

**REFLEXÕES PARA UMA METODOLOGIA MULTIDISCIPLINAR DE ANÁLISE
FOTOGRAFICA**

**REFLECTIONS FOR A MULTIDISCIPLINARY APPROACH TO
PHOTOGRAPHIC ANALYSIS.**

Karliane Macedo Nunes¹

RESUMO: Para dar conta de uma análise que considere o complexo processo fotográfico que resulta numa fotografia, e que, por sua vez, ganha um sentido (dentre muitos possíveis) a partir do momento em que é observada por um receptor, faz-se urgente a necessidade de trabalhar numa perspectiva multidisciplinar. Um levantamento sobre teorizações acerca da fotografia, bem como a sua efetiva possibilidade de análise, mostrou que a maior parte dos autores tende a tratar imagens fotográficas ou pela via icônica (sua configuração interna) ou pela via indicial (destacando sua conexão física com o referente), de modo exclusivo e não articulado. Assumindo que uma análise fotográfica não pode deixar de ser considerada nos jogos de sentido, nos muitos movimentos que regulam a significação no seio das sociedades, passamos a descartar a possibilidade de interpretar fotografias considerando apenas um ou outro aspecto que lhes são inerentes. Ao contrário, para dar conta de uma análise mais complexa e abrangente, faz-se necessário reunir e articular conhecimentos oriundos de diferentes áreas do conhecimento. Assim, a perspectiva semiótica de Charles Peirce, que desenvolveu uma filosofia científica das linguagens como instrumento que permitisse o diálogo com muitas áreas do conhecimento, de modo não estático e não estrutural, revelou-se como um terreno fecundo no sentido de beneficiar uma análise dinâmica e multidisciplinar, que dê conta da complexidade fotográfica. Para isso, acionaremos mais especificamente, suas categorias formais da experiência, que tratam do signo em relação ao objeto: o ícone, o índice e o símbolo.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Análise. Semiótica

ABSTRACT: O develop an analysis that considers the complex photographic process that results in a photograph, and that, in turn, gains a direction (among many possible ones) from the moment where is observed by a receiver, the necessity becomes urgent to work in a multidisciplinary perspective. A survey on theories concerning the photograph showed that most of the authors tends to treat photographs or by the iconic way (its internal configuration) or by the indicial way (detaching its physical connection with the referring one), in exclusive and not articulated way. Assuming that a photographic analysis cannot leave of being considered in the many movements that regulates the signification in the middle of the societies, we decided to discard the possibility to interpret photographs being considered only one or another aspect that them are inherent. In contrast, to give account of a more complex and including analysis, it

¹ Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Email: karliane77@yahoo.com.br.

becomes necessary to congregate and to articulate deriving information from different areas of the knowledge. Thus, perspective semiotics of Peirce, that developed a scientific philosophy of the languages as an instrument that allowed the dialogue with many areas of the knowledge, in an not static and not structural way, showed as a fruitful land in the direction to benefit a dynamic and multidisciplinary analysis, that promises to give account of the photographic complexity. For this, we will set more specifically, its formal categories of the experience, that deal with the sign in relation to the object: the icon, the index and the symbol.

KEY-WORDS: Photography. Analysis. Semiotic.

1 INTRODUÇÃO

Parte integrante do cotidiano do homem contemporâneo, as imagens fotográficas introduziram uma maneira muito particular de produzir, armazenar, perceber e interpretar informações. O filósofo e teórico da comunicação Vilém Flusser afirmou no seu *Filosofia da Caixa Preta* (2002) que houve duas revoluções fundamentais na estrutura cultural: a primeira, a invenção da escrita linear, que inaugurou a História; a segunda, a invenção das imagens técnicas, que teria inaugurado um modo de ser dificilmente definível (FLUSSER, 2002).

Em tempos de excesso de imagens técnicas, cujo marco fundamental se deu com a invenção da fotografia no século XIX, o olhar volta a ser investido de poder pela sociedade e um vigoroso debate em torno da visualidade humana se põe em destaque, dada a complexidade e as potencialidades do meio fotográfico.

Flusser considera que as imagens técnicas são produtos indiretos do texto², que o sucedem historicamente. A dificuldade de deciframento de fotografias, segundo ele, está justamente no seu caráter aparentemente objetivo e não-simbólico, o que faz com que seu observador as olhe enquanto “janelas” e não como “imagens” propriamente ditas.

