoras, norteados por um tema de superfície que os costura –, configuram-se como o resultado da co-presença/sucessão de diferentes práticas artísticas e de outras práticas (técnicas, estéticas e de mercado subsumidas pela produção, seleção, apresentação, divulgação e comercialização), as quais, por sua vez, compõem diferentes cenas predicativas ajustadas em uma ou várias situações-estratégias.

Por outro lado, em cada nível de pertinência mencionado, inúmeras dimensões podem ser evocadas e aproximadas por conterem “algo em comum” (SAUSSURE, 2004, p. 145): uma foto mais desfocada nos remeterá potencialmente a uma “série mnemônica virtual” (SAUSSURE, 2004, p. 143) composta por referências pertencentes a, por exemplo, práticas técnicas, estilos e correntes pictóricas, tais como os procedimentos de construção por manchas do estilo barroco, a justaposição de pinceladas do impressionismo e do divisionismo em pintura, ou o pictorialismo na fotografia. Ainda a respeito das relações associativas, a página inicial de uma instituição cultural ou museal, ou um *banner*, como textos sincréticos contendo fotos de obras e um texto/*lettering* propositivo diagramado ou exposto na fachada de uma galeria ou de um museu, predicam como um texto/suporte autônomo, isto é, aquele que “é debreado e não mantém nenhum vínculo perceptível com o lugar de realização” (FONTANILLE, 2005, p. 51). Nesse caso, as fotos representativas dos objetos expostos ou de parte da montagem desencadearão uma “série associativa” a partir das experiências anteriores desse enunciatório com a corporeidade de objetos e práticas de natureza semelhante. Seja na página como janela autônoma, ou no *banner*, sobreposto à parede de uma edificação, essa situação cena se estabelecerá como uma promessa, tendo a exposição um modo de existência virtual.

De modo distinto, como uma interface embreada, ou seja, como “uma fronteira que separa o espaço de leitura do cartaz e o espaço de realização” (FONTANILLE, 2005, p. 51) e, nesse caso, se nosso texto sincrético for sobreposto a uma vitrine que deixe entrever o interior de uma galeria, a totalidade das interações terá uma força maior de “série efetiva” (SAUSSURE, 2004, p. 143), sendo as fotografias representativas da exposição, atualizadas e realizadas predominantemente na extensão da situação de conjuntura composta por diversos objetos e práticas. Tal situação se gradua na passagem do dispositivo bidimensional *banner*/parede, para o dispositivo tridimensional *banner*/vitrine/galeria e, sobretudo nesse último dispositivo, onde há particularmente uma debreagem espacial do *banner* à galeria, seguida de uma embreagem da galeria ao *banner*.

Assim, se levarmos em conta não somente o texto fotográfico em si, mas, como exemplificado acima, um conjunto significativo mais amplo, um curso de ação envolvendo o texto fotográfico, o seu processo de construção de sentido e de eficácia na elaboração de efeitos de verdade referenciais podem se tornar extremamente complexos com inúmeras variáveis implicadas. Nesse sentido, visando um aprofundamento que leve essas e outras possibilidades de relações em consideração, este artigo se concentrará em questões basilares relacionadas à linguagem da fotografia e sua inevitável comparação com a pintura, esboçando uma análise do modo de significação dessas linguagens, as quais subsidiarão a abordagem da *selfie* como autorretrato contemporâneo.

Considerando esses conceitos e reflexões, propomos então desenvolver nossa argumentação e delinear nossa hipótese a partir do fato de que os atuais *smartphones*, equipados com câmeras fotográficas e acesso à internet, preenchem de maneira bastante eficiente e particular a função de produção e de veiculação de autorretratos fotográficos, e conseqüentemente, a difusão de um determinado simulacro de verdade do ator da enunciação. Por meio da prática de produzir, selecionar e divulgar *selfies* que acabam por formar séries que são veiculadas através de aplicativos de mensagem instantânea ou de mídias sociais na internet, postulamos a seguinte problemática de trabalho: (i) os textos, visualizados simultaneamente ou individualmente, por um processo de sobreposição perceptiva e mental desencadeado por uma experiência anterior, terminariam por estabelecer uma imagem-síntese do ator da enunciação, fruto de uma condensação dos traços mais recorrentes do conjunto? (ii) o efeito de sentido de verdade fisionômica pretendido pelo enunciador numa *selfie* seria potencializado em decorrência de novas técnicas e práticas relacionadas a esse gênero de autorretrato popular contemporâneo? Antes de desenvolvermos nossa hipótese, convém discutirmos o retrato e o autorretrato como gênero e texto, bem como suas origens relacionadas à tradição das artes plásticas, notadamente no que diz respeito à pintura, lançando luz sobre as particularidades de significação dessas linguagens.

| Retrato e autorretrato

O retrato e o autorretrato, originalmente gêneros oriundos das chamadas Belas Artes – que gozavam até o século XIX de grande prestígio no que se refere a uma escala valorativa dos gêneros artísticos praticada nas academias, nos salões e demais meios de produção e de circulação da arte –, encontraram grande adesão dentro do tema da fotografia de pessoas, sobretudo com o desenvolvimento de novas tecnologias, a partir de uma abordagem que introduziu mais variantes no gênero. A crescente difusão do fenômeno das *selfies* nas novas mídias digitais tornou esse gênero de autorretrato um dos mais praticados atualmente. Tal fato, possível em razão do grande desenvolvimento tecnológico dos últimos 50 anos, estabeleceu-se como consequência direta da popularização do retrato engendrada pela fotografia analógica e amadora, pela prática de registrar em imagem pessoas e acontecimentos pessoais. A esse respeito, como sugere Hedgecoe (2013, p. 258), o retrato se tornou “de longe o mais popular de todos os motivos fotográficos. Para pessoas que não têm a fotografia como *hobby*, mas apenas como uma maneira de registrar acontecimentos familiares, a maioria das fotos que tiram são retratos”.

De qualquer modo, seja realizada por um profissional, como ofício, seja por um amador, como *hobby*, ou circunstancialmente, em geral, as explicações sobre o modo como o enunciado fotográfico significa recaem, com frequência, objetivamente sobre fórmulas técnicas empíricas ou subjetivamente sobre explicações etéreas resultantes do “olhar” do fotógrafo que capta a “alma” do retratado. Se, por um lado, os manuais de fotografia costumam tratar o retrato e outros gêneros em termos mais técnicos, centrando-se em informações objetivas – como o tipo de objetiva mais adequada, de fundo, as possibilidades de iluminação e de posição para o modelo, e toda uma série de equipamentos de estúdio

próprios para fotos mais formais e profissionais – e, por outro lado, tais preceituários aconselham o enunciatário na abordagem de situações mais informais como em fotos ao ar livre e em ocasiões mais espontâneas, em última instância, pouco ou quase nada falam de práticas e estratégias de significação que envolvem outros conjuntos significantes em torno do texto fotográfico, e de como as mesmas sobredeterminam a construção de sentido do gênero retrato fotográfico.

