

## (Des)Aventuras do Índice nas Teorias da Fotografia

### (Mis)Adventures of the Index in Theories of Photography

José Benjamim Picado

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisador do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Brasil. E-mail: jbpicado@hotmail.com

#### Resumo:

O artigo explora aspectos da incorporação da categoria semiótica do “índice” nas teorias clássicas da fotografia, no modo como sua aplicação parece ferir a ortodoxia de sua adoção, no sistema filosófico de Charles S. Peirce: reduzida aos modos de significação que implicam uma relação contiguidade factual entre signos e realidade, sua incorporação às teorias da fotografia resultou em uma espécie de alibi conceitual para estatuir a exclusividade da fotografia na “família das imagens”. Em resposta, pretendemos restituir a questão da indexicalidade ao alcance mais extenso das categorias semióticas em Peirce, assim como aos princípios que regulam sua dependência com respeito a outras categorias, no sistema lógico de sua composição nas teorias peirceanas – não deixando de examinar os modos como tudo isto repercute na aplicação desta categoria às teorias da fotografia.

#### Palavras-chave:

Índice; Fotografia; Significação; Semiótica.

#### Abstract:

The article explores some aspects of the incorporation of the semiotic category of “index” in classic theories of photography, especially in the way within which its application hurts the orthodoxy of its adoption, in the philosophical system originated in Charles S. Peirce’s writings: reduced to modes of signification implying a strictly factual contiguity between signs and objects, this incorporation of indexicality to photography resulted in a kind of conceptual alibi to establish its exclusivity in the context of a “family of images”. In response, we intend to restore the question of indexicality to a more extensive reach of semiotic categories in Peirce, as well as to principles regulating the dependence of indexical signs to other categories, in the logical system of Peirce’s semiotics - while examining the ways in which it could impact on the application of the index to theories of photography.

#### Keywords:

Index; Photography; Meaningfulness; Semiotics.

## Prólogo: do índice como álibi de uma “ontologia da imagem fotográfica”

Não é de agora que tenho examinado certos percursos da reflexão sobre a fotografia, em campos de estudos tais como os da comunicação, da história cultural e das artes, identificando em todos eles uma alegação – de variadas fontes e estratégias de argumentação – acerca de sua “especificidade”, no contraste com outros entes de uma “família das imagens”: especialmente usual é a necessidade desses discursos de estatuir um tal lugar cultural e histórico mais próprio, pela comparação da fotografia com o peso atribuído pela tradição às artes do desenho e da pintura, assim como com os processos matriciais de cada uma delas – conferidas por uma intencionalidade de origem, no caso das duas primeiras, e por um automatismo natural, no caso da segunda.

Em relação ao último ponto, há nesse discurso um pleito sobre a singularidade dos processos mecânicos de origem da imagem fotográfica, de modo a estatuir alguns de seus efeitos culturais e históricos mais proeminentes: é assim que as idéias de Walter Benjamin sobre a “crise da aura” nas obras de arte à época das técnicas de reprodução dependeram fundamentalmente da alegação sobre a *differentia specifica* dos procedimentos tecnológicos que se encontram na base da reprodutibilidade que é própria ao fenômeno fotográfico - e que o próprio Benjamin recorda ser não apenas o fato de que se possam extrair cópias de um original (algo de resto facultado para as obras dotadas de “aura”), mas que sequer teria cabimento reclamar destas um original, em casos como o da fotografia.

Não se ignora que esta matriz de pensamento, que orienta um *a priori* da quase totalidade das teorias da fotografia, traz consigo uma requisição de diferenciação do próprio status ontológico de suas imagens – decorrente do fato de que seus processos de origem (Jean-Marie Schaeffer designa-os como “*arché* da fotografia”) são reconhecidamente distintos daqueles que demarcaram a compreensão das matrizes pictóricas da produção visual: desde o início do interesse de diferentes registros do pensamento sobre a fotografia (como forma artística, conquista técnica, efeitos culturais, significação histórica, dentre outros), preservou-se esse traço específico de requisição de seu “realismo” – como situado em uma plataforma distinta daquela que conferiu a este atributo o *status* de uma escola artística.

É por intermédio do fenômeno fotográfico que observamos a aparição de certos discursos sobre uma particularidade do efeito de ilusão propiciado por estas imagens, situado menos no âmbito daquilo que a mediação estritamente artística permitiria estipular. Formulemos melhor esse ponto: na medida em que mesmo a artisticidade do realismo implicasse o emprego de meios e materiais para sua consecução, posto que a intencionalidade pictórica não era desígnio estrito do criador (independentemente de suas capacidades em operar infraestruturas materiais da criatividade), o que se dá com a aparição da fotografia é que as infra-estruturas que a constituem reclamam um lugar à parte na explicação desse “realismo” – especialmente na sua relação com os requisitos de uma mediação intencional ou artística de sua operação.

Na feira de pensamentos com diferentes graus de sofisticação e alcance para estatuir a especificidade do “realismo fotográfico”, o que se reclama invariavelmente é o perfil tecnológico que matrícia processos de gênese das formas visuais, de um lado, e o fato de que esta infra-estrutura material acarreta o efeito cultural de nossa percepção de suas imagens - como dotadas dessa particular qualidade de um compromisso ontológico derivado da causalidade que regencia a *arché* fotográfica: se pensarmos no longo arco temporal das reflexões que situam, de um lado, a mais franca admissão de uma radical “ontologia da imagem fotográfica” (BAZIN, 1945), e de outro, o caráter de “transparência” da experiência visual de imagens fotográficas (WALTON, 1984), estes são diferentes títulos atribuídos a um mesmo fenômeno de *causalidade natural* que confere o realismo que é específico à imagem ou à sua experiência, no caso excepcional da fotografia.

