

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FILOSOFIA

Ed Alves de Figueiredo

**SOBRE A VERACIDADE DOS ÍCONES:
*A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA À LUZ DO PRAGMATICISMO DE
CHARLES S. PEIRCE***

MESTRADO EM FILOSOFIA

SÃO PAULO

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FILOSOFIA

Ed Alves de Figueiredo

**SOBRE A VERACIDADE DOS ÍCONES:
*A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA À LUZ DO PRAGMATICISMO DE
CHARLES S. PEIRCE***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Ivo Assad Ibri.

SÃO PAULO

2018

Banca Examinadora

À Dayane, pelas inúmeras traduções, revisões e discussões teóricas ao longo deste processo. Pela compreensão em relação às ausências nos sentidos infinitamente mais amplos do que a razão requer. Pela cumplicidade na vida.

À Lina, pelo ensinamento, ao longo desses quatro anos, de que o fato bruto traz em si o poético frescor de toda a possibilidade. A necessária mediação está, em parte, nas páginas que seguem.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Código de Financiamento 153228/2016-4.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Finance Code 153228/2016-4.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Ivo Ibri, pela excelência e dedicação na orientação desta pesquisa e pelas aulas que, em larga medida, inspiraram este trabalho.

Aos professores José Luiz Zanette e Lucia Dantas, pelas contribuições formais e informais, tanto por ocasião do exame de qualificação como pelas atividades dos Grupos de Pesquisa do Centro de Estudos de Pragmatismo. Agradeço também a Paulo Duarte e a todos os participantes dos Grupos de Pesquisa.

Aos colegas Marcelo Madeira e Tobias Faria, pela inestimável ajuda nas etapas iniciais deste processo.

À Sra. Vera Soares, assistente de coordenação do Curso do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, e a tantos companheiros de aulas, almoços e conversas casuais.

Ao Atilio Avancini e a todos os colegas do coletivo fotográfico Flânerie24.

Aos amigos Daniel Ducci, Fernanda Romero, Jefferson Barcellos, Paulo Rossi, Ricardo Ferreira e a tantos outros, que certamente cometerei a indelicadeza de não mencionar, mas que, direta ou indiretamente, incentivaram e influenciaram esta pesquisa.

À avó-babá Ivone Pal, que tanto tempo e carinho dedicou para que eu pudesse me concentrar neste processo.

Ao meu pai Braz, que tão cedo nos deixou, mas não sem antes me imprimir na alma a indelével marca da simplicidade e aceitação a quem quer que seja, além do apreço à boa música e do hábito de ver e fazer fotografias. À minha mãe Dalci, também avó-babá dedicada e exemplo para toda a vida, de quem certamente herdei a honra de ser professor. À minha irmã Glaucya, inspiradora professora e pesquisadora científica, com quem aprendi que as diferenças da personalidade seguem depois do carinho e da admiração. Ao cunhado Pedro, aos sobrinhos Lucas e Fernando, também pesquisador e tradutor de primeira hora, bem como suas esposas Gisele e Monique.

Agradeço, enfim, ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

O cabelo é o escudo da cabeça.

A cabeça é o escudo do cérebro.

O cérebro é o escudo do pensamento.

Lina Pal Figueiredo

Resumo

A questão central que se pretende analisar nesta pesquisa diz respeito a uma inquietação que há muito nos acomete: por que algumas fotografias jornalísticas de cunho social são eficientes no sentido de promover uma efetiva ação social em relação ao fato que denunciam, enquanto outras não? Nas tentativas de avançar sobre o tema, levantamos a hipótese segundo a qual os aspectos icônicos e indiciais próprios da constituição do signo fotográfico se organizam de maneira específica para que tal eficiência ocorra. Segundo nossa hipótese, esse tipo de imagem, que passamos a denominar *fotografia eficiente*, mantém um aspecto indicial advindo do contato físico entre a emissão luminosa do objeto e o aparato fotográfico, conferindo semelhança suficiente para representar de forma lógica seu objeto, característica própria do discurso jornalístico factual, mas é dotada também de um acentuado caráter icônico, próprio das artes, o que lhe possibilita representar metaforicamente este mesmo objeto. Tal hipótese, embasada teoricamente no Pragmaticismo de Charles Sanders Peirce, particularmente na sua teoria semiótica, aponta para a possibilidade de tais signos fotográficos se constituírem como ícones indiciais e determinarem interpretantes predominantemente emocionais. Essa condição sígnica específica possibilita a esse tipo de fotografia considerável eficiência nos seus propósitos de produzir efeito social suficiente para determinar novas normas de conduta.

Abstract

The essential question we intend to analyze in this research is due to an old concern: why some social journalistic photographs are efficient in the sense of promoting an effective social action related to the fact denounced while others are not? Trying to go forward over the topic, we bring up the hypothesis by which the iconic and indexical aspects that constitute the photographic sign organize themselves in a specific way in order to let efficiency occurs. According to our hypothesis, this type of image, named here as efficient photography, keeps an indexical aspect that results from physical contact between object luminous emanation and the photographic apparatus. It confers on this photography enough similarity to logically represent its object, which is a characteristic of factual journalistic discourse. But this type of image has also a high iconic profile that comes from art and allows the image to metaphorically represent this object. Such hypothesis, theoretically based on Charles Sanders Peirce's Pragmaticism, particularly on his semiotic theory, points out to the possibility of that photographic signs are constituted as indexical icons and that they determine predominantly emotional interpretants. This specific signal condition enable a considerable efficiency to this sort of photography concerning to its own purpose of causing enough social effects to determine new norms of conduct.

Sumário

Introdução.....	10
1 Caminhos da Fotografia Eficiente.....	13
1.1 Princípio da Reprodutibilidade.....	14
1.2 Princípio da Imagem Figurativa.....	17
1.3 Fotografia, Arte e Ciência.....	21
1.4 Foto Registro.....	25
1.5 Massificação Comercial.....	28
1.6 Pictorialismo.....	30
1.7 Modernismo.....	33
2 Semiótica.....	37
2.1 Semiótica, Semiologia e Semiótica da Cultura.....	39
2.2 Filosofia Semiótica de Charles Sanders Peirce.....	45
2.2.1 Signo.....	50
2.2.2 Objeto.....	62
2.2.3 Interpretante.....	65
3 Fotografia Eficiente.....	73
3.1 Signo Verbal e Signo Imagético.....	74
3.2 Semiose da Fotografia Eficiente.....	77
Conclusão.....	83
Referências Bibliográficas.....	85

Introdução

Entendemos o fotojornalismo de cunho social, que se deu inicialmente na Europa e nos EUA e se consolidou em todos os continentes a partir das últimas décadas do século XIX, como um ramo da fotografia factual ideologicamente humanitário, politicamente engajado e não só preocupado em realizar a documentação de injustiças sociais de toda ordem como também em denunciá-las publicamente.

Neste trabalho, pretendemos analisar, à luz do Pragmaticismo de Charles Sanders Peirce, alguns mecanismos pelos quais esse tipo de fotografia pode se tornar mais eficiente quanto à denúncia social que se propõe realizar. Para tal, refletiremos sobre as condições históricas nas quais essas fotografias se desenvolveram e levantaremos algumas hipóteses a respeito de *eficiência* e do tipo de signo que as constitui, considerando sua relação com o objeto e o interpretante.

O termo *fotografia eficiente* deve ser aqui entendido em um sentido genético, na medida em que a fotografia atinge os objetivos últimos para os quais foi concebida. Especificamente com relação ao fotojornalismo de cunho social, esses objetivos se estabelecem como uma denúncia social eficiente, uma vez que provocam, em maior ou menor grau, alguma reação na sociedade à qual ela se insere. Em outras palavras, tal *fotografia eficiente* é um signo capaz de induzir uma mudança de conduta por meio da combinação de certo tipo de interpretante. Em termos gerais, o grau de eficiência de uma fotografia parece estar ligado às formas pelas quais ela pode, para um meio estabelecido, representar a realidade.

A tentativa de produzir um tipo de representação que não dependesse das habilidades, interpretações e imprecisões da manipulação humana resultou na busca de imagens objetivas, precisas, tal qual um espelho. A fotografia, então, parece carregar desde sua gênese a intenção de representar os aspectos do mundo de maneira mais realística ou figurativa, no sentido de tentar reproduzir o formato dos objetos assim como se apresentam à observação humana.

Nesse intuito de construção de representação da realidade, o fotojornalismo, que já dava sinais de existência desde os seus primeiros tempos com as documentações de cidades, paisagens e as primeiras coberturas de guerras, muito embora ainda estivesse ligado ao ideal realístico da foto registro, desenvolveu-se e profissionalizou-se tanto em seus aspectos técnicos e estéticos como comerciais, na Alemanha dos anos 30, durante a República de Weimar.

A objetividade da imagem produzida mecanicamente possibilitou não só o desenvolvimento do fotojornalismo de maneira geral, como também sua vertente mais crítica, que assumiu um caráter político diante da ascensão dos estados totalitários europeus e, particularmente, em tempos de guerra. Seguindo esse caminho crítico de registro da realidade, o fotojornalismo de cunho social se concretizou nas primeiras décadas do século XX com um novo propósito: promover uma denúncia social apresentando objetivamente o fato para quem não o presenciou. Tais fotografias, ao

contrário da foto registro do século XIX, propõem uma imagem passível de intensa carga polissêmica, própria do campo da arte, ainda que tenham como referência direta a realidade concreta.

Portanto, o fotojornalismo de cunho social parece se posicionar entre um gênero fotográfico realístico, figurativo e predominantemente indicial, que resulta das tentativas de representar o formato objetivo ou sensível da realidade, e o gênero de caráter mais metafórico, pictórico ou icônico. Esse tipo de fotografia pode alcançar maior eficiência, no sentido de provocar a mudança de conduta na sociedade que a interpreta, conforme a predominância indicial ou icônica que a caracteriza.

Um exemplo é a imagem de um garotinho curdo morto em uma praia da Turquia que circulou rapidamente pelo mundo e causou intensa comoção e indignação em 2015. Refugiado da Guerra da Síria, o garoto Aylan Kurdi foi mais uma, entre tantas vítimas do trágico episódio amplamente divulgado por jornais de todos os continentes. No entanto, uma imagem específica, a fotografia de seu corpo disposto na praia, exerceu considerável eficiência no sentido de aquecer o debate sobre o assunto, provocar reações populares e possibilitar modificações na política de imigração em alguns países europeus.

A despeito de sua intensa reprodução em todos os meios de comunicação pelo mundo e da velocidade com que essa circulação se deu, própria de nossa era digital, levantamos a hipótese de a fotografia do menino curdo exercer, no nosso íntimo, uma determinação primária, de origem emocional, e então apontar para a generalização do fato.

Esse jogo lógico-emocional produzido por signos desse tipo coloca o observador na posição exata: o menino curdo está a uma distância que possibilita sabermos não se tratar de nosso filho, mas mantém a sensação de que poderia sê-lo, dados o local, a luz, as roupas e a posição do corpo supostamente acidentado, por razões casuais, na praia que frequentamos todo verão. O fato de sabermos não se tratar de nosso filho não elimina o componente emocional da interpretação, mas, ao contrário, eleva-o à categoria lógica, possibilitando a produção de generalização teórica e a mudança de conduta em relação ao fato denunciado.

Portanto, a fotografia eficiente, no sentido de exercer de fato a função a que se propõe, dá-se por uma combinação muito específica de fatores e não ocorre em outras fotografias sobre o mesmo tema ou em outras versões da própria fotografia quando apresentadas com diferentes cortes ou formatos.

Tal desproporção nas reações provocadas por diferentes fotografias feitas em um mesmo contexto é historicamente recorrente e talvez possa ser definida por tipos distintos de relações estabelecidas entre essas fotografias, seus objetos e os tipos de interpretantes que produzem. É possível que a fotografia eficiente padeça de uma ambiguidade ontológica, no sentido de ter, por um lado, uma função informativa de cunho político e social e, por outro, exercer uma atividade polissêmica que a aproxima do universo das artes.

A hipótese que verificaremos neste trabalho diz respeito aos aspectos simultaneamente icônicos e indiciais do signo fotográfico e à combinação entre interpretante emocional e interpretante lógico por ele determinados. Por um lado, um discurso meramente informativo pode produzir interpretantes lógicos e constituir signos com forte grau de simbolismo, porém com baixa capacidade de gerar interpretantes emocionais. Por outro lado, o discurso artístico pode ser composto predominantemente por qualisignos e originar um interpretante acentuadamente emocional. Segundo nossa hipótese, a fotografia eficiente está em um ponto de equilíbrio entre o interpretante emocional e lógico. Essas imagens altamente polissêmicas se aproximam do discurso metafórico das artes e motivam um tipo de interpretante notadamente emocional, que confere a elas uma maior eficiência no sentido de não meramente informar, mas fundamentalmente sensibilizar o leitor à realidade social que pretende denunciar. Constituem-se como signo indicial, porém mantêm um forte componente icônico que atribui a elas a condição especial de completar o processo de representação por meio de um caminho inicialmente emocional, e então produzir um interpretante lógico que possibilita generalização e mudança de conduta.

Tal hipótese será analisada em três capítulos. No primeiro, discorreremos sobre alguns princípios historicamente constituídos que caracterizam a fotografia como tipo particular de imagem, tais como a possibilidade da reprodutibilidade e o traço figurativo da imagem que estabelece um caráter realístico com relação ao objeto fotografado. Analisaremos também, paralelamente às transformações ocorridas na produção artística de imagens, os caminhos percorridos pela fotografia até sua maturidade modernista, contexto no qual se desenvolve o fotojornalismo de cunho social e a variante que configura nosso objeto de pesquisa, a fotografia eficiente.

No segundo capítulo, com a finalidade de justificar nossa opção teórica, discorreremos sobre a Semiótica de Charles Sanders Peirce, diferenciando-a de outras teorias sógnicas e contextualizando-a na arquitetura filosófica do autor, notadamente no que diz respeito à Fenomenologia e ao Pragmaticismo.

Finalmente no capítulo terceiro, analisaremos as condições de existência da fotografia eficiente à luz do Pragmaticismo e da Fenomenologia de Peirce. levantaremos a hipótese segundo a qual as possibilidades icônicas ou metafóricas da imagem, advindas da liberdade criativa do fotógrafo, sejam correlatas à primeira categoria da experiência, ou Primeiridade. As características indiciais ou realísticas que ocorrem como resultado da relação física entre a luz emanada pelo objeto e o a câmera, sejam correlatos à Secundidade. E o tipo de interpretante determinado pelo objeto mediante o signo fotográfico, se correlacione à Terceiridade. A predominância icônica da fotografia eficiente deverá determinar um interpretante emocional que possibilitará a mudança de conduta em relação ao fato que esta fotografia denunciou.

1 Caminhos da Fotografia Eficiente

Desde seus passos iniciais, na primeira metade do século XIX, a fotografia se deparou com duas possibilidades no que diz respeito aos tipos de imagens que se propôs a produzir: uma delas é pictórica e pretende construir representações metafóricas da natureza, mantendo um caráter predominantemente icônico que as aproxima do universo das artes. A outra possibilidade é a da imagem figurativa, realística, fortemente indicial, que procura representar seu objeto da forma mais direta e exata possível. A nosso ver, não se trata aqui de caminhos de produção de um ou outro tipo de imagem, mas de características que se tornaram inerentes ao processo fotográfico tão logo ele se constituiu como nova forma de representação imagética.

A primeira dificuldade apresentada a um olhar mais próximo da fotografia incorre na escolha da graduação dos óculos teóricos a fim de que proposições dialéticas não provoquem algum desfoque na visualização dos processos históricos. Muitos dos textos consultados nesta pesquisa, possivelmente em função de uma predominante tradição hegeliana, apresentam uma constante tensão que se mostra na oposição entre esses dois princípios intrínsecos à fotografia: o pictórico, oriundo das casualidades e opções criativas do fotógrafo, e o realístico, próprio da objetividade técnico-científica do aparelho. Tais interpretações tendem a situar antiteticamente esses dois aspectos.

Esta pesquisa tem como objetivo central não só desfazer essa aparente dualidade como investigar os fenômenos que se dão justamente no ponto de intersecção dessas duas possibilidades. Pretendemos aqui levantar questões sobre as formas pelas quais uma fotografia pretensamente realística, exata, por vezes, assume características próprias do universo artístico e desenvolve aspectos e efeitos específicos. Que a fotografia apresenta, desde os seus primórdios, essa dupla possibilidade, tendemos a concordar. No entanto, muito embora possa ocorrer o privilégio de uma ou outra dessas características em determinados gêneros fotográficos, tentaremos demonstrar que elas não definem caminhos ou tendências antagônicas e, ao contrário, coexistem, em menor ou maior grau, em toda fotografia.¹

¹ Embora não seja do escopo temático desta pesquisa, cabe notar que, em relação à experiência dada no ato de fotografar, diferentemente daquela ocorrida a partir da imagem fotográfica, nos parece plausível a hipótese de que a liberdade do olhar do fotógrafo que é responsável pela experiência criativa e inventiva da ação fotográfica e que gerará aqueles aspectos mais metafóricos na imagem produzida, se relaciona à primeira categoria da experiência de Peirce, ou Primeiridade. Os aspectos técnicos da experiência, ligados ao funcionamento lógico do aparelho e responsáveis pela produção das características predominantemente figurativas da imagem final, sejam correlatos à Terceiridade. E, por fim, o objeto fotografado ou o fragmento do mundo externo ao binômio homem - máquina e diante do qual o fotógrafo se posta durante o processo de construção da imagem, à segunda categoria da experiência fotográfica. Investigaremos a possibilidade deste último, ser o aspecto negligenciado pelas visões dialéticas da fotografia.

1.1 Princípio da Reprodutibilidade

Apesar de só se tornar tecnicamente possível, ainda assim em condições experimentais, no final da década de 1820, e de não ter se difundido antes de 1838, ano da apresentação pública de um novo processo desenvolvido pelo artista francês Louis Daguerre (o daguerreotipo²), dois dos principais aspectos que caracterizam a fotografia, a reprodutibilidade e a constituição de imagens figurativas, remontam, respectivamente, à Idade Média e à Renascença, conforme se vê:

Pensar a fotografia em suas múltiplas relações com a sociedade oitocentista implica, como primeira operação crítica, analisá-la à luz das especificidades das “imagens de consumo”, daquelas imagens impressas e multiplicadas, que constituem o esteio da comunicação e da informação visual desde a Idade Média e que determinam a visualidade própria da era pré-fotográfica.

Dos três momentos da história das imagens de consumo anteriores ao advento da fotografia - idade da madeira (século XIII), idade do metal (século XV), idade da pedra (século XIX), correspondentes respectivamente às técnicas da xilogravura, da água forte e da litografia – só reteremos o terceiro, pois as raízes do consumo fotográfico já estão presentes naquele litográfico, que responde a uma série de demandas e exigências gerada pela Revolução Industrial. (FABRIS, 1998: 11-12).

Não pretendemos e nem é de nossa competência nos alongar sobre as especificidades das condições de reprodutibilidade de cada uma dessas técnicas de gravura. Aos propósitos desta pesquisa, basta pensarmos que já havia uma demanda social por imagens reproduzíveis em um contexto que antecede, em muito, qualquer tentativa de realização fotográfica e que esses processos de gravura evoluíram na medida em que a demanda aumentava, impulsionando o desenvolvimento de novas técnicas. Por esse ponto de vista, a emergência da fotografia não é mais do que a continuidade desses processos, de forma que a reprodutibilidade constitui uma de suas características mais elementares.

No processo litográfico, descoberto em 1797 por Alois Senefelder, o desenho original e o desenho impresso são praticamente idênticos. Não é mais preciso retocar, traduzir o primeiro num outro meio expressivo, o

² Processo desenvolvido pelo artista francês Louis Jacques Mandé Daguerre, em 1839, a partir das pesquisas de Nicéphore Niépce. O daguerreotipo consiste em peça única, não reproduzível. Espécie de relicário composto por uma placa de cobre polida e emulsionada com solução fotossensível à base de prata sobre a qual a imagem, produzida no interior de uma câmara escura, é impressa. Foi o primeiro processo fotográfico comercialmente difundido e predominou até o início da década de 1860, quando se viu substituído pelo colódio úmido.

que liberta o artista da constrição do esquema linear. (...) Se acrescentarmos a isto fatores como facilidade de execução, baixo custo dos equipamentos, recuperação das pranchas, arquivamento do desenho no papel, compreenderemos o alcance da revolução litográfica. (FABRIS, op.cit., p. 12).

No ápice das transformações que se deram nesse período antecedente à fotografia, a litogravura, que mais tarde voltaria a ser usada na fotografia de imprensa, atende a essa demanda cada vez maior pela veiculação de informações e propagandas de todos os gêneros em uma sociedade consideravelmente analfabeta que se desenvolve na esteira da industrialização e da cientificidade das primeiras décadas do século XIX.

O Processo de produção industrial é determinante para esta maioria, na medida em que estabelece uma diferença crescente entre as modalidades e os ritmos de produção de imagem e aqueles dos bens materiais. Face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade. (FABRIS, op.cit., p. 12).

A “revolução litográfica”, de acordo com a passagem acima, também esclarece a urgência da mecanização do processo, que atenderia tanto às necessidades comerciais, no sentido de permitir a produção de imagens em escala industrial, como também contribuiria para a maior objetividade dessas imagens, no que diz respeito a suas características figurativas, fazendo com que se assemelhem o mais exatamente possível com a realidade.

Nesse sentido, apesar de a litografia superar largamente as técnicas até então possíveis, ela ainda dependia inicialmente das imprecisões do desenho livre, o que implicava na inexatidão da imagem resultante. Apesar da relativa eficiência litográfica, as pesquisas químicas que eram realizadas desde o século XVIII tiveram continuidade e diversas experiências foram realizadas principalmente na França e na Inglaterra, mas também, surpreendentemente, no Brasil,³ utilizando sais de prata como material fotossensível capaz de reter uma imagem.