Dáí nos parece vir a dificuldade de Barthes em classificar a fotografia, a qual de algum modo tende a se esquivar à análise de sua estrutura imanente. Assim, constata o semiólogo: “as divisões às quais ela [a fotografia] é submetida são de fato ou empíricas (Profissionais/Amadoras), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou estéticas (Realismo e Pictorialismo), de qualquer modo, exteriores ao objeto” (BARTHES, 2015, p. 13-14). Tamanha dificuldade, arriscamos dizer, advém do fato de que muitas dessas classificações quase invariavelmente se imbricam em um único texto – variando suas intensidades de acordo com o efeito de sentido pretendido pelo enunciador – que, como concentração de muitas práticas, processos e formas de interação, necessita ser desconstruído para além das experiências de interpretação das figuras-signos e dos textos-enunciados, devendo passar a considerar a corporeidade dos objetos em direção às formas de vida, configurando-se como gesto fotográfico. Possuindo uma função poética ou prosaica, o modo de significar da fotografia, objeto reproduzível e representativo do descentramento do sujeito na pós-modernidade, necessariamente obedece a um curso de ação centrífugo à noção de obra que, fixa, responde unicamente por suas próprias coerções internas, fundadas por uma crença textual.

Uma variação do retrato, o autorretrato, parece ter se tornado mais comum com a popularização dos celulares com câmeras fotográficas digitais e, para além do truísmo de que tal prática é oriunda do prazer em registrar pessoas, bem como em se autorregistrar em uma imagem, encontra-se aí um fazer persuasivo que visa invariavelmente um fazer crer com o intuito de fazer parecer verdadeiro à medida que tenta sempre consubstanciar um determinado simulacro do ator da enunciação. É importante ressaltar que o retrato e o autorretrato em pintura sempre foram manifestações de poder e de prestígio social, haja vista que grandes exemplos desses gêneros na arte são de personalidades que ocuparam funções de destaque na sociedade, como clérigos, reis, políticos, empresários, dentre outras, isto é, normalmente pessoas abastadas – já que uma encomenda de tal gênero sempre requereu um poder aquisitivo maior – e dos próprios artistas, que, na tentativa de serem agraciados com o mesmo *status* de relevância social, retrataram-se uns aos outros, assim como se autorretrataram, alguns inúmeras vezes ao longo da vida, a exemplo do pintor holandês Rembrandt H. van Rijn.

Ter a sua imagem plasmada em um processo artesanal de confecção, por ser privilégio de poucos, conferia conseqüentemente poder ao retratado. No caso contemporâneo das *selfies*, já inseridas numa realidade da imagem, acessível em termos de produção, e veloz no que se refere à sua circulação, o retrato está implicado em um contrato de fidedignidade que não somente irá persuadir pela posição social, mas, também pela disseminação de valores

estéticos alinhados à realidade contemporânea de difusão da autoimagem, valores que com frequência se somam à importância da circunstância social e compõem uma cena predicativa a qual extravasa a própria imagem.

Com o advento das novíssimas tecnologias e de suas novas práticas – pois, afinal, como esclarece Fontanille (2015, p. 14, tradução nossa) ao discorrer sobre o conceito de forma de vida, de Wittgenstein, “a significação de uma expressão provém do seu uso”⁵ –, cada vez mais a construção de sentido no autorretrato mobiliza outras dimensões significantes, ganha contornos que extravasam os limites textuais, propondo diferentes simulacros de verdade que não necessariamente relacionam-se a funções consideradas de maior prestígio social, mas que, por meio da persuasão do sensível, concretizado na imagem do corpo, projeta marcas enunciativas com o intuito de erigir um fazer-creer positivo no jogo das diferenças entre o ser e o parecer dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido, a prática da *selfie* como um ato de enunciação que atualiza o gênero do autorretrato dentro de uma situação-cena particular que envolve o enunciador, a câmera como instrumento e seus possíveis enunciatários, quando somada à prática de compartilhar através das mídias digitais e da internet, acaba por promover, nesse processo intermediário, a inserção do ator da enunciação em outras cenas envolvendo interfaces e enunciatários distintos em uma “situação-estratégia” em rede que estabelece a superposição e o “ajustamento” de ambas as cenas predicativas (FONTANILLE, 2005, p. 26-27).

Nessa atualização do gênero através de um novo uso que engloba duas práticas distintas, fotografar e compartilhar, reunidas e disseminadas em uma determinada situação-estratégia, a reiteração desse ato enunciativo como um todo se torna fundamental como estratégia do fazer persuasivo do enunciador, possibilitando o aumento da densidade sêmica por meio daquilo que denominamos de uma sintaxe em série da imagem. Antes de avançarmos mais nessa questão, faz-se necessário configurar o *modus operandi* da sintaxe do texto fotográfico a partir de seu cotejamento com a pintura.

| A sintaxe do texto fotográfico e de outros textos visuais

Quando da invenção da fotografia em 1839, tornou-se inevitável a sua filiação com a pintura, gerando confrontações entre os dois meios, entre seus modos de significação particulares. Ao apelo técnico e supostamente mais objetivo da fotografia, se opunha o reconhecimento estético da tradição da pintura: assim, a primeira deveria se espelhar na segunda, caso almejasse se elevar e atingir o *status* de arte.

Desde esse início, a ideia de registro do real sempre rondou a fotografia, em parte pelos regimes de crença a ela associados, mas igualmente por seu cotejamento com as artes plásticas, que primam por um processo de construção manual da imagem, como destaca Macluhan (2007, p. 216): “Ele [Talbot] tinha plena consciência de que a fotografia era uma espécie de automação que eliminava os procedimentos sintáticos da pena e do lápis”.