Ora, abordagens ingênuas, que apostavam nas semelhanças naturais que ligariam a imagem e o fotografado ponto a ponto, destacando a função icônica da fotografia a partir de noções como “espelho do real”, “análogo perfeito” ou “duplo da realidade” foram rapidamente derrubadas, já que é sabido por todos que as fotografias produzem imagens planas, enquanto a visão natural é tridimensional.

² O autor argumenta que imagens técnicas são produzidas por aparelhos, que resultam da técnica, que, por sua vez, é texto científico aplicado (FLUSSER, 2002, p.13).

No intuito de evidenciar ainda mais essas diferenças, podemos destacar ainda outros aspectos, tais quais: perda do movimento, limite dado pela moldura, perda da cor e da estrutura granular da superfície da foto, mudança de escala e perda dos estímulos não visuais (GUBERN, apud SANTAELLA, 1997, p. 109).

Também Ernst Gombrich combate a idéia do olho inocente, ao defender que mesmo a mais realista das imagens icônicas requer uma atividade configuradora para ser compreendida, e destaca que as fotografias podem ter diferentes graus de iconicidade, argumento este também utilizado por Umberto Eco. “Mesmo quando a leitura de uma foto deve ser aprendida, este processo de aprendizagem é sensivelmente mais fácil que o aprendizado de um código realmente arbitrário, como, por exemplo, uma língua natural” (GOMBRICH, apud SANTAELLA, 1997, p. 109).

Nas palavras de Flusser, “a aparente objetividade da imagem técnica é ilusória, porque são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhe o significado. Com efeito, são elas extremamente abstratas: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos” (FLUSSER, 2002, p. 14).

É nesse sentido que o aspecto icônico da fotografia deve ser considerado não como *mimese* da realidade, mas como configuração expressiva necessária para a realização de qualquer análise interpretativa de imagens fotográficas. Desse modo, a atenção é voltada para a organização interna da imagem, aquilo que caracteriza sua composição, a saber: contrastes, texturas, enquadramento, profundidade, luminosidade.

Quando o nosso olhar se volta para esses elementos, passamos a considerar as estratégias de composição do ato fotográfico e a perceber que há algo de codificado também na analogia, o que coloca a fotografia no papel de criadora (e não mais de simples cópia) da realidade.

Christian Metz também defende esse argumento, quando afirma que a própria analogia é codificada, portanto culturalmente determinada: “[...] sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos [...]” (METZ, 1973, p. 10).
E vai mais além:

A “imagem” não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser “consideradas” nos jogos de sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera do texto icônico – e a cultura já está presente no espírito do criador de imagens –, ele, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso. A

semiologia da imagem não se fará fora de uma semiologia geral (Ibidem, 1973: 10).

Desse modo, o autor admite variações qualitativas na questão da analogia visual, o que equivale a dizer que a semelhança é apreciada diferentemente segundo as culturas. “Numa mesma cultura há vários graus de semelhança: é sempre numa certa relação que dois objetos se assemelham” (Ibidem, 1973, p. 16).

2 FOTOGRAFIA E ÍNDICE

Mas há um outro aspecto ainda mais fundamental, pelo menos no que concerne a imagens fotográficas, que deve ser posto em evidência em qualquer análise do meio em questão: a sua função indicial, a sua conexão física com o referente, traço que a distingue de qualquer outro tipo de imagem. É a função indicial que nos permite dizer que uma fotografia só existe na medida em que existe algo para se fotografar.

É essa conexão física entre o signo fotográfico e o seu referente que a define como a emanção de algo que *já foi*, como sugeriu Roland Barthes, no seu clássico *A Câmara Clara*.

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (BARTHES, 1980, p. 114-115).

Contudo, de acordo com autores como Philippe Dubois, mesmo a questão da referência não pode ser analisada em termos absolutos. E é nesse sentido que o autor francês evoca alguns pressupostos que, segundo ele, se inspiram nos conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce e na sua noção de índice³.

