

A fotografia artística de cotidiano sob a perspectiva dos aspectos tricotômicos de Peirce

*The artistic everyday life photography from the
perspective of Peirce's trichotomous aspects*

Luma Santos de Oliveira¹

Resumo: No intuito de aprofundar os estudos semióticos, fundamentados pelos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade de Peirce, buscamos neste artigo elucidar tais teorias, bem como apresentar as principais divisões tricotômicas que fazem parte desse universo, que dizem respeito ao signo em si, sua relação com o objeto e também com o interpretante. Em seguida, nos propomos a pensar a fotografia e, mais especificamente, a fotografia artística de cotidiano à luz dessas ideias. Além de trabalhar com os princípios do próprio Peirce, trazemos as percepções de Santaella, Machado e Ibri, estudiosos dessa linha semiótica, como forma de enriquecer as discussões propostas. A fotografia é discutida aqui de modo a externar de que forma esses conceitos nos ajudam a fugir das percepções rasas e imediatas, contribuindo para a apreensão de como esse signo se mostra de modo singular no campo da arte.

Palavras-chave: Semiótica peirciana; Categorias fenomenológicas; Divisões triádicas; Signo fotográfico.

Abstract: *In order to deepen semiotic studies, based on Peirce's concepts of firstness, secondness and thirdness, we seek in this article to elucidate such theories, as well as to present the main trichotomic divisions that are part of this universe, which relate to the sign itself, its*

¹ Artista visual e doutoranda em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; bolsista CAPES. ORCID ID: 0000-0002-4538-7398.

relationship with the object and also with the interpretant. Then, we propose to think about photography and, more specifically, artistic everyday life photography in the light of these ideas. In addition to working with the principles of Peirce himself, we bring the insights of Santaella, Machado and Ibri, scholars of this semiotic line, as a way to enrich the proposed discussions. Photography is discussed here in order to express how these concepts help us to escape from shallow and immediate perceptions, contributing to the apprehension of how this sign is shown in a unique way in the field of art.

Keywords: *Peircean semiotics; Phenomenological Categories; Triadic divisions; Photographic sign.*

Introdução

Diante da vasta produção fotográfica que se dá atualmente, principalmente através do acesso a *smartphones* que facilitam o registro e compartilhamento de imagens nas redes sociais digitais, nos interessamos em estudar a fotografia artística que explora a temática do cotidiano, levantando o questionamento sobre quais seriam os aspectos que as destacam e diferem da fotografia vernacular com que nos confrontamos diariamente. Nesse âmbito, o presente artigo tem como objetivo delinear conceitos relevantes da semiótica peirciana que nos auxiliem nessa perscrutação, bem como traçar observações de algumas fotografias artísticas de cotidiano à luz dessas teorias.

A semiótica de Peirce nos fornece uma estrutura conceitual que pode ser aplicada nos mais diversos signos, auxiliando nas investigações e reflexões sobre eles. Para introduzir as tricotomias presentes na semiótica peirciana, apresentamos as três categorias fenomenológicas universais de Peirce, que dão base para o desenvolvimento de suas classificações triádicas. Posteriormente, elucidamos as relações do signo em si mesmo, com o objeto e com o interpretante.

Embora a semiótica forneça conceitos que possibilitam uma ampla aplicação, é necessário que estes sejam combinados com estudos específicos a respeito do signo que nos propomos a estudar, no caso a fotografia artística. Desse modo, trazemos aqui estudiosos de Peirce que se dispõem a pensar as especificidades de sua semiótica em relação com a fotografia e a arte.

No intuito de observar esses fundamentos na prática, dissertamos sobre os aspectos tricotômicos de Peirce aplicados em fotografias artísticas de cotidiano, concebidas por Eugène Atget, Hannibal Renberg e Barbara Wagner. Através das obras desses fotógrafos é possível perceber não só o caráter geral dessa categoria fotográfica, mas também identificar as particularidades na produção de cada um deles, revelando a unicidade e magnitude de suas obras.

As tricotomias de Peirce

Levando em consideração as teorias de Peirce, as ciências são divididas em Matemática, Filosofia e Idioscopia ou Ciências Especiais. A Filosofia, classe pela qual nos interessamos aqui, é constituída ainda por outras três subdivisões: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica. A Fenomenologia, primeira das ciências positivas da Filosofia, possui a capacidade de apontar características de um fenômeno a partir de sua classificação em três categorias. Conforme Ivo Ibri (2015), o fenômeno, ou *faneron*, para Peirce, corresponde a tudo que se presentifica na mente, esteja relacionado a algo real ou não.