A associação entre esses suportes fotossensíveis que se desenvolveram com notável velocidade e viriam a possibilitar a reprodutibilidade da imagem fotoquimicamente constituída, com o uso da câmera escura, que a essas alturas já se encontrava relativamente bem desenvolvida, constituirá as condições técnicas

³ Trata-se de Hercules Florence, francês radicado no Brasil que criou, isoladamente, um dos processos fotográficos no contexto das invenções do século XIX. Florence cunhou também o termo *photographie* antes que ele fosse utilizado e popularizado pelos inventores europeus. Sobre o assunto, ver KOSSOY (2006).

fundamentais da fotografia e possibilitará os seus dois princípios fundamentais: a reprodutibilidade e a imagem figurativa.⁴

⁴ Câmeras escuras são caixas vedadas, munidas em uma de suas faces de um orifício pelo qual a passagem da luz pode ser permitida, produzindo uma imagem que, por sua vez, é projetada, internamente, na face oposta da caixa. A instalação de uma superfície translúcida nessa face oposta ao orifício permite a visualização da imagem pelo lado de fora da câmera. Usadas supostamente desde o século XV (HOCKNEY, 2001), foram, ao longo do tempo, aperfeiçoadas com espelhos e lentes que facilitaram o uso do aparelho e melhoraram a qualidade da imagem, buscando o maior realismo possível. Embora formadas pelos mesmos fenômenos óticos observados nas câmeras modernas, essas primeiras imagens produzidas mecanicamente não podiam ser retidas e só eram possíveis no interior da câmera, desaparecendo imediatamente assim que o aparato fosse interrompido. Reter a imagem produzida pela câmera em toda a sua exatidão era o grande desafio que foi finalmente superado com o desenvolvimento de superfícies fotossensíveis à base de prata.

1.2 Princípio da Imagem Figurativa

Considerando essa crescente necessidade por imagens tecnicamente reprodutíveis, parece paradoxal que, entre os processos que coexistiram neste primeiro período de relativa popularização da fotografia,⁵ aquele que mais cedo se difundiu, o daguerreotipo, não apresentasse essa característica.

Não importa que o daguerreotipo seja um *unicum* como as técnicas tradicionais da pintura e da miniatura. Seu poder de sedução está na fidelidade da imagem e no preço relativamente módico, que lhe permite entrar em concorrência com os retratos feitos à mão. (FABRIS, op.cit., p. 14).

A despeito das possibilidades ilimitadas de reprodução, a inexatidão da imagem produzida por outros processos, notadamente o calótipo,⁶ contrariava uma necessidade ainda mais urgente pela imagem exata.

Tecnicamente, o calótipo não oferece a mesma nitidez de reprodução (os contornos não são bem definidos) e a mesma rapidez de produção do daguerreotipo, o que faz passar para um segundo plano a possibilidade de multiplicação da imagem. (FABRIS, op.cit., p. 14).

As passagens acima não deixam dúvidas sobre a primazia pela imagem exata, ainda que, neste primeiro momento, se tenha de abrir mão da reprodutibilidade. Na verdade, o secular ideal da imagem exata promoveu o desenvolvimento das técnicas renascentistas de representação da perspectiva e veio se intensificando no imaginário europeu a ponto de aparecer com impressionante poder preditivo mais de seis décadas

⁵ De acordo com FABRIS (1998), a história da fotografia pode ser dividida em três períodos: 1839 a 1850 que corresponde à daguerreotipia e é caracterizado pelos altos preços, elitização e destaques para os fotógrafos Nadar, Le Gray e Julia Cameron. O segundo período, de 1850 a 1880, é predominado pela técnica do colódio úmido, marcado pela disseminação do cartão de visita de Disdéri e pela foto registro. E por fim o período de intensificação do movimento pictorialista como contraponto à massificação comercial que se deu a partir de 1880. A nosso ver, caberia ainda um período experimental de, aproximadamente, 1780 a 1839 além de um outro, que daria conta da fotografia moderna, a partir do início do século XX. Já Santaella classifica a história da produção de imagem em três grandes paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico (SANTAELLA 1998). Mais uma vez, a nosso ver, essas duas periodizações não são excludentes e podem, ao contrário, contribuir para uma mesma interpretação histórica da fotografia.

⁶ O calótipo ou talbótipo, inventado pelo britânico William Fox Talbot em 1836, foi pioneiro na utilização do processo negativo – positivo tal como ocorre na fotografia analógica atual.

antes da primeira fotografia,⁷ no romance *Gyphantie na Babilónia*, escrito pelo francês Tiphaigne de La Roche em 1761:

Sabes tu, disse a Tiphaigne um dos gênios elementares, que os raios de luz reflectidos pelos diversos corpos constituem verdadeiros quadros pintando as imagens dos quadros sobre todas as superfícies polidas, como por exemplo a retina dos olhos, o plano das águas tranquilas e os metais ou espelhos?

Os espíritos elementares teem, pois, procurado encontrar o meio de fixar essas imagens fugitivas e para esse fim conseguiram já compor uma matéria subtil, assás pastosa (sic) que em pouco tempo séca e endurece. (LA ROCHE, 1761, apud BERNARDO, 2007, p. 274-275).

La Roche não só descreve a exatidão da imagem produzida pela já conhecida câmara escura como antevê o processo de foto sensibilização das superfícies nas quais a imagem fotográfica se reterá:⁸

Servindo-se de uma téia coberta desta substância, esses espíritos elementares colocam-se em frente do objecto cuja memória desejam guardas, e como o primeiro efeito dessa tela é a de um espelho, as imagens aparecerão reproduzidas por inteiro na sua superfície.

Em seguida ao seu aparecimento, como a referida tela está coberta por uma camada da referida matéria, as imagens reflectidas ficam por elas agarradas (sic) e esse espelho ficará tal qual um quadro sobre que se pintou uma scena verdadeira. (LA ROCHE, 1761, apud BERNARDO, op.cit., p. 274-275).

E ainda:

⁷ A primeira fotografia permanente que se tem registro data de 1826. Ela foi realizada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce e demorou cerca de oito horas para impressionar a imagem de uma vista urbana sob luz natural. Niépce já havia conseguido registrar outras imagens usando sais de prata e câmara escura desde 1814, mas elas não eram permanentes e se esvaneciam rapidamente sobre o suporte. A título de curiosidade, os seguidos fracassos levaram o inventor a buscar outros meios para produzir a imagem de 1826, mas seu princípio inicial estava correto: os sais de prata vieram a constituir a base fotossensível mais eficiente dos processos fotográficos que se industrializaram e estão disponíveis ainda hoje, em coexistência à fotografia digital.

⁸ Algumas interpretações consideram a descrição de La Roche uma confirmação da existência de registros fotográficos anteriores à data oficial de sua invenção. De fato, em 1780, o físico francês Jacques Charles fixou silhuetas expondo papéis emulsionados com cloreto de prata à luz solar em um processo análogo ao que conhecemos hoje como fotograma e, no ano de 1802, os britânicos Humphry Davy e Tom Wedgwood conseguiram efeito semelhante, mas não há evidência concreta de produção propriamente fotográfica antes de 1814 (BERNARDO, 2007).

Essas telas “aprisionam” conseqüentemente toda a vista dos objetos com uma fidelidade só comparável à da nossa vista e a impressão obtida não é passageira como a de um espelho qualquer, mas sim permanente, podendo em seguida ser vista se se levar a t ela para um lugar escuro.

Depois de uma hora, tendo permitido que a camada de matéria viscosa que recobre a t ela, haja secado, toda a gente iniciada ou não, poderá v er a reprodu cao da scena absolutamente verdadeira e que a memória ou má fé das almas incr edulas não consegue perturbar... (LA ROCHE, 1761, apud BERNARDO, op.cit., p. 274-275).

A necessidade de se produzir imagens com tal grau de exatidão remete ao uso da câmera escura inicialmente por pintores holandeses e italianos, durante a Renascença. Essas câmeras funcionavam pelos mesmos princípios físicos das modernas câmeras fotográficas e produziam imagens muito realísticas, servindo de referência para artistas que buscavam fazer novas formas de representa ao. Se a descoberta da perspectiva já caminhava nesse sentido, o uso da câmera escura radicalizou essa possibilidade. Embora seu uso não seja largamente assumido por configurar uma espécie de trapaça ou recurso de menor valor no meio artístico,   possível que tenha sido utilizada em escala considerável mesmo nos períodos sucessivos   Renascença.⁹

No decorrer dos séculos, entre as primeiras evidências de uso das câmeras escuras e o surgimento da fotografia, as câmeras foram constantemente aperfeiçoadas, ganhando mecanismos complexos, espelhos e lentes que proporcionavam a produçao de imagem ainda mais nítida e luminosa e servindo bem às primeiras experiências fotográficas, ou seja, quando os processos fotoquímicos se tornaram possíveis, a câmera já existia com relativa sofistica ao. A fotografia, portanto, não mais do que automatizou um processo que há quase três séculos já produzia, no meio artístico, imagens a partir de uma matriz mecânica e com considerável grau de precisão.

Precisão esta, aliás, que constitui um dos princípios fundamentais da fotografia e que foi, em dado momento histórico, sobreposto ao outro desses princípios: a reproduzibilidade. Se, por um lado, como anteriormente mencionado, a fotografia pode ser vista como um desdobramento das técnicas de reprodu ao de imagem que remontam às gravuras medievais, notadamente a litogravura, por outro lado, ela   também o resultado das tentativas renascentistas de produzir imagens exatas por meio de aparelhos cientificamente desenvolvidos. Quando, na década de 1840, as possibilidades técnicas confrontaram dois processos distintos, no que diz respeito   produçao de fotografia artística e comercial, a reproduzibilidade do calótipo foi subjugada   exatidão da imagem proporcionada pelo daguerreotipo, muito embora a unifica ao desses dois

⁹ Sobre o uso de câmeras escuras por artistas plásticos, ver HOCKNEY (2001). O autor se utiliza de ampla pesquisa e análise de obras de arte para levantar a hipótese segundo a qual dispositivos  ticos podem ter sido usados por artistas plásticos muito mais amplamente e mais cedo do que se supunha. Para Hockney, tal expediente remonta   década de 1430, e ele ainda questiona se a discri ao em rela ao ao uso da câmera escura não seria mera forma de prote ao de informaçao em fun ao de concorrências comerciais ao invés de uma suposta falta  tica em rela ao aos valores artísticos estabelecidos.

princípios fundamentais em um mesmo processo de produção fotográfica não tardasse a ocorrer.¹⁰

¹⁰ Esses dois princípios fundamentais, a reprodutibilidade e a exatidão da imagem produzida, ou imagem figurativa, contribuem com um genético e incessante processo de popularização, tanto no que diz respeito à produção como ao consumo, e caracterizará toda fotografia, notadamente o fotojornalismo e a fotografia documental, objetos desta pesquisa. Deste ponto de vista, a passagem da fotografia fotoquímica para a atual produção e veiculação de fotografia digital, pode não ser entendida como um fenômeno radical e isolado, mas, ao contrário, como um aspecto de um fenômeno maior, contínuo e de longa duração.

1.3 Fotografia, Arte e Ciência

Sem que se pretenda fazer aqui alguma taxonomia da História da Arte, vale lembrar que o ideal da representação realística que tomou fôlego no Renascimento, parece ter cruzado, resoluto, os séculos e estilos, do Barroco ao Romantismo, até desaguar no Realismo em pleno contexto industrial, científico e urbano, no qual a fotografia emergia e anunciava as transformações modernistas que estavam por vir. Vejamos, no ponto de vista de Wanner, como o pintor Gustav Courbet (1819-1877) inaugura o Realismo francês e ao mesmo tempo se torna o “*paradigma* do artista moderno”:

Ao ser rejeitado no Salão Oficial de Paris (1855) – uma grande exposição pública anual – esse pintor construiu um pavilhão perto desse espaço e ali expôs quarenta e quatro de suas pinturas, às quais ele chamou de *realistas*, fundando assim esse movimento. Esse fato causou insatisfação a muitos, por ser considerada uma nova estética da classe trabalhadora e por contrair as formas visuais próprias daquele tempo. O pensamento revolucionário e o rompimento com a arte considerada *oficial* foram itens principais no âmbito do Realismo. (...) o que mais tarde veio a ser conhecido como *avant-garde*, termo francês de aplicação, primeiramente militar, e que na arte relaciona-se àqueles que correm contra a normalização das forças tradicionais. (WANNER, 2010: 96).

A autora chama ainda a atenção para a forma como as transformações se dão no universo das artes, levando em consideração a evolução do conceito de vanguarda especificamente no ambiente cientificista do século XIX, herdeiro do Iluminismo e das Revoluções Liberais que o caracterizam, no qual puderam encontrar espaço para confrontar os padrões vigentes.

Se entendermos o resultado dessa ação como algo que só se tornou visível a partir do enfrentamento das limitações impostas pelas normas oficiais, podemos dizer que na arte as *mudanças* acontecem exatamente devido a essas limitações, ou seja, quando ocorre algo que não pode ser resolvido no âmbito do contexto dominante. (WANNER, op.cit., p. 96).

Para ela, “as mudanças ocorridas na arte, ou seja, a substituição de regras e princípios aconteceram, assim como na ciência, baseadas no rompimento de normas em busca do novo” (WANNER, op.cit., p. 96-97).

O progresso na arte pode ser entendido na maneira pela qual uma obra-prima proporciona uma nova descoberta na experiência humana, algo que não estava acessível a nossa experiência antes. [...] Se a arte está ligada a questão do paradigma científico, porém, a sua evolução é diferente da ciência. [...] E como resolver a discrepância entre ciência e arte? É sabido que a ciência busca quebrar as categorias, como as “coisas” e “formas”, para repô-las, com o conhecimento comum que cobre todas as experiências. Mas isto é presunção. Nem todas as ciências juntas poderiam cobrir toda a experiência humana, nem poderão, tampouco, fornecer uma compreensão completa e definitiva da realidade. (CAPRA, 1999, apud WANNER, op.cit., p. 97).

Guardadas as especificidades de uma e outra atividade, tanto a arte como a ciência constituem vanguardas e encontram espaços para se desenvolver no período.

Na ciência há progresso, você se move em direção a teorias cada vez mais abrangentes, precisas e poderosas, no sentido de poder de previsão. Isso é bastante característico da ciência. E claro que isso não está presente na arte. Você não pode dizer que Picasso é um aperfeiçoamento de Rubens, ou que Chagall é um aperfeiçoamento de algum pintor clássico. (CAPRA, 1999, apud WANNER, op.cit., p. 97).

Assim, a fotografia está duplamente relacionada a essa condição de desenvolvimento. Ela está situada no centro dessa ambiguidade e se apropria simultaneamente de elementos da arte e da ciência tanto interna como externamente. A atividade fotográfica como processo ou fenômeno de produção de imagem só se tornou possível em função de uma combinação de condições provenientes tanto do desenvolvimento científico como dos desejos de se construir novas representações da natureza. Correlativamente, a fotografia enquanto imagem resultante desse processo é igualmente constituída de aspectos típicos do campo das artes, no que diz respeito à liberdade criativa do fotógrafo, e de outros que são próprios do universo científico, característicos do funcionamento técnico do aparelho. Não pretendemos sugerir aqui que outras formas de produção de imagem transcendam este duplo aspecto: em um desenho livre, as condições físicas do material coexistem com as opções do desenhista; em imagens geradas por computador, ou CGI (*Common Gateway Interface*), a despeito da radical mecanização do seu processo, subsistem as opções subjetivas do programador; por fim, certamente a pintura é influenciada pela oferta de novas tintas formuladas por sofisticados processos industriais baseados em conhecimento científico.

Especificamente no caso da fotografia, porém, a mecanização é intrínseca ao processo em um ponto que nos parece situá-lo a meio caminho entre a liberdade criativa do desenho ou da pintura e o automatismo da CGI. Tal fator exige um considerável esforço do fotógrafo no sentido de transcender a exatidão do aparelho e integrar suas

subjetividades aos significados da imagem produzida ou, no vocabulário semiótico,¹¹ aos seus interpretantes, para que a imagem não se torne excessivamente objetiva e negligencie seus aspectos mais metafóricos oriundos tanto do acaso como das intenções deliberadas do autor.

No entanto, conforme visto, essa possibilidade objetiva é justamente o princípio fundamental que parece ter primeiro motivado os esforços no sentido de tornar a fotografia viável, uma vez que tal possibilidade era impulsionada não só pelas condições técnicas particularmente propícias, mas também pelo ideal de representação realística que a fotografia herda da pintura. Enquanto produtora de imagens pretensamente realísticas, a pintura, até o advento da fotografia, tomou para si um ideal de representação que pode ser metaforizado com a ideia de janela ou espelho, capaz de representar a realidade na sua totalidade.

Quando, porém, a associação dos processos fotoquímicos com o recurso da câmera escura viabilizou a produção de imagens com grau de exatidão jamais visto, a pintura se desvencilha deste encargo, embora, a princípio, pudesse parecer que sem sua secular função nenhuma outra lhe coubesse, conforme observou o escritor realista Gustave Flaubert:

Ao entrarmos no verbete do dicionário de Flaubert — *Le dictionnaire des idées reçues* (1870), a definição para a palavra fotografia aparece como: “tornará a pintura obsoleta” (*veja daguerreotype*) e ao entrar na palavra *daguerreotype* (daguerreotíпия), aparece: “tomará o lugar da pintura” (...). (WANNER, op.cit., p. 96).

Paradoxalmente, o poeta Charles Baudelaire¹² não via um futuro promissor para a fotografia, em função de sua matriz técnica e da exatidão das imagens que produzia, precisamente as mesmas razões que levaram seu contemporâneo, Flaubert, a predizer o fim da pintura. Como nos evidencia a história, ambos se equivocaram e, ao contrário do que preconizou Flaubert, a pintura não só sobreviveu a essas transformações como se redefiniu. Se, por um lado, ela perde alguma hegemonia, por outro, os pintores ganham uma liberdade até então não experimentada, passando a representar a realidade conforme seu desejo e vontade, o que impulsionou a pintura em direção à abstração. A representação da perspectiva deixa de ser uma necessidade, uma vez que a fotografia assume com inigualável precisão tal função.

A partir do Impressionismo e do Pós-Impressionismo, as mudanças na pintura foram direcionadas para a abstração da forma, e pelo fato de a

¹¹ Conforme já mencionado, esta hipótese será desenvolvida e relacionada às categorias da experiência de Peirce no capítulo 3.

¹² ENTLER (2007).

fotografia estar fazendo a função que era da pintura, ou seja, a representação do “real”, os artistas sentiram-se livres para pintar aquilo que eles viam e interpretavam mediante seu estado emocional. Essa maneira de pintar veio a ser chamada de “Expressionismo”, palavra que foi empregada, pela primeira vez, em 1850 (...) Atualmente, é considerada “expressionista” qualquer arte onde as convenções do realismo sejam destruídas pela emoção do artista. (WANNER, op.cit., p. 103).

Os movimentos artísticos que sucedem o Impressionismo são caracterizados pelo crescente predomínio das sensações e impressões subjetivas do artista, enquanto se distanciam das preocupações em representar uma realidade idealizada, fundando, assim, os alicerces da arte moderna, enquanto a fotografia se constitui como mecanismo de produção de representações pretensamente objetivas.

Proposta estética e realidade se amalgamaram de forma insuspeitada. Por essa razão a fotografia foi considerada como mera cópia do real ou simples documento. O seu estatuto existencial era tido como científico, sua vida estética negada. Na sociedade racionalista do século XIX, em que a arte e a ciência viviam universos distintos, a aceitação da cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção humana no resultado final do processo fotográfico. (COSTA, 2004: 17).

Ao se desenvolver a partir de aparatos técnicos cientificamente concebidos, o meio fotográfico assume a perspectiva renascentista inerente ao seu próprio processo, de forma que produzir imagem fotográfica torna-se, inevitavelmente, produzir imagem, em alguma medida, realística. Se essa condição foi determinante para que as artes plásticas desenvolvessem novos parâmetros estéticos, ela também condenou a fotografia ao adiamento das suas próprias vanguardas. Por hora, apesar do intenso movimento no sentido de realizar fotografia artística que ficou conhecido como Pictorialismo, seu valor maior continuava atrelado aos ideais técnico-científicos que exigiam o registro exato da realidade. A predominância da atividade fotográfica do século XIX não era artística, mas científica.

1.4 Foto Registro¹³

Não foi por acaso que, durante as primeiras décadas de existência da fotografia (1840 e 1850), sua temática fora quase que exclusivamente dominada por retratos e paisagens. Membros da classe média e de camadas mais abastadas da sociedade europeia, tradicionais consumidores de retratos, deixam de encomendá-los aos pintores e aderem aos recém-inaugurados estúdios fotográficos. Analogamente, o novo processo substituiu a produção de desenhos documentais de cenas urbanas e naturais com muito mais precisão e agilidade.

Nesse sentido, um incêndio fotografado por Carl Fiedrich Stelzner, em 1842, parece menos uma tendência do que um desvio temático, apesar de prenunciar o fotojornalismo que estaria por vir.

Trata-se da imagem de um incêndio no bairro de Hamburgo, na Alemanha. Feita com um daguerreotipo, seu valor não se deve à antiguidade nem por representar um objeto histórico, mas ao fato de Stelzner ter registrado um evento. Mais do que a imagem em si, é essa intenção testemunhal que prenuncia o uso da fotografia como suporte de informação: pela primeira vez seu valor não se encontrava em si mesma, mas no que continha. (OLIVEIRA, 2009: 22).

A partir da década de 1850, o desenvolvimento de novos processos fotográficos¹⁴ permite finalmente aliar a alta qualidade da imagem com seus princípios de reprodutibilidade, o que impulsiona a fotografia na constante direção da popularização e pluralidade de usos. Um desses usos segue a linha dos ideais técnico-científicos do período e vale-se da exatidão da imagem fotográfica para produzir todo tipo de documentação.

Seguindo o secular ideal de representação exata da natureza, a fotografia faz valer esse seu princípio fundamental e passa a influenciar o imaginário social, sendo usada, segundo os cânones científicos da época, para produzir registros policiais, aspectos exóticos de culturas e sociedades distantes, propagandas tanto políticas como comerciais, além dos já tradicionais retratos e paisagens. Também neste contexto,

¹³ Por uma questão de adequação de vocabulário, optamos pelo termo *foto registro* para designar o tipo de fotografia *documentária* da segunda metade do século XIX. A intenção é evitar uma confusão terminológica recorrente na literatura e deixar claras as diferenças entre essa *foto registro* e a *fotografia documental* de cunho social que só dará seus primeiros passos a partir da última década do século XIX, se desenvolverá, de fato, no decorrer do século XX e constituirá um tipo específico de fotojornalismo.