Para Dubois, o grande salto de certas considerações semióticas em torno da noção de índice está no fato de possibilitar um deslocamento da fixação na questão da referência (no fato

³ Peirce já havia assinalado em 1985 a condição indicial da fotografia. “As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]” (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, p. 49).

de o objeto ter estado ali num determinado momento do tempo) para a possibilidade de realização de “[...] uma verdadeira análise da condição da imagem fotográfica [...]” (Ibidem, 1994: 50). Tal possibilidade não leva em consideração o produto concluído, mas todo o seu processo de produção, cujo ponto de partida seria a natureza técnica do processo fotográfico, o fato de a fotografia ser uma impressão luminosa regida pelas leis da física e da química⁴.

Por outro lado, para que haja essa inscrição do objeto do mundo sobre a superfície sensível, é necessária a intervenção de gestos inteiramente culturais e codificados, que dependem de escolhas e decisões humanas (num primeiro momento, a escolha do aparelho, do referente, da lente; e num momento posterior ao ato fotográfico, a revelação e a distribuição dessas imagens).

Também para Santaella, a fotografia pode ser vista como o protótipo do signo indicial, uma vez que o índice liga-se existencialmente ao seu objeto referente. De acordo com ela:

[...] por uma relação temporal, espacial ou causal, que dirige a atenção do receptor diretamente e sem reflexão interpretativa do veículo do signo para o objeto. Signo e objeto se constituem, assim, um par orgânico, cuja ligação existe independente de uma interpretação (terceiridade) e é percebida pelo intérprete apenas como uma realidade já existente (cf. CP 2.299, apud SANTAELLA, 2005, p. 148).

Para fins científicos, é este aspecto que autoriza a fotografia poder funcionar como um documento, como fonte histórica, servindo de material de apoio a pesquisas históricas, etnográficas e antropológicas.

Entretanto, mesmo em estudos mais recentes que tratam de aproximações entre antropologia e imagem, já se considera que elementos estéticos, como luz, cor e enquadramento, tornam-se elementos simbólicos importantes para o estudo antropológico. “Em um movimento espiralado estamos continuamente ordenando e, de maneira simbólica, recriando o mundo e, nesse sentido produzindo conhecimento” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 56-57).

Isso porque, se formos um pouco além dessas abordagens aqui polarizadas acerca da fotografia, podemos identificar ainda uma espécie de constância inerente ao meio: as duplicidades. Esse aspecto foi abordado por Lucia Santaella e Winfried Noth, no livro *Imagem*, de 1997. Para os autores, “[...] qualquer que seja o ângulo adotado para a observação da fotografia, o resultado parece sempre conduzir à constatação de sua natureza diádica, opositiva, até mesmo

⁴ Esse aspecto, de acordo com Dubois, coloca a fotografia na mesma categoria de signos em que se encontra, por exemplo, a fumaça (indício do fogo) ou a cicatriz (indício de um ferimento).

contraditória” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p. 125). Os autores afirmam ainda que essa presença de contrários na imagem fotográfica vai “[...] desde o nível de materialidade mais evidente até o nível de maior complexidade e abstração”.

3 POR UM MÉTODO DE ANÁLISE MULTIDISCIPLINAR

Por considerar as duplicidades existentes na fotografia como uma condição peculiar e marcante desse meio, é que propomos o desenvolvimento de uma linha teórico-metodológica de análise que não se afaste de aspectos que, de um modo ou de outro, fazem parte do fotográfico, mesmo que aparentemente contraditórios.

A complexidade que envolve o processo fotográfico, que vai desde escolhas materiais (equipamento, tipo de filme) até aspectos mais subjetivos (escolha do tema fotografado), se reflete também no modo como as fotografias são apreendidas e significadas.

Para percebermos possíveis significados criados por fotografias, é necessário considerar a sua configuração expressiva e composição interna, mas também os contextos em que essas imagens são construídas e articuladas. Sobre o contexto como elemento crucial para a análise de imagens, Barbosa e Cunha afirmam: “O contexto é crucial [...] não por ser definitivo, mas por ser provocativo, sugestivo, por viabilizar a construção de um quadro de possibilidades” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 55).

É nessa perspectiva que enfatizamos a necessidade de uma metodologia de análise que considere o complexo processo fotográfico que resulta numa fotografia, e que, por sua vez, ganha um sentido (dentre muitos possíveis) a partir do momento em que é observada por um receptor. Desse modo, faz-se necessário recorrer a uma perspectiva multidisciplinar de trabalho.

