

TABULEIRO DE LETRAS

Por um pensamento do signo fotográfico. A questão do objeto da imagem.¹

Pour une pensée du signe photographique. La question de l'objet du signe.

Jean Fisette²

RESUMO:

Em que condições a fotografia pode adentrar no território da semiótica? Eis uma questão geral à qual este artigo tenta responder. O autor começa estabelecendo a diferença fundamental entre, de um lado, a noção de referência que pertence à linguística e à semiótica continental e, por outro lado, a noção de índice (index em inglês) que pertence à lógica pragmática de Peirce, ficando entendido que esta noção de índice é necessária ao fundamento da imagem fotográfica. Em seguida, o autor introduz o leitor à semiótica pragmática, empreendendo um paralelo entre a elaboração do pensamento do signo em Peirce e o desenvolvimento da fotografia. Na segunda parte do artigo, o autor procede a uma análise pragmática, centrada na ação do signo, de uma fotografia clássica de Dorothea Lange: *Mãe Migrante*. Esta análise permite firmar os principais avanços teóricos que figuram no texto como as noções de ícone e de *semiosis*.

Palavras-chave: Peirce; Fotografia; Pragmatismo; Ação do signo; Ícone

RÉSUMÉ:

À quelles conditions la photographie peut-elle faire son entrée dans le territoire de la sémiotique? Voilà la question générale à laquelle cet article tente de répondre. L'auteur commence en établissant la différence fondamentale entre d'une part la notion de «référence» qui appartient à la linguistique et à la sémiotique continentale et d'autre part, la notion d'«indice» («index» en anglais) qui, elle, appartient à la logique pragmatiste de Peirce, étant entendu que cette notion d'indice est nécessairement au fondement de l'image photographique. Par la suite, il introduit le lecteur à la sémiotique pragmatiste en dressant un parallèle entre l'élaboration de la pensée du signe chez Peirce et le

¹ Tradução de Licia Soares de Souza. Publicação original: Jean Fisette, «Pour une pensée du signe photographique. La question de l'objet de l'image», em *Signata. Annales des sémiotiques*, Presses universitaires de Liège, 2/2011, p247-279. Presses de l'Université de Liège.

² Université du Québec à Montréal. E-mail : fisette.jean@uqam.ca



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

développement de la photographie. Dans la seconde partie de cet article, l'auteur procède à une analyse pragmatiste centrée sur l'action du signe, d'une photographie classique de Dorothea Lange : «Migrant Mother». Cette analyse permet d'asseoir les principales avancées théoriques qui figurent dans le texte dont les notions d'icône et de semiosis.

Mots clefs : Peirce; Photographie; Pragmatisme; Action du signe; Icône

Introdução

O objeto da imagem fotográfica foi o grande esquecido da reflexão teórica. Ele não foi simplesmente abandonado, tornou-se um alvo, na associação da tomada fotográfica a um ato de caça, como nos mostra o uso das palavras: apontar, atirar, *shoot*. O que esses usos linguísticos revelam são signos de poder, ou mesmo de agressividade, concedido ao fotógrafo, e o alvo é um objeto como vítima, como se a imagem fizesse o objeto desaparecer. E tem mais: a relação entre a câmera e o objeto é imaginada como um ato exclusivamente orientado para a exterioridade, uma relação que vai em um único sentido; como se a câmera e o objeto visado fossem estranhos um ao outro, e como se não existisse efeito de retorno do objeto capturado sobre o fotógrafo. Essas são apenas metáforas correntes, e, portanto, elas revelam uma atitude, ou mesmo um pressuposto quanto à posição de dominação do sujeito. O que sucede, inelutavelmente, é a supremacia da imagem fotográfica sobre o objeto.

1. O objeto da imagem fotográfica

Henri Van Lier, que tinha captado bem o efeito de sentido dessa metáfora da caça, sugeriu um corretivo:

O aparelho fotográfico é antes de tudo um *alçapão* onde é preciso induzir a caça para vir ser presa. O tomador de vistas parece ser um *caçador*. O caçador é tão passivo quanto ativo. Para que o animal entre no dispositivo do homem, este deve previamente aderir ao comportamento do animal. *Trapper* (caçar) é uma palavra dos índios da América do Norte, para os quais a caça é justamente uma cumplicidade entre o capturador e o capturado, uma fraternidade suprema (VAN LIER, 1983, p. 89).

Por meio dessa outra metáfora, Van Lier renova a relação entre a paisagem e a imagem ou entre a câmera e seu objeto. Todo fotógrafo teria que testemunhar o seguinte: captar uma imagem é

atestar um contacto com um objeto, uma pessoa, um lugar geográfico, o traço de uma especificidade cultural. Além disso, esse contacto foi um acontecimento único, não reiterável: e, de fato, todo fotógrafo reconhece a impossibilidade de retomar exatamente o mesmo ângulo, pois as coordenadas são numerosas, imprevisíveis e não totalmente controláveis. Uma fotografia é, antes de tudo, um vestígio, a marca deixada por um contacto: ela testemunha sempre um momento, um instante, um encontro. O Grande artista Henri Cartier Bresson (1952) dizia buscar, e sobretudo esperar, o momento perfeito do contacto, ao que ele chamava “o instante propício”. Esse contacto, ele o deixava vir como o caçador ameríndio que, sendo introduzido em um território, cultivava a proximidade com o animal. Nesse âmbito, Van Lier sugere que esse contacto se torne uma “cumplicidade” da qual resulta uma “fraternidade suprema”. Isso porque esses animais capturados figuram na mitologia indígena, em uma via simbólica, pois a caça tem algo de sagrado. Os grandes fotógrafos sempre nos dão exemplos de tais fraternidades.

Reconheceremos que, com tal compreensão da tomada fotográfica como imersão em um território, extensão geográfica ou configuração cultural, percorremos um lugar simbólico que não se identifica com os clássicos troféus de caça, no retorno das grandes planícies da África; os braços cheios de pele de tigres e partes de elefantes, cuja ação contemporânea dos *papparazi* é apenas uma variante, urbana, mas tão selvagem, tão negativa quanto destrutiva do espaço encontrado. É bastante significativo que essas tomadas fotográficas neguem as pessoas ou os territórios, urbano ou africano, em proveito de uma ação espetacular; a imagem decorrente visa outros lugares, outros espaços culturais, outras ambições, às vezes apenas monetárias. De qualquer forma, o território ou a pessoa visados terão sido instrumentalizados. Atualmente, quando a preocupação ética está cada vez mais presente, essas atitudes são julgadas inaceitáveis. E é justamente esse ponto delicado de encontro entre o objeto, sempre negado, que busco captar.

Com essas reflexões, gostaria de mostrar a pluralidade dos efeitos de sentido que uma imagem fotográfica pode ter, que não se reduz a simples representação de um acontecimento. Gostaria de argumentar, igualmente, que a imagem é elaborada, construída em sua origem, nessa relação delicada entre a fotografia e seu objeto, como entre o caçador, o alçapão e o animal que a imagem não tem sentido sem seu objeto e que, inversamente, o objeto só encontrará um sentido pelo intermédio da imagem. A imagem e o objeto são tributários de um acontecimento. Afirmar a interdependência desses três elementos é situar esse questionamento no terreno próprio de uma

semiótica pragmática. Gostaria então de dedicar este exercício de escrita a esta tri-relação, fundadora do signo fotográfico.

1.1. O objeto do signo e o referente linguístico.

Uma imagem, de origem fotográfica ou não, deve ter sentido para nós; e a condição para isso, é que, além do simples reconhecimento de uma figura, chegamos a pensá-la como signo. Signo de seu objeto, e é também signo da presença do fotógrafo, sendo assim signo de um encontro, signo de um estado de cultura, signo de nossas afeições, de nossos desejos, de nossas expectativas. De fato, a noção de signo corresponde às nossas necessidades, pela simples razão de que ela pluraliza o objeto e o projeta em territórios excêntricos. Pensar a imagem, como signo, permite fazer dela um centro de irradiação.

A questão é então: que teoria semiótica nos fornecerá os instrumentos úteis para captar essa pluralidade de relações da imagem fotográfica?