No intuito de estudar a Fenomenologia, Peirce indica a necessidade de observar as características que nunca estão ausentes em um fenômeno, seja no mundo interior ou exterior à mente (IBRI, 2015). Ao lançar seu olhar sobre os fenômenos, Peirce destaca a presença de três faculdades; primeiridade, secundidade e terceiridade são as categorias fundamentais que Peirce concebe a partir de uma lógica geral de tudo aquilo que se manifesta no mundo ou em uma mente, elas servem como um esqueleto para a universalidade daquilo que ele se propõe a estudar.

A ideia de primeiridade aponta sempre para uma experiência pura, única e imediata, que não pode ser reduzida a qualquer tipo de descrição devido às particularidades absolutas que lhes são características. Assim, Peirce descreve a primeiridade por meio do seguinte exemplo:

O que o mundo foi para Adão, no dia em que este abriu seus olhos para ele, antes que tivesse traçado qualquer distinção ou tomado consciência de sua própria existência –

isso é primeiro, presente, imediato, fresco, novo, iniciativo, original, espontâneo, livre, vívido, consciente e evanescente. (CP. 1.357, tradução nossa)².

Embora a primeiridade não comporte secundidade nem terceiridade, aquilo que é segundo sempre apresenta propriedades do primeiro, entretanto aquilo que é terceiro ainda não encontra espaço na segunda categoria. A secundidade é marcada por fatos, ação e reação, e depende do confronto com o primeiro e de sua resistência a ele. A secundidade é sempre dura e tangível. O segundo depende do primeiro para afirmar aquilo que ele não é, ele se confronta com o primeiro e resiste a ele: “Na juventude o mundo é novo e nós parecemos livres; mas a limitação, o conflito, a restrição e a secundidade constituem, geralmente, o ensino da experiência.” (CP. 1.358, tradução nossa)³. A secundidade é bruta, concreta e não pode ser evitada.

Entre aquilo que é primeiro e o que é último, existe uma ponte, uma mediação, que é a terceiridade: “O primeiro é agente, o segundo paciente, o terceiro é a ação pela qual o precedente influencia o posterior.” (CP. 1.361, tradução nossa)⁴. Desse modo, a terceiridade traça relações entre o primeiro e o segundo, necessitando da coexistência deles para se desenvolver. O terceiro é um processo, em crescimento contínuo, nunca absoluto. O terceiro é a essência do pensamento, da razão.

No decorrer de seus estudos, Peirce demonstra como suas três categorias fenomenológicas se fazem presentes nas mais diversas áreas, para além da semiótica, como na metafísica, desenvolvimento biológico, psicologia etc. Quando ele desenvolve sua investigação acerca da psicologia, por exemplo, Peirce aponta como essa tricotomia aparece nos modos fundamentais da consciência, a partir das concepções de qualidade, relação e síntese (ou mediação):

² *What the world was to Adam on the day he opened his eyes to it, before he had drawn any distinctions, or had become conscious of his own existence -- that is first, present, immediate, fresh, new, initiative, original, spontaneous, free, vivid, conscious, and evanescent.*

³ *In youth, the world is fresh and we seem free; but limitation, conflict, constraint, and secondness generally, make up the teaching of experience.*

⁴ *The first is agent, the second patient, the third is the action by which the former influences the latter.*

A concepção de qualidade, que é absolutamente simples em si mesma e, no entanto, quando vista em suas relações, é percebida como repleta de variedade, surgiria sempre que o sentimento ou a consciência singular se tornasse proeminente. A concepção de relação advém da consciência dupla ou senso de ação e reação. A concepção de mediação brota da consciência plural ou senso de aprendizado. (CP. 1.378, tradução nossa)⁵.

Lucia Santaella (1983, p. 9) explica que exemplificar as categorias dentro do contexto das manifestações psicológicas, ainda que elas não sejam exclusivamente do campo da psicologia, faz com que as pessoas possam compreender de forma mais clara a tricotomia de Peirce, já que essas experiências são familiares a todos nós. Nesse sentido, aqui estão os três modos como os fenômenos se mostram à consciência.

