

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Augusto Cezar Alves Gonçalves

**Geraldo de Barros e a Construção da Abstração na Fotografia: Um Estudo
sobre o Ensaio *Fotoformas***

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do(a) Prof.(a), Dr.(a) Maria Lucia Santaella Braga

**São Paulo
2024**

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meu sincero agradecimento à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pelo suporte e pelos recursos oferecidos para o desenvolvimento e conclusão deste estudo. Reconheço com grande estima o apoio de todos os níveis da instituição, especialmente ao Departamento de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga, por compartilhar um saber que requer uma construção multifacetada de conhecimentos, fundamentais para a elaboração desta dissertação.

Dedico o esforço e a completude desta dissertação às pessoas que estiveram ao meu lado durante toda a jornada e contribuíram de maneira única para sua conclusão. À minha querida esposa, que, mesmo navegando em outras esferas do saber, dedicou com muita paciência sua crítica e percepção nas leituras; às minhas filhas, que, através da descoberta e da inocência, constantemente ativaram meu interesse em explorar os limites da abstração; e à minha família, pela paciência diante das minhas ausências.

RESUMO

Este trabalho explora a aplicação da semiótica peirciana ao ensaio "Fotoformas" de Geraldo de Barros, utilizando a teoria de Charles Sanders Peirce para analisar como a abstração e a manipulação da luz nas obras do artista desafiam e expandem as convenções da fotografia visual e da representação artística. Através da revisão das tricotomias de Peirce—Ícone, Índice, Símbolo; Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo; e Rema, Dicisigno, Argumento—o estudo demonstra como os elementos visuais em "Fotoformas" funcionam dentro destas categorias para criar uma experiência visual que transcende a percepção tradicional e engaja o espectador em um diálogo mais profundo sobre a realidade e a abstração.

A luz, elemento central nas obras de Barros, é tratada como um agente conceitual que transforma a realidade visual, levando a interpretações que vão além do concreto. Esta abordagem desafia a representação tradicional na fotografia e explora como a luz pode alterar a percepção dos objetos. Barros eleva a luz de um mero meio para uma força expressiva ativa, criando camadas de significado através de técnicas como sobreposição e manipulação do negativo, que destacam qualidades dos objetos de maneiras inicialmente irreconhecíveis.

O estudo também enfatiza a complexidade dos signos em "Fotoformas". Cada imagem atua como um signo que, além de representar seu objeto físico original, evoca interpretações e ideias mais elaboradas. Isso se alinha com a visão de Peirce de que os signos são dinâmicos e multifacetados, capazes de gerar uma gama de interpretantes. A semiótica, como ferramenta analítica, permite uma compreensão mais profunda de como as imagens manipulam os elementos visuais para explorar e expandir as fronteiras do que a arte pode representar e como ela é percebida.

A pesquisa conclui que "Fotoformas" de Barros reafirma e expande a teoria de Peirce ao demonstrar a flexibilidade e adaptabilidade dos signos em contextos artísticos modernos. O trabalho de Barros redefine a fotografia abstrata e contribui significativamente para o diálogo acadêmico sobre a semiótica na arte, abrindo novos caminhos para compreender a interação entre visualidade, significado e interpretação cultural.

Este resumo estabelece o cenário para uma discussão mais detalhada nas seções subsequentes da dissertação, onde cada aspecto da análise semiótica será explorado com maior profundidade, ilustrando como a arte contemporânea,

especialmente a abstração em fotografia, pode ser profundamente informada e enriquecida pelo enquadramento teórico de Peirce.

Palavras-chave: Semiótica, Charles Sanders Peirce, fotografia abstrata, Geraldo de Barros, Fotoformas, representação visual, relações triádicas, manipulação da luz, percepção artística, arte moderna, signos, objeto, interpretante, representamen, estética, abstração, fenomenologia, inovação visual, comunicação visual.

RESUMEN

Este trabajo explora la aplicación de la semiótica peirceana al ensayo "Fotoformas" de Geraldo de Barros, utilizando la teoría de Charles Sanders Peirce para analizar cómo la abstracción y la manipulación de la luz en las obras del artista desafían y expanden las convenciones de la fotografía visual y la representación artística. A través de la revisión de las tricotomías de Peirce—Ícono, Índice, Símbolo; Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo; y Rema, Dicisigno, Argumento—el estudio demuestra cómo los elementos visuales en "Fotoformas" funcionan dentro de estas categorías para crear una experiencia visual que trasciende la percepción tradicional y compromete al espectador en un diálogo más profundo sobre la realidad y la abstracción.

La luz, elemento central en las obras de Barros, es tratada como un agente conceptual que transforma la realidad visual, llevando a interpretaciones que van más allá de lo concreto. Esta aproximación desafía la representación tradicional en fotografía y explora cómo la luz puede alterar la percepción de los objetos. Barros eleva la luz de un mero medio a una fuerza expresiva activa, creando capas de significado a través de técnicas como la superposición y la manipulación del negativo, que destacan cualidades de los objetos de maneras inicialmente irreconocibles.

El estudio también enfatiza la complejidad de los signos en "Fotoformas". Cada imagen actúa como un signo que, además de representar su objeto físico original, evoca interpretaciones e ideas más elaboradas. Esto se alinea con la visión de Peirce de que los signos son dinámicos y multifacéticos, capaces de generar una gama de interpretantes. La semiótica, como herramienta analítica, permite una comprensión más profunda de cómo las imágenes manipulan los elementos visuales para explorar y expandir las fronteras de lo que el arte puede representar y cómo es percibido.

La investigación concluye que "Fotoformas" de Barros reafirma y expande la teoría de Peirce al demostrar la flexibilidad y adaptabilidad de los signos en contextos artísticos modernos. El trabajo de Barros redefine la fotografía abstracta y contribuye significativamente al diálogo académico sobre la semiótica en el arte, abriendo nuevos caminos para comprender la interacción entre visualidad, significado e interpretación cultural.

Este resumen establece el escenario para una discusión más detallada en las secciones subsiguientes de la disertación, donde cada aspecto del análisis semiótico será explorado con mayor profundidad, ilustrando cómo el arte contemporáneo, especialmente la abstracción en fotografía, puede ser profundamente informado y enriquecido por el marco teórico de Peirce.

Palabras-clave: Semiótica, Charles Sanders Peirce, fotografía abstracta, Geraldo de Barros, Fotoformas, representación visual, relaciones triádicas, manipulación de la luz, percepción artística, arte moderno, signos, objeto, interpretante, representamen, estética, abstracción, fenomenología, comunicación visual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1	14
GERALDO DE BARROS NO FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTES	14
1.1. <i>Fotoformas</i> e sua relação com a semiótica	19
1.2. A luz como matéria-prima da fotografia abstrata no ensaio <i>Fotoformas</i>	22
CAPÍTULO 2	25
A SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE NO PROJETO FOTOFORMAS	25
2.3. Abstração nas relações triádicas.....	31
2.4. Divergência com o Modelo Peirciano - Complexidade do Objeto.....	32
2.5. Convergência com o Modelo Peirciano - Reinterpretação do Representamen	33
2.6. Relações de Comparação	35
2.7. Relações de Desempenho	36
2.8. Relações de Pensamento	37
CAPÍTULO 3	39
ABSTRAÇÃO NAS TRICOTOMIAS DO ENSAIO FOTOFORMAS	39
3.1. Análise da primeira tricotomia.....	39
3.1.1. Quali-Signo em “ <i>Fotoformas</i> ”	39
3.1.2. Sin-Signo e a Materialização das “ <i>Fotoformas</i> ”	40
3.1.3. Legi-Signo e a Normatividade em “ <i>Fotoformas</i> ”	42
3.2. Análise da Segunda Tricotomia	43
3.2.1. Ícone	43
3.2.2. Índice.....	44
3.2.3. Símbolos	46
3.3. A fotografia no ensaio <i>Fotoformas</i> como fato abstrato	47
3.4. Análise da Terceira Tricotomia dos Signos.....	48
3.4.1. Rema.....	49
3.4.2. Dicisigno	50
3.4.3. Argumento	51
3.5. Pontos integrados do Rema, Dicisigno e o Argumento no ensaio <i>Fotoformas</i> de Barros	53
CAPÍTULO 4	55
FOTOFORMAS À LUZ DA SEMIÓTICA	55

4.1. Análise I.....	55
4.2. Análise II.....	57
4.3. Análise III.....	59
CAPÍTULO 5.....	62
CONCLUSÃO POR UMA SÍNTESE SEMIÓTICA	62
REFERÊNCIAS.....	65

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo	6
Figura 2 - Ceci n'est pas une pipe, René Magritte	11
Figura 3 - A Menina e o Sapato, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo	17
Figura 4 - Os pássaros, superposição de imagens no mesmo fotograma, 1950, Geraldo de Barros, Rio de Janeiro	17
Figura 5 - O barco e balão 1948, Geraldo de Barros, São Paulo	18
Figura 6 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo	20
Figura 7 - Os pássaros, superposição de imagens no mesmo fotograma, 1950, Geraldo de Barros, Rio de Janeiro	55
Figura 8 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo	57
Figura 9 - A Menina e o Sapato, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo	59

INTRODUÇÃO

Geraldo de Barros é um dos artistas mais importantes e influentes da história da fotografia brasileira. Sua trajetória artística é marcada por diversas inovações e experimentações, que o levaram a desenvolver um estilo único e reconhecido em todo o mundo. Entre as diversas fases de sua carreira, destaca-se o período em que G. Barros produziu as "*Fotoformas*", uma série de imagens que revolucionaram a maneira como se pensava sobre a fotografia abstrata no Brasil.

Nascido em 1923 em Chavantes, São Paulo, Barros iniciou sua carreira artística como pintor. No entanto, seu interesse pela fotografia logo o levou a explorar novas possibilidades na experimentação com a abstração nas artes.

Ao longo dos anos 1940, Barros exercia diferentes combinações com meios artísticos distintos, o artista transitava entre desenho a lápis e nanquim sobre papel, pintura a óleo, fotografia e gravuras. Esta profusão de saberes foram alicerces consistentes para que o artista ao fim da década chegasse na série "*Fotoformas*", produzida entre 1946 e 1951, período esse que será o foco analítico desse trabalho. Em sua primeira exposição fotográfica intitulada "*Fotoformas*" no ano de 1951 no Masp, Barros estabeleceu um marco na fotografia brasileira ao apresentar um caráter experimental inegável. Sua intenção era questionar o caráter mimético intrínseco à fotografia, indo além da representação objetiva com imagens essencialmente abstratas.