Ora, existe uma dificuldade central cuja importância devemos medir e observar as consequências históricas que ela acarretou. A semiótica dita continental se construiu com as propostas inaugurais de um Ferdinand de Saussure, e os trabalhos fundadores de um Louis Hjelmslev. Entre outras escolas ditas nacionais, existem os trabalhos que, há mais de cinquenta anos, foram produzidos em Paris e conduziram à criação, não mais de uma escola estritamente definida, mas de uma quantidade de visadas teóricas, relativamente diversificadas, mas que compartilham postulados fundamentais. Entre esses, Henri Van Lier captou essa questão em uma fórmula elíptica e crítica que não deixa nenhuma dúvida:

[...] a preocupação fundamental (...) de ir sempre, em epistemologia, do Objeto para o Signo, e não o inverso. Mesmo um *índex* (francês) que vai *proximamente* do Signo ao Objeto vem *longinquamente* do Objeto ao Signo, como Peirce o sustenta, enquanto que, para Saussure (...) maximalista do “arbitrário do signo” (a partir de William Dwight Whitney, 1875), o Objeto desliza do status de simples Referente, do qual falaremos mais adiante, quite a não capturá-lo jamais, em um verdadeiro *upside-down* epistemológico (VAN LIER, 1983, p. 157).

E, de fato, é a noção de referente que está no centro do debate e que problematiza tudo. Esse termo provém do discurso da linguística: ele designa algo a que uma palavra envia, um objeto individualizado ou uma classe (que denomina um objeto abstrato). Ora, o referente é o termo de um envio ou, mais concretamente, a conclusão de uma projeção do espírito, vindo para o mundo. O aspecto primordial no referente é que o percurso designado é unidirecional, indo da palavra para seu envio.

A noção de referente, vista nesse sentido específico de um reenvio, é totalmente justa em sua relação à teoria estruturada da língua; o referente é uma exterioridade cuja consideração poderia vir rachar a coesão do edifício linguístico. Nessa perspectiva, o uso do termo *referente*, na medida em que designa um alhures, vem reafirmar a autonomia e a predominância do edifício linguístico. Por essa razão, o uso do termo *referente* no discurso da linguística estrutural é totalmente coerente.

Entretanto, uma dificuldade maior surge quando esse termo é exportado fora da linguística para uma semiologia, isto é, uma “ciência dos signos” que seria uma expansão da linguística, um deslocamento fora da estrutura da língua. Existe uma estrutura de signos semelhante à da língua? Os objetos dos signos estão sempre exteriores a um lugar essencial que seria o de uma estrutura imanente e a-histórica? Essa questão é antiga, ela era formulada durante o período em que se desenvolvia a primeira semiologia de acordo com o modelo do pensamento do estruturalismo. Quando a semiótica se constituiu com suas próprias ferramentas nocionais, essas primeiras questões pareciam já ter sido esquecidas.

Não pretendo retornar a antigos debates, mas acredito que, para bem entender a problemática da inclusão na fotografia no interior do debate semiótico, temos todo interesse em pensarmos nessas questões e na ausência histórica de resposta a elas. Ora, entenderemos facilmente que uma consideração da imagem fotográfica trará, para o primeiro plano, a não-pertinência da noção de referente. A paisagem, o retrato em um álbum de família, o herói esportivo, o político em campanha, a silhueta de um manequim, o lugar de uma catástrofe natural ou ainda um lugar de guerra, são objetos, lugares ou pessoas do mundo que não saberíamos levá-los ao simples estatuto de referente. Nesse sentido, não sendo exteriores a um lugar qualquer dos signos, o que seria essencial, eles pertencem, de forma imanente, ao mundo dos signos. Lembraremos o animal visado pelo caçador no alçapão evocado anteriormente. Entre o fotógrafo e o animal, existe um

encontro: existe, sobretudo, a partilha de um território. Assim, construir-se-á, na teoria semiótica, uma articulação que prepara um lugar específico para o objeto do signo e para o encontro entre esse objeto e o fotográfico.

2. Referência à semiótica pragmática de Peirce.

O ponto de partida de minha reflexão reside na noção de índice que provém da reflexão de Peirce. E o índice é mais do que uma simples noção que seria útil para a descrição de um signo que poderia ser facilmente anexado. Essa noção, sua origem e seu lugar central repousam em uma concepção específica da relação que o quadro do saber entretém com o mundo objetivo. Fornecerei então alguns aspectos mais gerais de pensamento semiótico de Peirce, para garantir uma justa contextualização dessa noção.

2.1 As condições da construção da Semiótica.

Um primeiro aspecto primordial é que Peirce confessou que nunca concluiu a construção de uma semiótica. Não existe então semiótica peirceana construída. O que se encontra nos escritos de Peirce são ensaios para definir e abrir novas perspectivas, coletas de diversos exemplos tirados da vida cotidiana e tentativas constantes de adaptar o saber, em vias de elaboração, ao confronto com o real, pelo intermédio desses casos exemplares. Um exemplo concreto, que retomarei mais adiante, é que Peirce nunca deduziu de sua semiótica uma categoria do signo que correspondesse à fotografia. Mas, o inverso é justo: ele se serviu da fotografia para tentar entender melhor o índice e o ícone, e tirar alguns aprendizados de suas diferenças e complementaridades. O avanço do saber em Peirce é raramente deduzido, pela razão bem simples de que os princípios gerais que fundariam esse procedimento estão em via de constituição. O avanço do saber é principalmente indutivo. Mas ele é também abduutivo, pois essa inferência indica o processo de criação de uma hipótese ou um ato de criatividade do espírito. Quando se quer se referir à semiótica de Peirce, é imprescindível se ser bastante atencioso, para não se postularem concepções exhaustivamente construídas e rígidas apoiando proposições atribuídas a ele.

Um segundo aspecto igualmente importante é que, durante sua juventude, no intercâmbio com William James, entre outros, Peirce introduziu o pragmatismo ou, precisamente, definiu e formulou as condições de uma “posição pragmática”. E a semiótica – essa palavra designando uma *lógica*, termo dado como equivalente – era uma aplicação dos princípios do pragmatismo. É importante se lembrar desse pertencimento da semiótica de Peirce. Por essa razão, seria útil adotar a expressão “semiótica pragmática” para designar tal prática, melhor do que “semiótica peirceana”. O pragmatismo define o saber como qualquer coisa que está sempre para advir, um processo em curso, uma aquisição de saber ou um estado de consciência que surgirá das condições práticas correntes da pesquisa. Consequentemente, o signo contém um saber que permanece, em boa parte, virtual. O signo não é uma cápsula que acumularia valores adquiridos, ele seria antes uma luz prospectiva projetada diante de si e para o futuro, visando fazer surgir novos saberes. Entende-se então que existe uma distância imensa entre essa concepção do saber e as concepções do signo que dele decorrem e a forma como Hjelmslev constrói os dois formantes da relação semiótica mutuamente determinados, e que permitem apenas uma análise dedutiva do mundo.

Por essas duas razões, não haveria nenhum sentido em afirmar que se vai “aplicar” o pensamento de Peirce. Isso seria mesmo contraditório com o espírito do pragmatismo: não existe olhar sobrepujador, nenhuma “modelização para aplicar”. Existe um espírito, uma sensibilidade, um sentido da busca a ser compartilhada. Lembrando constantemente que o erro é sempre possível, o falibilismo é tão presente quanto a aquisição validada de saberes. O avanço do signo será feito de uma série de procedimentos e de etapas, que Peirce chama de interpretantes, cujo sucesso não se pode nunca garantir, mas cujas partes de segurança e de incerteza são como a imagem de nossa adesão ao mundo.

2.2.1 O contexto do desenvolvimento do aparelho fotográfico na década de 1880

Escolho essa década pelo fato de que, durante os anos subsequentes, foi constituída, de forma mais precisa, a definição do signo e, assim, a noção de índice. Mas antes de chegar lá, eu gostaria de lembrar um acontecimento que marcou a cultura da Nova Inglaterra, nesse período, relativo a uma inovação importante na técnica da fotografia.

No início da década de 1880, Georges Eastan tinha fundado a companhia Kodak. É, aliás, a época de numerosas inovações tecnológicas pelos países do ocidente e, de forma bastante pronunciada, nos Estados Unidos. Em 1888, uma nova câmera foi produzida: um aparelho leve, facilmente manipulável e transportável. Essa câmera passava a capitanear excursões fotográficas em locações externas, tanto na cidade quanto na campanha. Em suma, o usuário podia se apropriar da câmera. Um círculo foi assim criado entre o usuário, fotógrafo amador, o espaço das tomadas de vista e o laboratório da companhia. O fotógrafo, que era um artesão especializado, se torna o elo de uma cadeia, o que impulsionará a fotografia popular que já tornava caduca a tecnologia das placas de Daguerre³³.

Penso nesse acontecimento, pois essa inovação se dava no ambiente imediato de Peirce, bastante informado dessas invenções, como testemunham certos escritos dos anos subsequentes. Esse trabalho de inovação era feito entre Rochester (NY) e Boston (Ma). À época, Peirce se instalou em sua casa de campo em Milton, no norte da Pensilvânia, situada relativamente perto de Rochester, e ia regularmente a Boston, o que demonstra que ele circulava nesse mesmo ambiente.