¹⁴ Trata-se do colódio úmido, atribuído ao francês Gustave Le Gray e ao inglês Frederick Scott Archer que o teriam desenvolvido isolada e simultaneamente em 1851. O processo, que foi o mais difundido em todo o mundo até o advento da placa seca, em 1871, consiste na emulsão de uma placa de vidro ou metal que deve ser preparada em laboratório, introduzida na câmera, exposta à luz (fotografada) e processada novamente no laboratório em cerca de, no máximo, dez minutos, uma vez que todo o procedimento deve ser feito com a placa ainda úmida. Por essa razão o ato fotográfico era, neste período, tão portátil quanto fosse possível transportar um pequeno laboratório onde quer que se fosse fotografar.

fotografias judiciais serviram para influenciar tribunais¹⁵ e foram usadas como meio de identificação criminal, com o estabelecimento de catálogos fotográficos de suspeitos e elaboração de métodos como o sistema antropométrico, que foi usado até 1970 e consistia em medir e registrar fotograficamente partes do corpo para comparações futuras.

O pensamento positivista e cientificista predominante nesta segunda metade do século XIX, ávido por definições exatas da realidade, vale-se do caráter realístico da fotografia e atribui a ela uma condição de veracidade. Expedições fotográficas se multiplicaram e produziram em enorme quantidade fotos registros de paisagens que confirmavam o imaginário estereotipado de monumentos ou lugares até então representados somente em pinturas. Particularmente na Ásia e na África, essas imagens eram usadas com o intuito de produzir material de propaganda política, apresentando cenas de conquistas pacíficas ou lugares desabitados que justificavam as ocupações imperialistas europeias.

Nesse mesmo contexto de uso propagandístico e ideológico, as primeiras experiências jornalísticas ocorreram nas coberturas fotográficas da Guerra da Crimeia e da Guerra de Secessão dos EUA. No primeiro caso, o fotógrafo britânico Roger Fenton realizou fotografias encomendadas que mostravam uma falsa guerra limpa, ocultando sua face mais cruel e procurando justificar o conflito e exaltar o heroísmo e o patriotismo dos combatentes ingleses, o que contrastava com os terríveis relatos que vinham do *front*. Na Guerra de Secessão dos EUA, Mathew Brady e seus contratados Timothy O'Sullivan e Alexander Gardner mostraram os aspectos mais crus da guerra, embora, a despeito de Gardner ter alterado deliberadamente algumas cenas para que se tornassem mais “fotogênicas”, até esse momento se mantinha a ideia da fotografia como portadora da veracidade, e as questões da autoria e da subjetividade do olhar só seriam desenvolvidas plenamente com o advento do Modernismo.

O caráter utilitário da foto registro do século XIX era possível, em larga medida, em função da convicção na veracidade da imagem fotográfica que predominava como a velha metáfora de espelho da realidade e só seria definitivamente questionada no âmbito da fotografia modernista do século XX. Até então, o forte ideal de representação exata do mundo, que foi corroborado pela exatidão figurativa da imagem produzida fotograficamente, só foi relativizado pela produção artística que também se desenvolveu no período.

Fundamentam-se assim, aquelas duas possibilidades ontológicas que são, em diferentes graus, inerentes a qualquer imagem fotográfica: a exatidão da forma pretendida pelos ideais descritivos da foto registro, o que fomentava a produção de imagens predominantemente figurativas, realísticas e indiciais; e as imagens pictóricas, nas quais prevalecem intencionalmente os aspectos metafóricos e icônicos que as

¹⁵ O fotógrafo Félix Nadar, em suas memórias, descreve detalhadamente a horripilante fotografia da cena de um crime que foi apresentada ao tribunal em um caso de adultério no qual o marido assassino seria provavelmente absolvido, mas a imagem provocou uma revolta popular que terminou em condenação. (FABRIS, op.cit., p. 25).

colocam em relação direta com o meio artístico, notadamente, no contexto histórico ora tratado, o movimento pictorialista que se desenvolveu em paralelo à foto registro nessa segunda metade do século XIX.

A despeito das intenções realísticas ou pictóricas deliberadas pelo fotógrafo, as formas de *coexistência* dessas duas possibilidades, que serão bastante evidentes no fotojornalismo de cunho social do século XX, constituem o âmago desta pesquisa.

Trataremos do Pictorialismo um pouco adiante. Por hora, vejamos os desdobramentos da produção comercial do retrato, gênero desenvolvido tanto no campo da arte fotográfica como da fotografia aplicada, tanto com intenções documentárias como comerciais.

1.5 Massificação Comercial

Ainda seguindo a tradição retratista das artes plásticas, fotógrafos como o francês Félix Nadar se envolviam com os movimentos artísticos da época e faziam frente à crescente produção fotográfica exclusivamente comercial. No estúdio de Nadar, em 1874, foi realizada a exposição que fundou o movimento impressionista, com pintores como Monet, Renoir, Cézanne e Degas. Produz, aliás, uma bela metáfora a ideia de um longo tapete vermelho que, conduzido do interior de um estúdio fotográfico, oferece as honras da abstração das formas ao Impressionismo.

Se Nadar, Carjat, Lê Gray, Hill, Adamson e Julia Cameron são exemplos do fotógrafo como artista, atento à captação da interioridade do modelo, muitas vezes próximos de resultados pictóricos, Disdéri representa, ao contrário, o protótipo do fotógrafo industrial, disposto a usar todos os truques a seu alcance para adular e seduzir a clientela. A relação pessoal fotógrafo/fotografado, que está na base das obras dos artistas fotógrafos, é substituída pela relação puramente mecânica entre o homem e a máquina instaurada por Disdéri. (FABRIS, op.cit., p.17-20).

Em caminho oposto ao dos artistas fotógrafos, o francês Eugène Disdéri patenteou em 1854 um processo fotográfico composto por uma câmera dotada de lente múltipla, capaz de realizar uma série de retratos em uma mesma chapa, o que aumentava a capacidade produtiva e reduzia significativamente os custos da operação. Essas fotografias pessoais de pequenas dimensões que ficaram conhecidas como cartão de visitas se tornaram moda no período, podendo ser trocadas e colecionadas.

O cartão de visitas une o princípio da fotografia exata, que fundamentava a foto registro, com o da reproduzibilidade, fazendo com que uma dúzia deles fossem vendidos por um quarto do preço de um único retrato convencional, abrindo uma possibilidade de massificação comercial sem precedentes na história da fotografia.

Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, planejamentos, para criar imagem de opulência e de dignidade. (FABRIS, op.cit., p.21).

Disdéri defendia a veracidade e a exatidão da imagem fotográfica a ponto de legitimar suas possibilidades no terreno documental e justificar a foto registro, enquanto, paradoxalmente, desenvolvia padrões estéticos e comerciais definidores de uma espécie de máscara social, distanciando o retratado de seus aspectos individuais. Os

retratos de Disdéri não disfarçavam as diferenças sociais entre seus clientes e aqueles, mais abastados que continuaram fiéis aos estúdios tradicionais. A partir da segunda metade do século XIX, a arte fotográfica coexistia com a pretensa exatidão da foto registro e com a fotografia comercial que se desenvolvia aceleradamente.

Disdéri, que fizera do retrato o território da “semelhança mentirosa”, é um incansável paladino da fotografia como “testemunho fiel”, advogando o desenvolvimento de um discurso específico e sua inserção no processo de produção. Em sua opinião, a fotografia deveria deixar de lado um uso apenas privado, articulado no eixo exatidão/arte, e passar a valorizar mais e mais critérios como rapidez, fidelidade, confiabilidade. (FABRIS, op.cit., p.23).

O exemplo de Disdéri reafirma os princípios de exatidão e de reprodutibilidade que caracterizam a fotografia e a alimentam desde os seus movimentos embrionários, bem como suas possibilidades realísticas e figurativas, que coexistem em maior ou menor intensidade conforme o gênero fotográfico. Essa relação entre objeto e representação torna-se especialmente intrincada em uma sociedade que experimenta uma rápida transformação e complexificação da produção fotográfica, mas ainda é carente dos entendimentos teóricos e das definições de papéis que o meio experimentará a partir do Modernismo.

Ainda segundo Fabris, se até os anos de 1880 os fotógrafos se distinguiam entre amadores, profissionais e pesquisadores, a partir do final da década é possível observar as classes de artistas fotógrafos, fotógrafos propriamente ditos (profissionais de alto nível técnico, estético e tarifário), artífices fotógrafos (profissionais de baixo nível que atuavam com preços módicos) e amadores.

1.6 Pictorialismo

Como contraponto à massificação comercial que a fotografia experimentou a partir do cartão de visitas criado por Eugène Disdéri, na década de 1850, desenvolveu-se um conjunto de múltiplas vertentes no campo da fotografia artística que ficou genericamente conhecido como Pictorialismo, um movimento híbrido e duradouro, que se manteve até as vésperas da Primeira Guerra Mundial. Entre sua diversidade de produção independente, há em comum o repúdio à crescente tendência de popularização e a afirmação do caráter artístico da fotografia, criticando a sua massificação comercial e suposta vulgarização. Os pictorialistas não disfarçavam um aspecto elitista tanto no que dizia respeito às suas complexas técnicas como na adoção das artes plásticas como referência para a produção de suas imagens.

Vítima de abordagens unilaterais devido ao caráter elitista de sua prática, o pictorialismo merece ser reconsiderado sob a luz do seu momento histórico específico. Alavanca de superação da estética documental do século XIX, instaurou a fotografia como realidade construída e abriu caminho para as experimentações modernistas. (COSTA, 1998: 261).

A autora não se refere aqui à fotografia documental de cunho social, que se desenvolverá no esteio do fotojornalismo social a partir das primeiras décadas do século XX. Ela entende por “estética documental do século XIX” aquela produção fotográfica que pretendia realizar cópias fiéis da realidade, à qual preferimos, a fim de evitar tal confusão, o termo “foto registro”.

A estética documental do século XIX pressupunha uma realidade homogênea, considerando o contracampo da fotografia como uma continuidade lógica da cena registrada. A atuação pictorialista rompeu com a documentação (...).

O resultado é o desvelamento da fotografia como recorte arbitrário do mundo. (COSTA, op.cit., p.291).

Se, de um lado, o movimento pictorialista se mostra elitista e conservador nas suas formas, de outro lado, inicia a ruptura com a ideia ingênua da fotografia como janela da realidade, ainda que, em um primeiro momento, essa ruptura se desse pela mera substituição do referente. Em busca de um reconhecimento no campo das artes, o Pictorialismo se refere diretamente à pintura clássica e menospreza qualquer tentativa fotográfica de se referenciar ao real.

Seu conservadorismo estético contrasta com o reconhecimento da subjetividade do fotógrafo, muito embora ainda não se tenha dado o entendimento da fotografia como representação da realidade. Ainda assim, ao romper com a ideia de cópia do real, o Pictorialismo lança as bases da fotografia modernista, no interior da qual se produzirá novas formas de representação, entre elas, o fotojornalismo de cunho social. Elitista e conservador por um aspecto; fundador das bases da vanguarda modernista na fotografia, por outro.

Do mesmo modo, as manipulações pictoriais concorreram para o desenvolvimento técnico da fotografia entre nós. O experimentalismo característico de sua prática e a aceitação do caráter subjetivo da fotografia, abriram o caminho que mais tarde levou à instauração de uma experiência moderna (...). (COSTA, op.cit., p. 273).

O movimento pictorialista, portanto, pode ser genericamente entendido como uma antessala das experiências modernistas: ele colocou em cheque o ideal de reprodução fiel da realidade que se fundamentava na perspectiva renascentista e culminou com a estética realística da foto registro, sem, no entanto, se posicionar como representação do real, uma vez que o próprio conceito de representação era ainda reelaborado na segunda metade de século XIX.¹⁶ Ao contrário, a crítica platônica às artes como cópia da cópia, talvez coubesse à estética pictorialista no sentido em que ela pretendia representar a pintura clássica ainda vinculada à tradição realística da perspectiva renascentista.

A arte situa-se para Platão no mais baixo nível da hierarquia das atividades e dos modos de produção. A obra é comparada a um artefato grosseiro e a um empreendimento *involuntariamente* enganador e prejudicial, o artista sendo, para ele, mais um ingênuo e um inocente que um homem mal-intencionado. (HAAR, 2007: 11).

Parece-nos possível assim pensar a produção pictorialista nos termos da ingenuidade que Platão atribuía a toda arte. Se para o filósofo os objetos do mundo concreto compunham cópias imperfeitas do mundo ideal, ao referenciar-se a tais objetos a arte assumia a categoria de cópia da cópia. Abstraindo-se a generalização de Platão, que atribuía essa categoria a qualquer forma de expressão artística, à exceção da música, podemos analogamente pensar a fotografia pictorialista como representação da representação a partir do momento em que sua produção imitava, indisfarçadamente, as

¹⁶ A ideia que temos de *representação* se desenvolveu desde o final do século XIX e mais intensamente em meados do século XX, a partir de três vertentes teóricas. A Russa, que culminou na Semiótica da cultura de Iuri Lotman, a Semiologia europeia de Fernand de Saussure e a Filosofia Semiótica de Charles Peirce, nos Estados Unidos. Essas três teorias sógnicas originaram-se simultânea, porém isoladamente, como veremos no capítulo seguinte.

artes plásticas, notadamente, a pintura renascentista e sua tentativa perspéctica de representar o mais fielmente a realidade, embora esses pictorialistas pretendessem se assemelhar à pintura, e não à própria realidade. O estatuto de arte que lhes era autoconferido se legitimava pela apropriação desse mesmo estatuto já universalmente aceito nas artes plásticas.

É na célebre noção de *mimèsis* (“imitação”) que se situa a depreciação ontológica da arte operada por Platão no Livro X de *A República*. A arte é imitação; a imitação não é a reprodução da uma “realidade” (Forma, Ideia), e sim de uma aparência (...) ou de uma imagem. (HAAR, op.cit., p.15).

De fato, o reconhecimento atual do Pictorialismo recai muito mais à sua importância histórica do que às suas atribuições artísticas.

Precisamos, assim, ver se essas pessoas, tendo deparado com imitadores desta natureza, não foram enganadas pela contemplação de suas obras, não notando que estão afastadas no terceiro grau do real.

(...) se fosse mesmo versado no conhecimento das coisas que imita, suponho que se dedicaria muito mais a criar do que a imitar, que procuraria deixar atrás de si um grande número de obras belas, assim como monumento, e que estaria muito mais interessado em ser honrado pelos outros do que em honrar. (PLATÃO, 1997: 327).

A honra do homem pictorialista, se podemos assim chamar, está tanto no papel de superação da ideia da representação exata propagada pela foto registro, como na abertura para o sentimento de subjetividade e autoria. Seus ideais de ruptura com os padrões estéticos vigentes colocaram o movimento diante de uma contradição interna: seu impulso às novas propostas apontava agora justamente para a superação da tradição perspéctica do Renascimento, que constituía suas próprias bases estéticas. Ao assumir o ideal da secessão com a necessidade da perspectiva, o Pictorialismo impulsionou a produção fotográfica no sentido do movimento modernista e, para isso, teve de superar a si próprio.

1.7 Modernismo

Desde seus momentos experimentais, passando pela foto registro, pela massificação comercial e pelas experiências artísticas, notadamente o Pictorialismo, a fotografia do século XIX não se desvencilhou da intrincada relação entre arte e utilidade, ou entre os aspectos metafóricos e realísticos de suas imagens. Nas tentativas de resolver a aparente dualidade, os caminhos modernistas seguem dando as costas tanto às pretensões realísticas quanto às idealizações artísticas. “Todas essas descobertas puseram fim ao mesmo tempo à idealização de herança pictorialista e ao registro tradicional de características documentais que remontava ao século XIX”. (COSTA, op.cit., p. 288).

Como processo histórico, a fotografia modernista se dá a partir dos esforços do movimento pictorialista, que já havia rompido com a ideia da realidade transposta para a imagem, em superar, agora, os próprios valores que o constituíam, transformando o meio fotográfico a ponto de caracterizá-lo conforme os novos cânones que já vinham se desenvolvendo nas artes plásticas, na música e na arquitetura desde as últimas décadas do século XIX.

A fotografia moderna começa entre nós com a crítica do pictorialismo (tendência de caráter acadêmico que visava reproduzir na fotografia modelos da pintura clássica) e busca em seguida uma atualização da fotografia com relação ao estágio já alcançado pelas outras artes. (MACHADO, 2004: 7).

Embora traços do Pictorialismo tenham subsistido até às vésperas da Primeira Grande Guerra, as transformações que ocorreram na virada do século XIX para o XX colocaram a produção fotográfica em concordância com as novas condições sociais que se estruturavam no período. De uma maneira geral, a fotografia modernista se caracterizou por uma tentativa radical de se fundar sobre parâmetros que subvertiam a tradição da perspectiva renascentista e apontavam para possibilidades menos realísticas, próprias da nova estética moderna, a exemplo do que já havia ocorrido com as artes plásticas.

Desde a Renascença, a imagem em perspectiva, ora contestada pelos modernistas, se impôs como forma de representação mais adequada e não só negou como substituiu outros tipos de representação. Ao se impor, por convenção, como aspecto que confere *status* de veracidade às imagens, a perspectiva foi conveniente e naturalmente adotada pelo meio fotográfico. Embora a ilusão seja inerente, mas não exclusiva, à imagem produzida a partir de câmeras fotográficas, havia entre os primeiros fotógrafos modernistas uma notável tentativa de recusar os modelos baseados na perspectiva e um evidente desejo de fundar uma nova arte sobre parâmetros estéticos que tendessem à geometrização e à abstração das formas. No limite desses esforços,

vanguardistas da primeira metade do século XX, como o húngaro László Moholy-Nagy, o norte-americano Man Ray, ambos radicados em Paris, e o russo Aleksander Rodchenko alcançaram de fato tal êxito, muito embora, para isso, se vissem forçados a abrir mão do uso da câmera para produzir imagens menos figurativas por meio de técnicas como colagens, fotomontagens e fotogramas.¹⁷

Curiosamente, os fotogramas que também foram amplamente produzidos, em meados do século XX, por artistas fotógrafos como Geraldo de Barros, German Lorca e outros representantes da tardia fotografia moderna no Brasil, assemelham-se às primeiras experiências pré-fotográficas que remontam ao século XVII e foram realizadas pelo físico francês Jacques Charles e pelos britânicos Humphry Davy e Tom Wedgwood, a partir da disposição de objetos sobre superfícies fotossensíveis expostas à luz.

Por mais que o fotógrafo recorra a meios técnicos ou conceituais que permitam a constituição de imagens fortemente icônicas, pictóricas e metafóricas, ainda que se possa fazer dissipar qualquer possibilidade de reconhecimento do objeto fotografado e mesmo que toda referência perspéctica se perca visualmente entre manchas e borrões, resta à imagem fotográfica um irrefutável traço indicial que lhe confere aquela inerente possibilidade realística. Tal condição é dada a partir do contato direto com as emanações do real, registradas pela incidência física da luz na superfície fotossensível.

Portanto, de um lado, o Modernismo na fotografia se dá como um conjunto de tentativas de superar as tradições estéticas anteriores, especialmente o ideal perspéctico do homem renascentista. Ocorre, de outro lado, que, muito embora não tentemos negligenciar as experiências de Man Ray e Moholy-Nagy, a motivação primeira que resultou na fotografia partiu do problema da fixação da imagem produzida pela câmera escura. Como ideal renascentista, a câmera escura foi projetada justamente para produzir de maneira precisa e automatizada essa mesma perspectiva que ora se intenciona superar.

O mérito do fotógrafo modernista estará na mediação dessa dualidade, segundo a qual a característica a ser superada é também parte inerente ao processo. O caminho encontrado segue na linha das próprias condições sociais que possibilitaram a emergência do Modernismo, notadamente as novas condições urbanas e industriais que se solidificaram nas sociedades europeia e norte-americana no decorrer do século XIX e início do XX. Ao tornar essas condições sociais temas de suas produções, a fotografia se coloca como parte da pluralidade de manifestações que se desenvolvem em resposta a elas e avança no sentido de sua maioridade.

¹⁷ Fotogramas são imagens produzidas a partir da disposição de objetos diretamente sobre uma superfície fotossensível, em geral papel. Quando exposto à luz, o papel registra a silhueta desses objetos, marcando o seu contorno nas partes do suporte que estiveram protegidas por eles e por isso não foram sensibilizadas. Se a fotografia por meio de câmeras registra a luz emanada pelo objeto presente diante do aparelho, o fotograma, ao contrário, registra a ausência da luz, ou a sombra projetada por esses objetos. Embora o fotograma prescindia do uso da câmera, não pode abrir mão da realidade do objeto que está disposto entre o suporte fotossensível e a fonte de luz.

Trata-se de uma fotografia de feições radicalmente contemporâneas, urbana e cosmopolita, direta ou indiretamente vinculada ao construtivismo e ao concretismo no seu gosto pela abstração geometrizar, pelo incessante experimentalismo, pela invenção estética, pela concepção bidimensional da representação, e pelo despudor em interferir na imagem (através do retoque, colagem, solarização, etc). (MACHADO, op.cit., p.7).

Colocando em paralelo a tradição renascentista com as demandas da nova estética, o fotógrafo modernista se vê em posição de atualizar sua experiência e reconceituar a fotografia de forma que ela pudesse assumir suas características de representação realística e metafórica não contraditoriamente, mas em termos de coexistência possível. De outro modo, o entendimento da coexistência dessas duas possibilidades em toda fotografia, é uma consequência das experiências modernistas que redefinem os papéis da fotografia e sua relação lógica com essas possibilidades.

A conclusão inevitável é a de que a fotografia moderna contribui para um alargamento das possibilidades significantes do aparato fotográfico (e não apenas da câmera) e para a relativização do projeto mimético a que a fotografia sempre esteve estatutariamente associada. (MACHADO, 2004: 8).

Ao propor um tipo de produção fotográfica na qual a geometrização e a abstração das formas pudessem subverter a ordem vigente, ou que tivesse as questões humanistas da sociedade urbana e industrial como temáticas centrais, o Modernismo possibilita o entrelaçamento dos aspectos pictóricos e figurativos que se movimentam internamente, alternando-se em predominância, conforme o gênero e a leitura de uma dada fotografia. A solução modernista se deu, assim, no sentido de se assumir a perspectiva como possibilidade inerente à imagem fotográfica, em paralelo aos aspectos metafóricos e subjetivos próprios da nova vanguarda e que constituem uma possibilidade igualmente inerente à fotografia. Esse duplo aspecto, aliás, é o que confere identidade ao gênero fotográfico. O fotógrafo modernista, ao mediar suas dualidades, elaborou um novo conceito e elevou a fotografia à condição de maturidade, definindo a ela papéis próprios no campo da comunicação visual.