Por caráter mimético entende-se o potencial da fotografia de registrar com exatidão a figura do objeto fotografado assim como parte do contexto em que se encontra. Esse é o caráter fundamental da fotografia inclusive responsável pela confiança no seu caráter documental jornalístico e historiográfico. Mesmo as fotos artísticas, antes do advento do computador que, por si só, podia metamorfosear a matriz fotográfica, costumavam explorar a mimesis fotográfica impondo sobre ela traços originais.

Fotoformas, ao contrário, são imagens abstratas criadas a partir da fotografia de objetos geométricos e superfícies cotidianas, como paredes, janelas, portas, treliças ou elementos arquitetônicos distintos que após uma modelagem artística assumem outro significado dado ao novo arranjo da topologia da imagem. Barros explorou a interação entre luz e sombra, formas e texturas, para criar imagens que

desafiam a percepção do espectador e instigam a reflexão sobre os limites da linguagem visual.

Nesta dissertação de mestrado, proponho uma análise do trabalho "*Fotoformas*" de Geraldo de Barros, através de uma pesquisa documental, que busca estudar como a série se apresenta no contexto de sua produção e época, bem como uma análise da linguagem visual considerando o instrumental da semiótica peirciana, examinando a técnica e o processo criativo utilizado por Barros para produzir a série "*Fotoformas*". Como mencionado, será utilizado um instrumental de análise baseado na Semiótica de Charles Sanders Peirce, usando de maneira expansiva parte da bibliografia de Lucia Santaella, conforme será citada no decorrer do trabalho, como suporte e orientação para a leitura de imagens, linguagens exploradas e semiose dos signos no processo de comunicação e significação.

Geraldo de Barros foi um artista versátil, explorando diversas formas de expressão artística. Além de pintor, ele também se dedicou à gravura, à fotografia e ao design. Foi visionário ao entender as mudanças que ocorriam no campo da arte, adaptando-se de uma prática para outra conforme julgava conveniente. Ao longo de sua vida, vemos inúmeras expressões desse saber destinadas as suas atividades artísticas.

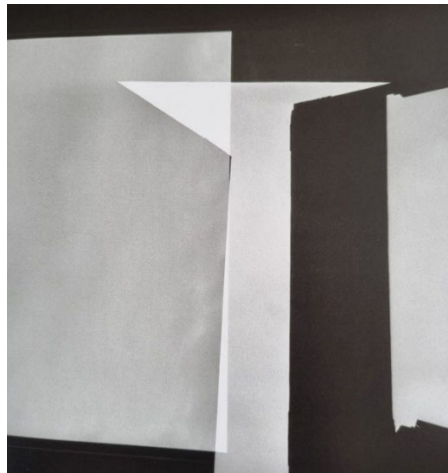
É importante lembrar que, no campo das artes visuais, Geraldo de Barros foi um importante artífice do movimento Concretista, sendo um dos signatários, em 1952, do Manifesto Ruptura. Neste mesmo ano, foi ganhador de um prêmio pelo cartaz do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Em 1956, participou da I Exposição de Arte Concreta. Além disso, Geraldo de Barros teve um papel significativo na cena artística de São Paulo. Em 1966, juntamente com Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, ele fundou a Rex Gallery, galeria precursora da pop art na cidade. Essa galeria, desempenhou um papel importante na introdução de correntes artísticas contemporâneas e inovadoras em São Paulo. Justa dimensão, preservamos o momento de análise e estudo para o período de criação do ensaio Fotoforma.

Multifacetado ou pioneiro como era conhecido, Barros inicia sua carreira como fotógrafo amador no Foto Cine Clube Bandeirantes, fundado em 1939 por Thomas Farkas, German Lorca, Eduardo Salvatore e José Yalente. Como proposta inicial o grupo tinha como tentativa fundar um novo paradigma na fotografia nacional, se contrapondo, a priori, ao classicismo renascentista e as suas práticas pictóricas na execução e leitura de imagens.

Barros, já naquele momento, imprime em seu trabalho profundos questionamentos sobre o ato fotográfico e, não obstante, enfrenta dentro de sua produção, toda a normativa do fazer fotográfico como representação do real. Essa subjetividade não se revelava de forma linear, já que para exercer a ruptura do antigo pensamento pictórico, Geraldo de Barros precisou questionar as técnicas tradicionais na criação e manipulação da fotografia, usando de novos métodos e intervenções em sua produção de fotos que, se num primeiro momento são estranhos a aqueles meios mais originais que à época o tinha, se revelam a posteriori como uma marca da mudança no paradigma da criação fotográfica brasileira.

Neste fazer fotográfico, a desconstrução do aparato como agente enunciador, não só revela o elemento mecânico como coadjuvante, como também reescreve o uso do espaço e a disposição dos elementos visuais nas interações que são geradas pelas diversas camadas de suas fotografias. Vejamos a imagem da Figura 1.

Figura 1 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 49

Como intérprete da topologia num primeiro grau, antes de significar a imagem, fica clara a necessidade de abandonar uma tradução primitiva do código visual na busca de uma representação de realidade afirmativa. O convite na imagem está em sua fissura para o mundo exterior, tensionada por linhas em contrastes que empregam rotas de atribuição à forma euclidiana. As sobreposições em tons mais claros são os próprios talhes de uma informação corrompida pela necessidade aparente da construção do real. Logo, essa reconstrução e rearranjo dos marcadores visuais na fotografia, nos direciona a uma perspectiva de um signo que está em outra parte ou

em outro momento. O efeito não é dicotômico, ele leva tempo para assimilação, pois não se trata apenas de contrastes e linhas sobrepostas, mas sim, de uma variável intencional onde a própria colagem se intercala em níveis de tons com a abertura central da imagem, mesclando os pseudo ambientes num exercício de continuidade na abstração da fotográfica, dentro de uma estrutura de linguagem fenomenológica da própria abstração.

Não há nada, para nós, mais aberto à observação do que os fenômenos. Entendendo-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido apresenta à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna ou visceral (uma dor no estomago, uma lembrança ou reminiscência, uma expectativa ou desejo), quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência, a fenomenologia seria, segundo Peirce a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano. (Santaella, 2012. p. 48)

Esta amostra, de como o trabalho de Geraldo de Barros interagiu com o meio através de sua produção, abre uma janela para contextualizar alguns pontos dessa história. Aqui, vale mencionar que, no mesmo processo de produção inédito que G. Barros trabalhava, também se via um profundo desafio na manutenção do *status quo* na fotografia brasileira, suas inovações técnicas e abordagem criativa, ajudaram a definir a fotografia como uma forma de arte.

A produção *Fotoformas*, ocorreu em um momento de intensa efervescência cultural e artística no Brasil, conhecida como a “era de ouro” da arte moderna brasileira. Este período, que durou de meados dos anos 1940 até os anos de 1960, foi marcado por uma série de mudanças sociais e políticas que tiveram um grande impacto na produção artística no país.

Neste contexto, a fotografia começou a ser cada vez mais valorizada como meio de expressão artística, e G. Barros foi um dos pioneiros em entender essas transformações da época, se utilizando de técnicas de fragmentação e reorganização de imagens fotográficas para criar novas formas de arte. Além disso, a produção das *Fotoformas* também ocorreu em um momento de intensa modernização do Brasil, com o país passando por um período de industrialização e urbanização acelerada. Isso influenciou sua abordagem artística, levando-o a explorar temas relacionados à vida urbana e à tecnologia.

Ao mesmo tempo, a produção das *Fotoformas* ocorreu em um momento de grande experimentação artística em todo o mundo, ao exemplo de movimentos como o dadaísmo e surrealismo influenciando a produção artística em diversos países. Podemos dizer, que parte do trabalho de Geraldo de Barros também reflete essa influência, incorporando elementos de abstração em suas composições, como visto na Figura 2.

Aqui, abro um precedente de leitura sobre a teoria fotográfica com base no livro *Leitura de imagens* Santaella (2015):

A imagem na fotografia é sempre um duplo, emanção física do objeto, vestígio da luz, marca e prova do real. Entretanto, por mais fiel que a fotografia possa ser, ela não é, efetivamente, aquilo que registrou, é apenas um duplo. Com isso, a que a fotografia revela é a diferença e a separação entre o real fotografado, que foi engolido pelo tempo que passa, e o seu registro – capturado, congelado e eternizado na foto. (Santaella, 2015. p. 78)

O que vemos desse trecho da obra e mais adiante, é como a fotografia dentro de uma leitura primária de sua concepção, como objeto e sentido, se caracteriza por meio de uma representação da realidade, em que o conjunto de sua expressão tem como elemento concatenador a pura e simples expressão da realidade como ponto de existência. Nesse caso, a câmera é o artifice ou o agente enunciador figurado, como partes mecânicas de um funcionamento que mimetiza a intenção ocular, seja por sua expressão imediata ou reparação do aparato na sua lógica proposital. Vilém Flusser (2002) nos apresenta como esse processo, na verdade, exprime apenas a conexão do aparato como meio de comunicação:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaciotemporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. (Flusser, 2002, p.31)

G. Barros em seu ensaio *Fotoformas*, nos brinda exatamente com essa percepção, porém subvertida a criação e desconstrução do código perspectivo que o fazer fotográfico mimetiza à sua revelia, uma vez que todo o conjunto de interpretação imediata da configuração da imagem já não representa mais o real ou mesmo a

concepção de um só plano nas dimensões representativas e documentais que uma foto pode servir.

Esse arranjo, impulsionado pela experimentação da fotografia moderna, que à época transformou o modo de pensar fotográfico, se valida no sentido oposto do antigo fazer pictórico, no qual a representação estética da imagem ocupava apenas o valor constitutivo da realidade, sendo o aparato e não o fotógrafo a conexão subjacente ao seu projeto figurativo. Já na experimentação não limitada a essa mimetização intrínseca, um campo ilimitado de possibilidades se abriu perante o artista, que agora não está mais subordinado a essa conjuntura de pensamentos e fazeres oriundos de um modelo estático e sem vida, mas sim à liberdade de experimentação e flexão que constituem o desejo e a criatividade a serviço da relação do homem com a natureza. O coadjuvante agora é o aparato, que por sua vez, é apenas a extensão dessa vontade de transformação entrópica de uma imagem abstrata, subvertendo o motivo à necessidade de romper com a tradição. Neste sentido, o ensaio Fotoformas se qualifica pelo ineditismo, experimentalismo e reconfiguração de como os efeitos constitutivos do código visual podem e devem ser arqueados ao modelo proposto.