De todo modo, foi necessário aguardar ainda mais algum tempo para que esta atribuição de peculiar realismo da fotografia adquirisse o valor de caixa necessário em seus pressupostos para, se não tanto abandonar, ao menos disfarçar o indesejável aroma metafísico embutido em muitas das suas encarnações mais arcanas: foi então a introdução da categoria semiótica do “índice” que conferiu a certos desses discursos a aparência de algum rigor com o qual se supunha poder preservar a singular causalidade da filogênese visual da imagem fotográfica – por sua implicação dos regimes de significação atribuídos aos modos de sua circulação cultural, enquanto “documentos”, “provas”, “atestações” visuais da realidade à qual se endereçavam (em um sem-

número de práticas destas imagens, em seus empregos científicos, jurídicos, históricos e até mesmo artísticos).

Em outras oportunidades, já manifestara esta mesma inquietação com as estratégias mais recentes de alguns dos luminares nesse campo de estudos, quando relativizam o lugar do “índice”, mas ainda preservando a valorização dos engenhos de visualização, como elementos inescapáveis de uma discussão sobre o fenômeno fotográfico: ao reclamar essa suspensão do aspecto de “traço” indexical da imagem fotográfica, com o fito de magnificar as “potências ficcionais” das mesmas, Philippe Dubois sacrifica a amplitude do tema semiótico da indexicalidade, para preservar o perfil reducionista de um “argumento do dispositivo” sobre a qual se sustentam as teorias clássicas da fotografia, de maneira praticamente imodificável (DUBOIS, 2016).

Pois bem, desejo aqui situar o problema da indexicalidade, para além das conotações tradicionais do realismo visual nas quais as teorias da fotografia encarceraram o alcance dessa categoria semiótica: longe de exprimir aquilo que seu uso (ou abuso) acarretou para sua compreensão (ao menos no quadro da ortodoxia semiótica), a idéia da indexicalidade reflete fenômenos bem mais extensos que o da mera *transferência física ou natural* de objetos para seus alegados signos; em segundo lugar, no mesmo parâmetro de seu uso originário em Peirce, a aparição do “índice” jamais implicou uma total separação das outras funções e regimes prescritos para o modo como operamos cognitivamente com signos – de tal modo que a alegação da “indexicalidade” fotográfica, em contraste com a da “iconicidade” pictórica, não apenas se afasta do espírito das teorias da significação desse autor, como sequer fariam sentido no plano estritamente lógico de seu uso explicativo ou heurístico.

Finalmente, ponto mais importante de minha argumentação, a correlação entre signos indexicais e regimes puramente “documentais” da fotografia subtrai dessa noção mesma um aspecto fundamental de seu funcionamento - precisamente quando estão em jogo as dinâmicas pelas quais a ficção é introduzida como horizonte (ou mesmo matriz principal) da significação e compreensão de imagens fotográficas: em minhas próprias explorações sobre a análise de instantâneos clássicos do fotojornalismo (PICADO, 2014), abordei a representação do instante em atualidades históricas (tais como conflitos armados, tragédias naturais, eventos esportivos,

fisionomias de anônimos ou figuras públicas), a partir de modalidades plásticas dessa rendição instantânea, em aspectos singulares de seus motivos (como gestuais, expressividade fisionômica, estados momentâneos de coisas e lugares), por seu turno consagradas como tópicos pictóricas, oriundas da história da pintura de gêneros, por exemplo.

Em todos esses casos, as imagens fotojornalísticas vinculam-se às ordens acontecimentais da cobertura menos por sua alegada indexicalidade – aqui confundida com a mera conexão existencial da informação luminosa da cena com a forma visual do instantâneo – e mais aos aspectos pictoricamente configurados dos elementos desse arresto feito à duração dos eventos: no que concerne à alegação da indexicalidade, ela é menos da ordem da repercussão material entre imagem e realidade e mais ao caráter *incompleto* de sua apresentação, na relação com a duração integral do acontecimento – aspecto este que é constitutivo da noção mesma de índice, nas teorias semióticas de Peirce.

Na estrutura de exposição do artigo, restituo o “índice” a esta implicação de suas concepções, para além do uso restritivo que lhe foi imposto pelas teorias da fotografia: desejo restituir certas linhagens do debate sobre essas teorias, especialmente centradas sobre a dificuldade de desenredar a “tenaz resistência” da indexicalidade (ELKINS, 2006) – especialmente nos termos em que ela serve à alegada excepcionalidade semiótica da imagem fotográfica; em tal contexto, interessasse temperar a resistência de historiadores como Joel Snyder (que sequer contemplam outros significados da “indexicalidade”), de modo a evitar dispensar o tema do realismo fotográfico, por completo. Nesse mesmo espírito, me interessa recobrar a função dos índices no quadro completo das atribuições lógicas dos processos de significação, para além das segregações que levaram certos intérpretes de Peirce a falar mais estritamente de uma diferença axiológica entre “índices”, “ícones” e “símbolos”.