Dada por um instante único e presente qualquer, a consciência imediata é qualitativa, ela agrega toda a qualidade de ser e sentir que contém nesse momento ínfimo. O sentimento de qualidade puro, legítimo da primeiridade, não pode ser efetivamente descrito ou reproduzido, pois tal processo sempre se alicerça nas semelhanças e demanda um tempo considerável para que tais ações sejam processadas. Cabe reforçar que a consciência autêntica da primeiridade é sempre imediata, ímpar, indivisível.

Tomemos como exemplo uma fotografia que chega para nós através de um *e-mail*, enviada por uma personalidade querida. Podemos determinar a consciência imediata como o primeiro instante em que a imagem foi exibida na tela do computador, antes mesmo que nosso cérebro pudesse reconhecê-la como sendo uma fotografia, ou identificasse quaisquer elementos presentes nela (árvores, nuvens, rio, pessoas etc.), antes que qualquer associação com as cores ou formas fossem traçadas; esse é o momento específico da consciência primeira. Essa consciência abrange tudo que se fez presente naquele instante, a mera apreensão das luzes, cores e formas que chegavam ainda sem definição concreta; traz também as qualidades de tudo que estava em nosso entorno, ou

⁵ *The conception of quality, which is absolutely simple in itself and yet viewed in its relations is seen to be full of variety, would arise whenever feeling or the singular consciousness becomes prominent. The conception of relation comes from the dual consciousness or sense of action and reaction. The conception of mediation springs out of the plural consciousness or sense of learning.*

em nossa mente, e despertaram as mais vagas sensações naquele momento, único, de modo que no momento seguinte já seriam diferentes.

Embora também não seja marcado por uma duração temporal, o senso de dualismo, que traz o caráter de secundidade, difere do sentimento de qualidade puro por sua relação direta com o outro real, com a ação e reação imediata. Aqui ocorre uma consciência de polaridade existente. No caso da fotografia em questão, isso se dá quando nos confrontamos com o outro existente, pois, ainda que a fotografia seja digital, ela se materializa em seus dados, por meio de *pixels*, na tela do nosso computador, é nela que se concretizam qualidades potenciais.

Enfim, na cognição, se dá o processo de aprendizagem, para onde toda consciência converge, uma consciência de síntese, que demanda tempo e não pode ser comprimida ao imediato. É por meio da cognição que o desenvolvimento dos pensamentos se torna possível. Na cognição a terceiridade se faz presente, de forma que podemos relacionar as qualidades do primeiro com a materialidade do segundo e chegar a uma síntese intelectual. É aqui que nossa consciência é capaz de produzir signos, embora a capacidade de produzir signos não seja atividade exclusiva da consciência. À vista disso, podemos perceber a imagem que se apresenta a nós como uma fotografia digital, onde somos capazes de identificar elementos como um céu azul com nuvens, rio, árvores, pessoas conhecidas, estruturas arquitetônicas etc. Nesse processo, o pensamento é atualizado continuamente, nossa relação com a fotografia não se encerra no momento em que identifico a fotografia e seus elementos, ela me leva a traçar conexão com outros pensamentos, os signos criam sempre novos signos.

Levando em consideração as categorias fenomenológicas definidas por Peirce, podemos compreender de que forma a tricotomia arquiteta a base das relações semióticas, entre signo, objeto e interpretante:

Um REPRESENTAMEN [ou SIGNO]⁶ é um sujeito de uma relação triádica DE um segundo, nomeado seu OBJETO, PARA um terceiro, nomeado seu INTERPRETANTE,

⁶ Peirce defende, nesse ponto, uma sutil diferença entre signo e representamen; entretanto, não cabe desenvolver aqui o prolongamento dessa discussão.

essa relação triádica se dá de tal forma que o REPRESENTAMEN [ou SIGNO] determine que seu interpretante se estabeleça na mesma relação triádica com o mesmo objeto em direção a algum interpretante [e assim sucessivamente]. (CP. 1.541, tradução nossa)⁷.