Neste trabalho, o estudo da semiose, que deriva de um sistema triádico¹, utilizado para avaliar os elementos perceptíveis que transmitem informação, dará o insumo principal para o entendimento do *representamen* (ou seja, do signo em si, na tríade do signo, objeto e interpretante) no Fotoformas.

Utilizo-me deste recurso, por ser ele o elemento não só léxico, mas lógico, capaz de traduzir a condição do que é, ou seja, um gatilho de qualquer representação visual capaz de provocar uma reação no intérprete. Este sistema que subsidia a análise à qual o trabalho Fotoformas se refere, observa o objeto pelo qual o signo busca apresentar seu código visual, seja por meio de intervenções diretas no negativo feita pelo artista ou pelo uso de outras técnicas de manipulação na construção da imagem.

¹ A tríade de Peirce nos permite entender como os signos funcionam não apenas como entidades estáticas, mas como partes de um processo dinâmico e interativo de significação.

Representamen: Na obra 'Fotoformas' de Geraldo de Barros, o representamen é a expressão visual manipulada que carrega potenciais significados, ação expressada através de técnicas fotográficas onde cada imagem funciona como um meio para explorar e expressar conceitos abstratos de forma visual.

Objeto: Em "Fotoformas", o objeto transcende formas tangíveis e se torna a própria percepção alterada da realidade, estimulada pela manipulação artística da fotografia, que reconfigura o visual cotidiano em algo desconhecido.

Interpretante: O interpretante nas obras de Barros é a reação mental ou interpretação que as abstrações evocam no espectador, desafiando-o a reconceituar o familiar e a explorar significados mais profundos e pessoais através da arte visual.

Geraldo de Barros reúne elementos distintos dentro de uma plástica tensionada com níveis de abstração expressados por suas composições imagéticas. Esse objeto, que agora se apresenta como um novo arranjo plástico com signos ordenados pelo impulso do artista, conduz o efeito que é produzido no intérprete pelo *representamen*, partindo de uma compreensão ou significado atribuído pelo intérprete ao signo. Como o interpretante, quer dizer o efeito que o *representamen* provoca no interprete, pode variar de pessoa para pessoa, influenciado pelas experiências individuais e pela bagagem cultural de cada um, é importante destacar que não nos furtemos de utilizar em primeiro grau a bibliografia referencial e recortes informativos da época como rigor técnico na leitura e avaliação da análise.

Na série fotoformas, Geraldo de Barros toma para si a liberdade de desconstruir o que é comum na representatividade da realidade. As técnicas empregadas de sobreposição de imagens, intervenções diretas no negativo ou foto colagem, partem de uma experimentação no processo criativo, o artista não está preso ao método hermético de criação, nesse procedimento, objetos do cotidiano poderiam ser empregados em qualquer etapa da criação, “emprestando” o seu signo para uma composição maior e mais arranjada de um espaço geométrico.

Além das técnicas de sobreposições e colagem, vemos algo mais distante de uma identificação instantânea em seu conjunto imagético, as linhas de força que se cruzam, os paralaxes, intersecções, as zonas de sombras e luz, por vezes são talhes que buscam certa geração de sentido na sua própria desconstrução, as imagens no ensaio Fotoformas, imprimem uma negação aparente sobre a forma, é como se olhássemos o motivo, identificássemos algumas características como treliças ou sobreposições de peças arquitetônicas, mas com uma ausência de objeto caracterizável que reflita uma linguagem ou objetivo aparente.

Um exemplo dessa dissociação identificável, mas negada, pode ser encontrado no trabalho de René Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*”, (Isto não é um cachimbo, Figura 2). A provocação é dupla: nega-se a imagem que aparece no quadro enquanto a confirma como representação. Assim, a fruição do observador sobre a obra de arte não ocorre ali diante do quadro, mas em seu alhures, na sua construção mental do símbolo conhecido.

Figura 2 - Ceci n'est pas une pipe, René Magritte



MAGRITTE, René. A Traição das Imagens [Pintura], 1929. <Disponível em: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/collections.lacma.org-images/remote_images/ma-150089-WEB.jpg?vJrlZoCG3FHpzO01DkcxvVfdBLGeaEDA> Acesso em: 01 jul. 2024.

Em completo a análise da imagem 2, Foucault explora as complexas relações entre imagem, palavra e realidade, destacando como Magritte desafia as convenções de representação ao negar a correspondência direta entre o objeto representado e sua representação visual ou textual.

Na obra de Magritte, vemos a imagem de um cachimbo com a legenda "Ceci n'est pas une pipe" (Isto não é um cachimbo), o que imediatamente parece paradoxal, já que a imagem parece ser claramente a de um cachimbo. No entanto, Foucault argumenta que a intenção de Magritte é enfatizar a diferença entre a representação (a imagem ou o desenho do cachimbo) e o objeto real (um cachimbo que pode ser utilizado para fumar). A frase é uma verdade no sentido de que o que vemos não é um cachimbo real, mas uma representação, desafiando a ideia tradicional de que imagens ou palavras podem representar diretamente objetos do mundo real.

Foucault conecta essa análise ao conceito de "semelhança" e "representação", temas que ele explora amplamente. Para Foucault, Magritte está sugerindo que a semelhança entre a imagem e o objeto não é suficiente para garantir que a imagem seja o objeto. Ele rompe com a ideia de que existe uma correspondência automática entre as palavras e o mundo, ou entre as imagens e os objetos que elas pretendem representar.

No contexto de uma análise semiótica como a desenvolvida nesta dissertação, a obra de Magritte e a análise de Foucault poderiam ser usadas para aprofundar a

discussão sobre a diferença entre o representamen, o objeto e o interpretante. O trabalho de Barros em Fotoformas poderia ser visto de forma semelhante, onde a manipulação visual altera a relação entre a imagem e o objeto, forçando o espectador a reconsiderar suas suposições sobre o que está vendo e a maneira como a representação opera na fotografia abstrata. A obra de Magritte e a análise de Foucault ressaltam a ruptura entre o signo e o objeto, um ponto que ecoa na análise do abstracionismo em Barros, onde a desconstrução visual provoca novas semioses e múltiplas camadas de significação.

Esse diálogo entre imagem e texto, central na obra de Magritte, é também uma questão chave na semiótica, ao examinar como signos (palavras ou imagens) podem descrever ou representar objetos de maneira complexa e aberta a múltiplas interpretações. A análise de Foucault poderia ser utilizada para reforçar a ideia de que, assim como Magritte, Geraldo de Barros rompe com as expectativas tradicionais de representação e cria um espaço onde a abstração fotográfica abre portas para novas formas de leitura visual e conceitual, realçando a importância da interação entre signos, objetos e interpretantes. Vejamos o trecho a seguir:

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um "padrão": elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (Foucault, 1998, p.60)

O trecho de Michel Foucault que discute a dissociação entre semelhança e similitude na obra de Magritte pode ser correlacionado ao trabalho de Geraldo de Barros em Fotoformas, especialmente sob a ótica da semiótica de Charles Sanders Peirce, ao refletir sobre a relação entre ícone, índice e símbolo.

Peirce define o ícone como um signo que mantém uma relação de semelhança com o objeto que representa. No entanto, no trabalho abstrato de Geraldo de Barros, essa relação icônica é tensionada, tal como Foucault sugere com o conceito de similitude. Em vez de buscar uma semelhança direta, Barros emprega a abstração

para criar uma relação entre imagens que se desenvolvem em uma série de repetições visuais que não necessariamente se remetem a um "padrão" ou a um "modelo" original, mas se propagam como diferenças mínimas entre formas, luzes e sombras. Assim, sua abordagem ressoa mais com o conceito de similitude que Foucault descreve, onde as imagens não hierarquizam ou prescrevem uma cópia do real, mas operam em um ciclo indefinido de novas possibilidades de significação.

Sob a ótica de Peirce, isso implica que as Fotoformas não funcionam como ícones tradicionais que remetem diretamente a um objeto, mas sim como signos que exploram a repetição e a transformação contínua. Em vez de representar uma realidade estável e reconhecível, as imagens de Barros se aproximam do conceito de simulacro, onde o significado é sempre fluido e sujeito à reinterpretação, muito alinhado com a noção de terceiridade na semiótica de Peirce. Esta terceiridade, que incorpora a mediação, as leis e a continuidade interpretativa, permite que o espectador veja as imagens de Barros como parte de uma cadeia infinita de interpretações, na qual não existe uma hierarquia fixa de significado.

Assim como Magritte desafiou a relação convencional entre palavras e imagens, Barros questiona a natureza da representação visual ao explorar os limites entre o real e o abstrato, entre a repetição e a variação.

As considerações acima funcionam como antecipações genéricas que as análises semióticas, a serem realizadas neste trabalho, visam explorar em nível micro. É justamente essa capacidade que a semiótica revela de penetrar nos meandros mais finos das formas visuais que este trabalho defende e colocará em prática.

CAPÍTULO 1

GERALDO DE BARROS NO FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTES

O Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) é uma instituição cultural pioneira e fundamental na história da fotografia brasileira. Fundado em São Paulo, no dia 15 de agosto de 1939, por um grupo de fotógrafos apaixonados por essa arte, o clube teve um papel fundamental no desenvolvimento e promoção da fotografia no país.

Na época da fundação do FCCB, o Brasil vivia um período de intensas transformações culturais, marcado pela modernização da sociedade e pela efervescência das artes e movimentos culturais. O país passava por uma transição do modelo agrário para uma economia mais industrializada, e as grandes cidades, como São Paulo, eram o epicentro desse processo. Nesse cenário, a fotografia estava se tornando cada vez mais acessível ao público em geral, com a popularização das câmeras fotográficas e a evolução das técnicas de revelação e ampliação. Esse contexto favoreceu o surgimento de um interesse crescente pela fotografia como forma de expressão artística.