Um desses papéis se vale das possibilidades realísticas da imagem fotográfica para produzir críticas à própria realidade. Esse tipo de fotografia fundamenta as bases do fotojornalismo de cunho social que emerge na última década do século XIX e se desenvolve ao longo da primeira metade do século XX, notadamente na Alemanha durante a República de Weimar, concretizando-se no contexto da polaridade ideológica consequente da ascensão dos estados totalitários europeus. Para além de reportagens informativas, o fotojornalismo de cunho social intenta uma denúncia, constituindo-se como forma de ação política.

A imagem produzida pelos meios do fotojornalismo de cunho social pode adquirir maior *eficiência* nos seus propósitos de promover uma denúncia social, conforme a organização interna de suas possibilidades realísticas e metafóricas ou de suas condições icônicas e indiciais. Essas variações, dadas tanto ao acaso como por deliberada intensão do fotógrafo, podem produzir efeitos específicos e propor ao interpretante do signo fotográfico em questão novas condutas diante do fato denunciado.

A esse tipo de fotografia que, partindo de uma denúncia social, produz um efetivo efeito social, chamamos *fotografia eficiente*. Tais fotografias serão objetos de nossa análise no capítulo 3.

2 Semiótica

Neste capítulo, pretendemos traçar um rápido panorama das teorias semióticas e diferenciá-las para justificar nossa opção teórica pelo Pragmaticismo do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, particularmente, pela sua Semiótica.

Procuraremos conceituar as três principais classes de signos conforme se relacionam com eles mesmos (qualisignos, sinsignos ou legisignos), com seus objetos (ícones, índices e símbolos) e com os interpretantes que produzem (remas, dicentes e argumentos). Discorreremos, na sequência, sobre as classes de objetos (imediate e dinâmico) e de interpretantes (emocional, energético e lógico). Finalmente, tentaremos demonstrar como os conceitos elementares da Semiótica fundamentarão teoricamente as hipóteses que apresentaremos no capítulo seguinte.

Ao contrário de outras fontes de estudos dos signos, notadamente aquelas de extração linguística desenvolvidas na Rússia e na Europa Ocidental, a Semiótica de Peirce está inserida em um complexo sistema filosófico elaborado a partir da formação profundamente erudita e multitemática do autor.

Charles Peirce nasceu em Cambridge, em 1839 e morreu em 1914 na cidade de Milford, Estados Unidos. Seu pai, Benjamim Peirce, era um matemático de prestígio e professor na Universidade de Harvard, o que proporcionou ao filho o intenso contato com o meio intelectual e com cientistas de várias áreas em um ambiente familiar propício aos estudos do qual o jovem sempre se valeu. Graduou-se em Química e tinha substancial conhecimento das mais diferentes ciências como Matemática, Física, Geologia, História, Linguística e outras tantas, além de notório poliglota.¹⁸

Peirce era um cientista, mas era também um filósofo: desde muito cedo estudou com profundidade todos os campos da Filosofia, de Kant aos gregos, e concebeu a Filosofia no âmbito da lógica científica, ou seja, a partir do pensamento científico ele desenvolveu sua filosofia, e no interior dela, a teoria semiótica, por ele também definida como lógica.

Pode-se dizer [sobre a teoria semiótica de Charles Peirce que] (...) uma teoria do sentido só pode existir no meio de um corpo filosófico maior – não sendo mesmo inadequado afirmar que a semiótica de Peirce é uma filosofia (COELHO NETTO, 2010: 52).

Toda a vasta obra do autor é composta por artigos científicos que ele publicou em vida e mais uma enormidade de manuscritos inéditos somando algo em torno de noventa mil páginas que ficaram sob os cuidados da Universidade de Harvard. Na década de 1930 esse material foi editado tematicamente por Charles Hartshorne e Paul

¹⁸ Para maiores detalhes sobre a relação entre a biografia e o sistema filosófico de Peirce, ver Brent (1998).

Weiss sob o título *Collected Papers*, publicação de oito volumes e quase três mil páginas que constituem a principal fonte de sua obra.

Peirce constituiu assim uma obra colossal na qual seu sistema filosófico é construído de maneira tão engendradora que o desenvolvimento isolado de qualquer tema incorre em algum inevitável reducionismo. Cientes disso, mas obrigados a definir um corte teórico que atendesse aos propósitos dessa pesquisa, tentaremos manter o foco no desenvolvimento de nossas hipóteses nos referindo, quando necessário, apenas pontualmente aos temas igualmente fundamentais para a constituição da arquitetura teórica do filósofo, mas que não se mostrem centrais para a análise que pretendemos desenvolver.¹⁹

¹⁹ Sobre a arquitetura filosófica de Peirce, ver IBRI (2015).

2.1 Semiótica, Semiologia e Semiótica da Cultura

O advento das mais complexas formas de linguagens que se impuseram à sociedade ocidental a partir das transformações técnico-científicas pós Revolução Industrial, tais como artes plásticas mais diversificadas, impressão gráfica, fotografia, jornalismo impresso e, mais adiante, cinema, rádio, televisão, telefone e internet, impulsionou o desenvolvimento de um instrumental capaz de propor novas hipóteses teóricas para as mediações que essas linguagens trouxeram. Neste contexto, o século XX assistiu ao desenvolvimento de duas ciências da linguagem: a Linguística, área do conhecimento que se ocupa da linguagem exclusivamente verbal, tanto oral como escrita; e a Semiótica, uma das mais jovens de todas as ciências sociais, que compreende toda e qualquer linguagem em seu campo de análise, irrestritamente.

Dada essa juventude, a Semiótica pode ser entendida como uma ciência em formação, muito embora, de acordo com os seus próprios preceitos, a ideia de contínua e necessária reformulação seja inerente a toda ciência ou a qualquer processo de construção do conhecimento. Porém, particularmente no caso de um novo campo do saber, como é o caso da Semiótica, seus cânones não se encontram ainda em terreno sedimentado, o que torna esse processo de reformulação constante ainda mais intenso e acelerado, se comparado a ciências já mais experimentadas, com suficiente longevidade para que já venha há mais tempo testando hipóteses, se autocorrigindo e desenvolvendo um arcabouço teórico capaz de representar os objetos a que se propõe com maior grau de realismo. Apesar de ser essa predisposição à evolução, uma condição necessária a toda área do saber, podemos pensar especificamente a Semiótica como uma ciência viva e autorrepresentada no sentido em que o processo que a caracteriza, é também tema da reflexão que propõe.

Durante o transcurso da evolução humana (que se confunde com o desenvolvimento de seus sistemas comunicacionais), estabeleceu-se a concepção da língua, tanto oral como escrita, como forma predominante de comunicação. A própria ciência dos acontecimentos passados, a título de exemplo, é classificada como pré-história e história, relativas respectivamente aos períodos anteriores e posteriores ao aparecimento da escrita.

Ao longo desse processo evolucionário, o homem se constituiu como animal simbólico, condição que o caracteriza mais especificamente. Tal condição o revela na sua dependência das relações sociais e da estruturação de formas de linguagens mediadoras dessas relações. O homem parece ter desenvolvido um conjunto de crenças segundo o qual a língua se estabeleceu como linguagem dominante e única forma de representar o saber analítico. Ao atribuir uma aparente dominância à língua, se negligenciou todos os outros sistemas de produção de sentidos tais como desenhos, pinturas, rituais, sonoridades, objetos utilitários, arquitetura, representações teatrais, produções artísticas, manifestações de toda ordem e quaisquer diferentes formas de linguagem não verbal.

A totalidade desse arcabouço de realizações culturais, todas as formas de comunicação verbal ou não verbal, constitui parte dos objetos dos quais se ocupa a Semiótica.

Em síntese: existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. (SANTAELLA, 2012: 16).

Entendemos aqui por linguagem qualquer prática social a partir da realidade de sua produção de significação. De outro modo, todo fenômeno cultural significa alguma coisa, constituindo-se, portanto, como fenômeno de comunicação. Ampliando-se a idéia também para os fenômenos da natureza, se concluirá necessariamente que todo fenômeno, cultural ou natural, se estrutura como linguagem. A Semiótica pode assim ser entendida como a ciência de todas as linguagens e se ocupa de todos os fenômenos no sentido em que se constituem como fenômenos de produção de significados.

A etimologia da palavra *semiótica* remete ao radical grego *semeion*, que significa *senal*, *marca* ou *signo*, e a ideia de uma doutrina dos signos, parece ter surgido na Grécia em paralelo à própria Filosofia ocidental. Apesar do termo também ser encontrado em pensadores como Johann Lambert e o iluminista John Locke, na forma como é concebido hoje, o pensamento semiótico tem uma tripla origem que se deu isolada e simultaneamente na Rússia, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Parece-nos coerente a hipótese levantada por Santaella (2012) segundo a qual o surgimento múltiplo, simultâneo e isolado da Semiótica teria se dado em razão de condições históricas específicas.

A título de curiosidade vale lembrar que, assim como a Semiótica, a fotografia também surgiu a partir de experiências simultâneas, porém isoladas, o que permite pensá-las como reação a uma demanda da sociedade para atender um determinado fenômeno cultural. No caso da fotografia, esse fenômeno seria a necessidade por imagens exatas e reproduzíveis. No caso da Semiótica, a necessidade de, entre outras linguagens, mediá-las.

Esse surgimento em lugares diferentes, mas temporalmente quase sincronizados, só vem confirmar uma hipótese de que os fatos concretos – isto é, a proliferação histórica crescente das linguagens e códigos, dos meios de reprodução e difusão de informações e mensagens, proliferação esta que se iniciou a partir da Revolução Industrial – vieram gradativamente inseminando e fazendo emergir uma “consciência semiótica”. (SANTAELLA, 2012: 23).

Ainda, segundo a autora:

Não foi, senão, essa consciência de linguagem em sentido amplo que gerou a necessidade do aparecimento de uma ciência, capaz de criar dispositivos de indagação e instrumentos metodológicos aptos a desvendar o universo multiforme e diversificado dos fenômenos de linguagem. (SANTAELLA, 2012: 23).

Embora não seja de nossa pretensão adentrar os meandros teóricos da semiologia europeia ou da Semiótica da cultura russa, julgamos necessário, ainda que elementarmente, apresenta-las e diferenciá-las da Semiótica peirciana, uma vez que todas elas surgiram e se desenvolveram em um mesmo contexto e ocupam-se, cada uma ao seu modo, de fenômenos culturais comuns.

Na Rússia, o desenvolvimento de um estudo dos signos se dá a partir da filologia de Viessé-Iovski e Potiebniá ainda no século XIX, com estudos sobre poética e sobre os signos linguísticos. Esses estudos se intensificaram no contexto cientificista e artístico do período revolucionário e apontaram para o *estruturalismo linguístico soviético* e para a escola de crítica literária conhecida como *crítica formalista* ou *formalismo russo*, que perdurou até a década de 1930, quando passou a ser negligenciado pelas políticas ideológicas do período stalinista. Aliás, conforme Santaella (2012), durante a radicalização stalinista, todos esses estudos linguísticos, literários, poéticos e artísticos, particularmente ligados à cultura, foram sufocados e só em meados do século XX, por volta de duas décadas mais tarde, puderam ser retomados, constituindo as bases da Semiótica russa ou Semiótica da cultura.

Como se pode ver, não se trata aí de uma construção da ciência semiótica como tal, mas de uma série de ricas contribuições voltadas para a problemática dos signos na sua relação com a vida social, mais acentuadamente os signos linguísticos e poéticos, revelando (...) uma acentuada tendência para uma visão globalizadora da cultura, ou seja, a investigação da linguagem na sua relação com a cultura e a sociedade. (SANTAELLA, 2012: 116).

No final da década de 1950, o historiador da cultura e proeminente semioticista Iuri Lotman, recupera essa herança teórica soviética com a intenção de desenvolver uma ciência dos signos mais geral, capaz de transcender os signos linguísticos e abranger a totalidade dos fenômenos culturais. No entanto, ainda segundo Santaella, seu intento padeceu de um corpo teórico mais sólido e específico de uma ciência semiótica, razão pela qual ele tivesse de recorrer às ciências vizinhas para constituí-lo.

Cumpra-se notar que o modelo teórico privilegiado e nuclear é aquele das línguas naturais, quer dizer, o da linguagem verbal. Tomando-se como base os conceitos teóricos criados pela linguística estrutural para a descrição da língua como sistema, acoplando-se esses conceitos aos pontos de contato que eles apresentam com os da teoria da informação, esses dispositivos são, então, transferidos para o campo de qualquer outra manifestação de linguagem que não a linguagem verbal. (SANTAELLA, 2012: 117).

A despeito dos intentos da Semiótica da cultura em abranger as mais variadas linguagens e fenômenos de comunicação, sua base teórica não se emancipou. Tendo a Linguística como ciência mãe, a escola russa se manteve ligada aos fundamentos da ciência que lhe deu origem.

A vertente europeia das ciências dos signos surge a partir do Curso de Linguística Geral ministrado por Fernand de Saussure entre 1906 e 1911 na Universidade de Genebra. Compilado a partir das anotações dos seus alunos, o curso foi transformado em livro postumamente publicado, no ano de 1916, e amplamente divulgado e discutido em toda a Europa por linguistas como o dinamarquês Louis Hjelmslev, que aplicou seus princípios metodológicos a ciências como a antropologia e a teoria literária.

Sem imaginar a abrangência de seu pensamento e o quanto ele influenciaria nas mais diversas áreas das ciências sociais, Saussure fundamentou teoricamente a Linguística, estabelecendo princípios científicos e metodológicos que a concebem como sistema estruturado em leis ou regras.

A grande revolução saussuriana instaura-se no centro da noção mesma de estrutura. Isso quer dizer: a interação dos elementos que constituem a estrutura da língua é de tal ordem que a alteração de qualquer elemento, por mínimo que seja, leva à alteração de todos os demais elementos do sistema como um todo. (SANTAELLA, 2012: 119).

A particularidade da saussuriana está na superação das intenções descritivas de línguas específicas em favor da elaboração de princípios gerais e comuns a qualquer língua, segundo os quais o valor de cada elemento está na relação que estabelece com os outros elementos do fenômeno social no qual a língua está inserida. Daí a ideia de estrutura. Assim a linguagem verbal somente poderá produzir sentido em um determinado contexto, quando estiver inserida em um conjunto de regras comuns ou convenções sociais.

Somente na medida em que nos submetemos a essas regras, podemos nos integrar em uma comunidade linguística social. Nascer, portanto,

não é senão chegar e encontrar a língua pronta. E aprender a língua materna não é senão ser obrigado, desde a mais tenra idade, a se inscrever nas estruturas da língua. Pode-se concluir: a língua não está em nós, nós é que estamos na língua. (SANTAELLA, 2012: 120).

Desse modo, a Linguística é fundamentada por Saussure como uma ciência da linguagem verbal, tanto oral como escrita, que tem como objetivo a língua enquanto fenômeno social estritamente colocada em um sistema de regras socialmente definidas.

Apesar de estabelecer os parâmetros científicos da linguagem exclusivamente verbal, o pensador ainda vislumbrou a necessidade de uma ciência que transcendesse a Linguística e se ocupasse de todas as linguagens, a qual chamou *semiologia* e definiu como o estudo de todos os sistemas de signos.

Para Saussure, a semiologia teria por objeto o estudo de todos os sistemas de signos na vida social. Nessa medida, a Linguística, ou seja, a ciência que ele tinha por propósito desenvolver, seria uma parte da semiologia que, por sua vez, seria uma parte da Psicologia Social. (SANTAELLA, 2012: 121-122).

Somente por volta de 1950 a semiologia saussuriana se desenvolveu como reação teórica aos meios de comunicação de massa que se proliferaram no período. Como no caso da Semiótica russa, no entanto, a semiologia tomou de empréstimo os princípios da Linguística e de algumas ciências correlatas, tais como a teoria literária e a antropologia, sem que encontrasse meios de desenvolver um conjunto de fundamentos teóricos próprios.

Ao se colocarem como herdeiras da Linguística, tanto a semiologia como a Semiótica da cultura assumem a herança genética que está na base teórica da Linguística e se distinguem, nesse ponto, da Semiótica de Charles Peirce, ainda que todas elas tivessem objetivos comuns e fizessem parte de um mesmo contexto histórico.

Entretanto, a convergência das três fontes da Semiótica para a criação de uma ciência única não pode nos levar a esquecer ou ocultar distinções nas bases dessas fontes. Muitas aproximações, por exemplo, entre a teoria de Peirce e a de Saussure têm aparecido sem levar em conta as raízes de suas diferenças. (SANTAELLA, 2012: 125).

A aceitação das teorias sócio-semióticas a partir do estudo das relações da linguagem com outras ciências, como fazem os teóricos da semiologia e da Semiótica da cultura, abre uma enorme lacuna entre linguagem e pensamento. Para esses pensadores notadamente nominalistas, o mundo só é possível enquanto representação. Na ausência

de uma ontologia que lhes confira a realidade do mundo independente de suas formas de representação, aceitam a realidade apenas circunscrita aos limites e possibilidades da linguagem. Para eles, *mundo é mundo representado*.

Peirce, ao contrário, parte de um realismo ontológico que concebe o real conforme aquilo que ele é, independente de como seja representado.

Enquanto (...) a semiologia apresentava-se como sistema fechado em si mesmo, “puro”, isento daquilo que Hjelmslev designava como “contaminações transcendentais”, a semiótica alimenta-se de uma filosofia transcendentalista que vai procurar nos efeitos práticos, presentes ou futuros, o significado de uma proposição, ao invés de ir procurá-lo num jogo de relações internas do discurso. (COELHO NETTO, 2010: 55).

Desse ponto de vista, cabe às linguagens a função de mediar a realidade. Toda e qualquer ação do homem e fenômenos da natureza constituem-se como signos e, portanto, linguagens. Tais linguagens devem ser entendidas aqui a partir de um modo infinitamente mais amplo daquele suposto pelas teorias sógnicas de extração linguísticas. Para Peirce, a Semiótica não é mais do que uma lógica da realidade.

Embora tivesse falecido em 1914 e não convivido, portanto, com as filosofias da ciência e a epistemologia que se lhe sucederam, ele acentuaria as marcantes diferenças que seu sistema teria para com elas, notadamente, a nosso ver, devido a esse caráter realista de sua filosofia. Discordaria, com certeza, de sistemas filosóficos descarnados de mundo, confinados ao interior da linguagem e ao método das ciências, sem os riscos de uma ontologia onde estivesse concebida não tão-somente a alteridade, mas também a realidade dos universais. (IBRI, 2004: 168-169).

A distinção fundamental entre a Semiótica da cultura russa ou a semiologia saussuriana e a Semiótica peirciana, transcende assim a questão meramente terminológica e se coloca no alicerce teórico dessas ciências, diferenciando, por princípio, as teorias sógnicas de tradição linguística daquela desenvolvida por Charles Peirce nos Estados Unidos.

2.2 Filosofia Semiótica de Charles Sanders Peirce

Entre todas as teorias dos signos, a Semiótica de Charles Peirce, cujos pressupostos remontam ao século XIX, foi a que mais cedo se desenvolveu. Peirce, porém, embora tenha publicado diversos artigos científicos, não concluiu, em vida, nenhum livro ou compilação acabada de sua Filosofia e, portanto, muito nos deixou a interpretar. A exemplo de Saussure, que teve os pensamentos organizados e publicados postumamente e das teorias semióticas russas cujo desenvolvimento foi interrompido por contingências políticas, a recuperação da doutrina dos signos de Peirce se deu em decorrência da retomada dos estudos das outras duas, no contexto de uma *consciência semiótica* que se formou a partir da proliferação da comunicação de massa em meados do século XX.

Conforme se pode ver, não são lineares os caminhos de uma ciência. É por meio de estranhas espécies de jogos cruzados que o pensamento humano caminha e responde às necessidades com que a realidade o instiga. (SANTAELLA, 2012: 125).

Apesar de ter atendido ao mesmo *chamado da realidade* que também instigou a Semiologia europeia e a Semiótica da cultura da escola russa, a Semiótica de Peirce não só dispõe de um sistema teórico próprio como é, toda ela, parte integrante de um sistema filosófico complexo e solidamente fundamentado. A teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce é a mais ampla e mais abstrata das teorias sógnicas, podendo, inclusive, absorver os objetos de estudos de todas as outras.

Oriundo das ciências exatas, Peirce concebeu sua Filosofia no âmbito das ciências modernas do século XIX. Para ele, todos os fenômenos culturais estão inseridos no processo de mediação que é próprio da linguagem.

Para Peirce, todas as realizações humanas (...) configuram-se no interior da mediação inalienável da linguagem, entendida esta no seu sentido mais vasto. Com isso, aflora o que poderíamos denominar o mais cabal deslocamento no polo e vetor das tradicionais teorias do conhecimento, visto que a Semiótica peirciana é, antes de mais nada, uma teoria sógnica do conhecimento. (SANTAELLA, 2012: 126-127).

De outro modo, qualquer fenômeno cultural ou natural constitui-se como linguagem na medida em produz, invariavelmente, algum significado. Assim, todo e qualquer fenômeno é, para Peirce, um fenômeno de comunicação. A Semiótica, anteriormente definida como ciência de todas as linguagens, se ocupa, portanto, da totalidade dos fenômenos, tanto naturais como culturais, o que torna bastante inteligível

seu conceito sinonímico à “Lógica” e sua colocação no interior da classificação das ciências do filósofo, conforme segue:

- 1 - Matemática
- 2 - Filosofia
 - 2.1 - Fenomenologia
 - 2.2 - Ciências normativas
 - 2.2.1 - Estética
 - 2.2.2 - Ética
 - 2.2.3 - Lógica ou Semiótica
 - 2.3 - Metafísica
 - 2.3.1 - Ontologia
 - 2.3.2 - Físico-Metafísica
 - 2.3.3 - Religiosa
- 3- Idioscopia

Como cientista, era da natureza das suas atividades o pensamento lógico, o que pode, ao menos em parte, explicar a diversidade das ciências às quais se dedicou uma vez que, para além dos conceitos específicos de cada uma delas, fundamentalmente se interessava pela Lógica científica comum a todas.