5 No original: “[...] la signification d’une expression n’advient que dans l’usage”.

Um efeito de sentido que emane verdade é uma situação complexa, pois, envolve regimes de crença e mecanismos de significação textual e de outros estratos da expressão. No âmbito da imanência do texto, uma reflexão de Metz (2014, p. 19) é produtiva ao comparar os modos de significação de várias linguagens e afirmar que o crer verdadeiro está intimamente ligado a uma debragem espacial, à projeção de um aqui e de um lá: “por isso a fotografia é bem diferente do cinema [...] o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo”. A rigor, tal situação semiótica engendrada pelo cinema, e que se encontra num modo virtualizado na fotografia, produz-se pelos fortes “efeitos estroboscópicos” (ARNHEIM, 1994, p. 272) – isto é, a sensação dinâmica de movimento gerada pela simultaneidade perceptiva daquilo que é constituído mecanicamente por uma sucessão de fotogramas com variação sutil em sua estrutura, em grandezas como tamanho, posição e forma –, bem como pelo sincretismo de vários sistemas de significação mobilizados por uma única enunciação na totalidade da linguagem cinematográfica. A reunião de todos esses efeitos seria responsável por uma grande “quantidade de *indícios de realidade*” (METZ, 2014, p. 19), projetando aspectualmente o enunciatário no momento de referência do ato discursivo e fazendo o texto cinematográfico parecer real. De acordo ainda com Metz (2014, p. 23), a impressão de realidade produzida pela fotografia seria também mais fraca em relação ao teatro, que sofreria, contraditoriamente, de um excesso desse efeito de sentido: “é talvez por ser o teatro excessivamente real que as ficções teatrais dão apenas uma leve impressão de realidade”. Se levarmos em conta essas colocações de Metz, o jogo da verdade entre essas linguagens se apresenta da seguinte forma: a afirmação da imanência do ser na linguagem teatral, que é, mas não parece real, que se constitui a partir das grandezas da semiótica do mundo natural e de uma situação-cena que extrapola o texto, contrasta com a relação não-parecer/não-ser na linguagem fotográfica, bem como com a afirmação da manifestação do parecer/não-ser na linguagem cinematográfica, na medida em que a intensidade de sua impressão de realidade se estrutura sob a mediação entre as fortes marcas enunciativas, “indícios de realidade” provenientes do simulacro de movimento, e as marcas enuncivas decorrentes do sentido de fechamento e de coerência interna que a definem como texto.

Essa condição veridictória de baixa intensidade da fotografia é resultante de sua natureza de fragmentação do real. Há muitas reflexões semelhantes que afirmam o texto fotográfico como um recorte estático do real, mas, por sua contundência, uma definição de Barthes (2015, p. 15) em particular define com profundidade a natureza desse meio de expressão:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno.

Tal “imobilidade amorosa ou fúnebre” parece sintetizar o trecho, dizendo-nos algo sobre esse instante eternamente congelado da fotografia, que pode, ao mesmo tempo, cativar

e enturvar a leitura do enunciatório. Esse entendimento sobre a natureza da fotografia já havia despertado firmes posicionamentos em defesa do objeto artístico, como nas conhecidas conversas do escultor François-Auguste-René Rodin com Paul Gsell, nas quais o escultor afirma que “nas fotografias, as figuras, embora sejam captadas em plena ação, parecem subitamente congeladas no espaço” (RODIN, 1990, p. 60), criando a famosa polêmica entre a arte e a fotografia, quando mais adiante diz que “é o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para” (RODIN, 1990, p. 61).

O que o escultor põe em discussão é a carência de relações estruturais pertinentes na superfície planar da fotografia, que faz diminuir ou estancar o fluxo temporal entre o agora e o então. Ora, por certo que não se trata de dizer que a fotografia não possui nenhuma sintaxe, mas que, à prevalência de uma sintaxe horizontal, sintagmática, em constante atualização, que se realiza continuamente na pintura por meio dos contrastes estabelecidos pelos formantes plásticos e figurativos – pois, o “quadro forneceria a meus olhos pouco mais ou menos aquilo que os movimentos reais lhes fornecem: vistas instantâneas em série, convenientemente baralhadas [...] atitudes instáveis em suspenso entre um antes e um depois, em suma, os exteriores da mudança de lugar” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 296-297) –, opõe-se a tendência a uma sintaxe que chamaremos de vertical, paradigmática e virtualizada na fotografia, que se atualiza sobretudo através da convocação de conjuntos de formantes mnemônicos estocados, que são atualizados no instante da interação com o texto. Esse modo de articular o sentido na fotografia tem um papel especialmente importante nos retratos e nos autorretratos, e nesses gêneros, há que se considerar principalmente a competência interpretativa do enunciatório, que logicamente amplia a sua eficácia à medida que um determinado conjunto de formantes figurativos fisionômicos do sujeito retratado, o qual foi potencializado, se encontrando numa reserva mnemônica particular, é reiteradamente evocado no momento do fazer interpretativo. Como consequência desse ato, surgem as impressões que estabilizam ou não o simulacro de verdade do retrato, contribuindo também para isso as predicções que lhe foram associadas. Por conseguinte, também decorre de tais conjuntos de formantes estocados na memória imbricada entre o sensível e o inteligível, as fusões que geram reconhecimentos fisionômicos equivocados.

A respeito dessas duas sintaxes, Barthes (1981, p. 219, tradução nossa⁶) as esclarece quando as descreve como dois tipos de imaginação ou consciência, relacionando-as à instância do signo:

6 No original: “L’imagination syntagmatique ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa perspective, elle le *prévoit* dans son extension: ses liens antécédents ou conséquents, les ponts qu’il jette vers d’autres signes; Il s’agit d’une imagination ‘stématisée’, celle de la chaîne ou du réseau; aussi la dynamique de l’image est ici celle d’un *agencement* de parties substitutives, dont la combinaison produit du sens, ou plus généralement un objet nouveau; Il s’agit donc d’une imagination proprement fabricative, ou encore fonctionnelle (le mot est heureusement ambigu, puisqu’il renvoie à la fois à l’idée d’une relation variable et à celle d’un usage)”.

A imaginação sintagmática não vê (ou vê menos) o signo em sua perspectiva, ela o *prevê* em sua extensão: seus elos antecedentes ou subsequentes são as pontes que ela lança em direção aos outros signos. Trata-se de uma imaginação “estomática”, a da cadeia ou rede; a dinâmica da imagem é nesse caso aquela de um *arranjo* de partes substitutivas, cuja combinação produz o sentido, ou em termos mais gerais um objeto novo. Portanto, trata-se propriamente de uma imaginação construtiva, ou mesmo funcional (a palavra é produtivamente ambígua, já que se refere, ao mesmo tempo, tanto à ideia de uma relação variável quanto à de um uso).

Por sua maior tendência a um preenchimento figurativo arbitrário e sua condição estrutural de recorte do real, a fotografia carece da temporalidade intencionalmente atualizada através da manipulação de sua matéria da expressão, constituída por seus formantes plásticos e figurativos, temporalidade essa que é compulsória à prática da pintura. Talvez por isso – e no caso do fotojornalismo esse fato é ainda mais contundente – Henri Cartier-Bresson (2015, p. 62) tenha afirmado que para fotografar “basta ter um dedo, duas pernas, um olho”, pois as relações sintagmáticas são estabelecidas de uma só vez, projetadas num único gesto sobre a extensão da imagem planar, no instante exato em que se fotografa, ao mesmo tempo em que uma perspectivação paradigmática é deflagrada, subsidiada pelo depósito e pela recuperação de outras referências imagéticas associadas pelo sujeito da enunciação por meio da seleção e/ou da densificação de traços similares. Nesse sentido, Macluhan (2007, p. 228) corrobora essa visão quando diz que a fotografia “deu impulso ao delineamento do mundo interior” – em face de uma existência continuamente atualizada da pintura, produto de uma manipulação material – à manifestação que pressupõe uma intrínseca dependência de um modo de existência virtualizado, nos moldes como opera