Os fundadores do FCCB foram figuras importantes no estabelecimento do movimento fotoclubista no Brasil. Dentre os principais fundadores destacam-se Thomaz Farkas, José Yalenti, Eduardo Salvatore, entre outros. Eles compartilhavam o desejo de promover a fotografia como uma forma de arte e estabelecer um espaço para troca de ideias, aprendizado e produção fotográfica.

Nas duas primeiras décadas de funcionamento, o FCCB desempenhou um papel fundamental no fomento da produção fotográfica brasileira. O clube organizava exposições, cursos, palestras e competições fotográficas, proporcionando um ambiente de aprendizado e experimentação para seus membros e para a comunidade fotográfica em geral. O FCCB também promoveu a integração e o intercâmbio cultural entre fotógrafos brasileiros e estrangeiros, contribuindo para a divulgação de novas tendências e estilos fotográficos. Além disso, a instituição publicava uma revista chamada "Foto Cine Clube", que se tornou uma importante plataforma para a difusão de conhecimento e a divulgação de trabalhos fotográficos.

Uma das principais contribuições do FCCB para a fotografia moderna foi a introdução da fotografia de vanguarda e experimental no Brasil. Fotógrafos como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, membros do clube, foram pioneiros na exploração de novas técnicas e linguagens fotográficas, como a fotomontagem, a

fotografia abstrata e o uso criativo da luz e da sombra. Essa abertura para a experimentação e inovação contribuiu significativamente para o desenvolvimento da fotografia como uma forma de expressão artística no Brasil, ajudando a romper com as convenções estabelecidas e a ampliar os horizontes criativos dos fotógrafos brasileiros. Ao longo de sua trajetória, o Foto Cine Clube Bandeirantes teve um impacto duradouro na fotografia brasileira, influenciando gerações de fotógrafos e deixando um legado de excelência artística e compromisso com a promoção da fotografia como uma forma de arte e expressão cultural.

Considerando o contexto dessa dissertação, é preciso registrar que Geraldo de Barros foi uma figura proeminente no Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) e uma das principais referências da fotografia brasileira. Sua contribuição, enquanto membro ativo, foi fundamental para a consolidação e expansão do movimento fotoclubista no Brasil. Barros era um artista multifacetado, tendo iniciado sua carreira como pintor e designer gráfico antes de se dedicar à fotografia. Sua atuação no FCCB se destacou por sua busca incessante por experimentação e inovação fotográfica, o que o tornou uma figura única no contexto do foto clubismo da época.

Enquanto outros membros do clube seguiam abordagens mais tradicionais, focando em temas convencionais e técnicas fotográficas clássicas, Geraldo de Barros trouxe uma abordagem disruptiva à fotografia. Ele buscava a abstração e a desconstrução dos elementos visuais, explorando a forma e a luz de maneira inédita.

Suas fotografias ganharam reconhecimento tanto no Brasil como no exterior, atraindo a atenção de críticos e colecionadores. Suas obras abstratas, em particular, se destacaram por sua originalidade e ousadia. Ele utilizava técnicas como a fotomontagem, a sobreposição de imagens e o uso criativo da luz e da sombra para criar composições impactantes e cheias de significado. Barros também foi um dos pioneiros na incorporação de elementos gráficos e geométricos em suas fotografias, explorando a relação entre a fotografia e o design, algo inovador para a época. Sua visão artística estava à frente de seu tempo, e suas imagens abstratas foram consideradas revolucionárias, desafiando as convenções estabelecidas da fotografia.

Essa abordagem vanguardista e experimental de Barros também gerou alguns contrapontos frente ao foto clubismo tradicional. Enquanto muitos membros do FCCB buscavam uma fotografia mais documental e descritiva, Geraldo de Barros buscava a arte e a expressão pessoal através da fotografia. Essas diferenças de perspectiva muitas vezes levaram a debates e divergências no clube. No entanto, apesar dos

possíveis pontos de conflito, a presença de Geraldo de Barros no FCCB contribuiu para a ampliação dos horizontes artísticos e estéticos do clube como um todo. Sua influência e seu compromisso com a experimentação fotográfica abriram caminho para uma nova geração de fotógrafos brasileiros explorarem novas possibilidades criativas e estilísticas.

Divergências estilísticas desse tipo geravam discussões acaloradas entre os membros do clube, uma vez que os paradigmas da fotografia artística da época estavam sendo desafiados. Alguns membros viam com ceticismo as abordagens mais experimentais de Barros, questionando a validade e a relevância de suas obras dentro do contexto do foto clubismo.

Por outro lado, Geraldo de Barros defendia sua visão artística, acreditando que a fotografia poderia ir além do registro literal e documental, abrindo-se para novas possibilidades de expressão e experimentação visual. Ele via a fotografia como uma forma de arte em si mesma, capaz de transcender o simples retrato da realidade e explorar a criatividade do fotógrafo.

Geraldo de Barros deixou um legado inestimável na história da fotografia brasileira. Suas imagens abstratas continuam sendo fonte de inspiração para muitos fotógrafos contemporâneos, e sua visão artística abriu caminho para a consolidação da fotografia como uma forma de expressão artística no Brasil e no mundo. Sua trajetória no FCCB e suas contribuições para a fotografia moderna são um testemunho de sua relevância e genialidade como artista e inovador visual.

Enquanto membro do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), Geraldo de Barros contribuiu com diversas obras que se destacaram pela sua originalidade e inovação, principalmente na forma de fotografar e na abordagem estética. Algumas das obras mais importantes de Geraldo de Barros enquanto membro do FCCB incluem as Figuras 3, 4 e 5.

Figura 1 - A Menina e o Sapato, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 68

Nesta imagem da Figura 3, realizada no cemitério da Quarta Parada em São Paulo, 1949, vemos o trabalho de desenho sobre negativo com ponta seca de nanquim, em que Geraldo de Barros nos apresenta uma forte imagem, que certamente navega em águas surrealistas em sua abordagem.

Figura 2 - Os pássaros, superposição de imagens no mesmo fotograma, 1950, Geraldo de Barros, Rio de Janeiro



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 60

Nesta outra imagem Figura 4, vemos uma das técnicas que de certa maneira será empregada em diversas fotografias produzidas ao longo do ensaio *fotoformas*. A técnica de superposição consiste em altos níveis de contraste e o uso da mesma imagem nesse caso sobreposta à original, a fim de gerar camadas dimensionadas de maneiras distintas, que podem se aprofundir com os elementos vivos e geométricos dessa imagem.

Figura 3 - O barco e balão 1948, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 59

Uma das características não muito clara sobre essa fotografia da Figura 5, é exatamente sobre sua proposta indicada pelo nome. Não está claro aqui, se o artista fez uma intervenção direta no negativo. O que se observa são que os elementos constitutivos no plano da superfície e no acidente da topologia do cimento, dão características únicas ao nome da obra. O barco, navega acima com elementos de suporte inferior, o balão surge da parte inferior com todos os elementos abaixo constituindo um caos visual.

É sobre esse cenário que Geraldo de Barros explorou e flexibilizou seu trabalho no FCCB, que ainda hoje continua ativo e relevante no cenário fotográfico brasileiro, adaptando-se aos desafios e oportunidades da era digital, mas sempre mantendo sua essência de apoio à produção e apreciação da fotografia. Sua história e contribuição

para a fotografia moderna são testemunhos de como uma instituição cultural pode moldar e enriquecer uma forma de arte, ao mesmo tempo que deixa uma marca indelével na cultura de um país.

1.1. *Fotoformas* e sua relação com a semiótica

A escolha analítica para descrever as *Fotoformas* de Geraldo de Barros à luz das relações triádicas dos signos de Peirce, demonstra que a compatibilidade ao ato criativo na sua produção pode ser refletida à sua existência abstrata como imagem icônica. A iconicidade, que deve ser lida à luz da tríade quali-signo (o signo em si mesmo), icônico (o quali-signo em relação ao objeto a que se refere), remático (o efeito hipotético que o signo desperta), implica correspondências de similaridades entre o signo e seu objeto.

Essas correspondências entre signo e objeto, em que, a imagem signo se assemelha ao objeto que ela representa, permite categorizar cada uma das camadas dimensionais dentro da topologia que a fotografia expressa, observando que cada uma das relações está embarcada com técnicas de sobreposição, recorte, rotação e ampliação de imagens fotográficas que criam formas e padrões que podem ser associados a objetos e elementos do mundo real, portanto, a relação icônica é importante para a compreensão das *Fotoformas*, já que permite, de certa maneira, identificar os elementos e as formas que a compõem.

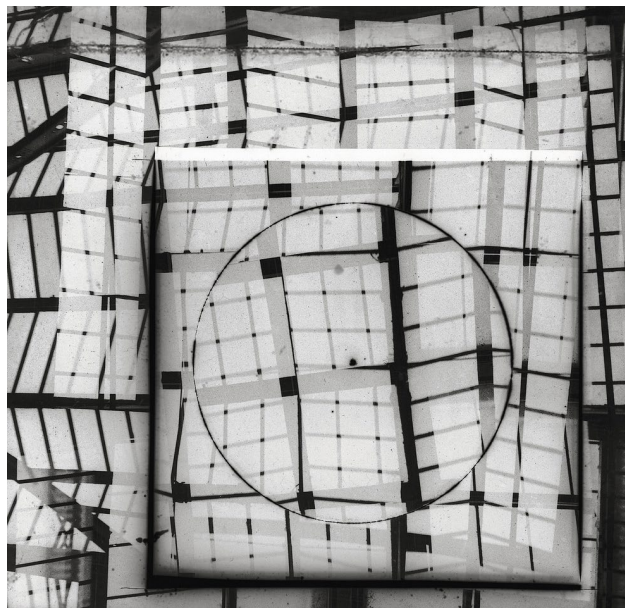
A relação triádica, no caso da fotografia envolve a conexão entre o signo e o objeto por meio de uma relação causal. Toda fotografia, assim se define porque resulta de uma conexão existencial entre a foto e o objeto que ela flagra. Entretanto, nas *Fotoformas*, a relação indicial é menos evidente, já que a imagem resultante não é necessariamente uma representação fiel do objeto fotografado. No entanto, a manipulação da imagem é uma ação indicial interna, pois os elementos e formas que compõem a obra são indicativos de ação realizada pelo artista sobre a imagem original. A relação indicial, portanto, permite compreender a ação realizada pelo artista sobre o objeto original e como essa ação cria novas formas e significados.