Ora, com essa tomada fácil de imagens fotográficas, é a relação ao ambiente que é renovada e vivida de nova forma. A câmera é tecnicamente uma máquina para captar a luz. Semioticamente, é um máquina produtora de imagens. O telefone já existia virtualmente e, duas décadas mais tarde, é o aparelho para captar o som que adviria. Rapidamente, a fotografia iria dar nascimento às imagens, isto é, ao cinema. A relação ao ambiente iria ser subvertida, pois o mundo disporia, a partir de então, de uma nova ferramenta. A vida social iria se inscrever tanto nas gravações do mundo quanto no próprio mundo: a realidade social e sua representação iam entrar numa troca infinita e se determinar mutuamente. Os primeiros usuários dessas novas ferramentas não adivinhavam provavelmente o que o futuro lhes reservava, mas suas relações com o mundo visível, e, em seguida, audível, iriam ser fundamentalmente transformadas, pois eles tinham, a partir desse momento, um certo controle sobre a captação e a representação do mundo.

Uma representação do mundo é um mundo reconstruído que entra em interação com um mundo de origem: um pouco da maneira do sujeito e do contra-sujeito em fuga, em que um é o duplo, sempre invertido do outro. Melhor: esses dois *enunciados* se influenciam mutuamente, de forma

³³ Encontramos em Brunet (2000) um quadro bastante rico das interações entre o desenvolvimento tecnológico da fotografia e a elaboração do pensamento semiótico em Peirce.

que o essencial se apoia em suas relações cambiantes. Esse fato pode ser imaginado facilmente: o filósofo dos signos não podia ignorar, pois estava no *Zeitgeist*, no espírito do tempo.

Na frase que conclui sua obra sobre a fotografia, Serge Tisseron (1996, p. 176) mostra simples e eficazmente o aporte da câmera. A “câmara escura” é a prótese tecnológica que o homem soube adaptar mais eficazmente às suas necessidades psíquicas de assimilação do mundo. Ora, essa relação com o mundo, essa capacidade de conduzir o mundo a se gravar pertencia ao índice, no sentido próprio desse termo em Peirce (*index*, em inglês). De onde decorre, acredito, o lugar específico que ocupava essa noção.

2.3 Os escritos de Peirce na década de 1890: o signo e a fotografia

Mesmo se o conjunto dos escritos anteriores anunciasse a elaboração de uma teoria dos signos, é durante a década de 1890 que Peirce se aplica a construir uma primeira classificação. Encontra-se esse trabalho de elaboração principalmente nos dois textos: *What is a Sign*⁴ e *On Reasoning in General*⁵.

Nesse primeiro procedimento, Peirce reconhece três classes de signos⁶: o ícone, fundado na noção de similaridade; o índice (*index*), fundado no reconhecimento de um elo direto e causal entre o signo e seu objeto no mundo; e, enfim, o símbolo, que designa um signo repousando em uma convenção e que deve ser interpretado para significar. Essas três classes de signo correspondem às três grandes categorias ditas faneroscópicas que fundamentam o pensamento de Peirce.

2.3.1 A definição das três categorias

O segundo aspecto a ser estabelecido, e que é central, concerne à origem aritmética das categorias. Todo o pensamento de Peirce repousa na definição das categorias. Aliás, seu primeiro

⁴ Manuscrito n. 404, provavelmente escrito no início do ano 1894. *The Essential Peirce*, II, pp. 4-10.

⁵ Primeiro capítulo de uma obra projetada e nunca terminada, intitulada *“Short logic”*. Esse texto foi redigido por volta de 1895. Alguns parágrafos desse texto foram reproduzidos em *Collected Papers*. O texto integral figura em *The Essential Peirce* II, PP. 11-26.

⁶ Encontra-se no texto de Peirce uma certa flutuação no uso linguístico. Assim, os termos ícone, índice e símbolo são designados, ora como signos, ora como classes de signos. Sobretudo nessa década que precede a primeira elaboração de uma teoria semiótica, feita em 1903, dez classes de signos serão rigorosamente definidas. Escolhi não levar em consideração essa leve flutuação, preferindo situar meu próprio discurso mais próximo possível do texto de Peirce.

texto, publicado em 1868 (On a New List of Categories), as definia. O ponto central é este: as três categorias são nomeadas: Primeira (Firstness), segunda (Secondness) e terceira (Thirdness); termos que foram traduzidos em francês por *priméité, secondité, tercéité*.⁷ Todas as análises em três termos, em Peirce, chamadas de tríades, correspondem a esse esquema. Assim, as três classes de signo que acabamos de apresentar são: o ícone, primeiro; o índice, segundo, e o símbolo, terceiro.

Os algarismos são ordinais e não cardinais: então, primeiro, segundo e terceiro, e não: um, dois, três. Os termos não designam quantidades, mas um ordenamento, que significa uma gradação e um avanço: o terceiro pressupõe o segundo, que pressupõe o primeiro. O primeiro pode existir por ele próprio, o segundo pode existir sem o terceiro, e o terceiro é necessariamente um complemento dos dois primeiros.

Essa definição ordinal das três categorias é central, porque substitui a lei saussuriana da diferença cuja realização, o paradigma, é não direcional. Assim, para retornar ao caso do encontro do ícone e do índice, podemos dizer que, do ponto de vista linguístico, esses dois termos em sua definição são exclusivos. É na obra do dicionário que essas distinções são fixadas. Mas, em seus usos semióticos (e aqui, para retomar a metáfora sugerida por Umberto Eco, passa-se do dicionário para a enciclopédia), esses termos não são exclusivos, mas bem cumulativos; o ícone pode existir só, enquanto o índice pressupõe o ícone e lhe é complementar. É assim igualmente para o símbolo, que é complementar ao índice. Tudo isso traz uma resposta de princípio às dificuldades encontradas por Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, que tinham visto a necessidade de se referir ao índice, mas que, buscando estabelecer uma relação de exclusão entre o índice e o ícone, não conseguiam captar o signo fotográfico. Assim, o primeiro buscava excluir o ícone, enquanto que o outro, que havia reconhecido os caracteres icônicos e indiciários da fotografia, fazia dela um objeto heteróclito, contraditório e finalmente evanescente, um objeto sobre o qual o pensamento não tinha controle.

2.3.2 O ícone fotográfico

Eis o texto de Peirce relativo à fotografia, mais citado:

⁷ Nota da tradutora: em português, elas são chamadas de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection (*What is a Sign?+, pp. 5-6).

É o que liga indubitavelmente a fotografia ao índice, enquanto que a imagem, que está assim mesmo presente, preenche uma função icônica. Mas qual a função do índice? Como se completam a iconicidade e a indicialidade? Vou tentar responder a essas questões importantes, usando a continuação do texto, que foi quase ignorado, e que veio relativizar o alcance da categoria do índice.

The case is different if I surmise that zebras are likely to be obstinate, or otherwise disagreeable animals, because they seem to have a general resemblance to donkeys, and donkeys are self-willed. Here the donkey serves precisely as a probable likeness of the zebra. It is true we suppose that resemblance has a physical cause in heredity; but then, this hereditary affinity is itself only an inference from the likeness between the two animals, and we have not (as in the case of the photograph) any independent knowledge of the circumstances of the production of the two species. Another example of the use of a likeness is the design an artist draws of a statue, pictorial composition, architectural elevation, or piece of decoration, by the contemplation of which he can ascertain whether what he proposes will be beautiful and satisfactory. The question asked is thus answered almost with certainty because it relates to how the artist will himself be affected. The reasoning of mathematicians will be found to turn chiefly upon the use of likenesses, which are the very hinges of the gates of their science. The utility of likenesses to mathematicians consists in their suggesting in a very precise way, new aspects of supposed states of things. (*Ibidem*)

Esses três exemplos acabam de demonstrar um aspecto central. No nível da iconicidade, existe um desconhecimento, o da causa hereditária entre o asno e a zebra, a reação de satisfação ou não dos destinatários da obra de arte, e o da precisão das respostas a um problema de matemática formulado. Nesses três casos, uma resposta ao desconhecimento é dada: trata-se, com efeito, de uma suposição que reside na similaridade entre o asno e a zebra e o parentesco de comportamentos; uma similaridade entre a reação do artista e a dos destinatários da obra; uma similaridade entre o resultado de uma operação formal de ordem algébrica e a resposta real ao problema.