[...] a consciência paradigmática [...] uma imaginação formal; ela *vê* o significante conectado, como de perfil, a alguns significantes virtuais dos quais ele é ao mesmo tempo próximo e distinto; ela não vê (ou vê menos) o signo em sua profundidade, ela o vê *em sua perspectiva*; da mesma forma, a dinâmica ligada a esta visão é a de um chamado: o signo é *citado* fora de uma reserva finita e ordenada, e esse chamado é o ato soberano de significação. (BARTHES, 1981, p. 219, tradução nossa)⁷

As meditações do filósofo Merleau-Ponty a respeito dos modos de significação particulares da pintura e da fotografia reafirmam suas diferenças, fazendo-nos refletir sobre os dois tipos de consciência que operam em cada uma das linguagens:

⁷ No original: “[...] la conscience paradigmaticque [...] une imagination formelle; elle *voit* le signifiant relié, comme de profil, à quelques signifiants virtuel dont il est à la fois proche et distinct; elle ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa profondeur, elle le voit *dans sa perspective*; aussi la dynamique qui est attachée à cette vision est celle d’un appel: le signe est *cité* hors d’une réserve finie, ordonnée, et cet appel est l’acte souverain de la signification”.

A fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, “a metamorfose” do tempo, que, ao contrário, a pintura torna visíveis, porque os cavalos [os cavalos da pintura *Derby de Epsom*, de Théodore Géricault] têm em si o “deixar aqui e ir para ali”, porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 297)

Tanto a pintura quanto a fotografia baralham o sensível e o inteligível e contraem as gradações que modulam as categorias aspectuais do ato discursivo através de uma práxis enunciativa operada pelas consciências sintagmática e paradigmática – seja por uma tendência às debreagens enuncivas no retrato, seja pelo domínio das debreagens e embreagens enunciativas no autorretrato, que instalam o ator da enunciação no enunciado. Todavia, se a pintura articula o aqui e o alhures, o agora e o então, o eu/tu e o ele, atualizando o trânsito dos valores do texto pictural por meio de uma condensação plástica que deixa entrever “um pé em cada instante” na sintagmática planar, a fotografia opera mais pela perspectivação paradigmática dos instantes, pois, do contrário, estaria fadada à destruição da “ultrapassagem” do tempo ou a ocorrências circunstanciais como a mencionada a seguir por Merleau-Ponty (1975, p. 297): “os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento em que seus dois pés tocavam o solo”.

No retrato, ou esse “arranjo paradoxal” se dá pela manipulação da forma plástica que contrai e orienta as percepções dos vários traços e figuras fisionômicas, como ocorre principalmente na pintura, ou essa síntese se dá principalmente através da série, seja ela em extensão real ou em perspectivação virtual, não por uma sucessão gradativa, mas contraditória, que tem uma importância central no caso do retrato fotográfico, visando os dois modos sintáticos a estabilização referencial e o efeito de sentido verdade. Se como observara o poeta Charles Baudelaire (2008, p. 128), a matéria do retrato é a mais “concreta e sólida”, necessitando por isso de mais imaginação, devendo assim o pintor, a cada gesto, empenhar-se na mediação dos formantes plásticos virtualizados e realizados relacionados ao modelo, materializando-os na sintagmática do quadro, por outro lado, em função de uma empatia incontornável – sobretudo daquelas pessoas que nos são mais próximas –, a matéria figurativa do retrato nos afeta muito mais intimamente, motivando a movimentação e o rearranjo dos acentos vinculados às competências modais do sujeito.

Concentrando-nos em alguns exemplos de retratos e de outros gêneros em pinturas e fotografias, podemos perceber o grau de maleabilidade da matéria do texto dessas duas linguagens. Vejamos a pintura de Paul Cézanne intitulada *O grande banhista* (1885-87), elaborada a partir de *Modelo de pé* (não datado), uma fotografia anônima de um modelo vivo (Imagem 2).

Imagem 2 – 2.1. O grande banhista. 2.2. Modelo de pé.



Fonte: BECKS-MALORNY, U. Paul Cézanne: o pai da arte moderna. Colônia: Taschen, 1996, p. 80 e 81.

2.1. Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 127 x 96,8 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

2.2. Anônimo. Fotografia. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Enquanto na fotografia a figura humana realiza-se em pose que encerra um instante fixo dentro da ação, aparecendo como que estancada de seu fluxo e firmemente plantada no chão, em sua pintura, Cézanne engendra uma série de contradições nas relações articuladas entre os formantes figurativos, num aproximar-se e distanciar-se, estabelecendo uma dinâmica na qual a figura parece nunca cessar de se atualizar, numa ininterrupta vibração interna à materialidade do plano de expressão, resultante de uma complexa modulação planar, sobretudo das categorias cromáticas e acromáticas. Na expressão, a ênfase do pintor recai invariavelmente sobre o espaço intermediário que entretece as qualidades plásticas, entre a configuração de um formante e outro, no devir mesmo do ato inaugural que estabelece os contrastes plásticos. Efeito: a transformação de um estado: ora a figura caminha, ora repousa, como que se aproximando espacialmente em direção ao enunciatário do texto. Desconstruído e desarmado, eis o doríforo moderno! Uma desconstrução da matéria visual de tal envergadura ocorre somente a partir da manipulação profunda da materialidade pictórica. A matéria que compõe *O grande banhista* encontra eco em esculturas de Rodin, como *Homem que anda* (1877) e *São João Batista* (1878).

Tamanha vibração na superfície planar está presente também nos retratos e autorretratos de Cézanne, como podemos verificar em *Retrato da Senhora Cézanne* (1885-87) (Pintura 1)

e em *Autorretrato com paleta* (1885-87) (Pintura 2), por exemplo. Nesse último trabalho, em particular, afora as modulações de cores e de luzes na face da figura, as quais estabelece pequenas variações na identidade fisionômica do pintor, o jogo de modulação cromática entre contrastes de cores quentes e frias disseminado na parte superior do fundo e concentrados na cabeça da figura do pintor, ator da enunciação projetado no enunciado pictórico, encontra par com o jogo de contrastes exibidos na paleta, homologando a matéria do fazer manual, prático, do ofício da pintura, e a matéria da fabulação intelectual, correspondência historicamente cara ao estatuto das artes.

Pintura 1 - Retrato da Senhora Cézanne. **Pintura 2** - Autorretrato com paleta.



Fonte: BECKS-MALORNY, U. Paul Cézanne: o pai da arte moderna. Colônia: Taschen, 1996, p. 52 e 53.

Pintura 1 - Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Museu de Belas Artes, Houston.

Pintura 2 - Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Stiftung Sammlung, Zurique.