O destaque nessa situação, fica por conta da relação triádica simbólica. Isso se dá, quando o quali-signo icônico, converte-se em legi-signo simbólico porque envolve a convenção social que atribui um significado ao signo, elemento esse indispensável para compreender a atribuição de leitura e entendimento que os espectadores dão à

imagem resultante, que, mesmo distorcida e abstrata, pode ser interpretada de várias maneiras, dependendo da experiência e do conhecimento do espectador. A relação simbólica, portanto, permite compreender como a convenção social atribui significado à imagem e como essa atribuição pode variar de acordo com o contexto e a cultura em que a imagem é produzida e recebida.

Observemos a geometrização euclidiana na produção *Fotoformas* na Figura 6.

Figura 4 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 94

Na figura 6, os elementos do espaço geométrico estão intervalados e sobrepostos numa transparência vertiginosa, onde cada uma das camadas representa a sua própria linha de força e compreensão, sendo elas elementos do mundo real, distorcidas por sua própria figuração euclidiana. Ou seja, assim como na geometria euclidiana que utiliza seus próprios axiomas e princípios matemáticos para descrever as propriedades dos objetos no espaço, as *Fotoformas* de Geraldo de Barros, utiliza as relações triádicas dos signos para descrever as propriedades dos objetos fotográficos e das imagens resultantes após a manipulação.

Na geometria euclidiana, as formas e os objetos são descritos a partir de conceitos como pontos, retas, planos e ângulos, já no ensaio *Fotoformas*, esse arranjo proposto pelo artista cria novas formas e padrões que podem ser associados aos objetos e elementos do mundo real. Além disso, assim como a geometria euclidiana é uma forma de representação do mundo físico que pode ser interpretada de várias

maneiras à depender do contexto em que é aplicada, o ensaio também segue os mesmo princípios interpretativos que dependem da experiência e conhecimento do observador.

Da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado. Esse ponto privilegiado do espaço que define os valores na cena é uma decorrência lógica da construção perspectiva, já que esta é por natureza uma topografia organizada em função do ponto de vista do sujeito da representação, tal como ele está cristalizado no olho fixo e único da objetiva. (Machado, 1984, p.116)

No contexto das "Fotoformas", o *representamen* refere-se ao próprio signo visual, ou seja, a imagem fotográfica capturada pela câmera de Geraldo de Barros. Cada fotografia é um *representamen* que traz em si formas abstratas e padrões criados através da manipulação intencional do fotógrafo. Essas imagens são como janelas para um mundo além do registro fotográfico comum, tornando-se elementos essenciais para a comunicação artística e expressão visual do autor. O objeto das "Fotoformas" vai além do simples registro do mundo exterior. Geraldo de Barros eleva a fotografia a uma dimensão criativa, em que o objeto está relacionado ao processo de concepção artística. Aqui, o objeto não se limita ao que é meramente visível, mas também incorpora as ideias, emoções e intenções do fotógrafo ao criar as formas abstratas e subjetivas.

O objeto, portanto, é uma representação simbólica e conceitual que transcende a realidade tangível. O interpretante das "Fotoformas" é o resultado da interação entre o observador e o *representamen*. Cada pessoa que se depara com essas imagens abstratas é convidada a interpretá-las de acordo com sua própria experiência, cultura e perspectiva pessoal. O interpretante, nesse caso, pode variar amplamente, pois cada espectador atribuirá significados e emoções únicos às formas capturadas pelas lentes de Geraldo de Barros. Essa multiplicidade de interpretantes enriquece a experiência artística, tornando-a profundamente pessoal e subjetiva.

Em conjunto, esses três elementos do sistema triádico de Peirce se fundem harmoniosamente nas "Fotoformas" de Geraldo de Barros. Cada imagem capturada é um *representamen* que, através de sua abstração e criatividade, revela um objeto que transcende o mundo físico e se conecta à visão artística do fotógrafo. Essa

interação entre o *representamen* e o objeto, por sua vez, produz uma infinidade de interpretantes, tornando a série fotográfica uma obra de arte complexa e enriquecedora, na qual cada observador é convidado a participar do processo criativo através de suas próprias percepções e significados. As "Fotoformas" de Geraldo de Barros são, portanto, uma poderosa celebração da riqueza da comunicação visual e da pluralidade de significados que podem emergir a partir dessa interação dinâmica entre a fotografia e seus espectadores.

1.2. A luz como matéria-prima da fotografia abstrata no ensaio Fotoformas

Para Geraldo de Barros, a luz transcende sua função básica de iluminar o visível, assumindo um papel primordial na moldagem da realidade através de suas fotografias. Manipulando a luz com maestria, Barros consegue revelar camadas ocultas do cotidiano, transformando objetos comuns em complexos padrões e texturas que desafiam as percepções e interpretações convencionais dos observadores. Esta técnica vai além de simplesmente desafiar a representação tradicional na fotografia. Ela explora, de forma profunda, como a luz pode alterar significativamente tanto a forma quanto a essência dos objetos retratados. Na sua série "Fotoformas", Barros investiga a intersecção entre a realidade física e a percepção visual, convertendo os elementos do dia a dia em representações abstratas que questionam as interpretações tradicionais e o entendimento visual comum. Este processo é vigorosamente impulsionado por sua abordagem inovadora na manipulação da luz, que altera drasticamente a maneira como os objetos são visualizados e compreendidos.

A luz, sob a perspectiva de Barros, é tratada não apenas como um componente técnico, mas como um agente conceitual fundamental, uma matéria-prima que ele emprega para distorcer, ocultar e revelar diversos aspectos dos objetos. Ele utiliza técnicas como sobreposição, alto contraste e manipulação do negativo para enfatizar certas qualidades dos objetos, transformando-os em formas inicialmente irreconhecíveis. Esta abordagem eleva a luz de um mero meio para uma força expressiva ativa e potente, capaz de infundir a fotografia com uma nova dimensão que transcende a realidade imediata. No contexto da semiótica, a lógica é frequentemente explorada como uma análise essencial dos signos.

A lógica, em sentido geral, é, como entendo haver demonstrado, apenas uma outra denominação da semiótica, a quase necessária ou formal doutrina dos signos. Dizendo que a doutrina é “quase necessária” ou formal, pretendo significar que observamos os caracteres dos signos e, a partir dessa observação, por processos que não tenho objeções a denominar Abstração, somos levados a enunciados eminentemente falíveis e, portanto, em certo sentido, de maneira alguma necessários, relativamente ao que *devem ser* os caracteres de todos os signos empregados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender com base na experiência. (Peirce, 1993, p.93)

Esta perspectiva se fundamenta na ideia de que os signos, meticulosamente observados e submetidos ao processo de abstração, revelam características que, embora possam ser discutíveis, são indispensáveis para aprofundar o entendimento humano sobre como os símbolos e índices moldam a comunicação e a cognição. Este processo de abstração não é apenas uma técnica de análise, mas também uma forma robusta de observação que enfrenta desafios conceituais significativos em toda a obra de Barros, especialmente nas imagens que se distanciam de uma visão empírica e prática dos fenômenos.

A classificação das ciências proposta por Peirce, conforme descrita por Santaella no livro *A Assinatura das Coisas* (1992 [2021]), revela uma estrutura hierárquica em que as ciências mais abstratas fornecem princípios fundamentais para as ciências menos abstratas. Esse escalonamento de abstração é essencial para entender como as ciências operam em diferentes níveis de generalidade e especificidade, com um fluxo contínuo de informações que vai das mais abstratas às mais concretas e vice-versa. Esse conceito de escalonamento conecta-se diretamente ao tema de abstração na obra de Geraldo de Barros e ao fenômeno na semiótica de Peirce. Na fotografia de Barros, o processo de abstração não é apenas uma técnica, mas uma profunda forma de observação que desafia as percepções convencionais e revela novas camadas de significado. Esse uso da abstração fotográfica reflete a ideia de que os fenômenos, embora diretamente percebidos, podem ser reinterpretados através de níveis variados de abstração para revelar percepções mais profundas sobre a realidade, como descrito a seguir:

Sua classificação das ciências explicita as relações de interdependência de uma ciência para com as outras, indicando os

escalonamentos em níveis de abstração através dos quais as ciências mais abstratas funcionam como fundamentação para as menos abstratas, na medida em que e das mais abstratas que as mais concretas tomam emprestados seus princípios, ao mesmo tempo em que é com os dados fornecidos pelas ciências menos abstratas que as mais gerais se abastecem. (Santaella, 1992, p. 28)

Assim como nas ciências, onde as abstrações mais altas informam as aplicações mais concretas, na fotografia de Barros, a abstração visual serve para fundamentar uma compreensão mais rica dos objetos e das interações visuais. Esta metodologia é análoga ao modo como Peirce vê o fenômeno na base da semiótica: a primeridade, segundidade e terceridade que descrevem diferentes aspectos do fenômeno os quais, embora distintos, contribuem para uma compreensão holística do signo e sua interpretação.

CAPÍTULO 2

A SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE NO PROJETO FOTOFORMAS

O processo de abstração, como demonstrado na obra de Geraldo de Barros, torna-se uma forma robusta de observação, enfrentando desafios conceituais significativos, especialmente nas imagens que se afastam de uma abordagem empírica e prática dos fenômenos. Como dito anteriormente, este processo pode ser profundamente conectado com a fenomenologia de Charles Sanders Peirce, especificamente através dos conceitos de primeridade, secundidade e terceridade, que são essenciais para entender como os signos operam e são interpretados dentro da semiótica.

2.1. A fenomenologia descritiva na base da semiótica analítica

São três as categorias fenomenológicas elementares e universais. Elas são poucas justamente porque estão onipresentes em quaisquer campos da natureza e da cultura.

Primeridade: Este termo refere-se à qualidade dos fenômenos em seu modo de ser potencial ou imediato, antes de qualquer interação ou interpretação. Na obra de Barros, a primeridade pode ser vista na forma pura de como a luz revela a essência dos objetos, criando uma experiência visual que é imediata e intuitiva. A luz, com sua capacidade de transformar a realidade visual sem qualquer mediação, encapsula a qualidade da primeridade, oferecendo uma percepção primária e estética das formas e texturas.