Entendendo a filosofia como um procedimento científico, e em seu interior a Semiótica, caberá a ela observar o fenômeno que deseja estudar, propor sob a forma de uma figura imaginária, por Peirce denominada Diagrama, um conjunto de relações que espera melhor representar aquele fenômeno e desse modo antecipar como deverá proceder (...). (SILVEIRA, 2007: 23).

Peirce aplicou assim à Filosofia a ideia do pensamento científico, assumindo que a Filosofia deva também se desenvolver como uma ciência, com métodos próprios de observação, levantamento de hipóteses e experimentos, tal como praticado nas ciências aplicadas. A partir desse raciocínio, o pensador coloca a Lógica (ou Semiótica) no núcleo do seu pensamento filosófico.

Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semiótica* (σημειωτική), a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e a

partir dessa observação, por um processo a que não objetarei denominar Abstração, somos levados à afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido de modo algum necessárias, a respeito do que *devem ser* os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência. (CP 2.227).

Na concepção de Peirce, a Filosofia enquanto ciência se ocupa de investigar aquilo que há de verdadeiro nas experiências do cotidiano. A partir da concepção de toda experiência possível como fenômeno, sua classificação ou categorização é atributo da Fenomenologia, a primeira das ciências subordinadas à Filosofia. Em outras palavras, por meio da Fenomenologia, a Filosofia se propõe a inventariar todas as categorias ou modos de ser da experiência, de forma que se possa entender pelo termo, a experiência cotidiana ou “o inteiro resultado cognitivo do viver (...) o curso da vida” (CP 1.426 apud IBRI, 2015, p. 23). A experiência assim, pensada no contexto da vida cotidiana, tem a possibilidade de propor ao homem novos conceitos e lhe indicar mudança de conduta diante da vida.

Antecipa-se, assim, que experiência, tal como conceituada, estatui-se como fator corretivo do pensamento, e essa característica, reconhecida por Peirce, é um dos pilares de toda a sua Filosofia (...).

Anteriormente evidenciou-se também que a Fenomenologia não pretende ser uma ciência da realidade, mas apenas buscará escrutinar as classes que permeiam toda experiência comum, ficando restrita às suas aparências. (IBRI, 2015: 23).

De acordo com o autor, tudo que pode ser experienciável, qualquer coisa passível de aparecer à mente, independente do modo como o faça, é fenômeno. Examinando o modo como os fenômenos se apresentam à experiência, Peirce procurou classificá-los ou, tomando o termo já utilizado por Aristóteles e Kant, categorizá-los da forma mais universal, de forma que esses modos, ora categorizados, abarcassem a totalidade dos fenômenos apresentáveis à experiência.

Nessa empresa, Peirce concluiu que só há, entre todos os fenômenos que se possa conceber, três categorias da experiência possíveis ou três modos universais como os fenômenos se apresentam à mente. Cabe aqui notar que “mente” para Peirce, não diz respeito a uma atribuição humana, mas ao modo de ser de tudo aquilo que atua como mente, de tudo que tem forma lógica se refere, portanto, tanto ao pensamento como à natureza, conforme define o próprio autor: “A mente é uma função proposicional dos universos mais amplos possíveis, tal que seus valores sejam os significados de todos os signos cujos efeitos atuais estejam em efetiva conexão” (CP 4.550).

De outro modo, há apenas três faculdades mentais sobre as quais a Fenomenologia pode discorrer. São elas: *ver* a manifestação do fenômeno sem nenhuma interpretação; *atentar* para o fenômeno ou identificá-lo; *generalizar* ou interpretá-lo sinteticamente. Tais faculdades podem ser identificadas como *modos de ser* da experiência e são reduzidas a três categorias universais: Primeiridade, Segundidade e Terceiridade.²⁰

A primeira categoria da experiência, a Primeiridade, traz a ideia de novidade, vida, liberdade, ausência de dualidade, compulsão ou força. É a categoria de um estado de consciência sem fluxo temporal, absolutamente no presente, ausente de mediações (experiência de consciência imediata). Não há nela a presença do passado como alteridade e sem qualquer intencionalidade futura. Ela traz a forma lógica de mera possibilidade. Requer um olhar poético, um sentimento único. No mundo externo, a Primeiridade se dá sob a variedade da natureza que contém as ideias de espontaneidade, novidade, frescor e diversidade. Ela promove constante renovação fenomênica, o que impede, por mais que o conhecimento se desenvolva, que o mundo seja plenamente conhecido, apontando para o evolucionismo de Peirce. É a categoria da possibilidade.²¹

A segunda categoria da experiência, a Segundidade, se refere ao fato duro, concreto, à dualidade de forças, ao outro, alteridade, negação. É o segundo em relação a um primeiro, dualidade bruta, esta e não aquela. A consciência do *eu* se dá, na segunda categoria, pela consciência do *não eu*, do mundo exterior. É o ego em oposição ao não ego. Nesse sentido, a experiência do passado exerce força bruta, tal como um objeto existente, uma vez que sobre o passado, não se tem nenhum poder modificador, pois ele exerce um papel de alteridade para a consciência. A experiência de alteridade é, para Peirce, o pivô do pensamento. A Segundidade é a categoria do existente.²²

A terceira categoria da experiência, a Terceiridade, é necessariamente cognitiva. É uma experiência mediadora que constrói representação. Por ser também uma experiência de síntese, traz o sentido de aprendizagem, de cognição (mediação generalizadora), o que requer um fluxo de tempo ao buscar referências no passado e indicar intencionalidades futuras. De acordo com a ideia de simetria das categorias, podemos observar a Terceiridade na natureza como fenômeno de regularidade norteador das ações humanas para algum fim, conforme as regularidades futuras do mundo exterior.²³

Finalmente, admitindo os fenômenos invariavelmente enquanto produtores de significados, torna-se palatável pensá-los como linguagem ou pensar a Lógica como sinônimo de Semiótica, uma vez que toda experiência fenomênica se dará por mediação sígnica e, portanto, será teorizada em termos lógicos ou semióticos. Como ciência de todas as linguagens, fica igualmente claro o lugar da Semiótica na classificação das

²⁰ Conforme IBRI, 2015, p. 24-25.

²¹ Conforme IBRI, 2015, p. 29-34.

²² Conforme IBRI, 2015, p. 25-29.

²³ Conforme IBRI, 2015, p. 34-38.

ciências de Peirce. Na condição de primeira das ciências positivas da Filosofia, a Fenomenologia submete a Semiótica que, por sua vez, construirá todos os seus preceitos e classificações internas segundo os parâmetros categoriais da Primeiridade, Segundidade e Terceiridade.

2.2.1 Signo

De uma maneira geral, um signo pode ser descrito tanto como um processo triádico que produz significação, quanto como um termo interno a esse processo. Nesse sentido, o *signo* estará em relação de correlação com outros dois elementos, o *objeto* e o *interpretante*, de forma que cada um deles exerça uma função específica no processo. “Como os três elementos são descritos como correlatos, embora mantenham uma estrita ordenação entre eles, será possível descrever o Signo a partir da descrição de qualquer um deles” (SILVEIRA, 2007: 30).

Com isso, queremos dizer que todos os correlatos da tríade são de natureza sígnica, cabendo defini-los enquanto *signo*, *objeto* ou *interpretante*, não por sua ontologia, mas pela função que desempenham no processo de significação. Durante tal processo, “todo poder de representação concentra-se no primeiro correlato a ponto dele (sic) ser frequentemente identificado com o próprio signo” (SILVEIRA, op.cit., p. 30), razão pela qual optaremos pelo termo *signo* quando nos referirmos tanto ao processo de significação quanto ao primeiro correlato da tríade.

O *Representamen*, como primeiro correlato, exercendo na tríade o papel de potencialidade, define toda a força de um pensamento que se faz através de signos pode apresentar, nada no signo será mais potência do que aquele que apresenta o primeiro correlato. Como potencialidade, também, é o elemento mais simples da tríade, não sendo composto e, conseqüentemente, sempre se apresentando na tríade tal como ele é. (SILVEIRA, op.cit., p. 46).

Considerados esses pontos terminológicos, a reflexão sobre o signo segue em direção ao seu conceito. Peirce recorreu a uma ampla gama de formulações para defini-lo, entre elas, em um assumido esforço didático para se fazer entender, uma propositadamente simplificada, porém inicialmente necessária.

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do *representamen*. (CP 2.228).

Cabe ainda atentar para o sentido do termo “alguém” que, a despeito da simplificação proposta por Peirce, não deve ser tomado por um interpretante

necessariamente humano, assim como objeto também não deve ser entendido como sinônimo de coisa ou um existente material. O interpretante não é *alguém*, uma *mente* ou um *intérprete* externo apto a processar as informações fornecidas pelo signo; ele é antes um produto do próprio signo ou um determinado aspecto do signo. Para que a semiose, ou a ação do signo, se dê, “não é necessário que o interpretante deva realmente existir. Um ser *in futuro* será suficiente” (CP 2.92 apud SANTAELLA, 2008, p. 13). Ele pode ser uma potencialidade inscrita no signo.

A tendência à continuidade que caracteriza a Semiótica peirciana implica na ideia de que o objeto de uma representação é também uma representação, tanto quanto o significante de uma representação também assim o será. A relação do signo com o interpretante é, assim, de ordem lógica e, apesar de o signo ter uma relação ontológica com o objeto, na medida em que a realidade do objeto determinará o signo, cabe reiterar a ideia do objeto como um ente *sígnico*, e não um existente concreto.

O processo de representação, portanto, não corresponde a uma relação prosaica entre pessoas e coisas. Signo diz respeito, como dissemos, tanto ao primeiro correlato da tríade, aquele que exerce uma potencialidade no interpretante, como a uma estrutura lógica que coloca em contato os três termos correlatos: *signo*, *objeto* e *interpretante*, em relação tal que o objeto determine o signo, e o signo determine o interpretante. Assim, podemos, de outro modo, dizer que o interpretante é determinado pelo objeto mediante o signo, ou ainda que o signo exerce uma função mediadora entre objeto e interpretante. Podemos, portanto, entender a semiose como um processo de representação de ordem triádica.

(...) o que Peirce visava, na realidade, era a construção de uma moldura analítica abstrata, submetendo para tal os três termos de um refinamento teórico capaz de iluminar a relação *sígnica* ou triádica como forma ordenada de um processo lógico. (SANTAELLA, 2008: 14-15).

Tal concepção refere-se ao signo *genuíno*, cuja relação triádica produz no interpretante um outro signo, de natureza necessariamente mental, um conceito, de forma que o interpretante de um determinado processo semiótico seja, simultaneamente, o signo de uma nova semiose. Tal ideia confirma a natureza *sígnica* tanto do signo como também do objeto e do interpretante, uma vez que são assim definidos conforme a função que assumem no processo semiótico.

Assumindo o interpretante simultaneamente como terceiro correlato e como um novo signo que irá compor uma nova tríade, confirmamos a ação do signo tal qual uma ação de crescimento que se desenvolve indefinidamente tanto do lado do objeto quanto do lado do interpretante. Não há, portanto, um objeto originário na semiose, o que aponta para o caráter genético e avesso a dogmatismos na Filosofia de Peirce. Na infinita cadeia semiótica, um signo genuíno mantém uma relação triádica entre signo, objeto e interpretante, na qual o primeiro correlato corresponde à primeira categoria da

experiência expressa na Fenomenologia de Peirce; o segundo correlato corresponde à segunda categoria; e o terceiro correlato, de ordem necessariamente mental ou conceitual, corresponde à Terceiridade. Um signo triádico genuíno determinará interpretantes lógicos que irão gerar hábitos ou leis e se relacionarão com a produção do conhecimento, fato este que aponta para a relação entre a Semiótica e o Pragmaticismo de Peirce.

Assim se entrelaçam o Pragmatismo e a Semiótica. Em ambos está presente essa tensão para o futuro dos interpretantes e da conduta que a eles se associam, e que Peirce levou à radicalidade, inspirado, parecidos, no conceito de *experiência possível* de Kant, deixando, contudo, um terreno categorial para o incondicionado, ampliando o espectro cognitivo possível dos fenômenos. (IBRI, 2004: 177).

Uma vez que buscava uma concepção de signo capaz de abranger todo e qualquer fenômeno indistintamente, Peirce expandiu o conceito de signo ao mais geral possível, de modo que uma relação triádica não ficasse condicionada à geração de um interpretante mental para que mantivesse sua forma lógica. Um processo sígnico pode ser assim definido ainda que a relação entre os correlatos não seja, necessariamente, triádica, desde que possa produzir significado. Contudo, é necessário para isso que os termos do processo se organizem enquanto tal, podendo, por exemplo, a tríade ser criada durante o próprio processo de representação, de forma que se converta em signo tão logo seja interpretado.

Tal é a ordenação lógica da continuidade que só não se congela, mas, ao contrário, tende para o infinito (...) sendo levada à transformação que acarreta em mudança de hábito. (...) A mudança de hábito, por seu lado, desaloja crenças petrificadas e inaugura novos modos de conduta e de ação cognitivas. (...) Embora sejam impulsionadas pelo imprevisto, elas fazem parte da projeção do signo para o infinito, a qual dispõe de um processo não apenas autogerativo, mas também autocorretivo, cujo vértice aponta para a verdade. (SANTAELLA, 2008: 89-90).

Peirce coloca assim em relação intrínseca a Semiótica e a Fenomenologia. Um processo de representação é triádico em si mesmo, de forma que uma relação de dualidade não produz significação. Ao expandir o conceito, ele inclui também os processos nos quais um signo tem um potencial para gerar um interpretante lógico, embora não o faça. Esses são os signos *degenerados*, ou quase signos, que desempenham um papel predominante da ordem da Primeiridade e da Segundidade. Nesses casos, o interpretante será uma ação, uma experiência ou uma mera qualidade de sentimento, não um pensamento. Tais signos, cuja continuidade da semiose tenha sido

interrompida, apresentam pleno potencial para representar logicamente o objeto, embora não gerem um interpretante lógico.

No nível da relação que estabelece com o seu objeto, se um signo degenerado tem o processo semiótico interrompido na ordem da Primeiridade, ou da qualidade de sentimento, ele será um *ícone*. Se tal signo está na Segundidade e corresponde a um fato ou um existente, ele será um *índice*; e, se um signo gera um interpretante de natureza mental, da ordem da Terceiridade, ele será um *símbolo* ou um signo triádico genuíno que determinará interpretantes mentais.

O pensamento, enquanto produto da continuidade semiótica ocorre conforme o raciocínio ora exposto, como resultado da semiose genuína. Este, porém, é um limite ideal. Na realidade, todos os pensamentos ocorrem como resultado de uma complexidade sígnica, não exclusivamente simbólica, que é própria, aliás, de todas as formas de linguagem, incluindo-se o pensamento. Uma classificação sígnica pura, portanto, só pode ocorrer no nível teórico. Quando atualizado, ou manifestado concretamente em alguma forma de linguagem, nenhum signo pode ser puramente icônico, indicial ou simbólico, apresentando, ao contrário, alguma combinação desses caracteres.

Peirce afirmou (4.531) que, após classificar os signos, na sua tipologia fundamental, ele passava a examinar as diferentes eficiências e ineficiências de cada um desses tipos. Nenhum tipo de signo é auto-suficiente. Tais como as categorias fenomenológicas, os signos são mútuo-complementares. Todo signo atual (mesmo um pensamento, quando se trata de um pensamento atualizado numa mente específica) aparece numa mistura de caracteres. Não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico ou indicial ou icônico. Aliás, as linguagens mais perfeitas são aquelas que mantêm os três níveis sígnicos em estado de equilíbrio e complementaridade (4.448, cf. também Colapietro, 1992). (SANTAELLA, 2008: 27).

Por mais elementar que possa parecer, a definição segundo a qual “Um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (CP 2.228), confirma a relação do signo com correlatos da tríade. Em primeiro lugar, o signo se relaciona com *ele mesmo*, uma vez que o termo “aquilo que, sob certo aspecto ou modo” implica na existência de um modo próprio de ser, enquanto tal, em como o signo é; em segundo lugar, se relaciona com o *objeto*, com aquilo que é por ele representado enquanto “representa algo”; e, em terceiro lugar, é correlato ao *interpretante*, uma vez que a representação se faz “para alguém”.

De acordo com a relação que estabelece com cada um dos correlatos da tríade, o signo pode ser tipificado conforme as seguintes tricotomias:

Categorias	Signo em relação com ele mesmo	Signo em relação com objeto	Signo em relação com interpretante
Primeiridade	<i>Qualisigno</i>	<i>Ícone</i>	<i>Rema</i>
Segundidade	<i>Sinsigno</i>	<i>Índice</i>	<i>Dicente</i>
Terceiridade	<i>Legisigno</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Argumento</i>

A partir desta tipologia fundamental, os signos podem ser classificados conforme se relacionam com as categorias da experiência expressas na Fenomenologia. Sob o cuidado de não cair em mera classificação taxonômica, tentaremos descrever tais classificações apenas no sentido de compreender sua lógica e com respeitando os limites e objetivos de nossa pesquisa.

Ao se tomar os correlatos constituintes do signo, a saber, o *Representamen*, o objeto e o interpretante, elevando-os à potência 10, decorrente da aplicação a cada um deles das três categorias representativas da experiência que a Fenomenologia instaurou, teríamos, segundo o próprio cálculo de Peirce, 59.049 classes de signos (CPI.291). Sabe-se, no entanto, que as categorias da experiência não são independentes umas das outras e que, conseqüentemente, haverá uma redução significativa no número de classes de signos validadas pela teoria peirciana. (...). (SILVEIRA, op.cit., p. 62).

Assim, de acordo com a lógica das categorias da experiência, o autor demonstra como a classificação pode ser consideravelmente reduzida.

A relação de interpretante jamais poderá ser mais forte do que a relação de objeto, e esta, por sua vez, da de *Representamen*. Assim, se a relação do *Representamen* consigo mesmo for de uma mera potencialidade, ou seja, de Primeiridade, as relações do signo para com o objeto e, *a fortiori*, com interpretante, só poderão ser de Primeiridade. Para que numa relação o interpretante seja de terceiridade, todas as outras relações mantidas pelo signo deverão ser de terceiridade. (SILVEIRA, op.cit., p. 62).

E ainda:

Ficam, pois, eliminadas como formalmente impossíveis todas as relações que forem mais fortes do que as relações que o signo mantém

consigo mesmo, ou relações de *Representamen*. Vale o mesmo princípio quando forem consideradas as relações de interpretante com relação às de objeto. Nenhum signo manterá relações de interpretante mais fortes do que aquelas que manterá para com o objeto. Respeitado tal princípio, e considerado o conjunto total das relações mantidas pelo signo, obter-se-ão 66 classes distintas de signos. (SILVEIRA, op.cit., p. 62).

Dessas 66 classes pouco desenvolvidas pelo próprio Peirce, dez são constituídas a partir da aplicação dos princípios das categorias da experiência às tricotomias compostas pelos tipos fundamentais de signos. Segundo esses princípios, todo signo corresponde a uma combinação de forma que um signo correspondente à uma categoria de Primeiridade, é um signo em sua qualidade pura. A Segundidade contém nela também a Primeiridade. E a Terceiridade, como mediadora entre a primeira e a segunda categorias, contém as outras duas.

Tanto as próprias tricotomias (o signo conforme a relação que estabelece com *ele mesmo*; com o seu *objeto*; e com o *interpretante*), como os termos que as compõem (*qualisigno*, *sinsigno* e *legisigno*; *ícone*, *índice* e *símbolo*; *rema*, *dicente* e *argumento*), são, respectivamente, correlatos a cada uma das três categorias da experiência. De tal associação resultam as dez principais classes de signos que são as mais abrangentes possíveis, uma vez que envolvem as relações mais extremas que o signo pode manter, desde seu objeto dinâmico até o interpretante final.

Todo signo corresponde a uma combinação tal que, de acordo com a lógica das categorias, tenha de se inserir em uma dessas dez classes, conforme segue:

01	Qualisigno	Icônico	Remático
02	Sinsigno	Icônico	Remático
03	Sinsigno	Indicial	Remático
04	Sinsigno	Indicial	Dicente
05	Legisigno	Icônico	Remático
06	Legisigno	Indicial	Remático
07	Legisigno	Indicial	Dicente
08	Legisigno	Simbólico	Remático
09	Legisigno	Simbólico	Dicente
10	Legisigno	Simbólico	Argumentativo

Considerando a onipresença das categorias, pode-se pensar de que forma a *Primeiridade*, a *Segundidade* e a *Terceirdade* orientam as divisões triádicas dos signos em termos de *qualidade*, *ocorrência* e *lei*. Para que algo seja um signo, é necessário que seja, antes, um fenômeno. Assim, *qualidade* e *leis* só são possíveis a partir de uma *ocorrência* fenomênica.

Uma qualidade é um fenômeno monádico, *uno*, que se apresenta como puro sentimento. Como fenômeno puro, ainda não é um signo, embora seja carregado de acaso e livre possibilidades. Uma qualidade enquanto signo, um qualisigno, pressupõe a possibilidade de um interpretante futuro para que exerçam um papel triádico, embora ainda não o sejam.

Na Primeiridade está o ninho onde a liberdade poderá ter acolhida e, com ela, tudo o que a ela se associa: sua presença como teor de indeterminação preditiva do signo, como risco que impregna a adoção de qualquer conduta humana, como convite a pensarmos aquilo que é novo, original, como desafiadoramente advindo de um não-tempo onde a razão está apenas em germe. (IBRI, 2004: 177).

Uma ocorrência é um fenômeno existente no tempo e no espaço, atualizado, diático, uma vez que inclui a qualidade. Se apresenta em forma de ação e reação, de conflito entre dois objetos.

Uma lei é um fenômeno que se apresenta como conceito, é o resultado de um processo cognitivo que produz uma ordem triádica e tem o poder de gerar hábitos ou readequação da conduta.

A Semiótica, então, sobre o prisma realista, tem de vazar-se dos limites do universo sígnico intersubjetivo, trazendo para ele, todavia, seu *recolhimento* de significados naturais, postura que implica reconhecer a alteridade não apenas dos objetos particulares com respeito às representações, mas, também, das formas gerais sob as quais aqueles objetos se tornam matéria de experiência não tão-somente *sensível*, senão essencialmente *cognitiva*. (IBRI, 2006a: 251).