Com um trabalho igualmente profundo sobre a sintagmática planar, apoiando-se nos contrastes eidéticos e, supomos, na tradição fisiognômica de construção do caráter do retratado a partir de semas que compõem a articulação das categorias humano/animal, o pintor Jean-Auguste D. Ingres, que aconselhava seus aprendizes a fazerem “muitas linhas, ora de memória, ora de observação da natureza” (VALÉRY, 2003, p. 67), estabelece no retrato de *Mademoiselle Rivière* (1805) (Pintura 3) uma dinâmica semelhante entre as linhas da silhueta do rosto da figura humana e as linhas de contorno de sua indumentária através do que os pintores chamam de linha de arabesco, uma linha sinuosa que percorre toda a composição. Por outro lado, como resultado de uma construção figurativa no âmbito fisionômico, já “se observou que o retrato de *Mademoiselle Rivière*, pintado por Ingres,

tinha o ‘tipo de uma ovelha, olhos grandes e ardentes sob o arco perfeito das sobrancelhas, avisando-nos de que não devemos confiar muito neles’” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 70), o que pode indicar que o pintor mediou os dois domínios semânticos mencionados acima, construindo, a partir da manipulação do plano de expressão plástico, uma relação motivada que terminaria por manifestar simultaneamente o caráter dócil, suave, mas não confiável da personagem. Dessa forma, o índice de um conteúdo passional seria erigido e homologado no plano da expressão pela modulação da linha sinuosa, suave nas transições, euforizando a brandura da expressão facial, mas também instável em seu percurso, marcando a possibilidade iminente de mudança de comportamento. Os estudos fisiognomônicos têm uma longa tradição nas artes em geral. Desde a Antiguidade, nomes como pseudo Aristóteles, Adamantios, della Porta, Le Brun, Camper, dentre muitos outros, elaboraram extenso material a respeito. Em linhas gerais, podemos afirmar que a totalidade desses estudos se apoiam eminentemente numa abordagem passional e zoomórfica da figura humana, sobretudo da fisionomia. Considerando as dimensões e o propósito deste artigo, não seria adequado nesse momento realizar um aprofundamento sobre o tema, tampouco uma discussão sobre a citação de Baltrusaitis.

Pintura 3 - Mademoiselle Rivière.



Fonte: wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Caroline_Rivi%C3%A8re#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_Mademoiselle_Caroline_Rivi%C3%A8re_-_WGA11837.jpg

Pintura 3 - Jean-Auguste D. Ingres. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm. Museu do Louvre, Paris.

No que diz respeito à fotografia, a solidez e a concretude dos gêneros retrato e autorretrato apontadas por Baudelaire, são como que potencializadas, cerceando a manipulação da matéria da expressão e condicionando o fotógrafo à utilização de outros recursos de

significação nesse plano de sentido. O retrato do pintor Piet Mondrian em seu ateliê (1926) (Fotografia 1), realizado por A. Kertész, exhibe o tema abstrato da simplicidade geométrica proposto pela corrente do neoplasticismo. O dispositivo topológico da foto faz crer figurativamente a partir da integração da relação figura/fundo em um arranjo eidético composto pela predominância das relações ortogonais entre linhas retas verticais e horizontais, com alternância de distâncias e, às vezes, por sobreposição das formas: um dispositivo geométrico bastante conhecido das obras do pintor. Contribui para a eficácia do efeito de sentido verdade no retrato a posição quase frontal e a alternância da altura dos braços do pintor, criando uma correspondência com as linhas do fundo, quase todas em ângulo reto. Esse é um traço comum em relação à retórica dos retratos, qual seja, o de significar agregando vários formantes figurativos, os quais, por contiguidade, por “uma relação de inclusão” (FIORIN, 2008, p. 118), num processo metonímico que faz relacionar a parte ao todo, adensam semanticamente a camada superficial do discurso. Além desse recurso, a competência do enunciatário no que tange ao seu fazer interpretativo referencial é fundamental à leitura bem-sucedida, a um crer verdadeiro do texto como um retrato e que, no caso da fotografia, afigura-se essencial o acesso aos esquemas picturais do pintor e às imagens de sua aparência facial, estocados num modo de existência virtual, convocados à construção do sentido no momento da fruição do retrato fotográfico.

Assim, paralelamente ao contato com o texto fotográfico, a estabilidade referencial se concretizará de maneira mais eficaz ao evocarmos outros textos que irão estabelecer uma densidade sêmica fundamental à leitura, formada segundo as próprias obras de Mondrian e outros retratos fotográficos representando o artista, por exemplo, o realizado por Arnold Newman (1942) (Fotografia 2). Se qualquer texto pressupõe outros para ser interpretado, – e como propõe Sartre (2013, p. 23, tradução nossa)⁸, se “o objeto em si é a síntese de todas essas aparições, a percepção de um objeto é, portanto, um fenômeno com uma infinidade de faces” –, no retrato fotográfico, essa modulação referencial através do que Barthes destacou sobre a consciência paradigmática parece operar contribuindo de modo fundamental para uma concretização figurativa mais eficiente no que diz respeito ao fazer interpretativo do enunciatário.

⁸ No original: “[...] l’objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d’un objet est donc un phénomène à une infinité de faces”.

Fotografia 1 e Fotografia 2 - Piet Mondrian.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/463589355368036468/>

Fotografia 1 - André Kertész, Paris.

<https://www.pinterest.es/pin/393994667372807895/>

Fotografia 2 - Arnold Newman.

Num retrato fotográfico que o pintor Edgar Degas fez de Stéphane Mallarmé e de Pierre-Auguste Renoir (1895) (Fotografia 3), Degas se autorretrata como uma silhueta fantasmagórica refletida no espelho por trás das figuras do poeta e do pintor, criando, nessa espécie de representação dentro de outra representação, um exemplo de espaço em *mise en abyme*, à maneira do *Casal Arnolfini* (1434), do pintor Jan van Eyck, ou como em *As meninas* (1656), de Diego Velázquez. A fotografia de Degas, que mostra “o aparecimento de uma forma combinada ao declínio de outra é uma **flutuação** semiótica” (FONTANILLE, 2007, p. 279), tipo de percurso previsto pela práxis enunciativa que vai da atualização, passando pela realização, e chega num modo virtual de existência. Quanto a esse tipo, Fontanille (2007, p. 279) esclarece ainda que o “caso da ‘imagem na imagem’ é um exemplo corriqueiro de **flutuação** semiótica: quando fixamos a atenção na imagem inserida, encaixada, a imagem de base não é perdida de vista, ela permanece potencialmente disponível”. A foto de autoria de Degas nos serve para ilustrar esse processo através do qual a materialidade da fotografia é preenchida por nossa experiência anterior. O fato de Degas não ser o motivo principal desse texto fotográfico, estimula ainda mais a imaginação ou a recuperação mnemônica da fisionomia do pintor. A percepção da figura humana como um objeto da semiótica do mundo natural é algo bem distinto da percepção de outros objetos, se comparada à parte de uma árvore, por exemplo – mesmo que ela nos seja familiar em função de uma convivência –, um pouco como nos diz Rudolf Arnheim (1997, p. 88), referindo-se à percepção do movimento: “os braços erguidos de

um homem veiculam mais dinâmica visual do que os ramos de uma árvore ou uma configuração abstrata erguendo-se com o mesmo ângulo, por que os braços do homem são compreendidos como estando erguidos da sua normal pendência”. O que Arnheim nos diz nesse trecho é que, por seu maior repertório de articulação, a percepção de uma figura humana irá necessariamente evocar outras possibilidades posicionais desse objeto.