Por fim, restituo o debate sobre a indexicalidade fotográfica a este mesmo contexto lógico das funções exercidas por estes signos, no quadro mais amplo das teorias da significação: com o apoio de um precioso texto de Martin Lefèbvre sobre a “arte de apontar” (LEFÈBVRE, 2006), desejo reconduzir o tema da indexicalidade fotográfica aos vários níveis nos quais ela exercita funções simultaneamente plásticas, materiais, existenciais, discursivas (e até mesmo judicativas) da significação visual,

sem com isto deixar de ser essencialmente uma imagem fotográfica; o fundamento desta requisição envolve uma necessária fuga ao costume das teorias “clássicas” da fotografia<sup>1</sup> em abordar o tema da indexicalidade como mera causalidade física ou como compromisso ontológico derivado das infraestruturas da visualização próprias a seu dispositivo. Mais do que isto, contudo, tentarei identificar na letra da teoria semiótica de Peirce um hipotético problema relativo à classificação da imagem fotográfica, no quadro de sua tábua de classificação dos signos.

## **1 Transferência, conexão, existencialidade: a fotografia como signo “natural”?**

Avaliemos aqui a codificação do postulado da “conexão existencial” entre imagem fotográfica e mundo (manifesta na noção de “imagens transparentes” ou do “ver-através”, em Kendall Walton), a partir da suposição de que tal implicação coincida com a extensão lógica da categoria dos “signos indexicais” – especialmente como concebidos na letra lógico-semiótica de Charles S. Peirce: já argumentei alhures que o modo como esta noção oriunda de uma “tipologia dos signos” foi assimilada nas teorias da fotografia (especialmente em contextos de história e crítica da arte) suscita dúvidas consideráveis sobre a rentabilidade heurística de seu uso – resultando ainda em suspeitas sobre a correção desses empregos heurísticos, na teoria e análise dos materiais visuais da fotografia (PICADO, 2017).

Ainda que referida a outro endereço dessa mesma insistência em conferir perfis semioticamente fundados do discurso sobre o realismo fotográfico (como é o caso da influência exercida pelos escritos de Rosalind Krauss sobre o índice, a partir do fim dos anos 70 do último século)<sup>2</sup>, o historiador da fotografia Joel Snyder notifica essa espécie de “estratégia de autoridade” da crítica cultural no campo das artes,

---

<sup>1</sup> Tal classificação é o recurso retórico daquilo que certos autores contemporâneos têm formulado como uma “nova” teoria da fotografia, exercitada através de questões estéticas na filosofia analítica (COSTELLO, 2018; LOPES, 2018; PHILLIPS, 2009). Prometo para breve uma reflexão mais detida sobre os achados dessas novas abordagens do fenômeno fotográfico.

<sup>2</sup> No caso de Krauss, pode-se dizer que sua fonte para a discussão sobre a indexicalidade e seu papel orientador – não apenas na fotografia, mas na arte moderna e contemporânea – era menos derivada das fontes lógicas de Peirce e mais associada à vagueza na qual Roland Barthes emprega esse termo. Boa parte dessa reflexão encontra-se sumariada no volume *Le Photographique* (KRAUSS, 1990).

especialmente quando a questão da fotografia e de seus regimes de funcionamento é posta à prova: a partir do recurso a problemas de ortodoxia semiótica (uma vez apropriados à mediação teórica das falas sobre a fotografia)<sup>3</sup>, tais assimilações das teorias da significação contaminam – danosamente, segundo Snyder – a possibilidade de se formular adequadamente os valores de sentido da imagem fotográfica, sobretudo pela negligência desses discursos sobre as enormes complexidades implicadas pelas redes conceituais construídas em uma filosofia da significação como aquela de Peirce.

Argumentos sobre o *índice* ou o *traço* são argumentos de autoridade – eles dependem do peso intelectual do filósofo, Peirce, e são sempre as mesmas seis ou sete linhas dele que são exibidas para apoiar a noção de que fotografias são índices. Esta não é uma maneira séria de tentar fazer sentido sobre a fotografia – e certamente não é uma maneira séria de lutar com as idéias imensamente difíceis de Peirce. Quando as pessoas falam em indexicalidade, elas confundem geralmente fótons com objetos, e pensam que os objetos são necessariamente indexados pelas fotografias. (ELKINS, 2007, p. 131)

Uma tal maneira de construir as questões teóricas da fotografia refletia o estado da própria compreensão de Snyder sobre as finalidades e os métodos de uma teoria semiótica – especialmente na sua relação com a determinabilidade interpretativa dos processos de significação (e, particularmente em Peirce, em suas relações com problemas de maior profundidade do que uma mera tipologia dos signos). Na decorrência desse ponto, a teoria da fotografia fica restrita a uma elementar implicação factual entre aparatos e procedimentos, de um lado, e os regimes de sentido e de interpretação, de outro – é como se as coisas não pudessem ser de outro modo, em se tratando do conceito mesmo de “índice”.