Secundidade: Peirce descreve a secundidade como a experiência do 'aqui e agora', marcada pela ação e reação, ou pela realidade das coisas em suas relações de oposição. Na fotografia de Barros, a secundidade pode ser observada na interação entre luz e sombra, objeto e câmera, ou mesmo na percepção do observador ao enfrentar a imagem. A manipulação da luz cria contrastes e confrontos visuais que empurram o espectador para a experiência do confronto direto com o real, evidenciando a resistência e as qualidades físicas dos objetos.

Terceridade: Este aspecto da fenomenologia de Peirce é relacionado à mediação, às leis e aos hábitos que governam os fenômenos e sua interpretação. Na

obra de Barros, a terceridade se manifesta na forma como as imagens são compostas e interpretadas, engajando o observador em um processo de descoberta dos significados mais profundos. A luz não apenas ilumina; ela também sugere e guia a interpretação através de padrões e composições que são entendidos dentro de um contexto cultural e estético mais amplo. Neste sentido, o desafio conceitual, que Barros enfrenta ao se distanciar de uma visão empírica dos fenômenos, reflete a complexidade dessas três categorias fenomenológicas. Ao usar a abstração não apenas como uma técnica, mas como uma forma de observação, ele convoca o observador a engajar-se em um diálogo contínuo entre ver e interpretar, entre a experiência sensorial direta dos objetos e as camadas de significado que eles evocam.

A observação abstrativa, neste contexto, é comparável ao raciocínio matemático, por sua estrutura lógica e metodológica. Envolve a construção de um modelo simplificado, um esboço ou um diagrama de pensamento, que é analisado sob condições variadas para testar a estabilidade e a validade de certas suposições sobre os signos. Este exercício de pensamento permite extrair inferências sobre a natureza essencial dos signos e como eles operam em diferentes contextos e aplicações, fomentando uma compreensão mais ampla e aplicável às fotografias do ensaio "Fotoformas".

O desenvolvimento contínuo de tais formulações teóricas através da observação e do raciocínio abstrativo é um aspecto central na fotografia de Barros, configurando-se como uma espécie de ciência da observação. Esta abordagem é comparável a outras ciências em seu rigor e busca por padrões replicáveis, mas se distingue pelas suas metas ambiciosas de explorar não apenas o que é observável, mas também as estruturas subjacentes que determinam como os fenômenos são percebidos e interpretados em cada imagem.

Na série "Fotoformas", Barros utiliza a fotografia como uma ferramenta essencial para transformar objetos cotidianos em representações que ultrapassam suas formas originais, gerando imagens que operam como signos na semiótica, provocando na mente do observador uma geração de interpretantes, onde cada imagem serve como um signo que, além de representar seu objeto físico original, evoca interpretações e ideias mais elaboradas.

Na complexa estrutura da semiótica, cada signo é relacionado a três componentes essenciais: o fundamento, que estabelece a base para a representação; o objeto, que é o alvo da representação, e o interpretante, que é o significado gerado

pela interação dos dois primeiros. Essa interação fundamental entre os elementos constitui a base para os três ramos principais da semiótica, destacando a profundidade e a multifacetada natureza deste campo de estudo.

O primeiro ramo da semiótica, frequentemente explorado sob diversos nomes, pode ser focado, como é o caso deste trabalho, especificamente na semiótica visual, ou seja, uma interpretação visual que delinea as normas essenciais que um representamen deve atender para operar eficazmente como um veículo de significado visual. O objetivo principal é identificar e compreender as características fundamentais que os signos devem exibir para capturar a atenção do observador, facilitando a comunicação e a interpretação precisas em ambientes intelectuais diversificados. Envolve uma análise profunda de como elementos visuais — como imagens, ícones e símbolos — podem ser organizados e utilizados para transmitir ideias e conceitos de forma clara e poderosa. Esse estudo abrange desde a percepção básica de formas e cores até a interpretação complexa de mensagens visuais e a sua capacidade de evocar respostas emocionais e cognitivas no espectador.

Avançando para o segundo ramo, exploramos a lógica da imagem abstrata, que se concentra nas condições sob as quais os representamens abstratos se relacionam com seus objetos para produzir interpretações válidas e impactantes. Este campo investiga as leis que governam a veracidade e a relevância dos signos abstratos em variados contextos, esforçando-se para compreender como essas representações devem ser formuladas e interpretadas para manter sua eficácia. Envolve o estudo minucioso da estrutura e da função dos elementos visuais abstratos, analisando como padrões, formas e composições influenciam a percepção e a interpretação. O objetivo é descobrir métodos para que as imagens abstratas não apenas comuniquem seus conceitos de forma eficiente, mas também como elas podem ser adaptadas ou reinterpretadas em diferentes ambientes e para diferentes audiências, garantindo que o significado pretendido seja compreendido e apreciado de maneira ampla e profunda.

O terceiro e último ramo, que podemos alinhar com a retórica visual no contexto da semiótica de Peirce, se dedica à exploração das leis que governam a transição e a transformação dos signos visuais em ambientes de comunicação abstrata e intelectual. Este campo de estudo aprofunda-se em como uma imagem abstrata pode influenciar a emergência de novas interpretações e como a observação de um elemento visual pode desencadear uma cadeia de pensamentos e associações. A

retórica visual, neste sentido, examina a capacidade dos signos abstratos de fomentar a continuidade e o desenvolvimento do pensamento criativo e analítico, investigando como esses signos afetam a geração de novos significados e contribuem para a evolução do conhecimento.

Este ramo aborda especificamente a eficácia dos signos visuais, especialmente os abstratos, em moldar a percepção e interpretar a realidade de maneiras que transcendem as representações literais. Focando em como as formas, cores e configurações visuais podem ser percebidas de maneira a evocar complexas respostas cognitivas e emocionais, a retórica visual de Peirce desvenda o processo pelo qual o observador de arte abstrata constrói sentido a partir daquilo que inicialmente pode parecer enigmático ou ambíguo. Este entendimento abstrato é crucial para decifrar não apenas a arte, mas qualquer comunicação visual que desafie as interpretações convencionais e estimule uma reflexão mais profunda.

É no contexto anterior apresentado, que a fotografia de Barros transcende sua função básica de iluminar o visível, assumindo um papel primordial na moldagem da realidade e revelando camadas ocultas do cotidiano através de suas imagens. Este fenômeno pode ser correlacionado com a ideia de Peirce sobre o signo e suas múltiplas representações. Na perspectiva de Peirce, um signo não é meramente um objeto perceptível, mas algo que, de acordo com diferentes contextos e interpretações, pode representar múltiplos objetos e significados. Da mesma maneira, na série "Fotoformas" de Barros, a luz é utilizada não apenas como um recurso técnico, mas como um agente conceitual que transforma objetos comuns em padrões e texturas complexos, desafiando as interpretações convencionais e estimulando a percepção visual.

Cada fotografia de Barros, então, atua como um signo que transcende sua forma física inicial para evocar diversas interpretações e ressonâncias emocionais e cognitivas no espectador. Assim como Peirce explica que um signo pode ser entendido de diferentes maneiras dependendo de seu objeto e do contexto em que é interpretado, as fotografias de Barros são polissêmicas. Elas são capazes de representar e evocar múltiplos significados, funcionando não apenas no nível de sua aparência visual imediata, mas também em camadas mais profundas de significação. A luz nas obras de Barros, portanto, é uma manifestação visual que, semelhante ao signo de Peirce, detém a capacidade de ser interpretada de várias maneiras, dependendo de como é vista e compreendida pelo observador.

2.2. O caráter analítico da semiótica

A intersecção da arte e da semiótica oferece um campo fértil para a exploração de como os signos e símbolos operam dentro da obra artística. Na continuidade deste capítulo proponho uma análise detalhada do projeto "Fotoformas" de Geraldo de Barros, à luz da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. O objetivo é explorar como Barros utilizou conceitos de abstração e manipulação da luz para criar uma série de obras que não apenas desafiam as percepções visuais tradicionais, mas também engajam profundamente com o sistema triádico de signos proposto por Peirce.

Iniciemos com os sistemas de signos descritos nos capítulos anteriores; em suas diversas vertentes, eles representam as camadas associativas que busco explicar na obra de Barros. No sistema anteriormente abordado, o signo, conforme entendido no projeto 'Fotoformas', configura-se como relações triádicas que se comunicam com o espectador. Contudo, antes de avançarmos nesse ponto, que constitui um alicerce fundamental, é imperativo abordar por que a obra de Barros se enquadra no conjunto abstrato de sua proposta. Peirce nos alerta para situações em que uma informação pode frequentemente não comunicar, em qualquer nível, aquilo que pretende.

A obra "Fotoformas" de Geraldo de Barros apresenta características que, à primeira vista, podem parecer não se encaixar completamente na definição tradicional de signo como descrito neste trabalho até aqui. Segundo Peirce, o signo necessita de uma certa familiaridade com o objeto que representa para veicular informação adicional sobre esse objeto. Este conceito implica que o signo deve estar intrinsecamente ligado a algo previamente conhecido pelo intérprete (o receptor da informação), de modo que o signo possa comunicar eficazmente algo sobre esse objeto, vejamos por que a obra de Barros pode parecer desafiar essa noção:

Abstração e Desfamiliarização: "Fotoformas" se destaca por seu alto grau de abstração. Barros manipula elementos visuais cotidianos, como formas geométricas simples, e os recontextualiza de maneira que eles frequentemente perdem sua conexão imediata com o mundo tangível. Ao fazer isso, ele cria uma série de imagens nas quais o objeto representado pode não ser imediatamente reconhecível ou familiar ao espectador. Essa transformação pode obscurecer as relações habituais entre o signo e seu objeto, levando a interpretações que são mais abertas e subjetivas.

Inovação Visual: A técnica de Barros envolve manipulações diretas de negativos fotográficos e outras intervenções no processo fotográfico que alteram significativamente a aparência dos objetos representados. Essas intervenções podem criar uma camada de estranhamento entre o signo e qualquer objeto previamente conhecido, desafiando a noção de que um signo deve evocar uma familiaridade direta. Isso vem demonstrar que a relação triádica genuína pressuposta na tríade tende a caminhar para níveis de primeiridade em que dominam quali-signos.