Em sua semiótica, Peirce organiza, ainda, diferentes tricotomias que interessam no estudo dos signos, as três mais conhecidas e exploradas tratam as relações do signo em si mesmo, do signo com o objeto e, por último, do signo com o interpretante. Segundo Santaella (2012, p. 92), tais tríades são as mais populares pois foi a elas que Peirce dedicou maior atenção, sendo assim, pode-se concluir que seriam as mais importantes para ele.

Dentro da primeira divisão, que diz respeito ao signo em relação a si mesmo, temos as denominações de Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo. Desse modo, “Quali-signo é uma qualidade que é um Signo” (PEIRCE, 1975, p. 100); embora tal qualidade precise se corporificar para atuar como um signo, essa corporificação não é de sua natureza como signo. Já o sin-signo é algo existente singular, único, ele depende de qualidades corporificadas para existir; estas precisam estar necessariamente instituídas no tempo e espaço para que esse signo seja constituído. Um legi-signo, por sua vez, tem caráter de lei, é de tipo geral; contudo, depende da manifestação de singulares para se concretizar, no caso um sin-signo de caráter especial que aja sob alguma lei.

Na segunda divisão, referente ao signo em relação com seu objeto⁸, podemos traçar distinções entre representações fundamentadas em meras qualidades, similaridades, grau de semelhança, o que define o Ícone; por uma indicação direta ao objeto, que aponta algum vestígio, marca, traço dele, o que caracteriza o Índice; ou por representações a partir associações culturais, concepções padronizadas na mente, nesse caso determinando o Símbolo.

⁷ A REPRESENTAMEN is a subject of a triadic relation TO a second, called its OBJECT, FOR a third, called its INTERPRETANT, this triadic relation being such that the REPRESENTAMEN determines its interpretant to stand in the same triadic relation to the same object for some interpretant.

⁸ Existe aqui uma importante distinção entre os objetos, que são divididos em objeto dinâmico e objeto imediato. Considerando as ideias de Santaella (2012), objeto imediato é aquele que está dentro do signo, representado nele sob certos aspectos, já o objeto dinâmico é a realidade, é aquele capaz de provocar o signo. Quando tratamos as relações do signo com o objeto, estamos falando, especificamente, do objeto dinâmico.

A terceira tricotomia, relativa ao signo com seu interpretante, traz as definições de Rema, Dicente (ou Dicissigno) e Argumento. Um Rema aparece apenas como possibilidade qualitativa para o interpretante; tais possibilidades, entretanto, não podem ser certificadas por algo concreto, caso contrário deixariam de ser apenas possibilidades. Um dicente, por sua vez, possui e é caracterizado por uma existência concreta, ele vai sempre se referir a algo existente. Um argumento é um signo de lei, “[...] é um Signo que se entende representar seu Objeto em seu caráter de Signo.” (PEIRCE, 1975, p. 103).

Aspectos da semiótica na fotografia

Conhecendo as tricotomias de Peirce, levamos adiante os estudos sobre a fotografia enquanto signo, salientando suas características particulares e apontando as relações possíveis com objetos, o que possibilita delinear nossos próprios interpretantes. Tais apontamentos são essenciais para compreender a fotografia tanto em suas condições gerais, quanto nas especificidades que ela apresenta dentro do campo da arte.

Ao considerar a natureza do signo fotográfico, Santaella (2012) elucida perfeitamente de que modo ele se dá:

No caso da fotografia, é preciso notar que o negativo se constitui num sin-signo de tipo muito especial, visto que ele tem poder de gerar, pela revelação, infinitas cópias ou sin-signos que exibem um só e mesmo quali-signo. Nem o sin-signo, que é o negativo, nem os sin-signos, que são as revelações, podem ser confundidos com réplicas de legi-signos. Cada fotografia é um flagrante, ocorrência singular e atual, sob a dominância da secundidade. Porém, há um ângulo pelo qual toda e qualquer fotografia, tanto o negativo, quanto as revelações, pode ser considerada réplica ou legi-signo. Explicando: a câmera fotográfica é uma máquina que introjetou, na sua própria construção, as leis da visualidade características da perspectiva monocular. Nessa medida, toda e qualquer fotografia será sempre uma réplica de atualização dessas leis. Quando o fotógrafo interfere no processo fotográfico, visando subverter os padrões de visualidade impostos pela câmera (uso de filtros, inovação de enquadramento, tempo de exposição etc.), a foto acentua, então, seu caráter sin-sígnico, inédito, colocando em proeminência seu aspecto mais propriamente qualitativo (talidade). (SANTAELLA, 2012, p. 104).