Não seria necessário esgotar esses três exemplos, mas, pelo contrário, reconhecer que, em cada caso, o signo entretém uma relação indicial com um objeto do mundo: os dois animais detestáveis, a peça de arte, obra do artista e origem dos dados, na base dos quais está construída a formulação aritmética. Em seguida, na medida em que esses exemplos servem para construir uma teoria do signo, eles possuem um aspecto simbólico. Mas, reconhece-se com Peirce que a função icônica está nitidamente predominante.

Em relação a esse trabalho de elaboração de ganhos de saber, no plano da iconicidade (e que naturalmente devem ser confirmados), o plano do índice parece particularmente decepcionante; nenhum proveito do saber, nenhum ganho potencial. Só se encontra, nesse segundo plano, o simples vestígio de uma presença, uma certeza, de que tudo é factual. Mas, o índice é incontornável, neste sentido em que ele enraíza o ícone no mundo objetivo: em sua ausência, o ícone permaneceria puramente imaginário.

2.3.3 O índice

O artigo 7 de "Of Reasoning in General" (com três páginas) é dedicado ao índice. Ora, contrariamente aos fragmentos de escrita consagrados ao ícone e ao símbolo, encontra-se uma grande quantidade de exemplos, do clássico catavento às letras indicando pontos de intersecção em uma figura geométrica e, para terminar, expressões de linguagem, como *the first, the last, on the right* etc. A particularidade desse tratamento, fundada em uma acumulação de casos, é bem típica da lógica do índice.

A única passagem em que se encontra algo sobre a função do índice é um comentário sobre o signo da mostração. Dois homens andam em uma estrada e um diz ao outro que existe fogo em uma chaminé: Em que casa? pergunta um. Uma casa com persianas verdes e uma varanda, responde o outro. Onde é esta casa? retoma o primeiro. E Peirce continua assim:

He desires some *index* which shall connect his apprehension with the house meant. Words alone cannot do this. The demonstrative pronouns *this+ or *that+ are indices. For they call upon the hearer to use his power of observation, and so establish a real connection between his mind and his object; and if the demonstrative does that, -- without which his meaning is not understood -- it goes to establish a connection; and so is an *index* (*Of Reasoning in General+, p.14).

De fato, todos os exemplos dados por Peirce, para ilustrar o índice, de ordem linguística ou não, são ferramentas que permitem ao espírito deixar momentaneamente o lugar da reflexão para entrar em contacto com o mundo e assim "estabelecer uma conexão real". Assim, o demonstrativo "this" ou "that" é apenas um substituto linguístico do gesto físico de mostração, um dedo apontando em uma direção precisa. Ora, essa ação do espírito transborda necessariamente o plano da representação que, nesse exemplo, é de ordem linguística, gerando esta fórmula central: "Words alone cannot do that".

Por essa razão, o índice designa a relação do signo que funda a autenticação. Em certos contextos, é a prova que um acontecimento ocorreu. Notar-se-á que essa autenticação entra em contradição com a incerteza que caracteriza o ícone. Considerando as relações cumulativas entre o ícone e o índice, a autenticação mostra uma saída para essa incerteza.

2.3.4 O símbolo

Não parece necessário apresentar o símbolo, visto que Peirce utiliza essa palavra com o sentido geralmente aceito.

Acrescentarei, entretanto, que o símbolo marca o acesso à terceiridade, que é a totalidade da tríade. Ora, escreve Peirce, só existe signo autêntico quando ele chega à terceiridade. Nesse sentido, o índice e o ícone são apenas partes de signo ou etapas preliminares do caminhar do signo, ou ainda, para tomar emprestada uma de suas expressões, quase-signos.

2.3.5 A integração das três categorias

Os dois artigos previamente citados, datados de 1894 e 1895, afirmam a necessária integração das três categorias. Referir-me-ei a um fragmento datado de 1903 cuja formulação é mais clara e contém uma referência à fotografia.

[...]. Every word is a symbol. Every sentence is a symbol. Every book is a symbol. Every representamen depending upon conventions is a symbol. Just as a photograph is an index having an icon incorporated into it, that is, excited in the

mind by its force, so a symbol may have an icon or an index incorporated into it, that is, the active law that it is may require its interpretation to involve the calling up of an image [...] (C.P. 4.447)

The value of an icon consists in its exhibiting the features of a state of things regarded as if it were purely imaginary. The value of an index is that it assures us of positive fact. The value of a symbol is that it serves to make thought and conduct rational and enables us to predict the future. It is frequently desirable that a representamen should exercise one of those three functions to the exclusion of the other two, or two of them to the exclusion of the third; but the most perfect of signs are those in which the iconic, indicative, and symbolic characters are blended as equally as possible [...] (C.P. 4.448. *Existential Graphs+, 1903).

Encontra-se aqui simplesmente uma ilustração das regras de pressuposição que definem a estrutura de três categorias, e a temática vinculada a elas: o caráter imaginário para a primeiridade, a atestação de um fato positivo para a secundidade e o suporte à conduta racional do espírito para a terceiridade.

Para interpretar uma fotografia, reconhecida em sua função simbólica, o recurso ao índice é necessário para fazer dela uma imagem. É a relação indicial da fotografia com o mundo que faz dela uma imagem. E aqui, não há referência à relação originária da causalidade (projeções dos fótons sobre a zona sensível do aparelho), mas à leitura e à interpretação da fotografia. Dito de outra forma, a fotografia seria "puramente Imaginária", enquanto que o índice traz a garantia de um "fato positivo".

Em outra parte, Peirce se refere a signos que permanecem prisioneiros da iconicidade, na medida em que estamos na impossibilidade de lhes reconhecer uma relação indicial, isto é, um ponto de ancoragem no mundo. Como exemplos, ter-se-ia um retrato, fotografado ou pintado, cujo nome do personagem representado se ignora, ou as ruínas deixadas por uma civilização totalmente desconhecida. Nesse caso, sugere Peirce, o processo de avanço do signo se faz estritamente no campo da representação: é o que ele chama de *hipoícone*.

Há ainda uma proposta mais geral: essa regra de encadeamento das três classes de signos provém de uma construção do espírito. Nos atos, sempre haverá casos de signos correspondendo a esse esquema. Então, ele conclui que o signo, cujos três componentes – icônico, indicial e simbólico – são bem repartidos, será o signo mais perfeito.

Encontram-se aqui dois aspectos: a relação indicial necessária para a fotografia e a complementaridade dos três componentes, garantia de perfeição do signo. É imprescindível a

visada desses aspectos da teoria do signo para a leitura de foto e também para a interpretação da fotografia como representação.

3. A formação do signo e alguns de seus aspectos

Em 1903, Peirce constrói o modelo lógico do signo e, simultaneamente, o primeiro quadro de uma semiótica. Utilizarei dessa elaboração apenas os elementos que interessam à leitura e à análise da fotografia.

Um signo é uma tríade composta de três termos: o *representamen* ou fundamento (*ground*) do signo, o objeto e o interpretante, esses três termos correspondem às três categorias faneroscópicas e seus elos obedecem às mesmas regras de pressuposição. Para apresentar essa tríade ao não iniciado, poder-se-ia sugerir que tais termos designam: (1.º) a fatura ou suporte do signo; (2.º) seu reenvio a uma coisa do mundo e; (3.º) o trabalho feito por meio do signo capaz de gerar interpretações.

Para bem entender o signo, sempre sugeri de pensá-lo como um momento em um fluxo contínuo de transformações. Existe um antes e um depois do signo: eles se perdem no infinito, cada um em uma direção, para o passado e para o futuro, de forma que um começo absoluto, do mesmo modo que um fim último, são irreparáveis: a busca deles seria do domínio de uma metafísica.

O signo, situado entre um antes e um depois, é uma entidade estável, e está, potencialmente, sempre em movimento. Um signo é um produto de signos anteriores, como o saber é o produto dos saberes anteriores. De forma similar, o signo só tem realidade viva se ele gerar alguma coisa de novo que se tornaria outro signo. Esse movimento de significação, Peirce o nomeia de *semiosis* e, para marcar sua envergadura, cria a expressão *semiosis ad infinitum*. Essa noção será particularmente útil para bem captar o fenômeno inverso da "coisificação" que uma certa prática da fotografia trouxe aos objetos e a uma ordem do mundo. Inversamente, a ideia de *semiosis* permitirá dar um sentido à fuga das imagens – signos na rede da Internet – e instabilidade deles.

Em Peirce, o signo é, por definição, uma representação, e a ideia de representação é fundamental em seu pensamento. Ele criou até um neologismo, *representamen*, para designar o signo como consequência do signo precedente e embreagem de um novo signo para nascer, em

seu *status* ou sua nova forma, previamente à consideração de seu elo com um objeto do mundo e ao trabalho dos interpretantes que lhe conferem uma coesão original e que o conduzirão mais adiante, alhures no fluxo das ideias moventes e das imagens.