Natureza dos Signos em "Fotoformas": De acordo com Peirce, um signo precisa se referir a algo conhecido. No entanto, nas "Fotoformas", muitas vezes o que é conhecido é redefinido ou apresentado de uma forma que desafia a percepção usual ou a familiaridade do espectador. Isso pode fazer com que os signos nas "Fotoformas" pareçam não se encaixar na definição triádica clássica, pois eles não apenas representam, mas também questionam e reconfiguram a percepção do conhecido.

O Signo só pode representar o objeto e referir-se a ele. Não pode propiciar trato ou reconhecimento do Objeto; isso é o que se pretende aqui significar por objeto, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo de sorte a veicular alguma informação adicional concernente a esse algo. Indubitavelmente, haverá leitores que digam ser-lhes impossível compreender isso. Imaginam que se um Signo não precisa relacionar-se com algo de outra forma conhecido e não sabem como entender o enunciado segundo o qual todo o Signo dever relacionar-se a um Objeto dessa ordem. Contudo, se houver alguma coisa que veicule informação e, apesar disso, não tenha absolutamente relação nem faça referência a algo com o qual a pessoa a quem a informação é transmitida tenha menor familiaridade, direta ou indireta, quando recebe a informação, - informação que seria de uma espécie estranhíssima – o veículo desse tipo de informação não será, neste contexto, denominado Signo. (Peirce, 1993, p.97)

Enquanto Peirce afirma que o signo deve evocar um objeto conhecido para transmitir informação, as "Fotoformas" de Barros introduzem uma camada de abstração que distorce essa familiaridade. Essas imagens não apenas representam objetos de maneira convencional, mas transformam-nos através de manipulações visuais, questionando assim a própria natureza da representação e do reconhecimento em arte. Essa abordagem de Barros, que inicialmente pode parecer desafiar a definição de signo, na verdade, alarga a compreensão do que pode ser considerado como familiar. Ao manipular fotograficamente objetos cotidianos e apresentá-los de maneiras não convencionais, Barros convida os espectadores a

reavaliar e redescobrir o mundo ao seu redor. Essa transformação das "Fotoformas" não destrói a familiaridade, mas a expande, ao forçar uma nova interação com o conhecido e ao provocar um questionamento sobre o que constitui um objeto.

Barros cria uma dicotomia na interpretação visual de seu trabalho: de um lado, o desafio da noção tradicional de signo obscurecida pela familiaridade; de outro, a necessidade de um repertório vasto para acessar plenamente a mensagem que as "Fotoformas" tentam comunicar. Isso sugere que, para engajar verdadeiramente com sua obra, deve-se mergulhar além das superfícies visuais e explorar as complexas camadas de significado que Barros constrói.

2.3. Abstração nas relações triádicas

A obra "Fotoformas" de Geraldo de Barros lança um fascinante desafio às costumeiras aplicações da semiótica de Peirce, particularmente no que tange às intrincadas divisões das relações triádicas por ele formuladas. A intervenção de Barros na realidade visual, transformando-a em composições abstratas, provoca uma revisão significativa nas noções estabelecidas sobre a relação entre signos, seus objetos e seus interpretantes. Este fenômeno merece uma exploração detalhada, incorporando um referencial teórico mais amplo para entender como a abstração de Barros dialoga e, em alguns casos, aparentemente desafia os princípios semióticos peircianos. Vamos explorar essa aparente desconexão através da aplicação dos conceitos de Peirce sobre a divisão triádica dos signos e como eles se manifestam ou divergem na obra de Barros.

Peirce desenvolveu uma das mais complexas teorias sobre signos dentro do campo da semiótica. Segundo Peirce, um signo é algo que representa algo em algum aspecto ou capacidade, sendo, por isso capaz de produzir um efeito interpretativo, um outro signo, ou interpretante, na mente de um possível intérprete. Ele introduziu a ideia de que os signos funcionam dentro de relações triádicas, que não apenas incluem o signo (ou *representamen*), mas também o objeto (o que o signo representa) e o interpretante (o efeito do signo sobre o observador, que forma uma interpretação do objeto). Esta estrutura triádica é crucial para entender como as informações são processadas e significados são construídos.

Os princípios e analogias da Fenomenologia nos habilitam a descrever, de maneira fluida, quais devam ser as divisões das relações triádicas. Entretanto, enquanto não deparamos com os diferentes tipos a posteriori e enquanto não nos vemos levados, dessa maneira, a reconhecer-lhes a importância, pouco significam as descrições a priori; não que nada signifiquem, mas significam pouco. Mesmo depois de parecer que temos condição de estabelecer identidade entre as variedades percebidas a priori e as variedades que a experiência da reflexão nos conduz a julgar importantes, não é leve o trabalho requerido para dar-nos segurança de que as divisões estabelecidas a posteriori são precisamente as que havíamos predito a priori. Na maioria dos casos verificamos que não são precisamente idênticas, devido à estreiteza de nossa experiência reflexiva. (Peirce, 1993, p.98)

Em "Fotoformas", Geraldo de Barros manipula imagens através de técnicas como sobreposição, recortes e alterações no tratamento da luz e da textura, criando uma experiência visual que muitas vezes se desvia de representações diretas e reconhecíveis. Esta prática pode parecer, à primeira vista, distanciar-se do modelo peirciano, onde cada signo deve ter um correlato claro e direto no mundo real para que sua mensagem seja eficazmente comunicada.

2.4. Divergência com o Modelo Peirciano - Complexidade do Objeto

Na semiótica peirciana, o objeto de um signo é fundamentalmente aquilo que o signo representa ou denota, sendo um elemento essencial na tríade semiótica que também inclui o *representamen* (o signo em si) e o interpretante (o efeito do signo no intérprete). Tradicionalmente, Peirce enfatiza a importância de uma certa transparência no signo, quando o objeto deve ser suficientemente conhecido pelo intérprete para que a comunicação seja eficaz e inequívoca, ou seja, para que se produza um outro signo, quer dizer, um interpretante, na mente do intérprete. Este princípio sustenta que o signo deve ter um grau de clareza que permita ao interpretante identificar e compreender o objeto com relativa facilidade.

No entanto, Geraldo de Barros, em "Fotoformas", utiliza técnicas que abstraem significativamente o objeto, muitas vezes até o ponto de torná-lo irreconhecível. Esta abstração altera radicalmente a natureza do objeto tal como é percebido no contexto da obra. Em vez de apresentar objetos com contornos claros e reconhecíveis, Barros os transforma em formas quase irreconhecíveis, questionando a premissa de que a eficácia do signo depende da reconhecibilidade do objeto. Este desafio ao modelo

peirciano genuinamente triádico introduz uma complexidade em que o objeto se torna um conceito mais fluido e interpretativo, estimulando o espectador a engajar-se em um processo de descoberta e reconsideração da realidade visual.

Peirce concebe o interpretante como a reação mental provocada pelo signo no observador, uma interpretação que é moldada tanto pelo contexto cultural quanto pelo conhecimento pessoal do indivíduo. Idealmente, esse interpretante deveria ser relativamente estável ou pelo menos convergir para uma compreensão comum entre diferentes observadores dentro de um mesmo contexto cultural.

Contudo, as "Fotoformas" de Barros frequentemente abrem espaço para uma variedade de interpretações, refletindo uma natureza mais subjetiva e exploratória do que o modelo suportado pela tríade genuína da semiótica peirciana. As obras não canalizam os observadores para um único ou mesmo um conjunto limitado de interpretantes, mas sim convidam a múltiplas, e por vezes divergentes, interpretações. Este aspecto da obra desafia a ideia contida da tríade de que o interpretante deve ser um resultado direto e previsível do engajamento com o signo. Em vez disso, Barros explora a ideia de que o interpretante pode ser um espaço aberto para a exploração e o questionamento, onde o significado não é fixo, mas é continuamente negociado e reinterpretado pelos observadores. A exploração das "Fotoformas" de Geraldo de Barros, ao ser vista através do prisma da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, revela uma complexa tessitura de significados e interações que transcendem as noções tradicionais da representação visual. A intersecção entre as teorias de Peirce e a prática artística de Barros destaca uma dialética profunda entre os conceitos de representamen, objeto e interpretante, bem como entre possibilidade, existência e lei.

2.5. Convergência com o Modelo Peirciano - Reinterpretação do Representamen

Apesar das iniciais aparentes divergências, a abordagem de Geraldo de Barros nas "Fotoformas" oferece também pontos de convergência significativos com o modelo semiótico proposto por Peirce, especialmente no que diz respeito ao conceito de representamen e à dinâmica entre possibilidade e lei na geração de significados.

Na realidade a semiótica peirciana é profundamente flexível e adaptável a diversos contextos interpretativos. No coração desta teoria está o *representamen*, que Peirce definiu como algo que "em algum aspecto ou capacidade, representa algo para

alguém." (CP 6.347). O *representamen* não é simplesmente uma reprodução direta do objeto; ele é um mediador que traz consigo potenciais de significação que podem ser ativados de diferentes maneiras, dependendo do contexto e do interpretante.

A obra de Barros, particularmente em "Fotoformas", reinterpreta o conceito de *representamen* ao explorar a capacidade dos signos de evocar novas maneiras de ver e entender o mundo. Esta abordagem está em linha com a visão de Peirce sobre o potencial ilimitado de interpretação e significado dos signos. Barros desafia os limites tradicionais do que os signos podem representar, transformando objetos cotidianos em abstrações que sugerem novas formas de perceber e conceituar a realidade. Esta capacidade de transformar o familiar em algo desconhecido ou estranho é uma poderosa reafirmação do potencial transformador do *representamen* dentro da semiótica peirciana, especialmente quando o *representamen* evoca seu caráter de *quali-signo* que, por sua natureza é vago, sujeito a ambiguidades.

Peirce categorizou os signos, entre outras maneiras, pela sua relação com a possibilidade, a existência e a lei. Os signos podem ser ícones (baseados em semelhança), índices (baseados em conexão factual ou causal) ou símbolos (baseados em lei ou convenção). A manipulação de imagens por Barros ressoa especialmente com a ideia peirciana de exploração da possibilidade ("o que pode ser") e da lei ("o que é regular ou normativo").