Fotografia 3 - Renoir e Mallarmé.



Fonte: <https://artandthoughts.fr/2013/07/21/edgar-degas-photographer/>
Fotografia 3 - Edgar Degas.

Assim, diante da identificação do autorretrato de Degas na fotografia, se já conhecemos a fisionomia do pintor, somos compelidos, de forma ainda mais acentuada, a acessar um repertório de imagens pertencente a um sistema subjacente para produzir o sentido de semelhança da fotografia com a figura do pintor, do mesmo modo como no processo descrito por Sartre (2013, p. 51, tradução nossa)⁹ em relação à leitura de um retrato: “o

⁹ No original: “[...] le portrait agit sur nous – à peu près – comme Pierre en personne et, de ce fait, il nous sollicite de faire la synthèse perceptive: Pierre de chair et d’os”.

retrato nos afeta – quase – como o próprio Pedro e, a partir disso, nos demanda fazer a síntese perceptiva: Pedro de carne e osso”. Se nunca vimos nenhuma imagem de Degas, o autorretrato de sua “imagem inserida, encaixada” permanece em potência à espera de um preenchimento, de uma síntese que o realize. A rigor, essa síntese busca recuperar o rastro mnemônico das diversas posições e movimentos do objeto, dinâmica a que se referiu Arnheim, fator central e, especialmente no retrato fotográfico, responsável pelo efeito de sentido verdadeiro da foto, haja vista que, como fragmento do real, a foto necessitará do auxílio de outros traços ausentes para recompor a identidade do sujeito do enunciado. Afinal, como discorre Sartre (2013, p. 104-105, tradução nossa)¹⁰ noutro trecho relacionado à materialidade do retrato, trata-se “sempre de animar uma determinada matéria para estabelecer a *representação* de um objeto ausente ou inexistente. A matéria nunca foi o *análogo* perfeito do objeto a ser representado: um certo conhecimento viria a interpretá-lo e preencher suas lacunas”.

| **Selfie e efeito de verdade: autorretrato como gesto**

A produção de sentido na fotografia parece estar mais intimamente ligada aos diversos usos de que se faz dessa linguagem e menos a definições e gêneros – como aqueles observados por Barthes –, usos esses possíveis e acessados a partir da “competência formal disponível no momento da produção do sentido” (FONTANILLE, 2007, p. 276). Uma análise que contemple um uso particular que se faz do autorretrato em sua versão popular contemporânea, a chamada *selfie*, deve necessariamente considerar as práticas e as estratégias, respectivamente como tipos de experiências e instâncias formais que estruturam a construção do significado no âmbito do plano de expressão.

A prática de fazer *selfies* utilizando *smartphones* ou *webcams*, associada à prática de difundir, de compartilhar os autorretratos em aplicativos de mensagem instantânea, como o WhatsApp, ou em plataformas de mídias sociais, como o Facebook e o Instagram, estabelece um tipo de experiência denominada por Fontanille (2005, p. 26) de “*conjuntura*, aquela da superposição, da sucessão, do acasalamento ou da concorrência entre práticas”, vinculando cenas predicativas distintas dentro de uma mesma estratégia, mais ou menos previsível. Voltando à nossa hipótese, a saber, a de que a fotografia e, em particular, o retrato e o autorretrato necessitam de um preenchimento referencial a partir de experiências figurativas anteriores, é lícito dizer que as novas tecnologias disponíveis nos aparelhos de *smartphones*, com câmera fotográfica e acesso à internet e a aplicativos que permitem tratar, publicar e compartilhar as fotos instantaneamente, potencializaram tanto as condições para as práticas de produção e disseminação de fotos numa quantidade e intensidade muito maiores do que em qualquer outro momento, quanto as condições para a interpretação desses textos. Tais tecnologias favoreceram os processos de combinação e associação, levando ao incremento da série efetiva, realizada,

10 No original: “[...] toujours d’animer une certaine matière pour en faire la *représentation* d’un objet absent ou inéxistant. La matière n’était jamais l’*analogue* parfait de l’objet à représenter: un certain savoir venait l’interpréter et combler ses lacunes”.

e da série mnemônica, virtualizada, sobretudo no autorretrato, até então pouco produzido por fotógrafos amadores e que demanda uma estabilidade referencial maior do que outros gêneros fotográficos. Ao ponderarmos a respeito da convergência entre, de um lado, o surgimento da rede mundial de computadores e das mídias sociais como suporte, e de outro, a intensificação das possibilidades das projeções discursivas em primeira pessoa, a *selfie* vem contribuir para a composição de textos sincréticos em situações-cenas complexas, as quais mobilizam vários sistemas de significação, interfaces e mídias na construção de efeitos de sentido identitários – de múltiplas identidades e de identidades múltiplas, de identificações que se estabelecem ou que transitam entre o si, o não-si e o outro –, que em última instância são tributários de uma base referencial alicerçada sobre a reiteração de traços discursivos concretizados nas figuras fisionômicas, seu ponto central e modo mais imediato de difusão.

Na definição do Dicionário Oxford (2013, tradução nossa)¹¹, o termo *selfie*, que teve as suas primeiras ocorrências na internet no ano de 2002, está associado a essas duas práticas, a da produção e da divulgação: assim, a *selfie* é “uma fotografia que alguém tira de si mesmo, normalmente com um *smartphone* ou *webcam* e enviada a um *website* de mídia social”. A despeito do autorretrato fotográfico ter nascido “das limitações tecnológicas das origens da fotografia no século dezenove, e não das inovações digitais do século vinte em um meio que aparentemente o tornou onipresente” (DINIUS, 2015, p. 446-447, tradução nossa)¹² – pois se atribui o primeiro autorretrato da história da fotografia a Robert Cornelius, que, em 1839, usou o processo de Louis-Jacques Mandé Daguerre para registrar a sua própria imagem –, as práticas atuais envolvidas na produção de uma *selfie* diferem consideravelmente das práticas desse proto-autorretrato, tanto em termos tecnológicos, dos meios de sua produção, quanto de um conjunto significativo, um curso de ação que extravasa o texto fotográfico e que parece estar mais próximo aos atores nele figurados. Cornelius precisou adaptar a câmera a um suporte para estabilizá-la e necessitou da luz diurna para diminuir o tempo de exposição, levando alguns minutos em todo o processo que, pelo pouco controle sobre o método daguerreotipo, resultara numa imagem com inúmeros “ruídos” visuais. Utilizadas em estúdio ou ao ar livre, as câmeras analógicas se tornaram muito sofisticadas ao longo do tempo, contudo, suas práticas se caracterizam por serem mais longas e de difusão mais limitada, se comparadas às possibilidades das câmeras digitais e dos celulares equipados com câmeras fotográficas.