Por conseqüência, a própria teoria semiótica restaria diminuída em seu estatuto de formulação sobre as dinâmicas dos processos de significação, reduzindo-se a uma mera classificação de suas ocorrências, conforme exibam tal ou qual qualidade de sua relação com um universo da referência: esta é uma razão pela qual muitos dos críticos da “indexicalidade fotográfica” acabam por envolver, de modo possivelmente injustificado, a própria teoria de Peirce nos acertos de contas feitos contra a

---

<sup>3</sup> Uma boa parte da formulação de Snyder (que se espalha por diversos artigos escritos contra a perspectiva de Krauss sobre índice fotográfico) são sumariadas no intenso debate que ele provoca com diversos outros autores, em torno da noção semiótica do “índice” nas teorias da fotografia – organizados sob a forma de texto por James Elkins (ELKINS, 2006).

vulgarização dos saberes semióticos nas teorias da fotografia – como nos ilustra esta outra passagem da fala de Snyder:

Isto não se origina comigo; isto vem de Gill Harman, um filósofo analítico de Princeton, que disse em um maravilhoso ensaio chamado “Eco-location” (é sobre Umberto Eco) que, ao contrário do que Eco argumenta, Peirce não possuía uma teoria dos signos; ele tinha uma lista de signos. Acredito que isso seja provavelmente verdade, e se você quiser pensar através desse item da indexicalidade, poderia ter que começar com a noção de que isto é uma maneira bem provisória de arranjar as coisas. (ELKINS, 2006, p. 131,132)

Para o propósito de momento, é melhor que se clarifique o ponto preciso no qual se dá um tal abuso das noções semióticas nas teorias da fotografia, no propósito estratégico que estas efetivaram para legitimar sua excepcionalidade: como parece ter sido o caso das teorias de Krauss (mas que não hesito em prolongar para todas as orientações semióticas das teorias da fotografia, especialmente a partir de Dubois), é claro que a questão se localiza muito mais nos usos – e mais fortemente, nos abusos – da noção do “índice” do que do fato de que esta categoria semiótica contivesse em sua própria origem de formulação os germes de uma tal danação das teorias da fotografia.

Pois mesmo no caso da referência de Snyder a Harman, cabe examinar se a desqualificação da semiótica de Peirce (tomada como fonte de autoridade dos discursos sobre o “índice” nas teorias da fotografia mais recentes) não seria um igual recurso de autoridade – neste caso, exercida pelo emprego que Snyder faz de um alegado rigor da filosofia analítica, de maneira a dispensar uma melhor caracterização das “idéias imensamente difíceis de Peirce”: pois, em certa medida, o descarte que Harman faz das teorias semióticas (dirigido particularmente a um epígono como Umberto Eco) parece igualmente negligenciar as reais implicações da concepção peirceana do signo – e do lugar específico da indexicalidade, para o refino conceitual sobre os difíceis meandros da significação visual.

Uma fotografia contém um aspecto indexical; aquilo que ela representa depende, numa larga medida, de uma conexão real entre a imagem e o objeto fotografado. Ela também possui um aspecto icônico, em função da semelhança entre a imagem e aquilo que ela representa. Pode também haver um aspecto simbólico da fotografia se, por exemplo, o assunto for identificado pelo apelo a algum tipo de convenção ou estipulação. (HARMAN, 1977, p. 20)

Minha motivação para recapitular os percursos das teorias clássicas da fotografia se deriva da assimilação que as teorias da fotografia fizeram das idéias de

Peirce, a partir da seletividade de sua aplicação ao fenômeno fotográfico – e do propósito (não originário da própria categoria, em seu uso ortodoxo) de dignificar semioticamente a imagem fotográfica, no contraste com outros universos assemelhados da significação visual: como indica Snyder, isto acarretou – em graus e extensões diferentes de explicitação dessa fonte – a apreensão abusiva das “mesmas seis ou sete linhas” de Peirce, as mesmas que Dubois atribui, em *O Ato Fotográfico* (DUBOIS, 1990, p. 47) – e nas quais está em jogo não uma estrita catalogação dos signos, mas uma problemática mais vasta de questões de filosofia da linguagem e de teoria do conhecimento.

As fotografias, especialmente as de tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. 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, aqueles que o são por conexão física. (PEIRCE, 1990, p. 65)<sup>4</sup>

Neste contexto originário, as categorias do “ícone” e do “índice” são apenas manifestações das relações que se pode conceber entre os três componentes fundamentais de todo signo (a depender da fase do pensamento de Peirce, definindo-se como o “fundamento” ou “*ground*”, seu correlato “objeto”, assim como o “interpretante”, que ora medeia ou é gerado pelos dois primeiros, na economia inferencial da semiose), conforme estes sejam interpretados por sua *contigüidade* factual (na causalidade que preside a cogitação sobre a aparição de uma mancha na pele e a ação natural dos raios solares), por sua *semelhança/analogia* (na comunidade morfológica ou analógica, atribuída no plano pictórico ou diagramático de pinturas e mapas), ou por *generalidade* instituída (no costume ou hábito, com força instituinte de lei ou princípio de cogitação): com isto, mais do que “tipos” de signos, concebidos como mutuamente irreduzíveis, exclusivos ou incompatíveis entre si, estas categorias designam “dimensões” ou “modalidades” da apresentação do sentido, freqüentemente encontrando-se combinadas na ordem global dos fenômenos de significação.

---

<sup>4</sup> Adotamos aqui uma dupla matriz de referência aos textos de Peirce: na primeira, em conformidade ao sistema de notação dos *Collected Papers* (por números do volume e parágrafo); na segunda, a de uma de suas edições de textos no Brasil (PEIRCE, 1990).