Para explicar a função do signo, Peirce o comparou uma vez a um político parlamentar cujo papel é o de representar seus eleitores e sua região de origem. O parlamentar, em sua função, é definido, em relação àqueles que ele representa, mas no congresso, e entra em interação com os outros parlamentares. Coletivamente, os deputados tomam decisões em relação ao futuro das comunidades. O signo está marcado desse mesmo relativismo em relação a seu objeto e aos interpretantes que conduzirão o signo a metamorfoses ainda imprevisíveis. Essa metáfora ainda chega uma vez, para ilustrar os traços da mobilidade do signo com sua fertilidade.

3. Os objetos do signo fotográfico

Que relação a imagem fotográfica entretém com o mundo? Efeito mecânico? Reflexo? Representação? Revelação? Testemunho (presença)? Denúncia? Descoberta? Camuflagem? Desvio? Nenhuma dessas respostas pode ser excluída, de forma que se deve pensar essa relação com o objeto como um lugar dinâmico e, sobretudo, livre de todas as imposições.

Primeiramente, no plano da descrição desse elo, tem-se: o objeto é a origem do signo, segundo uma relação de causalidade. O exemplo fundador mais banal é o do vento, que, em razão de sua velocidade e de sua orientação, age sobre o catavento que, retroativamente, significa o vento, mas também o caráter incerto de uma certa melodia ou o ritmo interrompido de uma voz em relação com o humor que é por ele marcado. Outras evocações: a calma de uma paisagem grandiosa sugerindo, nos contempladores, um sentimento de majestade e de ordem; uma fotografia dessa paisagem e o sentimento de felicidade tranquila que ela suscita em quem está olhando-a. O que é verdade da paisagem objetiva ou do fotógrafo, da melodia ou da voz, é também verdadeiro para as palavras. Anteriormente à codificação linguística, as palavras, que aprendemos da língua materna nos nossos primeiros anos, provêm de vozes próximas, de sons associados a toques, experiências muito próximas do afeto e de diversas interações com o primeiro ambiente da vida. Só posteriormente o signo tornar-se-á símbolo e será, assim, convencionalizado.

É bastante significativo que, no caso desses exemplos, o aspecto icônico esteja bem presente. E o que busco demonstrar aqui é que o signo, anteriormente a um elo de dependência com valores simbólicos codificados, surge de um mundo que nos parece obscuro, lugar de iconicidade, em que se articulam elos que não serão jamais totalmente rompidos.

Uma proposta de ordem teórica decorre desta constatação: o signo não é um simples artefato criado abstratamente, extraído da exterioridade do mundo na forma de ideias que existiriam em um universo semântico transcendente (as ideias e as formas em Platão) ou autônomo. O signo provém do mundo que, em retorno, significa, segundo um movimento infinito que, precisamente, realiza a *semiosis ad infinitum*.

O elo indicial deve assim ser lido em outra direção, indo do signo ao objeto; tomado nesse sentido, o índice age, em um primeiro nível, como indicador, signo de mostração, segundo o exemplo de Peirce, dado acima dos dois desocupados, pondo o fogo em uma chaminé.

Mas, existem outras considerações. O signo e, particularmente, o signo fotográfico, tem sua origem em um objeto. O trabalho do signo é tal que o objeto designado acaba por tomar dimensões fora de proporção com este objeto físico de onde ele provém. Sobre essa questão, Peirce propõe uma distinção⁸ que se mostra essencial entre o *objeto imediato* e o *objeto dinâmico*. O objeto imediato é aquele que é anterior ao trabalho corrente do signo, aquele que é dado tanto pela natureza quanto pelas semioses do passado. O objeto dinâmico é aquele que se constrói pelo trabalho do signo e que ainda não atingiu uma plena realização. Gérard Deledalle dizia que o objeto dinâmico é "o todo do signo".

Decorre que a projeção do signo em seu objeto é móvel, ou mesmo instável. Assim, a partir do momento em que se reconhece um objeto do qual provém raios luminosos, pode-se saber ou adivinhar que esse objeto transborda a imagem que é feita dele. Existe, naturalmente, o efeito do recorte da tomada fotográfica. Mas, mesmo se limitando à zona captada pela objetiva da câmera, presume-se que a imagem transborda a captação física no sentido literal. Simultaneamente a imagem conduzirá o espírito a lugares de significação que transbordarão o objeto em sua existência contextual ou imediata. Retomo os termos sugeridos acima: o objeto imediato e o objeto dinâmico só se superpõem parcialmente: eles entretêm entre eles uma relação de

⁸ Esta distinção pertence à segunda semiótica, desenvolvida nos anos 1904-1908, principalmente nas correspondências com Lady Welby.

intersecção. Senão, eles se corresponderiam rigorosamente em seus campos de extensão e não haveria nenhum ganho de sentido. Guardaremos, então, na memória, que os raios captados são apenas um vestígio do objeto. Por razões culturais, aspectos do objeto que não são veiculados pelos raios luminosos, que são as informações colaterais, contribuem a constituir o signo, a tal ponto que a palavra "objeto" designa menos a coisa do que a relação do signo com a coisa do mundo⁹.

Existe assim um jogo central de preponderância: entre o objeto mundano e a imagem existem duas decalagens, transbordamentos, vastas zonas de não superposição. As partes obscuras são aspectos esquecidos ou reprimidos, enquanto que as ultrapassagens são avanços, frequentemente de risco. É que no avanço da significação existem imprevistos, aproximações, incertezas, e sabe-se bem que está aí o preço a pagar para se obter ganhos de sentido. Diferentemente do caráter fixo da imagem, como veiculado pela metáfora clássica e antiga do "espelho de sociedade", a representação da qual falamos é aqui dinâmica, não dependente de seu objeto.

Vamos, então, lembrar algo bem evidente: no caso da imagem pintada, não existe objeto prévio, muito menos objeto causal; ou, se um tal objeto existe, ele está bem longe da fatura da imagem. A questão do transbordamento ou da decalagem da imagem sobre um objeto não é formulada. Mas, esta questão é específica da fotografia.

Existe e existirá sempre uma hesitação fundamental sobre a preponderância entre o objeto mundano e a configuração formal ou icônica da fotografia, e toda tentativa de limitar a fotografia em um só pólo é vã. Existe aí um movimento essencial que caracteriza precisamente o uso da fotografia em três aspectos: o objeto mundano, a posição do fotógrafo e os avanços bastante imprevisíveis da imagem.

4. A ação da imagem fotográfica

"A concepção segundo a qual os objetos possuem valores fixos e inalteráveis é precisamente um dos preconceitos do qual a arte nos liberta..." (John Dewey, *L'art comme expérience*, p. 173).

⁹ Não se saberia, neste ponto, silenciar sobre a proposta fundamental de Walter Benjamin (1931); "... a natureza que fala com o aparelho é outra que a que fala ao olho". É necessário dizer que Benjamin, mesmo assim, enfatiza a natureza desta distância com a diferença entre percepção humana e captação maquínica, enquanto que os instrumentos da semiótica captam a configuração do objeto seguindo seu lugar de pertencimento, quer seja mundano ou iconizado: duas formas diferentes de captar o caráter proteico do signo fotográfico.

Eu comecei o item anterior, perguntando que relação a imagem fotográfica entretém com o mundo. Respondi, sugerindo uma acumulação de simples índices irradiando em todas as direções. Em seguida, formulei propostas teóricas relativas ao trabalho do signo. Tomei cuidado para que esse terreno permanecesse bem amplo e livre de todas as restrições.

Devemos, entretanto, reconhecer algumas determinações. Escolhi trabalhar sobre práticas específicas da fotografia: diversos usos, condições técnicas, históricas e culturais das tomadas de fotos fornecerão um material apto a fundamentar a reflexão sobre os diversos signos fotográficos. Peirce repetia que o signo é ação: ação de criar novas vias de significação, ação de deslocar e ultrapassar valores adquiridos, de abrir novas perspectivas e, de forma essencial, ação de significar. A tomada de uma foto é o ato inicial, e o signo que é produzido é uma ação que trata do mundo e da consciência que temos dele.