“Enfim, qualidade, existente e lei são modos interdependentes de identificação semiótica, não necessariamente de fenômenos separados, mas também dentro de um só e mesmo fenômeno.” (SANTAELLA, 2008: 98). Considerando que esses modos fenomênicos ou categorias da experiência guiam a tipologia sígnica, Peirce estabelece as principais tricotomias do signo.

Em relação a ele mesmo, ou ao *representamen*, um signo pode se constituir como *qualisigno*, *sinsigno* ou *legisigno*, dependendo da categoria da experiência fenomênica que esse signo representa. Um *qualisigno* é um signo considerado

particularmente no que diz respeito à sua qualidade intrínseca, pura, única. Produz em uma mente uma qualidade de sentimento sem nenhum julgamento ou propósito.²⁴

A ausência de propósito desta mente permite que a contemplação e o livre fluxo de idéias se façam incondicionalmente, em que, de início, se destaca uma qualidade puramente estética. Absolutamente absorvido por aquele espírito schellinguiano de valoração de um olhar que proporciona a mais primária experiência, aquela em que o espírito se despe de mediação diante do espetáculo da natureza, e se torna, na sua unidade congênita, um palco para um *jogo* (play) livre de sentimentos e idéias, abrindo-se para um *continuum* de possibilidades, Peirce irá fundar sua *hipótese* sobre a realidade de Deus. (IBRI, 2006b: 4).

O sinsigno é um insistente que atrai a atenção do interpretante diante da experiência direta. Envolve qualisignos, mas sua atuação como signo se dá por sua ocorrência no tempo e no espaço, não propriamente pela qualidade. Um exemplo de sinsigno é um semáforo ou um sinal de trânsito.²⁵

Um legisigno é considerado no que diz respeito ao poder de gerar signos interpretantes. Ele funciona como legisigno na medida em que a lei é tomada como propriedade que rege seu funcionamento sígnico, uma vez que a natureza da lei é justamente funcionar como mediação pela qual ocorrências particulares se conformarão à generalização imposta por ela. Enquanto triádico, o poder de gerar interpretantes é interno a ele, razão pela qual os legisignos já são signos, sendo ou não interpretados, e tendem a gerar interpretantes comuns ou correlatos. Um exemplo é a linguagem verbal, que é constituída por sinsignos, mas, segundo as leis ou convenções a que são submetidas, funcionam como legisignos.²⁶

Com relação ao seu objeto, o signo pode se constituir como *ícone*, *índice* ou *símbolo*, a mais conhecida das tricotomias, mais uma vez de acordo com as três categorias que caracterizam a experiência provocada pelos fenômenos constituintes do objeto em razão dos três tipos possíveis de signos desses objetos, a começar pelo ícone.

Um Ícone puro não pode fornecer nenhuma informação factual ou positiva, visto que ele não fornece nenhuma segurança de que há tal coisa na natureza. Mas ele é do maior valor para capacitar seu intérprete a estudar qual seria o caráter de um tal objeto no caso de que ele realmente existisse (CP 4.447 apud SANTAELLA, 2008, p. 113).

²⁴ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 99-100.

²⁵ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 100-101.

²⁶ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 101-107.

O ícone, como primeiro tipo sígnico da segunda triade, poderá, em relação ao próprio signo, ser também um qualisigno ou um sinsigno. Um qualisigno icônico é um ícone puro, um signo mondico que mantm características internas de semelhança, embora não seja idêntico, com seu objeto. Qualquer coisa semelhante a outra será um ícone desde que utilizada como signo. Enquanto signo de qualidade, seu objeto e interpretante so possibilidades não atualizadas, abstraídas do espaço e do tempo. É um possível ainda não realizado. Uma forma de sentimento anterior  geração de qualquer interpretante.²⁷

Além do ícone puro, existem outros dois níveis de iconicidade: o ícone atual, que diz respeito às suas funções nos processos perceptivos, diádico. E o signo icônico, ou hipocone, quando o ícone representa efetivamente alguma coisa, exercendo função de signo, uma vez que uma possibilidade por si, não pode ser um signo, mas um signo pode ser icônico, uma possibilidade, desde que se apresente triadicamente, representando algo, na forma de imagem, diagrama ou metáfora. Um ícone puro, enquanto mera possibilidade daquilo que ainda não é, do indeterminado que está por vir à mente, *insight*.

O ícone puro só pode representar formas e sentimentos que, por sua vez, só podem se representados por ícones. Seu objeto  sua própria forma, que deve ser logicamente possível. Só existem na consciência, embora possa ter o termo estendido para objetos externos. Mesmo na mente, já é uma ocorrência e aponta para o sinsigno. Enquanto objeto externo, será um ícone atual.

Em qualquer fenômeno haverá uma qualidade de sentimento não mediada logicamente que será imediatamente convertida em qualisigno, de forma que o sentimento seja sentido como se fosse o próprio objeto. Há, portanto uma esttica da experiência em qualquer ato perceptivo (Primeiridade), retendo apenas a forma do objeto e  identificando com a percepção.

Um dos pontos chaves do que em Peirce se poderia definir como experiência esttica está no fenômeno de contemplação, em que todo aparato judicativo da mente torna-se desmobilizado em função da desnecessidade de mediação. Quando o mundo não reage, não se opõe por não aparecer fenomenicamente como alteridade, a linguagem deixa de ser *mediadora*, tornando-se, como único *espaço lógico* que lhe resta, possivelmente *descritiva*. (...) Na ausência de alteridade, a consciência pode fruir os fenômenos na sua pura qualidade, ter com eles uma relação de unidade em que a dualidade ego / não ego se desfaz. . (IBRI, 2011: 209-210).

²⁷ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 109-119.

No entanto essa percepção primeira escapa tão logo o espaço tempo se coloca à consciência, reunindo a qualidade à ocorrência para então serem mediados na forma de julgamento perceptivo que será, ao fim, não mais que uma hipótese.

A semente do hiato no tempo caracteriza-se, então, pela experiência de *presentidade*. Ela subtrai a consciência do tempo e a faz ser a unidade de uma qualescência; semioticamente, um qualisigno. O ponto interessante aqui é o que proporciona o realismo de Peirce ou aquilo que chamei de simetria das categorias, a saber, que este hiato do tempo na consciência de primeiridade encontra-se, à luz daquela simetria categorial, na realidade do objeto: o tempo real tem uma descontinuidade no presente. (IBRI, 2011: 211).

O segundo tipo de signo da segunda tricotomia, em relação ao objeto, é o índice. Um índice envolve a existência do seu objeto. Correspondência, de fato, com ele. A conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo, independentemente de ser interpretado ou não. Sua função característica é chamar a atenção do intérprete para o objeto, embora não tenha nenhuma semelhança com ele. Se a Segundidade for uma relação existencial, o índice é genuíno (reagente); se a Segundidade for uma referência, o índice é degenerado (designações). Quando o índice é genuíno, realmente dual, o papel do intérprete não é outro senão constatar a marca do objeto no signo.²⁸

A sobrevivência das espécies, com exceção do homem que constituiu meios culturais de proteção, depende da interpretação correta dos signos indiciais. É por meio dos índices que o mundo real pode ser distinguido do mundo fictício ou conceitual. Tons e olhares são índices do mundo real. Exemplos de signos indiciais são gestos e olhares: a linguagem verbal, simbólica, está constantemente intercalada por signos indiciais não verbais. Todo índice, conforme a lógica das categorias, tem um ícone embutido.

O símbolo é o terceiro termo da tricotomia do signo em relação ao objeto, ou correlato da terceira categoria dentro da segunda tricotomia. Se o ícone é um signo cujas virtudes internas dependem de um interpretante possível para que funcione como signo e em função dessas mesmas qualidades internas, independe da existência do objeto, podendo cria-lo no ato interpretativo para que funcione como signo; e se o índice é um signo cuja virtude está na mera existência presente e deixaria de funcionar como signo se o seu objeto não existisse, independe da existência do interpretante; o símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade, ou universalidade, da lei, regra, hábito ou convenção que determinará seu interpretante. Uma vez que o ícone e o índice são partes integrantes do símbolo, este funciona como uma síntese de todas essas variações.²⁹

²⁸ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 121-132.

²⁹ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 132-138.

O símbolo é apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Seu caráter está em sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará. Um símbolo em si mesmo é um mero sonho. Ele não mostra sobre o que está falando. Precisa estar conectado ao seu objeto. A função do ingrediente indicial do símbolo é conectar o pensamento a uma experiência particular que está atada a um ingrediente conceitual, sua parte icônica, ou ideia geral.

Esse é o ingrediente autenticamente simbólico do símbolo, tão geral que, sem o auxílio do índice para particularizar sua referencialidade, e do ícone, para concretizar sua generalidade nômica, ele, o símbolo, seria totalmente impotente para informar e significar qualquer coisa. (SANTAELLA, 2008, p. 135).

Os legisgnos precisam das réplicas para se atualizarem. A regra de interpretação, associada com o legisigno icônico ou indicial, dirige a atenção para os aspectos especificamente icônicos e indiciais de suas réplicas. Regra de interpretação associada com o símbolo determina uma significação que não se encontra nos aspectos icônicos e indiciais de suas réplicas.

Todas as palavras, por exemplo, são legi-signos; por pertencerem ao sistema de uma língua, sempre arbitrário e convencional, estão relacionadas simbolicamente aos seus objetos. Mas há palavras, (...) cuja relação indicial é proeminente, do mesmo modo que há palavras, (...) nas quais a relação icônica se projeta com prioridade. É por isso que a relação simbólica fica melhor exposta nas palavras predominantemente conceituais. (SANTAELLA, 2008, p. 135).

O conceito ou hábito é um dos elementos do símbolo, aliás, seu elemento mais plenamente simbólico. Tanto a palavra quanto o conceito são regras gerais. As línguas humanas relacionam por meio de associações de ideias as regras intralinguísticas com as regras do conceito. As réplicas das palavras atualizam o conceito tanto na sua manifestação aplicativa (índice) quanto na sua manifestação icônica. O ícone é a ideia geral que o símbolo produz. O símbolo não denota uma coisa particular, mas um tipo de coisa. O símbolo é um signo em transformação nos interpretantes que ele gerará no tempo. Assim, ao contrário do ícone ou do índice, o símbolo tem por fundamento uma lei ou hábito. Uma vez de natureza geral e produzida pelo interpretante, esta lei ou hábito será um outro signo.

Por fim, a tricotomia que diz respeito à relação do signo com o interpretante final, é composta por rema, dicente e argumento. Vale notar que essa divisão também corresponde aos três tipos de símbolo: remas ou termos são símbolos simples, dicentes

ou dicisignos são símbolos duplos ou informativos e argumentos são símbolos triplos ou racionalmente persuasivos.³⁰

A ação de um signo é a ação de ser interpretado. Um rema é um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando alguma qualidade que poderia estar encarnada em algum objeto possivelmente existente. Um signo de uma qualidade que poderia estar corporificada em alguma ocorrência ou alguma entidade apenas possível.

No nível de Segundidade, o dicente será interpretado pelo seu interpretante final como propondo e veiculando alguma informação sobre um existente. Ele ou é verdadeiro ou é falso; mas em contraposição ao argumento, ele não nos fornece razões porque é falso ou verdadeiro. Puramente referencial. Seu interpretante terá uma relação existencial, real, com o objeto do dicente, tal como este mesmo tem.

Enfim, um argumento ou inferência é um signo que é interpretado por seu interpretante final como um signo de lei. Um argumento deve ser compreendido por seu interpretante como derivando validamente uma conclusão de suas premissas. “O objeto do argumento deve ter um caráter geral, o que significa que só legisignos simbólicos podem ser argumentos.” (SANTAELLA, 2008:148). Peirce dividiu os argumentos em três tipos, considerados como os três tipos possíveis de raciocínio. Esses raciocínios foram integrados como estágios interdependentes da investigação científica: abdução, dedução, indução.³¹

³⁰ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 138-150.

³¹ Conforme SANTAELLA, 2008, p. 148.

2.2.2 Objeto

Tomando o signo por processo de representação, o objeto do signo deve ser entendido conforme o papel que ocupa no interior desse processo: o de segundo correlato em uma relação estabelecida com o signo (primeiro correlato) e com o interpretante, o terceiro.

O objeto do signo, como segundo correlato, caracterizado pela categoria da *secundidade*³², exerce na tríade o papel do outro ao qual o signo se refere. Dada sua intrínseca alteridade e relativa independência face a suas representações, o objeto implica em uma maior complexidade ao se inserir no processo semiótico. (SILVEIRA, op.cit., p. 46).

Embora o objeto seja algo diverso do signo, ele não pode ser confundido com “coisa” ou definido em condição externa ao signo. Durante o processo de representação, o objeto constitui aquilo que é representado pelo signo. É a ele que o signo se refere. Por outro ângulo, o objeto determina *imediatamente* (sem nenhuma mediação) o signo e determina também, *mediatamente* (por intermédio do signo), o interpretante.

Em relação ao objeto, o signo tem um caráter vicário, ele age como uma espécie de procurador do objeto, de modo que a operação do signo é realmente a operação do objeto *através* e *por meio* do signo. Assim sendo, pode se dizer que o signo tem uma função ontologicamente mediadora como vicário do objeto para a mente. Isso significa, conseqüentemente, que o signo, na sua relação com o objeto, é sempre *apenas* um signo, no sentido em que ele nunca é completamente adequado ao objeto, não se confunde com ele e nem pode prescindir dele. (SANTAELLA, 2008: 23).

Por isso, ainda que em signos genuínos, o interpretante invariavelmente aponta, embora imperfeitamente, para o objeto. Não há, portanto, interpretante destituído de objeto, e conseqüentemente não haverá signo sem objeto. Mesmo no caso dos ícones, há, necessariamente, um objeto, ainda que criado pelo interpretante durante o próprio processo de representação, visto que o objeto é precisamente o existente que ancora toda semiose e não pode ser acessado, senão pela ação mediadora do signo. É possível ainda que um mesmo signo represente mais de um objeto simultaneamente.

³² Ao contrário de Silveira e Santaella, que utilizam a grafia “secundidade”, optamos, a exemplo de Ibri, pelo termo “segundidade”.

A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido (...) Mas, para que algo possa ser um signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa chamada seu *Objeto*, (...). Um signo pode ter mais de um Objeto. (...) Mas o conjunto de objetos pode ser considerado como constituinte de um objeto complexo. (CP 2.230).

O aspecto do objeto que está representado não corresponde à sua totalidade, mas apenas a uma parte dele, ou seja, o objeto é apenas parcialmente representado pelo signo. Representar algo significa estar *no lugar de*, estar *para* ou estar *no lugar lógico de*. Ao representar o objeto, o signo se coloca no lugar dele incompletamente, de forma que há sempre algum aspecto do objeto que não pode ser representado. Caso o objeto fosse perfeitamente representado, na sua totalidade, se fundiria com o próprio signo, passando, ambos, a compor o mesmo elemento indiferentemente constituído. O objeto só é acessível enquanto representado, e pode ser não mais que parcialmente representado, daí, seu constante e vil impulso de se completar no interpretante que impulsiona a semiose ao infinito. Do mesmo modo, a coincidência do interpretante com o suposto objeto-signo, implicaria na a produção do conhecimento absoluto.

Lembrando que o objeto, por intermédio do signo, determina seu interpretante, aquilo que não faz parte do objeto, não poderá ser representado. No entanto, uma vez que nenhum signo representa a totalidade do objeto, há algo que os diferencia. Esse *algo diferente* compõe, justamente, os aspectos do objeto que não fazem parte do signo e, portanto, não poderão também estar no interpretante, só podendo, assim, ser alcançados por um tipo de experiência independente daquele signo, a que Peirce denominou *experiência colateral*. Podemos, portanto, identificar dois tipos de objetos: aquele cujos aspectos está contido no signo, ou *objeto imediato*, e o *objeto dinâmico*, só alcançável por experiência colateral.

No processo de representação, conforme visto, o interpretante é determinado pelo signo que, por sua vez, é determinado pelo objeto. Se faz, no entanto, necessário distinguir o objeto imediato, aquele interno ao signo e que é por ele representado, do objeto dinâmico, que é externo ao signo e não pode ser imediatamente representado.

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato – i.e., o objeto como representado no signo – e o Real (...) o Objeto Dinâmico, que, da natureza das coisas, o Signo não pode expressar. Ele pode apenas indicar e deixar o intérprete descobri-lo por experiência colateral. (CP 8.314)

Ainda que incorrendo na longa citação, julgamos o exemplo a seguir bastante oportuno para tornar mais claras as distinções entre o objeto imediato e o objeto dinâmico, razão pela qual optamos por transcrevê-la integralmente.

Para melhor compreender a distinção entre o Objeto Imediato e Objeto Dinâmico de um signo, pode-se recorrer ao seguinte exemplo: temos várias representações de uma determinada cidade – conhecemos cartões postais da mesma, plantas, relatos de pessoas que lá estiveram, notícias pelos meios de comunicação de acontecimentos lá ocorridos etc. Temos, portanto, vários signos que se referem ao mesmo objeto, cada um representando conforme sua possibilidade. Nada impede, contudo, por mais inverossímil que seja, que uma tal cidade, objeto imediato de tantos signos, simplesmente não exista! Somente teremos certeza da existência de uma tal cidade se tivermos acesso correlato a ela: se um dia desembarcarmos nela e percorrermos ao menos alguns de seus lugares. (SILVEIRA, op.cit., p. 47).

O exemplo segue em direção ao objeto imediato:

Até o final do século XVIII, havia referências às cidades de Pompeia e Herculano, feitas sobretudo por relatos de quem nelas viveu, como era o caso de Plínio, o Velho. Tais cidades constituíam o objeto imediato de vários signos, sem que houvesse experiência colateral que testasse a veracidade dos mesmos. No final daquele século, escavações feitas, com propósito bastante diferente do de descobrir o que delas tivesse remanescido, encontraram suas primeiras ruínas, sendo, depois, progressivamente recuperada praticamente toda sua malha urbana, com ruas, edifícios, inclusive corpos de moradores mortos pelos gases e poeira decorrentes da erupção do Vesúvio. Atingiu-se, assim, por via colateral àqueles diversos signos àquelas cidades como objeto dinâmico referido por todos eles. (SILVEIRA, op.cit., p. 47).

Assim, enquanto o objeto imediato compõe no signo os aspectos do objeto que serão representados, o objeto dinâmico se identifica com o Real na medida em que a ação contínua do signo (semiose) o impulsiona em direção ao fato concreto, conforme as condições de representação desses fatos se tornem mais precisas. Conforme o objeto dinâmico prolonga a semiose em direção à realidade, esta vai se despidendo de imprecisões e se apresenta mediatamente de forma cada vez mais precisa, embora infinitamente incompleta, à mente interpretadora, forçando o signo a crescer do lado do interpretante.

Um determinismo que possibilitasse o conhecimento completo e puro do Real significaria o fim da semiose e a coincidência absoluta entre objeto imediato e objeto dinâmico. Em consequência, seria também coincidência absoluta e imediata entre objeto e representação, de forma que objeto, signo e interpretante se tornariam um *único*, um só elemento a partir do qual o signo se tornaria inútil ou algo inexistente.

2.2.3 Interpretante

De toda a teoria do signo desenvolvida por Charles Peirce, a teoria do interpretante parece ser a mais complexa, haja vista que tanto a epistemologia como o Pragmatismo do autor se encontram no interior da sua concepção do interpretante (SAVAN, 1976). O signo, no sentido de processo de representação, só pode ser entendido no contexto da relação do objeto com o interpretante, uma vez que ambos integram tal signo e são partes constitutivas dele. A esse respeito, Silveira esclarece que “O *interpretante* do signo, como terceiro correlato, dentre os três, é o mais complexo em sua constituição. Diretamente ele é determinado pelo representamen [signo] e, indiretamente, pelo objeto” (SILVEIRA, op.cit., p. 47).

O signo, ao representar o objeto, determina o interpretante, de forma que este não pode ser confundido com intérprete ou interpretação. Ao contrário, enquanto parte de uma cadeia lógica, o interpretante é gerado pelo signo e por isso não lhe cabe uma subjetividade psicológica. De outra forma, o interpretante é parte da ação lógica, portanto geral, do signo, e não deve ser visto como o resultado particular de uma mente interpretante, independentemente do que possamos entender por *mente*. Qualquer interpretação particular ou individual, não é senão, uma forma de aceitação ou concordância com um interpretante que o signo *pode* determinar, ou seja, já havia no signo a possibilidade de gerar tal interpretante. Caso contrário, no caso de um indivíduo assumir uma interpretação particular afora do escopo gerativo do signo, o pensamento deste indivíduo estará posto em contradição lógica.

O interpretante, portanto, é determinado pelo seu objeto mediante um signo. Tomando por exemplo o signo genuíno, triádico, podemos pensar que o objeto determina o signo que determinará o interpretante fazendo com que este se constitua em um novo signo que, por sua vez, também irá determinar um novo interpretante dando sequência à ilimitada cadeia semiótica.

Peirce é muito enfático ao caracterizar o interpretante não apenas como um outro signo, mas também como um terceiro elemento da tríade (fundamento do signo é o primeiro e objeto é o segundo). Ora, numa relação triádica genuína, ou relação de representação, isto é, aquele que está diretamente ligada às ideias de continuidade, crescimento, devir, infinitude, não apenas o interpretante tem a natureza de um signo, mas também o objeto. Ou melhor: tudo aquilo que pode ser representado é, ele mesmo, também de natureza representativa. Desse modo, o objeto do signo (aquilo que o signo representa) só pode estar representado no signo porque é, ele próprio (o objeto), também uma representação (isto é, um signo). Na semiose genuína, portanto, objeto-signo-interpretante são todos os três de natureza sígnica. (SANTAELLA, 2008: 65).

A correlação da tríade semiótica às categorias da experiência expressas na fenomenologia peirciana, coloca o interpretante como um terceiro. Ao mesmo tempo que se constitui como um novo signo, ele também produz um significado do signo anterior. Dentre os três elementos da semiose (objeto, signo e interpretante), este último se encontra no campo do conceito, da produção de leis e da constituição de hábitos, estando, portanto, na categoria da Terceiridade.

Objeto, signo e interpretante são assim definidos não por sua ontologia, mas pelo papel que ocupam em determinada cadeia semiótica, uma vez que, ontologicamente, são todos igualmente de natureza *sígnica*.³³ Assim, dependendo do seu lugar semiótico, qualquer interpretante, necessariamente, é também um signo, tanto quanto um signo é também um interpretante.