Confrontadas às práticas fundadoras de Daguerre e Cornelius, aperfeiçoadas posteriormente pelas câmeras analógicas, as câmeras de celulares, além de equipadas com recursos de ajuste e de edição, podem também lançar mão de uma série de aplicativos disponíveis com efeitos e ferramentas de edição de imagem, como o Candy

11 No original: “[...] a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website”.

12 No original: “[...] photographic self-portraiture was born from the technological limitations of photography’s origins in the nineteenth century, not from twenty-first century digital innovations in the medium that have made it seemingly ubiquitous”.

Camera, o YouCam Perfect e o Selfie Camera HD, para citar alguns deles. A respeito das possibilidades do Candy Camera, por exemplo, ele dispõe de mais de 30 filtros que podem ser utilizados antes de se capturar a imagem, evitando ou minimizando retoques posteriores. Possui também “ferramentas básicas de edição como cortar, girar, ajuste do brilho, contraste e saturação, ajuste de resolução da imagem” (DÂMASO, 2015), além do “recurso Beauty, que traz diversas funções que ajudam no embelezamento de suas fotos como clareamento da pele, remoção de espinhas, maquiagem (olhos, *blush*, batom), emagrecimento, entre outros” (DÂMASO, 2015).

Consideradas como estratégias inerentes a situações conjunturais distintas e não necessariamente concorrentes envolvendo atos de enunciação específicos, o ajustamento das práticas implícitas aos modos analógico e digital de fotografar, no que se refere às suas práticas de edição e divulgação, propõem uma maior ou menor autonomia dos sujeitos enunciadores com relação aos diversos processos ou predicados que compõem suas cenas. Cada sujeito, cada suporte/objeto/ferramenta e mecanismos de debreagem/embreagem implicados no processo como um todo, seja na pré-produção, na produção ou na pós-produção, desempenha um papel actancial que concorrerá para a caracterização das cenas predicativas em particular, depreendendo-se disso a situação-estratégia, isto é, aquela em que “geralmente cada cena predicativa deve se ajustar no espaço e no tempo a outras cenas e práticas, concomitantes ou não-concomitantes” (FONTANILLE, 2005, p. 26).

No caso das práticas em torno da fotografia analógica, o ato enunciativo proposto pelo enunciador é co-extensivo ao sujeito que receberá o filme para a sua revelação, e por mais que o fotógrafo saiba e possa fazer a imagem, pela escolha da máquina, do filme, controlando seus dispositivos mecânicos básicos diretamente ligados ao plano da expressão, como o ajuste da velocidade de captura, o maior ou menor tempo de exposição à luz ajustado pelo obturador da máquina, utilizando-se de aparatos como tripés e rebatedores de luz como recursos que debreiam o processo em relação ao motivo a ser fotografado, ou ainda orientando o sujeito que revelará o filme com relação aos processos químicos, ao tempo de revelação, ao tipo de suporte, etc., enfim, por mais que o enunciador possua a competência necessária, o seu papel deve se ajustar ao papel do sujeito-revelador, ou ainda, do sujeito-diagramador ou do sujeito-montador, actantes na situação semiótica – respectivamente, responsáveis por fixar a imagem num papel, compor sua apresentação para uma impressão ou para uma exposição –, assim como deve considerar os papéis actanciais que cada ferramenta utilizada e que cada ambiente desempenha. Todos esses actantes contêm os traços dêiticos eu/tu, aqui e agora, produzindo atos de enunciação dentro de suas cenas específicas, enunciando particularmente e compondo globalmente o entorno, contribuindo para a totalidade dos atos que configura o conjunto significativo.

De modo distinto, as práticas implicadas à fotografia digital, notadamente àquelas que utilizam *smartphones* e têm por objetivo compartilhar a produção rapidamente, são atravessadas pela possibilidade de instantaneidade de sua situação-estratégia, assim como pela maior condensação dos actantes envolvidos. Através dos efeitos e

das ferramentas dos aparelhos ou dos *apps* disponíveis, bem como do acesso à *web*, o usuário pode ajustar e/ou tratar e difundir as imagens, operando uma condensação aspectual dos processos envolvidos, encurtando assim o seu intervalo processual, já que nesse caso uma impressão não se faz necessária. Diante dessa situação semiótica distinta da conjuntura que entretence os processos analógicos, as diversas práticas e cenas que compreendem a produção de uma *selfie*, quando reiteradas, potencializarão o fazer interpretativo do enunciatário, favorecendo sua interpretação através da convocação de várias referências compartilhadas anteriormente com vistas a um preenchimento figurativo que estabilizará a identidade fisionômica do ator da enunciação e cumprindo a função de realizar a “síntese perceptiva”, de “animar uma determinada matéria para estabelecer a *representação* de um objeto ausente”, como postulado por Sartre.

Nesse sentido, a produção, a publicação e o compartilhamento em série de *selfies* estabelecem outras condições para a construção de sentido do autorretrato e para o contrato de veridicção que o sustenta. Ao postar *selfies*, o acesso a estruturas que inexistiam, ou que antes estavam virtualizadas no sistema, passam a existir de modo realizado, adquirem uma realidade material visual, disponibilizando e popularizando uma práxis enunciativa que há alguns anos atrás se restringia aos arquivos pessoais em papel ou vídeo. Quando se disponibiliza a visualização de inúmeros autorretratos de um determinado ator da enunciação, o enunciatário acaba por adquirir uma maior competência para interpretar a verdade, categoria que subsume e articula os termos ser e o parecer. Desse modo, e não por acaso, um crer-verdadeiro terá uma maior probabilidade de se instalar no canal de comunicação e transitar da dimensão da manifestação parecer/não-parecer para a dimensão da imanência do ser do ser.

Em geral, as práticas que envolvem a produção e a divulgação das *selfies* recaem respectivamente sobre uma organização figurativa mínima do enunciador em relação ao ato enunciativo e posteriormente sobre uma seleção dos textos fotográficos a serem enviados ou compartilhados. Essa seleção opera sobre certos aspectos os quais podemos elencar aqui como: (i) a posição e a expressão do rosto e do corpo; (ii) o tipo de iluminação; (iii) a escolha do fundo; todos contribuindo para uma euforização do ator da enunciação. Portanto, esses aspectos estabelecem, dentro das variações criadas pelas condições específicas do ato fotográfico, acentos que têm a função de valorizar um determinado simulacro do ator da enunciação.