Nesse sentido, cabe atentar para o fato de que a fotografia digital herda alguns aspectos da fotografia analógica, pois, ainda que não haja um negativo

que possa ser atingido pela incidência da luz, registrando uma imagem, o processo de incidência da luz continua sendo indispensável, nesse caso agindo sobre um sensor, que captura essa imagem singular, para que então possa ser convertida em dados e reproduzida através dos mais diferentes meios; ainda assim, cada vez que a fotografia se concretiza em uma tela, isso se dá de maneira singular, em um espaço e tempo determinados e sob condições específicas que influem no processo semiótico.

Quando falamos de fotografia na semiótica, somos levados a pensar em seus aspectos icônicos, próprios de imagens que carregam referências qualitativas dos possíveis objetos, ou em sua classificação como um Índice, já que o próprio Peirce se utiliza dela para exemplificar esse tipo de signo quando, assim como em outros trechos, diz que “uma fotografia, por exemplo, não apenas vivifica uma imagem, tem uma aparência, mas, devido a sua conexão óptica com o objeto, consiste em uma evidência de que a aparência corresponde à realidade.” (CP. 4.447, tradução nossa)⁹. Entretanto, Arlindo Machado (2000) leva essa discussão a fundo, trazendo questionamentos a respeito do caráter simbólico da fotografia.

Partindo da ideia de Vilém Flusser (1985) de que os conceitos da ciência são transformados em imagens por meio da fotografia, Machado (2000) propõe que ela seja repensada em função de sua posição como aquilo que é terceiro. Para ele, enquadrar a fotografia como Índice é deixar de lado os fundamentos de seu funcionamento factual:

O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou “dinâmico” do objeto com a película), mas o modo particular de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o interpreta, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital. (MACHADO, 2000, p. 8-9).

⁹ *A photograph, for example, not only excites an image, has an appearance, but, owing to its optical connexion with the object, is evidence that that appearance corresponds to a reality.*

Seguindo esse raciocínio, Machado (2000) afirma que, ainda que haja a ação indispensável da luz, a fotografia não é concebida por um encontro natural entre ela e o suporte de registro, mas é resultado da interferência humana, tanto em relação à produção da máquina fotográfica, que surge após séculos de pesquisas, como de seu conhecimento no momento de operar essa máquina, tomando decisões que são substanciais e fazem toda a diferença na imagem a ser gerada. Para o autor, reduzir a fotografia à fixação do traço através da luz é ignorar que tudo no universo nos é apresentado visualmente por intermédio da luz, de modo que mesmo um corpo bronzeado deveria ser considerado como fotografia nesse caso, já que a ação dos raios solares é registrada sobre ele.

A fotografia, portanto, é muito mais que um mero traço, ela depende de questões técnicas como distância focal, abertura do diafragma, qualidades referentes à emulsão fotográfica ou ao sensor digital etc. Para Machado (2000), ela deriva de cálculos matemáticos complexos e configurações técnicas específicas que, caso falhem em algum de seus pontos, a fotografia não chega a existir. É nesse âmbito que o autor a define como signo de natureza predominantemente simbólica, já que “enquanto símbolo, segundo a definição peirciana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática.” (MACHADO, 2000, p. 12). Além disso, Machado (2000) diz ainda que a fotografia é permeada por elementos icônicos e simbólicos que não são da ordem do objeto tão qual ele é em si, a exemplo das deformações ópticas produzidas pelas lentes, tremidos, desfocados, recortes de quadro, saturação, contraste, bidimensionalidade, manchas de luz, entre outros. Isso tudo é a fotografia.

Libertar a fotografia de seu enclausuramento enquanto signo predominantemente indicial é, para Machado (2000), abrir as portas para a criatividade e produção artística. Nesse sentido, a fotografia não deve ser dimensionada pelo mérito do momento decisivo do clique, mas deve abranger todo o contexto de sua produção, que envolve a preparação anterior a ele, bem como tudo que ocorre após o registro, como seleções, recortes, manipulações, correções de cor, processamento da imagem etc.