Com as devidas ressalvas, a fotografia só existe na medida em que existe algo para se fotografar (fotografia de algo), o que enfatiza a função indicial do meio. A ação do fotógrafo, a partir da utilização de um aparato tecnológico, resulta na materialização fotográfica numa superfície plana de um dado fragmento do espaço e do tempo. Segundo Kossoy (1988): “Um artefato da realidade que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente [...]”, e que poderia conferir à fotografia um *status* documental. Cabe acrescentar que o próprio fotógrafo constitui-se num filtro cultural, que vai imprimir, de modo consciente ou não, suas visões de mundo na sua composição.

Por outro lado, a fotografia só existe a partir do momento em que é percebida e lida, ou seja, quando interpretada e investida de sentido pelo receptor. Na fotografia, muito dessa percepção se dá por conta da dimensão icônica da imagem, que possibilita a seleção e a ordenação de códigos de reconhecimento pertinentes.

É essa reivindicação do olhar do receptor, através de sua percepção não inocente, não natural, mas marcada por culturas, que permite o exercício interpretativo que desencadeia a significação semiótica.

Acreditamos ser através da articulação entre o aspecto indicial e o analógico, o documental e o expressivo, o espontâneo e o construído numa imagem fotográfica, umas das vias possíveis para que possamos lançar um outro olhar em direção a novas possibilidades de interpretação da fotografia, esse meio que, apesar de tão antigo, ainda padece de reflexões mais precisas.

Por isso mesmo ressaltamos a urgência de ocuparmo-nos dessa problemática na contemporaneidade. Análises sustentadas em grandes áreas do conhecimento de modo isolado já mostraram não dar conta da questão. É nesse sentido que enfatizamos a necessidade da busca de uma via multidisciplinar como uma possibilidade de lidar com o tema da fotografia e suas possibilidades de compreensão dos problemas culturais através de outros ângulos.

É na possibilidade do diálogo entre essas duas abordagens acerca das imagens fotográficas que poderemos encontrar um campo fértil tanto para lidar com o tema complexo da fotografia quanto para lidar com o tema cultural, marcados pela fluidez e pela dinâmica. Assim, para lidar com o problema da interpretação de fotografias, será necessário articularmos formulações teóricas oriundas de diferentes áreas do conhecimento, o que inclui teorias da fotografia, psicologia da percepção, história da arte, antropologia cultural e semiótica.

4 CATEGORIAS SEMIÓTICAS PEIRCEANAS

Para os propósitos deste artigo, deter-me-ei na pertinência das categorias semióticas do signo em relação ao objeto desenvolvidas por Charles Sanders Peirce, que desenvolveu uma teoria dinâmica e progressiva em torno da idéia de semiose – ou seja, da ação e atividade do signo. Para o semioticista norte-americano, dentre outras coisas, interessa saber como os signos podem atingir mentes potencialmente interpretadoras. E, segundo ele, isso é possível de ser entendido através da estrutura do signo.

O terreno sobre o qual se assenta a semiótica peirceana é o da fenomenologia⁵ e suas categorias formais da experiência. Para ele, o fenômeno é toda e qualquer coisa que atinja a mente humana e existem três modos pelos quais se dá essa apreensão. Para funcionar semioticamente, os fenômenos precisam ser transformados em signos; no caso de Peirce, numa gradação de três. Assim seriam três as categorias formais da experiência: primeiridade, secundidade e terceiridade, ramificação de três, que estariam presentes em todos os fenômenos do mundo.

Grosso modo, na teoria geral peirceana, a primeiridade relaciona-se com a apreensão de qualidades (sons, cores e formas); a secundidade relaciona-se com a percepção da diferença, que singulariza; e a terceiridade com a interpretação, que se dá via experiência de mundo. É quando o signo, enquanto constituinte da linguagem, é atingido. Isso posto, podemos expor o conceito de signo em Peirce: Um signo é um primeiro que está em relação com um segundo, e que é capaz de determinar um terceiro⁶.

Ou seja, Peirce propõe o entendimento de signo como função, numa perspectiva completamente diferente da teoria estruturalista da linguagem. Assim, na proposta ternária e dinâmica de signo-função de Peirce, há três signos que estão em relação de interdependência.