Trata-se, como se pode ver, de uma relação entre papéis lógicos diferenciais que os três elementos ocupam no processo, de modo que, embora dois desses elementos não estejam na posição ocupada pelo signo, não significa que eles não sejam também de natureza *sígnica*. Não apenas são, mas devem ser para que a relação seja genuinamente triádica, isto é, relação que tende ao infinito tanto do lado do objeto quanto do interpretante (...). (SANTAELLA, 2008: 66).

Ainda de acordo com a autora, é “principalmente na classificação dos interpretantes que os investigadores e intérpretes de Peirce têm encontrado um dos focos de maiores controvérsias” (SANTAELLA, 2008: 65). Entre os diversos estudos do interpretante, um dos mais aceitos propõe um princípio, mais uma vez baseado na fenomenologia e correlato às categorias da experiência, que divide o interpretante em:

- 1 – interpretante imediato (Primeiridade).
- 2 – interpretante dinâmico (Segundidade).
- 3 – interpretante final (Terceiridade).

Tal tricotomia, não se refere a tipos de interpretantes, mas a momentos lógicos, níveis ou estágios do interpretante durante o processo semiótico de um signo genuíno. Cabe aqui ressaltar que o signo genuíno é justamente aquele cujo interpretante passa pelos três estágios enquanto se desenvolve em direção ao interpretante final, razão pela qual a tricotomia cabe exclusivamente para os signos genuínos. No entanto, não há nenhum demérito nos signos não-genuínos, ou degenerados, com os quais, de fato, convivemos largamente na vida cotidiana, uma vez que os signos genuínos constituem modelos teóricos, cujos interpretantes finais estão na ordem de *horizonte teórico*, “um limite *sígnico* inatingível, mas logicamente determinável” (SANTAELLA, 2008: 70). Não

³³ Conforme SANTAELLA, 2008, p.66; COELHO NETTO, 2010, p.66 e CP 1.339.

obstante, ainda que não ocorra o desenvolvimento dos três estágios na semiose de signos degenerados, a questão dos momentos lógicos do interpretante continua pertinente não só para os símbolos (genuínos), como também para ícones e índices.

No primeiro desses momentos lógicos, o *interpretante imediato*, conforme antecipado, é correlato à primeira categoria da experiência. Portanto, está no campo da possibilidade. Assim como o objeto imediato, o interpretante imediato é interno ao signo e diz respeito ao potencial deste signo de determinar um interpretante, ou um efeito em uma mente.

Do mesmo modo, como na relação de objeto, deve-se considerar o Objeto Imediato e o Objeto Dinâmico do signo; também na relação de interpretante deve-se considerar o *Interpretante Imediato* assim como o *Interpretante Dinâmico* do signo. O interpretante que o signo em si mesmo determina denominar-se-á *Interpretante Imediato* do signo. (SILVEIRA, op.cit., p. 49).

O *interpretante dinâmico* é aquele que se refere ao fato bruto, correlato à Segunda-idade, à ideia de alteridade uma vez que está efetivamente externo ao signo. É o significado efetivo e particular de um signo. Embora seja parte de um processo lógico, portanto geral, pode produzir um efeito particular, psicológico. Se o interpretante determinado pelo signo não continua a semiose em direção ao interpretante final, o signo pode produzir uma variada gama de interpretações, uma vez que estacionado no interpretante dinâmico, fica sujeito à sorte das particularidades. Este é o interpretante produzido tanto pelos discursos tendenciosos como pelos signos artísticos mais polissêmicos.

Do mesmo modo exige-se distinguir o **Interpretante Imediato**, isto é, o interpretante representado ou significado no signo, do **Interpretante Dinâmico**, ou efeito atualmente produzido na mente pelo signo; distinguindo ambos do **interpretante normal** [interpretante final], ou efeito que seria produzido na mente pelo signo após o desenvolvimento suficiente do pensamento. (CP 8.343 apud SILVEIRA, op.cit., p. 49).

Por fim, ocupando a posição correlata à Terceiridade, o *interpretante final* é o estágio de desenvolvimento em direção ao real para o qual o interpretante dinâmico tende. Como o nome diz, tal nível de interpretante encerraria a cadeia semiótica, de forma que, admitindo a semiose como contínua, se constitua como um horizonte teórico, jamais alcançável, embora, conforme já dito, possa ser logicamente determinável. Um signo que pudesse determinar um interpretante final seria, necessariamente, uma representação de si mesmo. Este signo, portanto, coincidiria em absoluto, com o seu objeto tanto quanto o interpretante por ele determinado também o

seria idêntico. Assim, objeto, signo e interpretante seriam a mesma coisa e a própria coisa, não mais sua representação, encerrando qualquer possibilidade de continuidade do processo semiótico.³⁴

Neste caso hipotético, o signo representaria a verdade absoluta de forma que ele próprio também seria absolutamente verdadeiro e apto a determinar um único interpretante possível, ou um modo pelo qual toda mente, indistintamente, agiria. No vocabulário pragmaticista, o interpretante final geraria uma conduta última, um feixe de hábitos tão solidamente constituído que não haveria mais experiência capaz de lhe impor novas constituições, uma vez que a experiência nada de novo teria para revelar e estivesse determinado o fim de qualquer possibilidade de *acaso*. Dessa forma, as leis ou normas produzidas a partir de tal interpretante seriam também final, ou totalizante, razão pela qual pode ser também denominado *interpretante normal* (no sentido normativo).³⁵

Relacionada intrinsecamente com a Epistemologia, a Cosmologia e o Pragmaticismo de Peirce, a teoria do interpretante é por alguns apontada como a mais complexa de toda a sua Semiótica. Particularmente a questão da classificação do interpretante tem sido motivo de controvérsias entre os seus estudiosos. O próprio Peirce, alguns anos depois de elaborar a primeira, desenvolveu uma segunda divisão tricotômica do interpretante que, se não substitui, certamente interage com a anterior, conforme segue:

- 1 – interpretante emocional.
- 2 – interpretante energético.
- 3 – interpretante lógico.

Segundo Santaella (2008), embora ambas as tricotomias sejam indiscutivelmente baseadas na teoria das categorias da experiência, não há consenso entre os estudiosos de Peirce sobre a forma conforme a qual elas se complementam. Uma vez mais, para os propósitos que cabem a esta pesquisa, nos limitaremos a demonstrar algumas propostas teóricas a título de contextualização geral, ainda que não seja de nosso escopo analisar particularmente nenhuma delas.

Enquanto Savan (1976) coloca a segunda tricotomia no interior do segundo nível da primeira, ou seja, os interpretantes emocional, energético e lógico na condição de subdivisão do interpretante dinâmico, Johansen (1985) a situa no interior de cada um dos três níveis de interpretantes da primeira categoria, ficando os interpretantes emocional, energético e lógico como subdivisão do interpretante imediato “em termos de possibilidade ainda indefinida”, como subdivisão do Interpretante dinâmico “em

³⁴ Conforme SANTAELLA, 2008, p.73-77; COELHO NETTO, 2010, p.71; CP 4.536; CP 8.184 e CP 8.315.

³⁵ Idem.

termos de efeito realmente produzido”, e como subdivisão do interpretante final “em termos de propósito a ser preenchido” (SANTAELLA, 2008). A relação entre a primeira e a segunda tricotomia do interpretante proposta por eles, poderia ser representada segundo o seguinte diagrama:

Savan	Johansen
1. Imediato	1. Imediato
	1.1 Emocional
	1.2 Energético
	1.3 Lógico (possibilidade)
2. Dinâmico	2. Dinâmico
2.1 Emocional	2.1 Emocional
2.2 Energético	2.2 Energético
2.3 Lógico	2.3 Lógico (de efeito produzido)
3. Final	3. Final
	3.1 Emocional
	3.2 Energético
	3.3 Lógico (propósito)

(SANTAELLA, 2008: 81-83)

Liszka (1996) vai além nessa questão das subdivisões e das relações entre as tricotomias do interpretante, apontando para a possibilidade de uma classificação ainda mais detalhada.

(...) uma das divisões primárias é a seguinte: “imediate”, “dinâmico”, “final” (CP8, 314, MS339d, 546-547, LW109-111); o interpretante imediato algumas vezes é chamado “felt”, (CP8, 369), “naïve” (MS499, p. 47) ou “rogate” (MS499, 47); o interpretante dinâmico também é chamado “médio” (NEM4, 318); o interpretante final é algumas vezes chamado “eventual” (CP8, 372), “normal” (CP8, 343), “ultimate” (CP8, 314). Outra importante divisão é entre “emocional”, “energético” e “lógico” (CP5, 475-476, S318, 35-37), e o lógico é subdividido em “primeiro”, “inferior”, e “segundo mais alto”, “terceiro” e “ultimate” (MS318, 169-171). Outras divisões incluem “intencional”, “efeitua”, e “comunicacional” (LW196); “destinado”, “efetivo”, “explícito” (LW84). (LISZKA, 1996: 25 apud QUEIROZ, 2004, p. 59).

A questão que nos parece pertinente aqui é no sentido de definir até que ponto a variedade terminológica proposta corresponde de fato a uma variedade conceitual pertinente aos nossos propósitos, razão pela qual não assumiremos um ou outro modelo teórico de classificação do interpretante. Cientes da relação não sinônima entre as duas divisões tricotômicas e respeitando os limites tanto práticos como dos propósitos teóricos dessa pesquisa, não entraremos nas especificidades da relação entre elas, embora reconheçamos a pertinência geral do tema. Seguiremos assim nossa análise entendendo que a segunda tríade do interpretante (emocional, energético e lógico) oferece suficiente cabedal conceitual para o desenvolvimento de nossa hipótese. No entanto, não nos furtaremos a recorrer à terminologia da primeira tricotomia, caso o objeto analisado assim determine, e entendemos que os modelos propostos, tanto por Savan como por Johansen, nos serviriam, indistintamente.

Aos nossos propósitos teóricos, é fundamental a correlação entre as categorias da experiência expressa na Fenomenologia de Peirce e o processo de semiose, especialmente no diz respeito à determinação do interpretante, e nos parece claro que tal correlação se dá com quaisquer das tricotomias propostas.

Em ambas as tríades, é possível notar a presença decisiva das categorias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Ao se distinguirem interpretantes imediatos, dinâmicos e finais, deve-se considerar que os imediatos determinam a potência interpretativa do signo, quando a predominância da Primeiridade é notória; os dinâmicos, caracterizando as interpretações que de fato ocorrem, encontram na categoria de Secundidade o traço que lhes caracteriza quando comparados com os outros dois e, finalmente, final, como tendência interpretativa do signo para o futuro, implica a continuidade de um processo, a formação de hábitos gerais e leis e, portanto, a presença decisiva de Terceiridade. (SILVEIRA, op.cit., p. 52)

Sobre a segunda tricotomia, o autor segue:

A segunda tríade, formada pelos interpretantes emocional, energético e lógico do signo, também se constituirá pela realização característica em cada um deles de uma das categorias. A apresentação do texto peirceano permitirá a nítida percepção do interpretante emocional como caracterizado no interior da tríade a que pertence pela categoria de Primeiridade; do interpretante energético, pela de Secundidade, e do interpretante lógico, pela de Terceiridade. (SILVEIRA, op.cit., p. 52)

Uma vez correlatas às categorias da experiência, fica determinado um fundamento comum às duas tricotomias do interpretante. De acordo com a própria lógica das categorias segundo a qual um nível ou categoria pressupõe, necessariamente

a anterior, afirmar que o *interpretante dinâmico* pode produzir um efeito de três ordens (emocional, energético e lógico), equivale a admitir que essas três ordens já se encontram inscritas, como possibilidade, no *interpretante imediato* e que esta possibilidade é apenas realizada, não gerada, no interpretante dinâmico.

Do mesmo modo, nos parece que admitir um *interpretante final*, ainda que apenas enquanto horizonte teórico, implica em admiti-lo no estágio final da semiose, o estágio do conceito e das relações lógicas, portanto o lugar do interpretante lógico. Ainda de acordo com a lógica das categorias, admitir o interpretante lógico como subdivisão do interpretante final, torna necessário admitir também as outras duas classes que o pressupõe, de forma que o interpretante lógico, emocional e energético, seriam igualmente subdivisões do interpretante final.

Em um signo genuíno, portanto, a constituição do interpretante final, deve passar, necessariamente, por padrões estéticos ou de sentimento (*interpretante emocional*), por padrões éticos ou de conduta (*interpretante energético*) e por padrões lógicos gerativos de conceitos, novos hábitos e leis (*interpretante lógico*) (SANTAELLA, 2008). Dado esse raciocínio, as subdivisões propostas por Johansen e por Savan se equivaleriam nos termos gerais que atendem aos nossos propósitos.

Através do percurso que vai do emocional, energético até o interpretante lógico, Peirce foi minuciosamente desenhando, com delicada precisão, as passagens do interpretante dinâmico rumo ao interpretante final pela mediação do emocional, energético e lógico. (...) Não é por acaso que o último interpretante lógico é uma mudança de hábito ou novo estado de prontidão para a ação e para a ação do pensamento. (SANTAELLA, 2008: 84-85).

Conforme podemos concluir, a análise da teoria do interpretante implica em analisar o tipo de signo que determina esse interpretante. Se um signo está predominantemente na ordem da primeira categoria (*ícone*), ele será norteado por padrões da ordem *estética* e determinará predominantemente um *interpretante emocional*. Tratando-se de um *índice*, sua ação será da ordem *ética*, ou da conduta, e o interpretante determinado será predominantemente *energético*. Por fim, no caso de um signo triádico genuíno (*símbolo*), sua ação será de ordem *lógica* e apontará para um *interpretante lógico*.

Peirce, dessa forma, não deixa dúvidas sobre a natureza correlativa entre a classificação dos estágios do interpretante, das ciências normativas (estática, ética e lógica ou semiótica) e das categorias da experiência expressas na teoria da fenomenologia.

Um signo poderá, assim, determinar somente o interpretante emocional, que é da ordem de um sentimento, mas jamais poderá determinar outros tipos, sem que antes determine este. Em outras palavras, um interpretante energético é necessariamente

emocional e um interpretante lógico é também energético e, conseqüentemente, emocional. Considerando que os signos triádicos genuínos estão mais na ordem de um modelo teórico do que de signos efetivamente existentes, podemos pensar como a teoria do interpretante de Peirce se aplica também aos signos icônicos ou indiciais. Mesmo em relação aos símbolos, tal teoria permite concluir que esses signos não necessariamente determinarão um interpretante lógico, uma vez que a ruptura da semiose pode *estacioná-lo* no nível icônico ou indicial, produzindo interpretante predominantemente emocional ou energético.

(...) para dar conta do fato de que, em determinadas situações, mesmo sendo triádico, o signo pode ter seu processo interpretativo interrompido em qualquer um dos momentos de geração do interpretante, visto que este momento pode ser suficiente para a função que o signo cumpre naquela situação. Neste caso, apesar de a natureza do signo, em si mesma, ser essencialmente triádica, ela pode, no processo interpretativo, adquirir a forma de um signo degenerado, isto é, quando seu interpretante tem o caráter de uma ação ou até mesmo de uma mera qualidade de sentimento. (SANTAELLA, 2008: 87).

Esses *sinsignos* ou *qualisignos* potencialmente simbólicos que, no entanto, durante a cadeia semiótica, assumem uma predominância icônica ou indicial conforme a função discursiva a que são submetidos, determinam interpretantes predominantemente emocionais e energéticos e ficam dotados de um grau de polissemia tal que os aproxima do universo da arte. Serão eles objetos de nossa análise no capítulo seguinte.

3 Fotografia Eficiente

Como desdobramento histórico da fotografia, tanto no que dizia respeito aos registros fotográficos pretensamente exatos como às experiências de intenções artísticas, desenvolveu-se a partir das últimas décadas do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, um gênero de fotografia factual que buscava uma mediação entre essas duas possibilidades inerentes ao signo fotográfico: o realístico e o metafórico.

Tratava-se de uma fotografia jornalística de cunho social que teve grande avanço no decorrer do século XX, notadamente como reação aos estados totalitários europeus, e que não se pretendeu imparcial frente aos fatos que propunha reportar. Ao contrário, era produzida por fotógrafos politicamente engajados e ideologicamente humanitários, comprometidos em promover, além de informação, denúncias públicas sobre todo tipo de injustiça social. Em algumas ocasiões, esse tipo de fotografia podia se tornar altamente eficiente no seu propósito de realizar a denúncia à qual se dedicava, produzindo um efetivo efeito social ao determinar mudanças de conduta em relação aos fatos denunciados.

Tal *fotografia eficiente* parece determinar um tipo específico de interpretante em função da constituição interna de seus aspectos icônicos e indiciais. Neste capítulo, levantaremos algumas hipóteses sobre as características sígnicas dessas fotografias e os mecanismos semióticos pelos quais elas podem se tornar mais eficientes, considerando os tipos de interpretantes que determinarão e as formas pelas quais representarão seus objetos.

3.1 Signo Verbal e Signo Imagético

Até onde é possível conhecer, o homem paleolítico produzia imagens em cavernas e encostas rochosas há cerca de trinta milênios antes das primeiras formas de escrita, na antiguidade oriental. Apesar da óbvia ausência de evidências, se supõe que uma linguagem oral relativamente elaborada remeta ao próprio desenvolvimento da espécie humana o que sugere também o desenvolvimento de imagens mentais produzidas, inerentemente, pela comunicação verbal.

Há, todavia, uma diferença na elaboração teórica desses fenômenos. Enquanto os estudos formais da linguagem verbal remetem à Antiguidade Clássica e constituem hoje uma ciência linguística solidificada, não há em nossos bancos uma ciência exclusivamente ocupada da imagem. Ainda menos, então, haveria uma área do conhecimento para tratar especificamente da fotografia.

Do ponto de vista da longa duração histórica e considerando as possibilidades futuras das imagens mecanicamente produzidas, embora a fotografia provavelmente se encontre em algum estágio pueril de sua existência, uma área de conhecimento específica talvez se justificasse, uma vez que já tenha se tornado fenômeno de linguagem amplamente difundidos em todas as culturas e aplicados aos mais diversos meios. Não por acaso, aparecem algumas propostas de *Filosofia da Fotografia*, mas no geral seus estudos se dão partir de áreas como a Antropologia Visual, a História da Arte, a Psicologia, a Sociologia e outras tantas.

No entanto, a teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce é suficientemente abrangente para que não entre em contradição com nenhuma dessas áreas do conhecimento e, ao contrário, as contemple. Qualquer teoria da imagem, ainda que desenvolva hipóteses e metodologias sólidas o suficiente para que se constitua como nova forma de conhecimento científico deverá estar submetida à teoria dos signos, contribuindo com sua contínua expansão ao propor novos conceitos no sentido inversamente proporcional ao desvelamento de seu objeto dinâmico.

Como tipo particular de imagem visual, a fotografia é, por princípio, um signo icônico, uma vez que o ícone se subdivide em *imagem*, *diagrama* e *metáfora*, incluindo-se aí tanto imagens visuais como mentais. No entanto, se a fotografia é, como toda imagem, um ícone, a relação entre os aspectos da realidade apreendidos fotograficamente e o funcionamento ótico do aparelho por meio do qual a imagem é produzida confere a ela um caráter também indicial.

A imagem fotográfica pode, assim, ser definida, como ícone e índice, simultaneamente. Por um lado, essa condição constitui uma redundância, uma vez que, por necessidade lógica, todo índice contém nele o ícone. Por outro lado, tal aceitação teórica desconstrói qualquer dualidade que intente colocar em polos opostos os aspectos icônicos e indiciais inerentes à fotografia. Os primeiros, notadamente pictóricos e possivelmente metafóricos, são oriundos tanto das intenções do fotógrafo como das casualidades do processo; os segundos, figurativos e realísticos, advêm da objetividade

técnico-científica do aparelho a partir do qual a imagem fotográfica é produzida. Não obstante, no caso do signo fotográfico, haverá uma variação de predominância icônica ou indicial, conforme suas características internas e as condições do interpretante por ele determinado.

Queremos com isso demonstrar que, embora não exista uma *imagologia* ou *iconologia* (SANTAELLA & NÖTH, 1997), ao admitir o sistema filosófico de Peirce, admite-se uma ciência que contempla especificamente a imagem, muito embora, ao contrário da Linguística, ela não seja autossuficiente, dependendo da linguagem verbal para construir seus conceitos.

(...) as imagens são um sistema semiótico ao qual falta uma metassemiótica: enquanto a língua, no seu caráter metalinguístico, pode servir, ela própria, como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-se assim num discurso auto-reflexivo, imagens não podem servir como meios de reflexão sobre imagens. O discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria da imagem. (SANTAELLA & NÖTH, op.cit., p. 13).

No entanto, assim como uma teoria da imagem depende da linguagem verbal, esta tem como propriedade o desenvolvimento de imagens mentais. A comunicação verbal composta por signos predominantemente simbólicos está também permeada de iconicidade, uma vez que, conforme vimos no capítulo anterior, não há símbolo que não seja também ícone.

Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens. O nosso discurso verbal está permeado de imagens, ou, como Peirce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. (SANTAELLA, 1997: 14).

Como é próprio da Filosofia de Peirce, dualidade inicial entre signo verbal e signo imagético, é desfeita, uma vez que diante de tal interpretação, ambos se relacionam no interior de um mesmo processo lógico, ou semiótico. Mesmo que se possa conceber qualisignos puros, imagens mentais desprovidas do signo verbal, o contrário não é possível. E nem desejável, conforme atestam os poetas.

Ainda que o poeta esteja utilizando palavras que são legi-signos simbólicos e embora elas estejam compostas na estrutura da definição e num enunciado singular existente, a seleção lexical é tão feliz que faz

desabar qualquer regra interpretativa predeterminada. Os símbolos ficam tão fragilizados, no seu papel de legisladores do interpretante, que o efeito que estão aptos a produzir assemelha-se à abertura interpretativa que uma sequência de notas musicais ou as cores do outono, no céu ao entardecer, podem produzir. (SANTAELLA, 2008, p. 139).

3.2 Semiose da Fotografia Eficiente

Ao contrário do artista plástico, ou mesmo do fotógrafo artista que podem criar livremente seu objeto, o fotojornalista depende de um existente. Suas atribuições básicas estão na ordem de reportar os fatos diante dos quais se posta. Ocorre que, em se tratando de fotografias factuais, o mito da realidade transposta para a imagem que alimentou a foto registro do século XIX, permanece, a despeito das superações propostas pelo Pictorialismo e pelo Modernismo.