Ao falar da fotografia como arte, é pertinente, entretanto, levantar alguns pontos que Ivo Ibri considera a respeito da arte em Peirce. Ibri (2020) defende que Peirce teria elaborado uma teoria da arte caso tivesse mais tempo de vida, já que seu pensamento abre um caminho para tal. Cabe ressaltar que essa teoria seria diferente do que ele determina como Estética, embora ambas não se direcionem ao objeto do belo.

Ibri (2020) explica que nossa racionalidade busca constantemente aquilo que pode ser generalizado para dar suporte aos conceitos, guiado pela nossa necessidade de saber como agir, como o mundo em que existimos irá se comportar. Esse processo de percepção, de atribuir o particular a uma classe predicativa devido ao pensamento lógico, depende de uma relação de continuidade temporal entre presente, passado e futuro; todavia, as singularidades são descartadas nesse processo, aquilo que não pode ser generalizado não interessa à razão, elas são, portanto, coisas sem nome.

Para alcançar as singularidades de um fenômeno, aquilo que é aqui chamado de coisas sem nome, é necessário que a consciência seja estabelecida em um hiato do tempo, abandonando o tempo cronológico e partilhando apenas da experiência de presentidade. Não é possível aplicar a elas uma linguagem baseada nos conceitos: “o geral não pode representar o singular na sua singularidade.” (IBRI, 2020, p. 109). A arte aparece, portanto, como uma forma semiótica capaz de dar conta daquilo que não pode ser expresso pela linguagem lógica formal; ela não tem a necessidade de se alimentar das leis que fundamentam os conceitos. A arte aparece, aqui, fundada nas irregularidades, assimetrias próprias do termo *haecceitas* de Duns Scotus: aquilo que é singular no particular (IBRI, 2020).

Enquanto Santaella traça uma ampla fundamentação da fotografia a partir dos conceitos de Peirce, Machado aprofunda as discussões e traz um novo panorama para esses estudos, defendendo que a abrangência do signo fotográfico só pode ser explorada completamente a partir de sua natureza predominantemente simbólica. Embora as concepções de Ibri não sejam direcionadas especificamente à fotografia e se contraponham, em certo nível, às ideias de Machado, nos interessamos por sua perspectiva para pensar as

especificidades da fotografia no campo da arte, ou seja, de que modo a fotografia artística se diferencia das tantas outras fotografias que inundam nosso próprio cotidiano. É nesse sentido que buscamos, a seguir, ponderar aspectos da fotografia artística, a fim de melhor averiguar tais teorias. Os fotógrafos que aqui selecionamos trabalham a temática do cotidiano em suas obras, de maneira que podemos observar como o anônimo aparece na arte, diferentemente de como é exibido nas fotografias triviais.

Pensando a semiótica na fotografia artística com temática de cotidiano

Observar a produção de alguns fotógrafos que surgem no decorrer da história da arte nos ajuda a compreender melhor de que forma esses aspectos semióticos podem ser aplicados de modo prático. O fotógrafo francês Eugène Atget, por exemplo, deixou uma vasta coleção de imagens; nelas podemos encontrar as mais diversas representações das ruas de Paris no final do século XIX e início do século XX, é inquestionável a trivial relação indicial com o que ali existia. André Rouillé (2009) descreve esses registros como banais, beirando a mediocridade, para o autor, Atget dava seguimento a um meio de inventariar tudo o que estava ao seu alcance, em um gesto desesperado de compilar aquilo que estava em vias de desaparecer. Essa crítica remete a uma abordagem da fotografia enquanto signo primordialmente indicial, em que ela é originada por meio da conexão ótica com o objeto, atuando essencialmente como um traço do objeto.

Olhando por outro viés, todavia, a atitude de Atget não parece apenas uma atitude fútil, o fotógrafo, ao colocar em evidência as mais diferentes cenas, objetos, detalhes, explora não só o aqui e agora, que no próximo instante já não existirá mais da mesma forma, mas realça as singularidades do que fotografa. Eventualmente, um mesmo elemento é fotografado por Atget diversas vezes, sob novos pontos de vista, de maneira contínua. Cada uma dessas fotografias revela aspectos novos de um mesmo objeto, elas nos deixam a impressão, por exemplo, de que cada vitrine fotografada por Atget se apresenta de maneira única, revelando reflexos que nunca mais serão os mesmos. Do mesmo modo, cada escada que o fotógrafo se interessa possui suas particularidades (Fotografia 1), ainda que sejam os desgastes do tempo que nela estão

marcadas. Nesse contexto, as fotografias de Atget expressam tanto “as coisas sem nome”, como apresentado por Ibri (2020), quanto validam a presença dos traços indiciais, transmitidos pela luz, que realmente estavam ali no momento em que o fotógrafo fez o seu clique. Em suas obras, percebemos também características próprias da fotografia de seu tempo, esfumados que se associam a um imaginário que construímos dos tempos passados, uma idealização em preto e branco ou sépia que é própria de nossos interpretantes, não do objeto dinâmico.