Necessitamos recobrar o real sentido em que se articulam à categoria semiótica da indexicalidade seus aspectos de significação próprios à imagem fotográfica – antes de simplesmente adotarmos que sua aplicação derive de uma mútua irreducibilidade entre zonas de uma tipologia: para tanto, deve-se distanciar seu uso nas teorias da fotografia daquela suposição de que o compromisso existencial entre a imagem e seus objetos constituiria um lugar intransponível e incomensurável das imagens fotográficas – estratégia que forneceu o principal alibi para que houvesse um tal seqüestro da ortodoxia semiótica, levando até mesmo seus críticos a descartarem por completo a possibilidade de uma abordagem genuinamente semiótica ao fenômeno fotográfico.

## 2 Retornando a Peirce: índices, signos, inferência

Ao avançarem sobre detalhes do extenso sistema que Peirce gerou para caracterizar as questões mais gerais da significação, seus comentadores nos alertam sobre como tal arquitetura semiótica envolve variáveis relativas a quadros inferenciais da compreensão (consubstanciadas no conceito peirceano do que seja um “signo”), mais do que a aspectos materiais de cada tipo de signo – como, por exemplo, os modos de produção na pintura e na fotografia (CHATEAU, 1997). Ainda assim, isto nos deixa a apenas meio caminho da apreensão sobre modos heurísticamente rentáveis de emprego destas categorias, em vista da possibilidade de escaparmos à *gaia liberalidade* com a qual as teorias clássicas da fotografia a abordaram – inclusive para garantir sua própria legitimidade epistemológica.

Por outro lado, é parte da pedagogia esquecida por muitos epígonos da semiótica aplicada à fotografia que esse sistema em Peirce implica um movimento constitutivamente pendular entre sua “determinabilidade” e proporcional “degradação”. Ou seja: a presunção de que cada item da tipologia se defina por características próprias, sem qualquer relação com as categorias vizinhas, não corresponde, em absoluto, ao espírito “discursivo” da semiose em Peirce; pensando apenas na segunda das tricotomias semióticas, definida pelo caráter das relações entre “fundamentos” e “objetos” (legando-nos aquela famosa distinção entre “ícones”, “índices” e “símbolos”), não poderíamos isolar a contiguidade dos signos indexicais

de seu fundamento presumido (por “abstração” ou “prescindência”) nas relações de semelhança, que são características dos signos icônicos (ELKINS, 2003).

Segundo tais preceitos, é necessário primeiramente clarificar o quadro no qual a classificação dos signos como espécies tricotômicas (PEIRCE, 1990, p. 48-51) reflete concepções simultaneamente semióticas e pragmáticas dos processos interpretativos, em geral: no primeiro aspecto, ele se coliga às matrizes inferenciais da semiose – com especial atenção às atribuições de semelhança e de contiguidade, em ícones e índices (e sua fundamentação em atos de inferência hipotética); no aspecto pragmático dessa avaliação, é necessário que façamos um caminho paciente sobre o sistema teórico de Peirce, de modo a estipular o lugar da fotografia como instância de regimes específicos de significação visual. A tal título, o texto do semioticista e teórico do cinema Martin Lefèbvre, *The art of pointing* (LEFÈBVRE, in: ELKINS, 2006), constitua talvez a mais lúcida elaboração dos saberes semióticos, na sua instrumentação heurística na análise da fotografia.

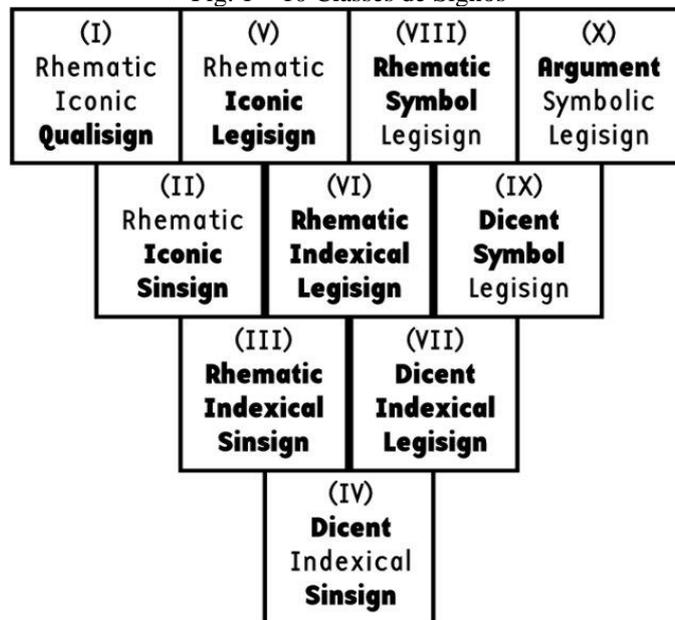
Segundo Lefèbvre, deve-se compreender a segregação das tipologias semióticas como possibilidade apenas teórica – pois na experiência concreta da interpretação que fazemos da imagem fotográfica, predomina o princípio de uma *dinâmica degenerativa* das classes de signos (PEIRCE, 1990, p. 58, 59): reconhecidos os quadros fundamentais da realidade e do pensamento enquanto derivados da representação (o que corresponde a um preceito do Pragmatismo, segundo o qual “não se pode pensar sem signos”), Peirce estabelece três categorias fundamentais de sua Metafísica, designando-as como uma “pura qualidade” pela qual algo pode ser percebido, sentido ou pensado, na forma de um “*ground*” (“Primeiridade”), como incorporação de puras qualidades em “substâncias”, na relação que constitui “objetos” (“Secundidade”) e como “hábitos” que estruturam relações entre os termos da semiose, como “interpretantes” (“Terceiridade”). Na própria definição dessas categorias metafísicas, inscreve-se uma condição de “prescindência” constitutiva de suas relações (estando as inferiores abstraídas nas imediatamente superiores):