Heinrich Zille³⁶ é o primeiro fotógrafo “empenhado”, para quem só conta aquilo que vê. Ele é o primeiro de uma linhagem de fotojornalistas incorruptíveis, que o seguiram sem o conhecer a partir dos anos 30. Para ele, como para eles, a personalidade do fotógrafo deve desaparecer modestamente por detrás da máquina, que não é outra coisa que o instrumento graças ao qual uma situação ou uma personalidade se revela. (FREUND, 1989: 95).

A relação entre os aspectos figurativos e pictóricos coexistentes em maior ou menor grau em qualquer gênero fotográfico pode assumir, em alguns casos, especial nuance. No caso das fotografias factuais, aquelas que pretendem registrar objetivamente determinados aspectos da realidade, sejam elas de caráter jornalístico ou não, a predominância indicial pode lhes conferir mais precisamente essa objetividade. O índice, como segundo tipo de signo no que diz respeito à sua relação com o objeto, contém, necessariamente, o ícone, primeiro, de forma que todo índice é, antes, um ícone. O predomínio indicial de uma determinada imagem, no entanto, significa sua maior capacidade de representar inequivocamente o objeto físico que a determinou, uma vez que ele, índice, assegura por conexão física a referência a *aquela* e não outro objeto, enquanto o ícone que o compõe confere os aspectos de semelhança à representação.

A partir do momento em que se considera o índice (a imagem fotográfica, no caso) se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é única em seu princípio: remete apenas a um referente, o “seu”, o mesmo que a causou. O traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, *singular*, tão singular quanto seu próprio referente. Como representação por contato, *não significa a princípio um conceito; antes de qualquer outra coisa,*

³⁶ Desenhista, litógrafo, laboratorista fotográfico, fotógrafo e artista de sucesso alemão que viveu entre 1858 e 1929. Atuou como fotógrafo entre 1882 e 1906 registrando, entre outros temas, o cotidiano dos moradores de Berlim. No entanto, a autoria dessas fotografias não pode ser confirmada, o que se torna irônico diante do argumento de Freund, segundo o qual “a personalidade do fotógrafo deve desaparecer modestamente por detrás da máquina”. Ainda assim, a afirmação da autora evidencia a manutenção do ideal realístico na fotografia factual mesmo no decorrer do século XX.

designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual. (DUBOIS, 2011: 72).

Não obstante seja inerente ao processo fotográfico a presença de um aparato técnico científico tanto no processo de formação da imagem como na sua retenção, e ainda que a imagem possa, em alguns casos, determinar interpretantes lógicos, esses nunca serão puramente conceituais. Para que a fotografia se complete como processo de significação, ela terá de conter os três correlatos signicos: o objeto, o signo e o interpretante. O Signo fotográfico, assim, constituirá uma Terceiridade em relação a ele mesmo, o que lhe permite completar a semiose, mas não em relação ao seu objeto, constituindo-se legisigno, mas não símbolo.

Embora os argumentos introduzidos a favor da arbitrariedade da fotografia sejam apropriados para indicar a ingenuidade da suposição de uma correspondência icônica ponto a ponto entre foto e mundo, eles não são suficientes para definir a foto como um símbolo no sentido de Peirce. Muito mais, eles tornam claro que fotos podem ter diferentes graus de iconicidade. (SANTAELLA & NÖTH, op.cit., p.109).

Podemos, assim, pensar em toda fotografia como legisigno com predominância icônica ou indicial. É um legisigno no sentido em que, enquanto linguagem, produz significação, embora não possa gerar conceitos, tal qual o símbolo. É icônica por princípio, dada sua condição imagética, o que lhe confere condição de semelhança ao objeto. E é indicial em função da relação física que estabelece com esse mesmo objeto. É notável que ainda no final do século XIX, durante o processo de constituição da própria fotografia como nova linguagem, Peirce tenha se desvencilhado das questões da semelhança que colocou em contradição a ideia de imagem realística *ou* pictórica e analisado não só o resultado, a imagem em si, mas o processo fotográfico a partir da forma de constituição mecânica da imagem, o que lhe permitiu determinar seu aspecto indicial e colocá-lo em posição de alternância de predominância com o ícone.

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam [portanto icônicas]. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos [os índices], aqueles que o são por conexão física. (CP 2.281).

No caso de um signo linguístico, relativamente genuíno, simbólico, o interpretante está na ordem de leis e acordos sociais necessários para que a comunicação

se dê. Ao contrário, uma pintura abstrata é um signo predominantemente icônico e só será triadicamente constituído a partir do interpretante, que produzirá seu objeto durante o processo de significação, o que lhe confere alto grau de polissemia. Os aspectos icônicos e indiciais da fotografia, particularmente da fotografia factual, a colocam em posição intermediária entre a polissemia icônica da imagem abstrata e a forma lógica do signo linguístico. Conforme a constituição signica da fotografia, ela assume predominâncias icônicas ou indiciais, em função das decisões ou casualidades impetradas pelo fotógrafo. No caso de uma fotografia mais realística, podemos pensa-la como um *índice icônico*; Quanto às imagens predominantemente icônicas, o que lhes confere um caráter que pode ser altamente polissêmico, aproximando-as do universo das artes, as definimos como *ícone indicial*.

Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen. (...) Um signo por primeiridade é uma imagem do seu objeto e, em termos mais restritos, só pode ser uma ideia, pois deve produzir uma ideia interpretante, e um objeto externo excita uma ideia através de uma reação sobre o cérebro (CP 2.276).

Assim, enquanto Primeiridade, um ícone está ligado à ideia de liberdade, podendo representar seu objeto da forma aberta, polissêmica. Embora seu objeto não precise ser um existente, podendo ser ficcional, se comparado ao índice e ao símbolo, o ícone tem um alto grau de veracidade, no sentido de se assemelhar a ele. Essa particularidade do ícone, a de determinar interpretantes altamente polissêmicos ao mesmo tempo em que mantém seu caráter de veracidade no que diz respeito a sua forma lógica, que é a mesma de seu objeto, é o que possibilita o tipo de imagem factual que denominamos *fotografia eficiente*.

O papel do fotojornalista social, assim, é subverter o aspecto indicial que tende a predominar na fotografia factual. Mas ao contrário do artista que tem a liberdade de produzir ícones criando seus próprios mundos, o fotojornalista tem, por princípio, a função de reportar fenômenos concretos. No entanto, tanto deliberada como casualmente, por vezes o fotógrafo veste o avental do pintor, faz da câmera pincéis e propõe, sem perder a conexão indicial com dados da realidade, novas possibilidades interpretativas que terminam por determinar condutas específicas frente ao fato. Esta fotografia, predominantemente icônica, é eficiente justamente na possibilidade de causar tais resultados.

A fotografia eficiente, portanto, pode ser definida como um tipo de fotografia factual de cunho social capaz de produzir um efetivo efeito social em resposta a denuncia social que se propões a fazer. Tal efeito ocorre por um processo semiótico específico: trata-se de um ícone indicial com a propriedade de determinar interpretantes

predominantemente emocionais que, por sua vez, produzirão interpretantes energéticos capazes de gerar nova conduta em reação ao objeto representado.

Como exemplos gerais de fotografia eficiente, podemos pensar na famosa reportagem fotográfica produzida por Lewis Hine, entre 1908 e 1924, em denúncia ao trabalho infantil, que terminou por gerar um clamor social que culminou na mudança da legislação de proteção à criança nos EUA. Hine era um sociólogo, não propriamente um fotógrafo, e o uso de fotografias factuais no seu discurso, produziu um componente emocional dificilmente alcançado com a linguagem exclusivamente verbal. Neste caso, a história não nos legou *uma* fotografia exemplar, mas um conjunto delas que, aliás, em nada denigra a imagem das crianças, e provavelmente só teria força naquele contexto e acompanhada de um discurso verbal.

Outro caso ocorreu na Guerra do Vietnã. Vele lembrar que o Vietnã foi a última guerra não censurada para a cobertura jornalística. A exemplo do ensaio fotográfico de Hine, no Vietnã, não um ensaio único, mas uma pluralidade de fotografias eficientes influenciaram a opinião pública mundial contra a guerra. Uma das mais notáveis foi feita no preciso momento em que um vietcongue era executado, de frente para a câmera, em 1968. A imagem de autoria do norte americano Eddie Adams, foi capa de todos os jornais e rendeu um prêmio Pulitzer ao fotógrafo. Ainda no Vietnã, poderíamos lembrar da garota Phan Phuc, então com nove anos, fotografada pelo vietnamita Nick Ut enquanto corria nua, com o corpo queimando em função de um ataque por napalm, em 1972. Tais fotografias contribuíram decididamente para uma mudança de conduta na sociedade mundial e norte-americana que, aos poucos, foi se posicionando criticamente e pressionando o governo dos Estados Unidos contra a guerra.

A predominância icônica de todos esses signos fotográficos determina um interpretante também predominantemente emocional. A *veracidade do ícone* consiste em reportar o objeto preciso, mas representá-lo por meio de metáforas, em um campo no qual o discurso lógico não produz a força emocional necessária para determinar novas condutas. Diante do discurso lógico, a dor do outro não nos diz respeito.

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. (SONTAG, 2008: 63).

Uma nova conduta diante da dor do outro é possível a partir da interpretação emocional do fato representado. Ao se imbuir de iconicidade, a fotografia eficiente passa a representá-lo poeticamente, ainda que se trate de uma poesia visual das mais duras, uma vez que também é próprio dela atestar a veracidade da tragédia. Tal discurso poético possibilita que o interpretante experiencie mediatamente o fato e se projete no

lugar daqueles que estiveram com ele envolvidos, produzindo sentimentos segundo os quais o sofrimento do outro poderia ser o nosso sofrimento.

A fotografia de um garotinho curdo morto em uma praia da Turquia em setembro de 2015, possibilita esse tipo de experiência. Até aquele momento, entre janeiro e setembro de 2015, cerca de 350 mil pessoas já haviam cruzado o Mediterrâneo em direção à Europa mais de 2600 haviam morrido na tentativa³⁷.

Entre as inúmeras fotografias que noticiaram a trágica crise imigratória do período, esta, particularmente, circulou rapidamente pelo mundo todo e causou intensa comoção e indignação, aquecendo o debate sobre o assunto, provocando reações populares e a modificação da política de imigração em alguns países europeus.



Nilufer Demir
Garoto Aylan Kurdi, Turquia - 2015

A despeito de sua intensa reprodução em todos os meios de comunicação e da velocidade com que essa circulação se deu, própria de nossa era digital, o jogo lógico-emocional produzido por esta fotografia, coloca o observador em posição de saber que não se tratar de um dos nossos, mas possibilita a ideia metafórica de que poderia sê-lo.

Não obstante a distancia cultural que nos separa, a predominância icônica deste signo, tais como a suavidade da luz de fim de tarde com a qual nos identificamos, as roupas comuns que menino usava e posição do corpo caído na areia com o rosto voltado

³⁷ Dados da OIM (Organização Internacional de Migrações).

Fonte:<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>. Acessado em 05/12/2018.

para a água, nos parece remeter a um dos nossos, supostamente acidentado, por razões casuais, na praia que frequentamos todo verão. Como exemplo de ícone indicial, ainda que o signo indique a veracidade do fato, ele também abre uma possibilidade metafórica que determinará interpretantes predominantemente emocionais capazes de propor novas condutas diante do fato.

A fotografia eficiente ocorre, portanto, a partir de uma organização signica específica, na qual o índice se submete ao ícone de forma que signo ícone indicial gerado tenha força para levar seus aspectos predominantemente de Primeiridade para a Terceiridade, determinando interpretantes emocionais. Ao contrário, ainda que se tratando da mesma fotografia com diferentes cortes, sua organização icônica traz novos elementos, e produz um índice icônico que deverá determinar interpretantes predominantemente lógicos, conforme os exemplos abaixo.



Nilufer Demir
Garoto Aylan Kurdi, Turquia - 2015



Nilufer Demir
Garoto Aylan Kurdi, Turquia - 2015

Assim, por um lado, um discurso meramente informativo composto por legisgnos indiciais, ou mesmo simbólicos, no caso do discurso verbal, pode determinar interpretantes lógicos, porém terão baixa capacidade de produzir os interpretantes emocionais necessários para produzir novas condutas diante da tragédia. Por outro lado, um discurso composto por qualisgnos puramente icônicos, próprio das artes mais abstratas, determina interpretantes emocionais sem que exista um objeto dinâmico, uma vez que seu objeto é construído durante o próprio processo de significação. Tais signos são responsáveis por possibilitar a contemplação em relação ao belo e, caso se percam, seu objeto também se perderá.

Assim, a fotografia eficiente se vale da veracidade dos ícones ao se referir à um objeto existente, um fato concreto a ser noticiado, mantendo ainda a possibilidade de produzir metáforas, de determinar os interpretantes lógicos que mobilizarão os interpretantes energéticos, de forma a transformar suas atitudes e opiniões a respeito do fato dado, estabelecendo, assim, novos hábitos de conduta. Neste ponto, o Pragmatismo se entrelaça inexoravelmente com a Semiótica.

Conclusão

A presente pesquisa foi inicialmente motivada por um questionamento a respeito das condições de possibilidade da fotografia eficiente, gênero do fotojornalismo de cunho social que produz efetiva mudança social em relação ao fato que denuncia. Os estudos do Pragmaticismo de Charles Sanders Peirce, e particularmente de sua Semiótica, parecem não só contribuir decisivamente com a formulação das hipóteses investigadas como, em larga medida, confirmá-las.

A hipótese central sobre a qual nos debruçamos diz respeito às duas possibilidades de características imagéticas: uma delas é pictórica, metafórica, própria do universo das artes e é constituída tanto pelas opções subjetivas do fotógrafo como pela ação do acaso durante o processo de produção da imagem; a outra é figurativa, realística, própria de um discurso lógico e oriunda da objetividade técnico-científica do aparelho fotográfico. Essas possibilidades, determinadas a partir da investigação histórica do desenvolvimento da fotografia, nos pareciam, em menor ou maior grau, inerentes a toda imagem fotográfica

A ideia dessa dualidade de forças causadora de uma tensão interna à imagem fotográfica em função desses dois aspectos supostamente contraditórios não nos parecia consistente, de forma que nossa análise abandonou de princípio qualquer intenção de sintetizar essa aparente contradição. No entanto, uma insistente dualidade se mostrava sob a forma de possibilidades pictóricas e figurativas que caracterizavam todas as fotografias para as quais olhássemos.

A partir dos estudos da teoria semiótica de Peirce, nossa hipótese se restabeleceu. Confirmamos que, para compreender os mecanismos que tornam a fotografia eficiente possível, nossos esforços não deveriam seguir o caminho da investigação de forças opostas, mas, ao contrário, deveriam desfazer qualquer antagonismo e investigar os fenômenos que se dão precisamente no ponto de coexistência dessas duas possibilidades, que são, segundo nossa hipótese, inerentes a qualquer fotografia.

Por meio da análise histórica do processo fotográfico, determinamos também dois aspectos que entendemos como princípios básicos da fotografia: um deles é o da reprodutibilidade, da maior relevância para os propósitos de nossa análise, mas que, por uma questão de recorte teórico, optamos por não abordar. O outro é o princípio da imagem figurativa, ou realística, um ideal ancestral que se intensificou enormemente com as imagens produzidas mecanicamente. Assim, essa possibilidade figurativa constitui uma condição ontológica da fotografia e é dada a partir da intervenção física de ondas luminosas que refletem do objeto fotografado e incidem na superfície do suporte fotossensível disposto no interior do aparelho. Tal relação direta entre objeto e signo confere a ele uma característica indicial.

No entanto, enquanto imagem, a fotografia é também um signo icônico. Ao admitir a coexistência dos aspectos icônicos e indiciais em toda fotografia, a teoria

sígnica nos parece das mais satisfatórias no sentido de embasar conceitualmente a coexistência das possibilidades de características pictóricas, metafóricas e predominantemente icônicas com aquelas figurativas, realísticas e próprias dos aspectos indiciais da fotografia. Assim, toda fotografia é ícone e é índice, simultaneamente.

Poderíamos, neste ponto, mais uma vez recorrendo à filosofia de Peirce, relacionar o signo fotográfico com a Fenomenologia do autor. Dessa ótica, as possibilidades icônicas ou metafóricas da imagem, advindas da liberdade do olhar do fotógrafo, se relacionam à primeira categoria da experiência, ou Primeiridade. Os aspectos indiciais ou realísticos, resultantes da relação física entre o objeto e o aparato técnico que produz a imagem, sejam correlatos à Segundidade. E, finalmente, o tipo de interpretante determinado pelo signo e que produzirá determinados efeitos no leitor da foto, se correlacione à Terceiridade.

Em relação à fotografia eficiente, signo fotográfico de tipo específico e objeto desta pesquisa, o Pragmaticismo e a teoria semiótica de Peirce pareceram, mais uma vez, orientar nossas hipóteses. Para que exerça tal eficiência, a fotografia jornalística de cunho social deve determinar interpretantes predominantemente emocionais, de Primeiridade. Para tal, o signo também deve ser predominantemente icônico, sem perder o caráter indicial que lhe confere o aspecto factual, jornalístico, mas mantendo possibilidades metafóricas para que possa determinar tais interpretantes emocionais. A partir desses, se determinarão interpretantes energéticos com a força necessária para promover mudanças de conduta social em relação ao fato denunciado.

Como última observação, podemos relacionar o ato fotográfico com as três categorias da experiência expressas na fenomenologia de Peirce: diferentemente das relações da Fenomenologia com a imagem, em relação ao ato fotográfico poderíamos pensar a liberdade do olhar do fotógrafo, que é responsável pela experiência criativa e inventiva da ação fotográfica e gerará aqueles aspectos mais metafóricos na imagem produzida, relacionada à primeira categoria da experiência de Peirce, ou Primeiridade; os aspectos técnicos da experiência, ligados ao funcionamento lógico do aparelho e responsáveis pela produção das características predominantemente figurativas da imagem final, como correlatos à Terceiridade; e, por fim, o objeto fotografado ou o fragmento do mundo externo ao binômio homem – máquina, e diante do qual o fotógrafo se posta durante o processo de construção da imagem, à segunda categoria da experiência fotográfica, tal qual ocorre em relação à imagem fotográfica. No entanto, apesar de tais ideias terem surgido no decorrer desta pesquisa, elas constituem novas hipóteses passíveis de serem investigadas posteriormente.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BECEYRO, Raul. *Ensayos sobre fotografía*. Mexico: Arte y Libros, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERNARDO, Luís Miguel. *Histórias da Luz e das Cores*. v2. Porto: Ed. Da Universidade do Porto, 2007.
- BORGES, Maria Elizia L. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BRENT, Joseph. *Charles Sanders Peirce: a life*. Indiana: Indiana University Press, 1998.
- CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAPRA, Fritjof. *Pertencendo ao universo: explorações nas fronteiras da ciência e da espiritualidade*. Tradução Maria de Lurdes Eichenberger; Newton R. Eichenberger. São Paulo: Cultrix, 1999.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva: 2010.
- COLAPIETRO, Vincent Michael. *Peirce e a Abordagem do Self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- COSTA, Heloíse; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Pictorialismo e Imprensa: o caso da revista O Cruzeiro*. IN: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DELEDALLE, Gérard. *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs: essays in comparative semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14ª edição. Campinas: Papirus, 2011.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ECO, Umberto. *O signo de tres*. Sao Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____; SEBEOK, Thomas. *A definicao da arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1986.
- ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. São Paulo, *FACOM*, n. 17, p. 12, jan. / jun. 2007.

- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FISCH, Max H. *Peirce, Semeiotic and Pragmatism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- FLAUBERT, Gustav. *Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Jean Aubier, 1870.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.
- FRIZOT, Michel. *Os continentes Primitivos da Fotografia*. In: Revista do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural. N 27.
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- HAUSMAN, Carl R. Peirce's Semeiotic Applied to Perception – The Role of Dynamic Objects and Percepts in Perceptual Interpretation. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 231-246. jul./dez. 2006.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015.
- _____. Sementes peircianas para uma filosofia da arte. São Paulo, *Cognitio*, v. 12, n. 12, p. 205-219, jul./dez. 2011.
- _____. O significado de primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 223-234. jul./dez. 2008.
- _____. Pragmatismo e Realismo: a semiótica como transgressão da linguagem. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 247-259. jul./dez. 2006a.
- _____. “The Heuristic Exclusivity of Abduction in Peirce's Philosophy”. In: *Semiotics and Philosophy in C.S. Peirce*. Edited by Rossella Fabbrichesi Leo and Susana Marietti. Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2006b.
- _____. Semiótica e Pragmatismo: interfaces teóricas. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 168-179. jul./dez. 2004.
- _____. A vital importância da primeiridade na filosofia de Peirce. São Paulo, *Cognitio*, n. 3, p. 46-52, nov. 2002.
- JOHANSEN, J. D. Prolegomena to a semiotic theory of text interpretation. *Semiotica*, 57(3/4): 225-88, 1985.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LA ROCHE, Tiphaigne. *Gyphantie a Babylone*, 1761.
- LISZKA, James Jakób. *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Apresentação. IN: COSTA, Heloise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MAYORGA, Rosa Maria. On the “Beauty of the Unbeautiful” in Peirce’s Esthetics. São Paulo, *Cognitio*, v. 14, n. 1, p. 85-100, jan./jun. 2013.
- NOTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- OLIVEIRA, Erivam Morais de; VICENTINI, Ari. *Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The electronic edition of the collected papers of Charles Sanders Peirce*. Utah: Folio Corporation: Harvard University Press, 1994. (volume 1-8, citado CP seguido pelo número do volume e número do parágrafo).
- _____. *Semiótica*. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Semiotic and signification: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- _____. *Semiótica e filosofia*. Trad. S. da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1997. Tradução Enrico Corvisieri.
- RANSDELL, Joseph. Another interpretation of Peirce’s semiotic. *TRANSACTIONS*, Charles S. Peirce Society, v. 6, n. 2, p. 67-83, 1996.
- SAMAIN, Etienne. (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- _____. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- SAVAN, D. *An introduction to C.S. Peirce's full system of semeiotic*. Toronto: Victoria College in University of Toronto, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latim, 2007.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- _____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- STIEGLITZ, Alfred. *Camera work: the complete illustrations 1903-1917*. Colônia: Taschen, 1997.
- WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2010.