Essa seleção parece já pressupor uma síntese proprioceptiva de todas as variações operadas pelo sujeito da enunciação, as quais reconfiguram virtualmente as projeções enunciativas, não simplesmente por uma espacialidade posicional que lhe é exterior, mas pela espacialidade da situação semiótica, da situação-cena e da situação-conjuntura, semelhante àquela sugerida por Merleau-Ponty (1999, p. 146), isto é, por “uma *espacialidade de situação*”, haja vista “que meu corpo me aparece como postura em vista de uma certa tarefa atual ou possível”. Em virtude desse fato e não por acaso, Cartier-Bresson (2015, p. 36) afirmara adorar “as folhas de contato, em que as imagens se sucedem, mostrando como um fotógrafo se movimenta no mundo”, pois a produção de sentido em fotografia

ganha força a partir da possibilidade de realização de uma sintaxe em série, conciliadora de diversos formantes, enunciados e textos em um gesto fotográfico que significará sempre por sua situação global.

| **Considerações finais**

O contrato de veridicção relacionado à fotografia e particularmente aos gêneros do retrato e do autorretrato está diretamente implicado às práticas que cercam as suas técnicas, tecnologias e objetos. Há dois tipos principais de crenças que fundam o efeito de sentido verdade no retrato fotográfico: a crença prática, estabelecida por um curso de ação aberto, sujeito a outros cursos de ação, e a crença funcional, estabelecida pelas funções e pelos usos dos objetos (FONTANILLE, 2015). Tanto o processo analógico de fotografar, quanto o digital, estão sujeitos a ambos os regimes de crença, com diferenças importantes entre eles, no que tange à programação e ao ajustamento das práticas envolvidas.

A partir da caracterização da sintaxe particular do texto fotográfico, comparada à sintaxe de outros textos visuais, sobretudo do texto pictural, buscamos demonstrar neste artigo que o retrato e o autorretrato fotográfico, num grau maior do que em outros gêneros, necessitam de um preenchimento sêmico em virtude de seu modo de significação que tende a restringir a manipulação de seus formantes visuais. Apoiando-nos na noção de série e nas dimensões sintagmática e paradigmática de Saussure, assim como nos níveis de pertinência da expressão propostos por Fontanille, postulamos a construção do efeito de sentido verdade no retrato e autorretrato através da combinação e da associação de textos, bem como do ajustamento de suas práticas.

Nesse sentido, no âmbito digital, verificamos, no caso específico das *selfies*, a potencialização desses processos, notadamente pela instantaneidade de veiculação dos textos, pois, com frequência, a divulgação de uma *selfie* sucede outras já divulgadas, sendo a estabilização da forma, resultante da sobreposição das etapas desse curso. Walter Benjamin (2015, p. 18, tradução nossa)¹³ já suscitara essa visão, ao afirmar que através da fotografia “nos é revelado pela primeira vez o inconsciente óptico”, que, para além de seus meios tradicionais, como no caso específico das *selfies* – submetidas com muita frequência à complexidade e à celeridade dos processos intermediáticos envolvendo várias instâncias formais de expressão –, constitui-se, de um modo bastante particular em relação a outras situações semióticas, por meio da afirmação de uma sintaxe intertextual, de uma práxis enunciativa que substancia e estimula a recuperação e a atualização de referências de partida a serem condensadas e realizadas no texto fotográfico de chegada.

13 “Através dela [da fotografia], nos é revelado pela primeira vez este inconsciente óptico, como a psicanálise nos familiariza com o inconsciente pulsional” (No original: “À travers elle, nous est révéle pour la première fois cet inconsciente optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l’inconscient pulsionnel”).

Investigou-se neste trabalho a estabilização referencial e o efeito de sentido verdade no retrato e no autorretrato fotográfico com foco na estabilização fisionômica sem termos intencionado reduzir os processos de significação que envolvem esse objeto. Com efeito, a estabilidade referencial do retrato depende intrinsecamente do conjunto dos predicados que o entretetece, a começar pela totalidade do próprio texto, e se vincula a todo o universo figurativo debruado a partir do Eu que se projeta numa dada conjuntura, compreendendo sobre isso que não se trata simplesmente de uma maior densidade sêmica, de uma saturação de traços do significado, mas, antes, de uma operação constituída pela eleição, a seleção e a reiteração de determinados traços sêmicos.

Num autorretrato de Man Ray de 1947, por exemplo, a cobertura figurativa da fisionomia do ator teria sido mais ou menos suficiente para a sua estabilização como figura humana e talvez como retrato, porém, o emprego de distorções promovendo desvios na topologia termina por contribuir para a desestabilização dos traços fisionômicos. Nessa foto, a relação entre a figura humana e as outras figuras do fundo evidenciam os desvios em todo o universo figurativo. Em autorretratos com naturezas mortas anteriores (1925 e 1931), ao estilo René Magritte, uma escultura de sua cabeça predica outros objetos figurados em várias de suas obras, encerrando essa articulação a eficácia do fazer persuasivo na construção da verdade do retrato. Nesse sentido também, como tantos outros cursos de ação ainda por serem investigados e que denotam formas de vida contemporâneas veiculados pela fotografia, a isotopia de determinados conjuntos de figuras e gêneros pode funcionar como projeções enunciativas na construção de alguns tipos de *selfies*, os quais, por uma relação de contiguidade, são metonimicamente recompostos tornando-se variações do autorretrato, sendo exemplos disso a *couplie*, *selfie* de casais ou a *foodfie*, *selfie* de comida.

| Referências

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1994.

ARNHEIM, R. *Para uma psicologia da arte & Arte e entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

BALTRUSAITIS, J. Fisiognomonía animal. In: BALTRUSAITIS, J. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 13-84.

BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10, p. 121-130.

BENJAMIN, W. *Petite Histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia, 2005.

CARTIER-BRESSON, H. *Ver é um todo: entrevistas e conversas – 1951-1998*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

DÂMASO, L. Oito aplicativos para deixar a sua selfie “perfeita”. *TechTudo*. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/noticia/2015/11/oito-aplicativos-que-deixam-sua-selfie-perfeita.html>. Acesso em: 24 maio 2019.

DINIUS, M. J. The Long History of the “Selfie”. *J19: The Journal of Nineteenth-Century Americanists*, v. 3, n. 2, p. 445-451, Fall 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/594053>. Acesso em: 24 maio 2019.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, J. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, J. *Formes de vie*. Liège: Presses universitaires de Liège, 2015.

FRANCASTEL, P. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HEDGECOE, J. *O novo manual de fotografia*. São Paulo: Senac, 2013.

HEIDEGGER, M. *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega, 1995.

LE GOFF, J. Documento e monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013. p. 485-499.

MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos estéticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 273-301.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PLÍNIO. História natural. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 1, p. 73-86.

RODIN, A. *A Arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SARTRE, J. P. *L'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.

THE OXFORD DICTIONARIES. *The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is...*
Disponível em: <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>. Acesso em: 25 maio 2019.

VALÉRY, P. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

Como citar este trabalho:

CERDERA, Fábio Pereira. Sobre a veridicção no retrato fotográfico. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 85-112, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.12692>.