Assim sendo, a concepção de um Terceiro logicamente requisita o auxílio de concepções de um Segundo e de um Primeiro. Similarmente, a concepção de um Segundo logicamente requisita uma assistência do conceito de um Primeiro – e mesmo quando tudo o que está presente para a mente somente pode ser por meio de Terceiros (representações ou signos) – é possível que a presença de um Segundo faça abstração do Terceiro (por exemplo, quando nossos corpos e mentes reagem cegamente a alguns

estímulos ou a algum evento sem qualquer consideração pelo mesmo enquanto manifestação de uma causa geral), e de apresentar um Primeiro na abstração de um Segundo e de um Terceiro (por exemplo, ao atentar para uma qualidade específica de sentimento sem respeito à atualidade da experiência através da qual a qualidade se manifesta). (LEFÈBVRE, 2007, p. 224)

Na medida em que esses princípios da classificação condicionam a construção das famosas “10 classes de signos” de Peirce, intui-se o quão distantes destas idéias estão todos os que postularam os modos preferenciais da significação da fotografia, a partir de seu dispositivo: em primeiro lugar, em face do quadro logo abaixo (fig. 1), a posição relativa dos “índices” se encontra imersa em uma série de outras considerações sobre modos da significação, de tal maneira que não se admite que um signo possa ser um “índice” sem contemplar (como dado logicamente “degenerado” de sua atualidade) uma dimensão de “iconicidade” - seja por razões de princípio metafísico, como mencionado mais acima, seja porque “ícones” e “índices” entram igualmente em outras ordens de relação de significação, previstos no sistema das classes de signos:

Fig. 1 – 10 Classes de Signos



Fonte: *Collected Papers* (2.264); e PEIRCE, 1990, p. 58

Ademais, tomadas no rigor estrito da nomenclatura de Peirce, os signos fotográficos não caracterizam simplesmente “índices”, mas uma classe definida como “sinsignos indexicais dicentes” (item 4 desta tipologia): no caso das imagens de “luminância direta”, como fotos solares ou de ressonância magnética, quando tomadas do ponto de vista de seu “ground” (da referência a uma qualidade pura, veículo

potencial de significações), elas constituem uma *propriedade reconhecível* (uma pura qualidade como uma mancha ou uma luminosidade, portanto um “qualissigno”), por sua vez tomada na condição de *ser causada* por um outro objeto (a incidência solar direta, resultando num “índice”), e finalmente instituindo uma *relação possível* entre os dois fatos (uma proposição possível, ou “dicissigno”, pela qual a mancha fixada e a matriz luminosa se implicam, mediante processos de cogitação hipotética).

Assim, o Sinsigno Dicente ordinário é exemplificado por um cata-vento e seu volteio, por uma fotografia. O fato de sabermos que esta última é o efeito de radiações do objeto torna-a um índice, e altamente informativo. (PEIRCE, 1990, p. 58)

Mais importante, segundo Peirce, os “sinsignos indexicais”, embora “causados” por seus objetos, não se manifestam sem a concorrência logicamente presumida, mas devidamente “prescindida”, de um “sinsigno icônico” (uma classe de signos cujo fundamento configura-se por relações de semelhança ou de analogia), diferindo-se dos tipos tradicionais de ícones, por instaurarem uma espécie de semelhança oriunda de algum efeito vindo diretamente do objeto dinâmico: exemplo mais patente é o da “figuratividade” que atribuímos a marcas numa superfície de terra – através da qual podemos inferir aspectos símiles (icônicos, portanto) que nos entregam entimematicamente algum *aspecto* ou *caráter* definidor do impregnante – quando intuímos o tipo de criatura que deixou tais pegadas numa superfície.

A seguirmos corretamente os preceitos lógicos das classificações semióticas de Peirce, teríamos que reconhecer que a indexicalidade é constitutiva da origem factual de certos tipos de signos (portanto de sua manifestação conforme uma *filogênese* específica, conferida por seu dispositivo ótico/químico ou digital), mas insuficiente por si mesma para estabelecer um sentido logicamente válido, do ponto de vista de sua compreensão pela atividade inferencial da recepção: supor o contrário seria incorrer naquela conhecida falácia medieval, representada no dístico “*post hoc, ergo propter hoc*” – ou seja, tomar a sucessividade causal do processo fotográfico como suficiente para justificarmos a cogitação de seu *status* referencial, enquanto “índice”.