Essas imagens testemunham a diversidade das experiências da ação fotográfica. Nessa diversidade, existem experiências estéticas: algumas olham para trás, outras avançam para locais ainda inéditos. Às vezes, acontece que o olhar abre novo viés para o futuro, mostrando que nada é tão simples. Encontram-se também usos da imagem fotográfica que, no momento da aparição, eram considerados legítimos, enquanto que hoje parecem transgredir as regras de um limiar bastante partilhado de aceitabilidade que se chama "ética". Isso demonstra que a produção da imagem e a sua leitura são históricas e relativas. O equilíbrio das três categorias do signo ou a predominância de uma sobre a outra são formas de medir os possíveis da fotografia. Outra consideração sobre o signo fotográfico: em certos casos, o signo transborda pouco o objeto imediato, tendendo a encerrar a imagem em sua ancoragem de origem. Outras vezes, o signo reduz seu objeto ou se propulsa tão longe, que o ponto de enraizamento se perde e a imagem corre o risco de se evanescer em fluido figurativo e nocional¹⁰.

A fotografia esteve profundamente envolvida com a vida social dos últimos 150 anos, ao ponto de se tornar um elemento chave da consciência social. De fato, já sugeri que a chegada da fotografia permitiu um desdobramento da vida social, a do objeto do mundo ou da experiência objetiva e a da sua projeção em uma imagem. No trajeto, incessantemente repetido de um a outro,

¹⁰ Muito rapidamente, a prática fotográfica ultrapassou sua primeira tarefa, vinculada à descoberta do mundo e à documentação para invadir locais que pertencem ao imaginário. É o que Susan Sontag (1977, p. 174) sublinhou do seu jeito: "...longe de se restringir à representação realista e de deixar a abstração para os pintores, a fotografia seguiu e recuperou todas as conquistas antinaturalistas da pintura".

nasce o pensamento crítico permitindo ganhos de compreensão e um enriquecimento da consciência.

Então, onde está o lugar da fotografia, se não estiver nesse vai-e-vem entre o mundo e a imagem, em um entre-dois instável, dificilmente captável, sempre aberto à interpretação e à reinterpretação? Rosalind Kraus tinha sugerido um neologismo, o *fotográfico*, termo que "... não reenvia à fotografia como objeto de pesquisa, mas fixa o que poderíamos chamar de um "objeto teórico" (KRAUSS, 1990, p. 12). Designando a passagem dessas iterações incessantemente repetidas entre a imagem e o mundo, adoto esse "objeto teórico", como um termo que designa precisamente o lugar onde o reflexo fotográfico é uma ação própria que faz sentido, tanto com o mundo externo quanto com o mundo interno (imagem do jardim de inverno em Barthes, por exemplo). Faz sentido igualmente com os mundos objetivo e subjetivo e com o pensamento do mundo, entre os objetos imediato e dinâmico, e com o pensamento da imagem que chamamos de semiótica.

Estamos submersos pela quantidade de imagens e pela sua diversidade, a um tal ponto que elas formam uma massa que, como conjunto, torna-se inacessível. Por isso, Krauss tinha razão de denunciar a ilusão que ele teria buscado captar um objeto fotográfico específico. Um tal objeto, no singular, não existe. Mas, as ações da fotografia estão bastante presentes, profundamente inseridas no vácuo do mundo, acompanhando e alimentando nossa consciência. Parece que a semiótica nos abre aqui uma solução: captar o *corpus* fotográfico como uma diversidade de ações sobre o mundo, sobre o saber e a consciência.

Por razões de espaço, farei a leitura de somente uma imagem fotográfica. Escolhi um clássico que figura em todas as antologias: *Migrant Mother* de Dorothea Lange (1936). A riqueza dessa imagem permite apreciar a pluralidade dos aspectos da fotografia que foram apresentados aqui neste discurso teórico.

4.1 Mostrar

Um dos aportes essenciais da fotografia é o de captar uma fatia de vida para fazer dela uma imagem. Representar é, então, selecionar ao vivo, operar uma escolha, recortar, memorizar e afixar: tentar, enfim, reconstituir o curso das coisas por intermédio de uma simples captação que

só é frequentemente o vestígio de um contacto. Existe aí uma dificuldade central fundamentando a natureza da foto: colocar um espaço de vida em uma fatia, um eixo que, deslocado, afixado, servirá de fundamento para uma reconstrução efetuada em outros tempos, em outros lugares: uma vida anterior reconstruída em qualquer momento presente.

É exatamente o que aconteceu na década de 1930, período em que se confirmou o papel social da fotografia. O mundo sofria os efeitos desastrosos da crise econômica proveniente do *crash* da Bolsa, em 1929. O presidente estadunidense recentemente eleito, Franklin Delano Roosevelt, tinha se comprometido a colocar o Estado nos trilhos. Para isso, devia contar com a colaboração de todos os intervenientes na sociedade, especialmente os que tinham conservado o controle do que restava da economia.

Ora, como envolver todos nesse projeto? Era uma questão de ordem política e sociológica, enquanto que a resposta era de ordem semiótica. O presidente tinha entendido que, diante da sociedade objetiva, existia uma outra que continha a primeira, como uma contrapartida, a da representação. Ele tinha entendido também que podia agir sobre essa “segunda sociedade”, o que acarretaria efeitos sobre a primeira. Era um tipo de jogo de sinuca cuja tacada permitia atingir um objetivo que parecia fora de alcance. Essa segunda sociedade, a da representação, é móvel, leve e diretamente acessível: é um quadro de signos.

Roosevelt criou então a FSA – *Farm Security Administration* –, uma comissão que estaria encarregada de fazer um levantamento da situação social nos territórios particularmente atingidos do oeste dos Estados Unidos e de buscar apoios por diferentes tipos de intervenção e de auxílio aos agricultores e aos desempregados.

4.2 Construir um lugar de consciência entre si e a imagem fotográfica

Dois fotógrafos se destacaram no projeto da FSA, Arthur Rohstein e Dorotea Lange, esta tendo passado à história com uma imagem fabulosa: *Mãe imigrante, Migrant mother*. Esse trabalho é bastante significativo das questões ligadas à problemática que tento expor. Vou tecer alguns comentários que servirão de base à minha reflexão.

A dama enquadrada com duas crianças, e tendo uma terceira no colo, se chama Florence Owens Thompson. Ela trabalhava nos campos, na colheita de grãos e foi açoitada pelos ventos. O

momento da tomada da foto é o da fuga, quando ela buscava um abrigo. Nesse instante, Dorothea Lange a encontrou, se deslocando ao acaso, tirou cinco fotografias e conservou aquela que apresenta o plano mais próximo do rosto da senhora, enquanto que as outras quatro apresentam planos gerais que permitem contextualizar a situação, ilustrando o abrigo que serve de refúgio para a família e sua localização em um solo desértico.

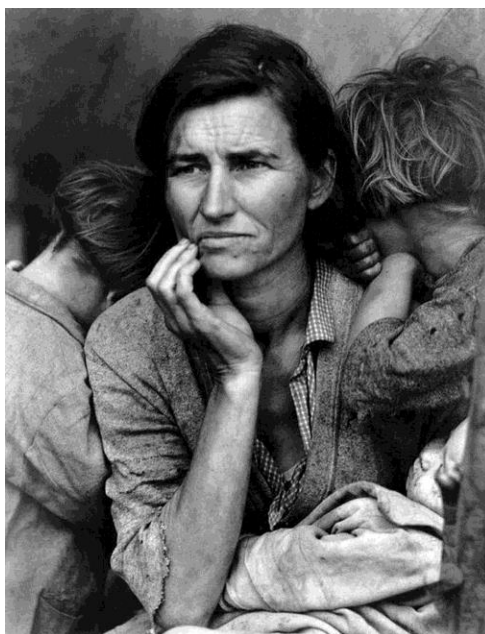


Fig. 1 Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936.

Onde se inscreve esta fotografia na problemática do signo fotográfico? Primeiramente, o mandato da FSA era de buscar imagens que testemunhassem a situação, e ela apela para a técnica da fotografia, entre outras. Mas, contrariamente ao uso da documentação, as imagens buscadas deviam revelar o caráter desorganizado da sociedade. Ora, o personagem representado, aqui uma fazendeira, significa pela imagem dessa humanidade que é sua: rosto de angústia, mas também rosto de dignidade. A escolha de Lange para esta fotografia de um plano próximo corresponde provavelmente a uma vontade de afixar essa configuração do rosto que ilustra um drama vivido do interior, em lugar de simplesmente mostrar e acumular vestígios de objetos dispersos testemunhando uma situação fora de controle, ou seja, confirmando a apocalipse, como se vê constantemente nas reportagens sobre graves acidentes, naturais ou provocados por uma guerra.

Em suma, existe no seio desta imagem uma qualidade de sobriedade que permite ao sentido emergir dele próprio, sem que seja forçado por uma encenação ou retórica. Assim, o leitor desta imagem não pode mais ficar no exterior, não pode mais apenas se espantar diante de uma catástrofe; ele não tem escolha, ele tem que construir um lugar de consciência entre ele e a imagem fotográfica. O êxito de uma foto, como obra de arte de que fala Dewey, é aquela que provoca em nós um leve deslocamento, levando um ganho de consciência. É uma outra forma de falar da semiose.