O primeiro signo ou representamen (também nomeado fundamento ou veículo) teria a função semiótica de significar. O segundo signo (objeto) refere-se àquilo que o signo representa, sendo o responsável pela função semiótica da representação. Já o terceiro ou interpretante, equivaleria ao significado na mente do intérprete, situado na instância semiótica da interpretação.

Desse modo, o signo peirceano não é o objeto, mas uma mediação do objeto. O signo vem a mim e eu vou a ele, munida com as minhas experiências de mundo, tanto psicológicas quanto culturais e sociais. Cabe acrescentar ainda que o signo não pode representar o objeto na sua totalidade, ele representa o objeto de alguma forma. E é dessa maneira que ele deixa um espaço significativo para a minha mente potencialmente interpretadora.

Além de dinâmica, a teoria peirceana dos signos é dialética: só existe signo na medida em que existe uma mente interpretante. A semiótica peirceana é fundamentada em duas bases: na sua teoria do signo, tímida e sumariamente esboçada acima, e na sua classificação dos signos.

⁵ Ou phaneroscopia, como Peirce preferia. Vale acrescentar que o autor criou uma terminologia própria para muitas de suas idéias, tendo com isso o propósito de não criar ambigüidades na cabeça do leitor.

⁶ Definição exposta pelo professor de semiótica Cláudio Manoel Correia, durante o mini-curso *Fundamentos da Semiótica Peirceana*, ministrado durante o I Colóquio de Semiótica, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no dia 23 de outubro de 2007.

Também essa classificação é um reflexo de sua fenomenologia. Para ele, as classificações são formas de representação das experiências e não são puras; também foram pensadas em uma gradação de três. Segue abaixo (Quadro 1) a tricotomia da classificação peirceana:

<i>(1) Signo em si mesmo</i>	<i>(2) Signo em relação ao objeto</i>	<i>(3) Signo com relação ao interpretante</i>
QUALI-SIGNO (Qualidade)	ÍCONE (Analogia)	REMA
SIN-SIGNO (Existência)	ÍNDICE (Conexão direta)	DICENTE
LEGI-SIGNO (Lei)	SÍMBOLO (Convenção)	ARGUMENTO

Quadro 1 – Tricotomia da classificação peirceana

A significação, situada na primeiridade, é responsável em demonstrar as propriedades que habilitam os signos a funcionarem como tal, independentemente daquilo que eles representam e daquilo que eles podem gerar. Trata-se de sua materialidade física. Aquilo que permite que o signo possa funcionar.

No entanto, as qualidades (cores e formas, por exemplo) têm que estar corporificados numa existência, que por sua vez, só trazem informação para mim quando estão formatadas em algum tipo de lei. É o exercício de tirar do singular e levar para o geral. Trata-se de um princípio de organização que permite que o signo funcione semioticamente para uma mente interpretadora.

Como já foi colocado, essas aplicações não são puras nem estáticas. O caráter icônico, vinculado à qualidade, se dá pela noção de similaridade e é o único independente da tricotomia peirceana. O índice carrega algo de iconicidade e o símbolo carrega algo de iconicidade e indicialidade.

É importante destacar ainda que essa classificação nos traz um mapa lógico de possibilidade de interpretação, se colocado em relação ao interpretante: quando estamos diante de um ícone, tendemos a gerar um rema (conjectura, hipótese); se estamos diante de um índice, tendemos a gerar um dicente (uma proposição); e se estamos diante de um símbolo, tendemos a gerar um argumento.

Enquanto o ícone parece ser (não é), ou seja, é aberto para as possibilidades; o índice direto é (gera um dicente). Já o argumento diz respeito à interpretação argumentativa, que depende do conhecimento de um código.

Assim, assumimos que a semiótica peirceana deixa a linguagem falar, não formata o signo como se ele fosse uma linguagem verbal. Assumimos também que a natureza de uma fotografia não é da mesma ordem da natureza da linguagem verbal; uma fotografia não atinge a minha mente e não me transmite informação do mesmo modo que a linguagem verbal.

Os diferentes sistemas de linguagem não possuem os mesmos princípios lógicos de interpretação, de modo que é pertinente assumir que uma imagem fotográfica não possui sintagma, por exemplo, uma vez que não existe nela uma linearidade. A forma como o signo significa é fundamental para o modo como o qual vamos interpretá-lo, para as chaves que vamos acionar na interpretação.