Sem o devido concurso da iconicidade (própria aos regimes configurativos da *getsalt* perceptiva, acionados pela fotografia), nenhuma *quid juris* se interpõe para modalidades de significação de suas imagens – nem mesmo para os signos fotográficos mais genuinamente indexicais, aqueles que Schaeffer designa como sendo de

“luminância direta” (SCHAEFFER, 1986). Por outro lado, Dubois deveria haver concedido a um tal caráter existencialmente comprometido da fotografia o fato de que este aspecto de sua significação (tão próprio aos regimes nos quais ela funciona a título de operador verifuncional de factualidade, como é o caso do fotojornalismo) não é pragmaticamente independente das condições interpretativas nas quais ele opera iconicamente (ao menos, na perspectiva de sua recepção canônica).

Considerada a frequência com a qual fotografias exemplificam “sinsgnos dicentes”, seu modo de efetuar uma referência à atualização de uma pura qualidade como potencial motriz semiótico (o “sinsigno”), instituindo um princípio de compreensão associado à ordem das proposições sobre fatos ou estados de coisas – os entes fotografados são significados pela sua manifesta presença ou pelo caráter significativo do instante de sua rendição. Nem por isso, podemos reduzir essa capacidade de remeter-se aos objetos como isolada na estrita causalidade dos “índices” – já que uma tal significação existencial (especialmente no caso das práticas documentais da fotografia canônica) não se aparta dos critérios configurativos do reconhecimento perceptivo (o que faz estes exemplos de “sinsgnos indexicais dependerem do recurso a “sinsgnos icônicos”, como nos recorda o próprio Peirce):

Um sinsigno dicente (...) é todo objeto da experiência direta na medida em que é um signo, e como tal, propicia informação a respeito de seu objeto, isto ele só pode fazer por ser realmente afetado por seu objeto, de tal forma que é necessariamente um índice (...). Um signo dessa espécie deve envolver um sinsigno icônico para corporificar a informação e um sinsigno indicial remático para indicar o objeto ao qual se refere a informação. Mas o modo de combinação, ou a sintaxe, destes dois também deve ser significante. (PEIRCE, 1990, p. 55).

Deste modo, ao supor que a categoria do índice seja necessariamente apropriada à explanação dos modos de significação que encontramos associados à fotografia, devemos implicar nesta admissão uma relativa independência da significação fotográfica com respeito à natureza de seus dispositivos técnicos. Formulemos melhor este ponto: pensar a questão da *arché* fotográfica pode decerto reclamar a categoria semiótica do “índice” como um de seus aspectos mais salientes (como *quid facti* de sua significação), mas jamais deve nos levar confundir este requisito com a implicação do dispositivo fotográfico (isto valendo tanto para o par *fotografia/indexicalidade*, quanto para seu suposto antípoda *pintura/iconicidade*).

### 3 Para além do “traço” visual: das diferentes feições de um “índice fotográfico”

A última parte da citação de Peirce mais acima constitui, contudo, um problema a ser examinado à parte: os requisitos desta conexão causal associada ao processo fotográfico não são, mais uma vez, exclusivamente indexicais – pois a manifestação dos objetos que resultam fisicamente desse processo são conforme um tipo de *configuração gestaltica* das qualidades visuais, fazendo apelo a uma estrutura perceptiva correlata às formas visuais apresentadas pela imagem. Ao lidar com esse problema, Peirce institui, como já vimos, um sistema de “degenerescência” lógica entre “sinsignos indexicais” e “sinsignos icônicos”, o que resolve a questão apenas no plano da relação entre “fundamentos” e “objetos” do signo – mas deixando de fora a possibilidade de que “sinsignos icônicos” possam instanciar “dicissignos”, para além de “remas” – isto é, significar não apenas particulares, mas também estados de coisas.

Dois problemas se impõem a essa classificação hipotética: como indicado mais acima, elas localizam a variabilidade entre o perfil “remático” ou “dicente” da função interpretante dos signos, apenas no limite dos “sinsignos indexicais”. Portanto, para considerar a fotografia em seu aspecto de “ícone dicente” (sua referência a estados de coisas, ou apresentação de sujeitos em sua circunstância momentânea, através de relações de semelhança), seria necessário ao sistema construído por Peirce caracterizar o “fundamento” (a qualidade visual como veículo da significação fotográfica) como um “legisigno” – pois a classe dos “sinsignos” não comporta – por princípio metafísico – a possibilidade de produzir iconicamente referências a predicados (dicissignos), mas apenas a termos simples (remas) – uma vez articuladas com ícones, sinsignos encontram-se retidos na ordem da Primeiridade, da qual não se pode abstrair um dicente (que já implica relações diádicas).

De saída, isto implicaria a impossibilidade de incluir no sistema peirceano das classes de signos os casos de representação pictórica de acontecimentos que definem a pintura de gênero, por exemplo – não nos permitindo examinar os aspectos comuns entre estes regimes de significação plástica e aqueles que encontramos em imagens clássicas do fotojornalismo: a possibilidade de abordar a imagem da execução de um *vietcong* (por Eddie Adams) como “sinsigno indexical dicente” derivaria de pensar sua

indexicalidade como determinada pelo seu processo físico de aparição – oriunda da natureza dos dispositivos fotográficos.