4.3 Dar para contar

Esta fotografia foi considerada como o ícone da grande depressão e da miséria que ela trouxe; ficou irremediavelmente ligada a seu contexto de origem. Qualquer um que conheça minimamente as circunstâncias sociais que são tão evocadas, fica disposto a fazer desta imagem o eixo de uma trama narrativa: circunstâncias, local de origem da família, condições de vida para as crianças, força moral no enfrentamento das dificuldades e uma saída para uma solução em perspectiva. Cada um está pronto para reconstruir por si próprio, em seu imaginário, uma trama narrativa, pois esta é a primeira forma de compreender uma tal imagem. De fato, é a história de enfrentamento e de coragem, face à adversidade que marcou a década da crise. E não é surpreendente que se encontre quase a mesma história de uma mãe sozinha com seus filhos pequenos no meio de uma tempestade, que é contada em uma obra teatral que lhe é contemporânea: *Mãe Coragem*¹¹, de Berthold Brecht. Os títulos das duas obras poderiam ser intercambiáveis, pelo fato de a temática ser praticamente a mesma.

Como uma simples imagem, uma tomada fixa, pode originar uma trama narrativa que, por definição, se estende com uma duração? A grande tradição de estudos de narratividade, que tinha sido inaugurada pelos trabalhos de Greimas, nos anos de 1960, encontrava seu apoio em uma série organizada de gestos ou acontecimentos, chamados de funções narrativas, como aqueles reconhecidos, no início do século por Vladimir Propp. Essa semiótica narrativa se construiu por um levantamento de ações – sem consideração dos personagens – que figuravam explicitamente

¹¹ Umberto Eco analisou bem, com a noção de *script*, todos esses não-ditos e pressupostos que permitem estabelecer o elo entre os diversos momentos de uma história contada.

nas narrativas e que, em sua organização, constituíam uma representação coerente de fatos históricos e sociais, o que as análises dos programas narrativos confirmaram. No final desses estudos, um grande princípio foi formulado: o modelo narrativo constitui uma das grandes formas de inteligibilidade do mundo. Mas, quando se passa do relato “narrado”, oralmente ou por escrito, à imagem fixa, encontramos-nos em uma situação inversa: na imagem, o personagem já está lá, imane, dado globalmente e imposto à mente, enquanto que as ações ou os acontecimentos brotam da imaginação do sujeito leitor da imagem, isto é, de sua capacidade em construir um mundo imaginário. Então, não existe nenhuma dúvida de que seja a competência narrativa do sujeito que permitirá a evocação de um relato virtual e que então conferirá significações à imagem fixa. Tudo isso está conforme uma proposição explicitada anteriormente: o lugar do sentido não é o do terreno firme, é o de um interstício, no percurso dinâmico entre a imagem fotográfica e o mundo.

Ora, acontece que a redução do suporte semiótico, o ícone, a uma simples imagem fixa faz da narratividade um objeto puramente virtual. O leitor da imagem poderia não conseguir dar origem a um trajeto narrativo e, então, ele estaria suscetível de mergulhar no silêncio, na obscuridade ou na afasia¹². Ao contrário, a imagem pode constituir um ponto de partida para as construções que alcançam os limites do imaginário. Nessas condições, a imagem figurando um plano isolado se apoia em um contexto rico de acontecimentos. Por essas razões, poder-se-ia sugerir que tais imagens são, ao mesmo tempo, despojadas de significações realizadas e muito ricas de significações virtuais. Existe lá não uma contradição, mas um espaço dialético que permite captar o lugar lógico por onde se desloca o signo, passando de um estado a um outro, no avanço da semióse.

Vou me contentar aqui de assinalar um aspecto que me parece central: as significações da imagem são virtuais e seus conteúdos pertencem ao futuro. Da mesma forma, já havia escrito que a significação de um signo é sempre virtual. Ora, existe um capítulo da semiótica pragmática que tem como objetivo descrever os próximos lugares de significação: são os diversos interpretantes cujas classes marcam diversos recortes lógicos. E aqui me limito simplesmente a evocar a função

¹² O sistema semiótico de Peirce já tinha previsto uma tal classe de signos que permanecem puramente virtuais e sem nenhuma realização, em razão da total ausência de elementos de contexto, chamados de “informações colaterais”.

narrativa que efetivamente é suscetível de abrir vias de interpretância. Quando os interpretantes se realizam na forma de imagens suplementares, nasce o cinema.

É nesse ponto preciso que se pode entender que o signo não é um estado, mas um movimento, e que seus resultados não geram um sentido bem delimitado, mas são marcados pela fluidez do movimento de significação. O relato narrado, criado por um movimento de acontecimentos bem estabelecidos, corre sempre o risco de ficar preso em um quadro fortemente estruturado que o funda, mas que também o limita. Ao contrário, uma imagem não narrativizada, mas rica de potencialidades, como a da *Mãe Imigrante*, pode ultrapassar o quadro narrativo e se tornar um signo extremamente potente. Assim, a figura de Florence Owens Thompson sobre a fotografia de Dorothea Lange se tornou, nos Estados Unidos, a imagem de marca da grande depressão: ela é, de uma só vez, símbolo e ícone.

4.4. Simbolizar e iconicizar

O ícone se apoia apenas na imagem, no suporte físico de um signo, mas ele é móvel, ocupa um espaço cultural ou sociológico instável, enquanto que o termo símbolo designa um conjunto de valores constituídos e estabelecidos. Uma rainha seria o símbolo de um país ou de um poder, como mostra seu perfil em uma moeda ou sua imagem em uma cédula. De forma semelhante, o contorno bem conhecido de uma concha de cor amarela, logotipo da companhia Shell, se tornou o símbolo de exploração das energias fósseis e de nossa economia do petróleo.

O ícone designa um signo menos desenvolvido e, por conseguinte, mais aberto, mais livre dos valores estabelecidos; a fotografia tomada espontaneamente, sem uma intenção longamente preparada está, quase sempre, mais perto da iconicidade do que do símbolo, o que sugere a imagem abaixo de Dorothea Lange, instalada negligentemente no teto de seu veículo, câmera na mão. Desse ponto de vista, a fotografia de Florence Owens Thompson é um ícone, da mesma forma que a menina fugindo de seu povoado, nos arrozais do Vietnam, submetido aos tiros de napalm dos aviões de caça. Outra imagem: um menino judeu fotografado no gueto de Varsóvia, com um capacete muito grande pra ele, vestido com uma calça bem curta mostrando pequenas pernas frágeis, e que levanta as duas mãos, pronto a embarcar inocentemente no trem que o conduzirá, sabemos aonde... Ou ainda uma imagem que marcou o imaginário do século XX, de

Che Guevara, reduzida a algumas manchas de tinta sugerindo a cabeça de um homem barbado, usando orgulhosamente uma boina com uma estrela.



Fig. 2: Anônimo, Dorothea Lange, 1936.

Do ícone ao símbolo, existe a diferença entre um lugar semiótico aberto e um outro, marcado por uma profusão de sentidos. As fotos de Florence O. Thompson, de Che Gevara, da pequena vietnamita e do pequeno judeu de Varsóvia, acabaram por ocupar posições simbólicas marcando etapas cruciais da história do século XX, simplesmente porque o discurso da história fez dela imagens cultas. E, então, elas significam como símbolos. No entanto, essas imagens foram constantemente levadas a seu primeiro *status* de ícone; é inclusive bastante revelador que os símbolos marquem instâncias de poder, enquanto que os ícones servem de base a posições de contrapoder: o poder e o contrapoder são de ordem social, política e econômica. A imagem que os afixa acaba por reproduzir, no plano semiótico, esses mesmos caracteres sob os termos da exaustividade ou do acúmulo, do fechamento para o símbolo, mas da virtualidade ou da abertura das significações para o ícone. De fato, a semiótica afirma que o símbolo Marc é um signo plenamente realizado, mas constantemente voltado para o passado, enquanto que a iconicidade, correspondendo à categoria da primeiridade, é definida como potencialidade de significação.