Fotografia 1: Eugène Atget, *Staircase*, Rue Saint-Jacques 254, Paris 1907–1908.



Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em:
<<https://www.getty.edu/art/collection/objects/172750/eugene-atget-staircase-rue-saint-jacques-254-french-1907-1908/>>

Seguindo uma linha similar de produção, o fotógrafo contemporâneo Hannibal Renberg, também francês, exhibe imagens que até remetem iconicamente às fotografias de Atget, ou mesmo de Henri Cartier-Bresson. As fotografias em preto e branco que trazem a temática do cotidiano das ruas de Paris e Marseille não parecem inovadoras em sua temática, entretanto o fotógrafo atualiza, de maneira incontestável, aquilo que já fora aclamado em nossa sociedade. Renberg vê a necessidade não apenas de registrar o que faz parte do dia a dia da sua vida nas grandes cidades, mas também de levar a atualização de como a fotografia é feita e compartilhada, atualmente, para o campo da arte. Em um movimento inverso ao convencional, Renberg foca em

produzir conteúdo para a internet, ele abandonou as câmeras fotográficas tradicionais e utiliza apenas seu *smartphone* para efetuar sua arte; o artista faz da plataforma *Instagram* sua galeria particular¹⁰, entretanto, a presença de suas obras acaba sendo constante nas galerias francesas que se interessam pelo novo.

Nas fotografias de Renberg, a passagem do tempo não se dá de maneira imperceptível, ele faz questão de colocar em pauta aquilo que é marca de sua atualidade. Nas fotografias de 2020 e 2021, por exemplo, é proeminente a presença das máscaras faciais dos personagens retratados, caracterizando uma época marcada pela pandemia, que a pressão do mercado econômico não possibilitou pausar. Nos chama a atenção, particularmente, a fotografia de um casal heterossexual que se beija em uma calçada na cidade de Nice, nela é possível notar a máscara abaixada do rapaz, suspensa em suas orelhas, que não nos deixa esquecer a factualidade da pandemia que nos assombra, mas carrega o símbolo da esperança no beijo do casal, nos anseios do amor que remetem a um futuro próspero.

Seguir Renberg na rede social possibilita vivenciar uma experiência qualitativa ao se deparar com suas fotografias em meio à *timeline* que traz tantos registros padronizados, que nos bombardeiam a todo momento impondo modelos do que é determinado como ideal. As fotografias de Renberg servem como um respiro, nos ocasionam uma experiência de hiato no tempo, repleta de primeiridade.

Para finalizar, nos dispomos a olhar para as obras de Barbara Wagner, sobretudo em sua série “Mestres de Cerimônias”¹¹, realizada em 2016; nela a artista se propõe a registrar o cotidiano do universo da indústria musical no ramo dos estilos Brega Funk e Funk Ostentação. A produção de videocliques destinados às redes sociais se torna centro dessa criação; nela temos o retrato dos ídolos desse meio, que passam por uma ascensão social muito rápida, jovens da periferia ganham visibilidade e assumem uma postura de ostentação

¹⁰ <https://www.instagram.com/leoleoparis/>

¹¹ <https://barbarawagner.com.br/Mestres-de-Cerimonias-Masters-of-Ceremony>

que os leva a vivenciar personagens que criam para si. As fotografias de Wagner evidenciam essa dualidade, ao mesmo tempo em que trazem os personagens em suas posturas de empáfia, revelam também elementos dos bastidores, transparecendo que a realidade não é circundada pelo glamour.