Mas se considerarmos a estrutura da apresentação visualmente configurada dessa fotografia exemplar (em termos semióticos, seu “fundamento”), ela implica aspectos de semelhança morfológica com modos de *encenação perceptiva*. Sob tal aspecto, não haveria diferença entre esta imagem e a execução do Rei Maximiliano, pintada por Manet – que, a propósito, igualmente reporta-se a eventos, possuindo assim aspectos de indexicalidade factual (ainda que mediada pela intencionalidade artística do pintor impressionista).

Pois é evidente que a cogitação perceptiva das duas imagens envolve uma articulação simultânea de valores e qualidades plásticas de sua apresentação com os universos de referência de cada representação visual: de um lado, sua qualidade estética de exposição é também uma função de sua interpretação possível (o que as torna indistintamente próprias de um “sinsigno icônico”), assim como o universo das ações que elas representam pode ser definido semioticamente como uma proposição sobre estados de coisas – conferida como um “dicente”. Considerados esses pontos, as imagens de Adams e Manet implicariam a admissão de um “dicissigno icônico”, categoria inexistente no rigor do sistema semiótico em Peirce. E mesmo Lefèbvre se reporta à noção de um “dicente pictórico”, cujo fundamento somente poderia ser concebido como um “sinsigno icônico” – uma vez mais, categoria não discriminada na arquitetura peirceana – ainda que o próprio Lefebvre não admita a assimilação da imagem fotográfica a um tal caso.

De fato, enquanto o dicente pictórico requisita genericamente a identificação de um particular reproduzido pela imagem (“este é um membro da minha família” ou “esta é uma paisagem familiar”), o dicente fotográfico, porque fundado em um conhecimento do próprio meio fotográfico, pode funcionar sem o reconhecimento dos assuntos fotografados. (LEFÈBVRE, 2007, p. 240)

De meu ponto de vista, não cabe indicar uma solução propriamente dita para esse problema conceitual, já que ele envolve questões que explorarei apenas mais adiante, ao tratar das dimensões “narrativas” da estruturação mesma da indexicalidade: esta questão não foi abordada, ao menos diretamente, pela ortodoxia semiótica de Peirce, mas sua presença pode ser notada em determinadas apropriações da noção de indexicalidade, no âmbito da formulação sobre matrizes epistemológicas que

dependeriam da admissão de uma “vagueza” ou “parcialidade” dos aspectos e objetos do conhecimento em certos campos científicos – algo que o historiador italiano Carlo Ginzburg designou alhures como “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1985).

De minha parte, é o bastante destacar que tal “volta a Peirce” serve para ofertar os limites com os quais teorias clássicas da fotografia precisam se confrontar, no modo de abordar a suposta qualidade “existencial” da conexão entre imagens e mundos – hipoteticamente própria ao caso fotográfico (especialmente em virtude de sua *arché*). Ao reconhecermos a permeabilidade negligenciada da categoria do “índice” (para além de uma alegada e reduzida concepção de “causalidade”), demandando dessas teorias uma maior atenção crítica sobre o alcance desta noção, quando pensada no quadro da arquitetura semiótica de Peirce – assim como em face das exigências fenomenológicas de um exame sobre regimes experienciais nos quais estas imagens exercitam sua comunicação, tudo isto como parte de um sistema da transmissão cultural através das formas visuais e sua relação com dinâmicas perceptivas mais básicas.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *Ontologie de l’image photographique*. In: **Qu’est-ce que le Cinéma?**. vol. 1, Paris: Éditions Du Cerf, 1945, p. 9-17.

CHATEAU, Dominique. **Le Bouclier d’Achille: théorie de l’iconicité**. Paris: L’Harmattan, 1997.

COSTELLO, Diarmuid. **On Photography: a philosophical inquiry**. London: Routledge, 2018.

DUBOIS, Philippe. De l’image-trace à l’image-fiction. In: **Études Photographiques**. 34. Disponível em <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593A>. Acesso em 19/02/2020.

\_\_\_\_\_. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1990.

ELKINS, James. What does Peirce’s sign theory has to say to Art History?. In: **Culture, Theory and Critique**, ed, 44/1, 2003, p. 5-22.

\_\_\_\_\_. (org.). **Photography Theory**. London: Routledge, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

HARMAN, Gilbert. Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen. In: **Quarterly Review of Film Studies**, ed. 2/1, 1977, p.15-24.

KRAUSS, Rosalind. **Le Photographique: pour une théorie des écarts**. Paris: Macula, 1990.

LEFÈBVRE, Martin. The art of pointing: on Peirce, indexicality and photographic pictures. In: Elkins, James (org.). **Photography Theory**. London: Routledge, 2007, p. 220-243.

LOPES, Dominic. **Four Arts of Photography: an essay in philosophy**. Oxford: Blackwell, 2016.

PEIRCE, Charles S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

\_\_\_\_\_. **Semiótica** (trad. José Teixeira Coelho). São Paulo: Perspectiva, 1990.

PHILLIPS, Dawn M. Photography and causation: responding to Scruton's scepticism. In: **British Journal of Aesthetics**, ed. 49/4, 2009, p. 327- 340.

PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

\_\_\_\_\_. "Fotografia: teoria, interrompida?". In: *Galáxia*, ed. 36, 2017, p. 59-71.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'image précaire**. Paris: Seuil, 1986.

WALTON, Kendall. Transparent pictures: on the nature of the photographic realism. In: **Critical Inquiry**, ed. 11, 1984, p. 246-277.

Recebido em: 11.05.2020

Aceito em: 18.06.2020