Em uma novela bem significativa, quase premonitiva do uso da imagem fotográfica, intitulada *The Right Thing*¹³, Henri James põe em cena um ilustrador que busca figurantes que lhe servirão de modelos para as gravuras que ele deve preparar, a fim de ilustrar um livro no qual estarão personagens da alta sociedade. Ora, acontece que aristocratas decaídos não chegam a figurar os personagens que eles foram, enquanto que pessoas provenientes de uma classe popular conseguem maravilhosamente bem imitar as pessoas que não são. Nos termos da semiótica, sugeriríamos que os aristocratas permanecessem fixos com seus valores simbólicos, enquanto que as pessoas de classe popular, colocados em um estado de virtualidade em relação a essa aristocracia a ser imitada, possuíssem uma liberdade de espírito e, assim, uma disponibilidade característica da iconicidade¹⁴.

Essas últimas imagens às quais me refiro operam uma tal mutação, se deslocando da posição do símbolo para a do ícone, relançando assim as significações. É precisamente o que se produz no leitor desses signos: ele é seu próprio lugar de consciência – uma consciência compartilhada, que funda a sociabilidade – onde circulam os signos. O leitor volta seu olhar às vezes para os signos, às vezes para a sociedade, avaliando superposições que nunca são conformes: o que ele vê no ícone, isto é, no signo aberto, é um estado de sociedade oculto em uma massa de valores simbólicos que, na maioria das vezes, formam uma crosta opaca. O leitor, perseguindo os ícones, fura essa crosta, vê os horrores do passado, restos de podridões, mas também possibilidades ou esperanças que surgem da denúncia dos antigos estados.

Essas imagens realizam os três componentes do signo: elas aparecem, seguindo a expressão de Peirce, como signos figurando entre os “mais perfeitos”. Devemos, então, reconhecer que essa mobilidade na ligação das imagens, indo às vezes para o lado do símbolo, ou para o lado do ícone, se deve à solidez e à flexibilidade do elo indicial com o objeto onde se alternam aproximação e distanciação, quase-identidade e desvio maximal. É onde se encontra o efeito dessa fotografia do rosto da *Mãe imigrante*, com um caráter impenetrável em um plano próximo.

¹³ Encontramos uma boa tradução em francês dessa novela em Henry James, *Le banc de La désolation et autres nouvelles*, Préface J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, (*Folio Classique*). Assinalo que Henry James era o irmão de Williams: os dois irmãos e Charles Sanders Peirce pertenciam à mesma cultura da Nova Inglaterra, de onde provém a posição pragmática.

¹⁴ Mary Warner Marien (2014, p. 230-231), que analisa essa fotografia de Lange, se referiu brevemente a essa novela de H. James, mas sem usar essas noções de semiótica.

Considerações Finais

Trata-se de recolocar a fotografia em um circuito de significações onde materiais, técnicas, usos, a própria concepção da imagem funcionam como antenas discursivas. A heterogeneidade dos pontos de vista epistemológicos no exame de tais antenas, deve corresponder uma geografia de pontos de articulação e de determinação recíproca (MARIA GIULIA DONDERO, 2011, p.138).

Neste percurso, desejamos juntar os elementos da teoria que permitem a integração da fotografia no campo da semiótica. Inicialmente, era preciso reconhecer e respeitar o que faz a especificidade da fotografia, o que fizemos reservando um lugar central para a presença incontornável da coisa fotografada que reconhecemos como objeto do signo. Foi preciso voltar aos primórdios da história da semiótica, até à linguística – para lembrar esse momento inicial em que os objetos exteriores ao signo foram rejeitados, como não pertinentes à problemática própria, sob a etiqueta de “referente”, um termo que designava um não-lugar – e reconhecer que a noção de referente permanece estranha, porque é não pertinente à semiótica propriamente dita. Para introduzir o objeto do signo na problemática teórica, foi preciso recorrer à semiótica pragmática de Peirce, na qual encontramos a noção central de índice (“index”, em inglês), que vem precisamente marcar a relação entre o signo e seu objeto. É por essa razão que essa semiótica nos parece a melhor equipada para captar a imagem fotográfica e fazer dela um signo.

Ora, entre a semiótica continental e a semiótica pragmática, existe uma distância importante que remonta até os postulados fundadores dos dois procedimentos. Após ter analisado os fracassos históricos das simples tentativas de integrar a noção de índice no interior de um modelo teórico que lhe é estrangeiro, apresentamos uma introdução aos elementos básicos da semiótica pragmática, a fim de corrigir as incertezas e as aproximações que decorrem ainda hoje desses trabalhos tão antigos.

Um segundo aspecto, sobre o qual insistimos muito, deve-se à contemporaneidade da invenção da fotografia moderna e à criação dos primeiros modelos dos signos em Peirce. As afinidades entre esses dois lugares da fotografia e da definição do signo nos conduziram a repensar a teoria dos signos com o mundo dos fenômenos, do jeito como são captados pela imagem fotográfica, o que nos levou igualmente a uma proposição que está no seio do pensamento pragmático como testemunha de forma clara, *Art as Experience*, o tratado de John Dewey sobre a estética, em que o signo não reside a propriamente dizer, nem na imagem, nem no mundo, mas na relação

dinâmica que se estabelece entre esses polos. Esse lugar é imprevisível e instável, o que explica a maleabilidade do signo.

Em seguida, submetemos essas reflexões teóricas à prova da leitura de uma imagem fotográfica que se evidenciou suficientemente forte para se tornar um ícone da fotografia em sua relação com o mundo. A análise dessa imagem, à qual anexamos três outras que também marcaram de forma importante a consciência do último século, foi a ocasião de ilustrar as diversas noções apresentadas, ligadas ao pragmatismo, notadamente a relação indicial pela qual a imagem-signo vem se enraizar no contexto da crise econômica dos anos 1930 e das duas grandes guerras. As funções icônica e simbólica colorem, de seus jeitos, os avanços do signo.

Finalmente, o aparelho de análise deve ser extremamente flexível e aberto, porque as vias da significação são, em boa parte, imprevisíveis e, quando elas se materializam, ficam instáveis, graças à pluralidade e à variedade dos fatores que determinam diversamente as significações. Esse é um fator que entendemos diante da expressão da fluidez dos signos. Nesse sentido, na imagem fotográfica, quando a análise faz dela um signo, se evidencia um lugar de cruzamento de diversos eixos, ligados a fatores heterogêneos. A imagem fotográfica torna-se signo, segundo os termos de Dondero, “uma geografia de pontos de articulação e de determinação recíproca (em razão de) a heterogeneidade dos (diversos) pontos de vista epistemológicos”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard - Seuil, Cahiers du cinéma

BENJAMIN, Walter (1931) * Petite histoire de la photographie+. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

BRUNET, François (2000) *La naissance de l'idée de photographie*, PUF.

CARTIER-BRESSON, Henri (1952) *L'instant propice+, préface à *Images à la Sauvette*, Éditions Verve, Paris. Repris dans *les Cahiers de la photographie*, Paris, Association de la critique d=art contemporaine, n118, 1985.

DEWEY, John (1934) *L'art comme expérience*, trad de J.-P. Cometti et autres, 2005, Paris, Gallimard (*folio-essais+)

DONDERO, Maria Giulia, Pierluigi Basso-Fossali (2011) *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM.

DUBOIS, Philippe (1980), *L=acte photographique*, Labor.

FLOCH, Jean-Marie (1986) *Les formes de l=empreinte*, Pierre Fanlac.

KRAUSS, Rosalind (1977) *Notes on the Index: Seventies Arts in America+, *October*, no 3 et 4, 77; puis une traduction en français dans *Macula*, no 5-6, Paris, 79.

KRAUSS, Rosalind (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula.

LANGE, Dorothea (1936) *Migrant Mother+, *Midweek Pictorial*, October, 17.

LIER, Henri van (1983) *Philosophie de la photographie*, Paris - Bruxelles, 2005, Les impressions nouvelles.

MARIEN, Mary Warner (2011) *Photography. A Cultural History*, New York, Prentice Hall.

NADEAU, Robert (1999) *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, P.U.F.

OLIN, Margaret (1980) *Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification+ dans Geoffrey Batchen, *Photography Degree Zero. Reflexions on Roland Barthes' Camera Lucida+*, 2009, MIT Press, Cambridge Massachusetts.

PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers*, Vol I - VI 1931-1935 par C. Hartshorne, P. Weiss; Vol VII-VIII: 1958 par W. Burks, Cambridge, Harvard University Press. Le renvoi est indiqué par le numéro du volume, suivi d'un point, suivi du numéro du paragraphe.

----- *The Essential Peirce* t. II, The Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.

SONTAG, Susan (1977) *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, 1993, Christian Bourgois Éditeur (*Choix-Essais+).

TISSERON, Serge (1996) *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (*Champs+).

WELLS, Liz (1996) *Photography. A Critical Introduction*, New York, Routledge.

Texto enviado em Abril de 2014.
 Texto aprovado em Maio de 2014.