Ao voltar os olhos para o cotidiano desse entretenimento popular, Wagner amplia o recorte de quadro daquilo que geralmente é exibido na fotografia vernacular, desconstruindo os padrões buscados nas redes sociais digitais. A fotógrafa rompe com essa estrutura ao encarar aquilo que se encontra nas extremidades do contexto retratado. Em suas obras, o caráter sedutor dos personagens não está no resultado de rostos deformados por filtros do *Instagram*, que buscam uniformizar todos em um mesmo ideal de beleza, mas na autenticidade que cada um deles impõem. O recorte fotográfico de Wagner faz questão de incluir elementos que humanizam a circunstância do momento, como no caso de um pregador de roupas que está situado em uma janela, crianças que brincam ao fundo da gravação de um videoclipe, curiosos que observam as produções etc.

A série de Wagner, nesse sentido, traz importante caráter simbólico, de lei, ela propõe uma associação de ideias que fundamentam a realidade do cotidiano na indústria musical dos estilos Brega Funk e Funk Ostentação, que aparece aqui como objeto. A abertura com que Wagner trabalha suas cenas na perspectiva simbólica não invalida, entretanto, as qualidades únicas que se fazem presentes na fotografia em seus aspectos icônicos, ou a relação direta com o objeto nos aspectos indiciais.

Considerações Finais

Conhecer os fundamentos semióticos que Peirce nos deixou, através de seus escritos, está longe de ser uma receita pronta, na qual podemos simplesmente inserir nossos signos e obter soluções e explicações imediatas; no entanto, quanto mais estudamos esse universo, mais somos levados a refletir e propor nossas próprias considerações a favor das áreas que nos propomos a pesquisar.

Nossa pesquisa buscou, dessa forma, seguir na direção de um Argumento, ou seja, gerar um interpretante que averigue os levantamentos a respeito do signo, apresentando natureza conclusiva. Assim sendo, em caráter sintético percebemos que o signo, em relação a si mesmo, no caso da fotografia não pode ser dissociado de sua secundidade, ela possui sin-signos muito particulares, como os negativo (ou sensores digitais) e revelações, conforme argumentamos através da visão de Santaella (2012); entretanto a autora aponta ainda os desdobramentos da fotografia como legi-signo, por meio das leis empregadas no processo fotográfico. Nessa orientação, Machado (2000) destaca a relevância do caráter simbólico da fotografia, em relação com seu objeto. As ideias de Ibri (2020) resgatam ainda a pertinência da natureza icônica que as obras de arte carregam.

Entendemos, portanto, que a fotografia artística de cotidiano traz sempre aspectos qualitativos, icônicos, indispensáveis na experiência estética, efetivados nas cores e formas das obras dos três fotógrafos que observamos, e capazes de afetar nossa contemplação. A natureza indicial da fotografia se faz presente nas relações diretas que Atget e Renberg traçam entre suas obras e os objetos das ruas e elementos franceses, bem como no registro tangível do cotidiano vivido pelos personagens de Wagner. A importante conduta da fotografia enquanto símbolo, como defendido por Machado (2000), permite uma abrangência criativa que vai dos recortes e desfoques de Atget, passando pelos temas palpitantes que são atualizados pela produção digital de Renberg, até a abordagem do enquadramento de Wagner, que nos traz a potência da percepção geral do entretenimento popular.

A semiótica da fotografia, em especial da fotografia artística, acaba não se mostrando tão óbvia como aparenta ser no princípio; sendo assim, é crucial manter nossos estudos para que nossas percepções sejam constantemente atualizadas e nos ajudem a encontrar os caminhos que levem à lucidez dos benefícios da experiência estética.

Referências

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- IBRI, Ivo. *Kósmos noetós*: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. 1.ed. São Paulo: Paulus, 2015.
- IBRI, Ivo. A poética das coisas sem nome. In: IBRI, Ivo A. *Semiótica e pragmatismo*: interfaces teóricas: vol. I. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica; FiloCzar, p. 99-116, 2020.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. *Studium*, Campinas n. 2, p. 5-23, 2000. Disponível em:
<<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10021/5385>> Acesso em: 19 abr. 2021.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica e filosofia*. 2. ed. São Paulo: Cultrix. Editora da Universidad de São Paulo, 1975.
- PEIRCE, Charles S. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI (eds. Hartshorne, Charles; Weiss, Paul. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII (ed. Burks, Arthur W. Cambridge: Harvard University Press, 1958). 1994.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*: Como as linguagens significam as coisas. 4 reimp. da 1. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2012.