E é nesse sentido que a semiótica de Charles S. Peirce pode contribuir com uma metodologia multidisciplinar e dinâmica de imagens fotográficas, observadas como pano de fundo de uma dada cultura. A perspectiva semiótica pode se constituir numa chave fundamental no intuito de interpretar imagens fotográficas através de diversificados ângulos e de maneira fluida. Não apenas pelas categorias que nos interessa mais especificamente, aquelas que dizem respeito ao signo em relação ao seu objeto, a saber: o ícone, o índice e símbolo; mas também, e fundamentalmente, pela dinâmica e dialética que caracterizam esse processo.

Cabe lembrar que Peirce nunca havia pensado a disciplina que criara em termos de uma semiótica aplicada. O seu propósito era, antes, desenvolver uma filosofia científica das linguagens, um instrumento que permitisse o diálogo com muitas áreas do conhecimento, de modo não estático e não estrutural.

A semiótica peirceana, apesar de se revelar como um caminho epistemológico extremamente fecundo para tratar da análise visual, pode se beneficiar ainda de conhecimentos oriundos de outras áreas, como já foi posto anteriormente. E é nesse sentido que essa pesquisa, ainda em andamento, se desenvolve: pela busca do diálogo de disciplinas como a psicologia da percepção, a história da arte, as próprias teorias da fotografia e a antropologia com o pensamento semiótico já explicitado, na tentativa de realizar a tarefa difícil, porém necessária, de elaborar uma metodologia de análise que dê conta da complexidade fotográfica, sobretudo se consideramos a potencialidade que a sociedade atual confere ao olhar humano.

Finalizo com uma colocação de Flusser, que afirma que a fotografia devia “constituir um denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de

todos os dias”, e que se isso não acontece na atualidade é porque as fotografias não têm funcionado com fluidez.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja qual for o ângulo adotado para tratar do tema da fotografia, encontraremos paradoxos e contradições. Algumas dessas duplicidades foram elencadas por Santaella: o físico e o simbólico, o único e o infinito, o fragmento e a intensificação, a presença e a ausência, por exemplo.

Tendo a complexidade como uma característica constante ao meio fotográfico, assumimos a urgência de propor uma metodologia de análise que dê conta de interpretações que abranjam o maior número de aspectos possíveis, dos quais dois deles, a saber, os aspectos icônico e indicial, são indispensáveis e essenciais a qualquer crítica que procure significar imagens fotográficas como produtos de uma dada sociedade.

Assim, torna-se imprescindível propor uma forma de análise que atravesse diversas áreas do conhecimento, sobretudo para a fotografia, que apesar de ser um meio já tão antigo, ainda padece de teorias próprias e com alcance para todas as questões que lhe são inerentes.

É nesse sentido apontamos para a necessidade de mobilização de informações oriundas das próprias teorias da fotografia já desenvolvidas por muitos estudiosos, mas também da psicologia da percepção, da história da arte, da antropologia e da semiótica. Esta última trabalhada enquanto uma disciplina autônoma, capaz de enformar diversos acontecimentos comunicacionais elaborando categorias próprias.

Mais especificamente, a partir da perspectiva de Peirce, que desenvolveu uma filosofia científica das linguagens como instrumento que permitisse o diálogo com muitas áreas do conhecimento, de modo não estático e não estrutural.

Concentrando nossas atenções nas categorias formais da experiência, que tratam do signo em relação ao objeto, ou seja, do ícone, do índice e do símbolo, é que a semiótica peirceana promete ser capaz de articular as diversas esferas que compõem o “fotográfico” enquanto pano de fundo das diferentes culturas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1994.

ECO, Humberto. O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais. In: **A estrutura ausente**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: **A análise das imagens**: seleção de Ensaios da revista Communications. Novas Perspectivas em Comunicação, 8. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1973.

NUNES, Karliane M. A fotografia entre o índice e o ícone: por uma dupla abordagem. In: IX FÓRUM DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS IX E COLÓQUIO DE SEMIÓTICA I, 2007, Rio de Janeiro. **Atas do IX FELIN**. Disponível em CD-ROM. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. p. 1-9.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. **Imagem**: semiótica, cognição, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.