Em "Fotoformas", Barros explora estas categorias ao manipular visualmente a matéria prima de suas imagens, promovendo uma reflexão sobre como percebemos e entendemos os signos visuais. Ao fazê-lo, ele não apenas utiliza a lei no sentido peirciano de convenções estabelecidas, mas também desafia essas mesmas convenções, sugerindo novas formas de entendimento e de aplicação das 'leis' da percepção visual e da representação. Esta capacidade de reinterpretar e expandir as leis semióticas confirma a ideia de Peirce de que o significado não é estático, mas um campo dinâmico de possibilidades que está sempre em expansão e redefinição.

No que diz respeito às relações triádicas, nenhuma porção desse trabalho foi ainda satisfatoriamente realizada, exceto e em alguma extensão, no que concerne à mais importante classe de relações triádicas, as de dos signos ou *representamens*, com relação a seus objetos e interpretantes. (Peirce, 1993, p.98)

Neste sentido, a obra "Fotoformas" de Geraldo de Barros oferece uma fascinante convergência com a teoria dos signos triádicos, permitindo uma profunda análise da funcionalidade e significado dos signos em diversas camadas de complexidade e abstração. Ao categorizar as relações triádicas em três tipos principais — de comparação, de desempenho e de pensamento — Peirce nos fornece uma estrutura teórica robusta que pode ser aplicada para explorar as interações visuais e conceituais na arte de Barros, sendo que:

O Primeiro Correlato é aquele, dentro os três, considerado como da mais simples natureza, sendo mera possibilidade, caso qualquer dos três participe daquela natureza e não sendo uma lei a menos que todos os três participem daquela natureza.

O Terceiro Correlato é aquele, dentre os três, considerado como de natureza mais complexa, sendo uma lei se qualquer dos três for uma lei e não sendo mera possibilidade, a menos que todos os três participem dessa natureza.

O Segundo Correlato é aquele, dentro os três, considerado como complexidade intermediária, de tal sorte que se quaisquer dois forem da mesma natureza, sendo ou meras possibilidades ou meras existências concretas ou leis, então o Segundo Correlato será dessa mesma natureza, enquanto que se os três forem todos de naturezas diferentes, o Segundo Correlato será uma existência concreta. (Peirce, 1993, p.99)

2.6. Relações de Comparação

Segundo Peirce (1993, p. 98), "as relações triádicas de Comparação são as que participam da natureza das possibilidades lógicas", ou seja, as relações de comparação, sendo as mais abstratas dentro da categorização de Peirce, tratam de possibilidades lógicas e conceituais. No contexto das "Fotoformas", essas relações podem ser observadas na forma como Barros manipula elementos visuais para criar uma nova linguagem de formas e luzes. Essas manipulações não visam reproduzir o mundo visível de forma direta, mas sim explorar as possibilidades de como esse mundo pode ser percebido e reinterpretado. As abstrações de Barros não correspondem diretamente a objetos concretos, mas sim a ideias e conceitos que transcendem as representações literais, estimulando o espectador a engajar-se em um processo de descoberta e questionamento sobre a natureza da visão e da representação.

Na dimensão das relações de comparação, a arte de Barros se afasta de uma mera replicação do visível para adentrar no reino das possibilidades visuais e conceituais. Este movimento não é apenas uma manipulação da forma e da luz, mas uma reconfiguração da maneira como entendemos e percebemos a realidade. A abstração em "Fotoformas" transforma objetos conhecidos em novas entidades visuais que não correspondem diretamente a entidades concretas, mas emergem como ideias e conceitos que desafiam as representações literais. Este processo estimula uma reflexão contínua sobre a natureza da percepção e da representação, desafiando os espectadores a repensar e questionar continuamente suas próprias interpretações da realidade visual.

2.7. Relações de Desempenho

“As relações triádicas de Desempenho são as que participam da natureza dos fatos efetivos.” (PEIRCE, 1993, p.98) Apesar de sua natureza abstrata, as "Fotoformas" ainda se enquadram dentro das relações de desempenho de Peirce, que envolvem ações e fatos concretos. As obras de Barros, apesar de abstratas, são manifestações tangíveis dentro do mundo físico. São objetos fotográficos que não apenas ocupam espaço físico, mas cuja criação envolveu atos concretos de manipulação e intervenção fotográfica. O desempenho, neste caso, pode ser visto no processo artístico de Barros, no qual a ação de manipular materiais fotográficos e as técnicas empregadas resultam em um produto final que é ao mesmo tempo uma expressão artística e um objeto físico. Este aspecto de desempenho conecta as obras abstratas a realidades concretas, permitindo que elas sejam experienciadas como parte do mundo físico.

Embora predominantemente abstratas, as "Fotoformas" também se inserem nas relações de desempenho de Peirce, nas quais ações e resultados concretos são enfatizados. As intervenções fotográficas de Barros, que envolvem manipulações físicas do material fotográfico, resultam em obras que, apesar de sua abstração, mantêm uma presença tangível e concreta no mundo físico. Este aspecto das obras não apenas as ancora na realidade concreta, mas também reitera que a arte abstrata, como aquela que é praticada por Barros, é um ato performativo que transforma a

matéria prima visual em expressões artísticas que residem firmemente dentro do espaço físico e cultural.

2.8. Relações de Pensamento

De acordo com Peirce (1993), as relações de pensamento, que incorporam leis e generalizações, são cruciais para entender, por exemplo, como as imagens em "Fotoformas" funcionam como signos complexos. Essas obras evocam processos de pensamento que desafiam as percepções e interpretações convencionais. Barros convida os espectadores a refletirem sobre as imagens, promovendo um diálogo entre o visual apresentado e os conceitos que ele pode representar. A interação entre o espectador (e o signo interpretante que ele cria), a imagem (*representamen*) e o conceito ou mensagem subjacente (objeto) é dinâmica e aberta, caracterizada pela multiplicidade de interpretações e pela profundidade de significado que cada imagem pode evocar.

Nas relações de pensamento, as fotos de Barros funcionam como poderosos signos que engendram complexos processos de pensamento. Estas relações são evidenciadas pela maneira como as "Fotoformas" desafiam interpretações convencionais e promovem uma interação dinâmica entre a imagem, o espectador e os conceitos subjacentes. A capacidade das obras de evocar reflexões profundas e variadas sobre temas visuais e conceituais ilustra a aplicação das leis semióticas de Peirce em um contexto artístico moderno, onde o significado é tanto uma descoberta pessoal quanto uma construção coletiva.

Em suma, a análise das "Fotoformas" de Geraldo de Barros à luz da semiótica peirciana não apenas confirma a relevância das teorias de Peirce para a compreensão da arte contemporânea, mas também amplia essas teorias ao aplicá-las a um contexto artístico que desafia constantemente os limites e as expectativas. Barros, ao reconfigurar os elementos visuais básicos e explorar as fronteiras entre o abstrato e o concreto, reafirma a potencialidade infinita do signo peirciano para gerar novos significados e novas maneiras de ver o mundo. Esta convergência entre Peirce e Barros enriquece nosso entendimento da semiótica e da arte, demonstrando que os signos são entidades dinâmicas cujas capacidades de significação estão sempre em expansão e reinterpretação.

Haverá, além disso, uma segunda divisão semelhante das relações triádicas em dez classes, de acordo com as relações diádicas que elas constituam ou entre o Primeiro e O Segundo Correlatos ou entre o Primeiro e o Terceiro ou entre o Segundo e o Terceiro e na dependência de essas relações terem a natureza de possibilidade, fatos ou leis, essas dez classes admitirão, por sua vez, subdivisões de diferentes modos. (Peirce, 1993, p.99)

CAPÍTULO 3

ABSTRAÇÃO NAS TRICOTOMIAS DO ENSAIO FOTOFORMAS

A tricotomia de signos proposta por Peirce oferece uma base teórica rica para analisar a interação entre signos, objetos e interpretantes em diversas formas de comunicação e representação. Aplicando esta teoria ao trabalho "Fotoformas" de Geraldo de Barros, especialmente considerando a primeira tricotomia (quali-signo, sin-signo e legi-signo), podemos aprofundar a compreensão sobre como Barros explora a abstração para transmutar a realidade visual de maneiras que ressoam com conceitos semióticos complexos.

3.1. Análise da primeira tricotomia

Vejamos em detalhe esse primeiro conjunto sobre a ótica das imagens.

Os signos são divisíveis de acordo com três tricotomias: a primeira, na dependência de o signo ser, em si mesmo, mera qualidade, existente concreto ou lei geral; a segunda, na dependência de a relação do signo para com seu objeto consistir em o signo ter algum caráter por si mesmo ou estar em alguma relação existencial para com aquele objeto ou em sua relação para com um interpretante; a terceira, na dependência de seu Interpretante representa-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão. De acordo com a primeira divisão, um Signo pode ser denominado um *Quali-signo*, um *Sin-signo* ou um *Legi-signo*. (Peirce, 1993, p.100)

3.1.1. Quali-Signo em "Fotoformas"

Quali-signo é uma qualidade que é um Signo. Não pode, em verdade, atuar com um signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como um signo. (Peirce, 1993, p.100)

Os quali-signos, que são qualidades que possuem potencial significativo, são eminentemente presentes no trabalho de Barros. "Fotoformas" utiliza qualidades visuais como forma, textura e cor (mesmo que monocromáticas) para criar signos que não estão ancorados em entidades concretas, mas que evocam uma série de possíveis interpretações e ressonâncias emocionais. Esta abordagem está alinhada

com a noção de Peirce de que um quali-signo, embora precisando de corporificação para atuar como um signo, mantém seu caráter significativo independentemente de sua materialização. Na obra de Barros, essas qualidades visuais são usadas para desencadear processos de pensamento e percepção que desafiam as convenções visuais e cognitivas normativas. Esta exploração dos quali-signos em "Fotoformas" realça a interação complexa entre a estética visual e a resposta emocional e cognitiva, sugerindo que a arte possui um poder significativo para afetar e moldar a experiência sensorial do espectador. Ao desdobrar essas qualidades visuais em experiências sensoriais ricas, Barros convida o observador a um diálogo mais íntimo e pessoal com a obra, onde as respostas emocionais e cognitivas são tão significativas quanto a própria observação visual.

Adicionalmente, a integração da psicologia da percepção visual e das teorias estéticas oferece uma base sólida para entender como os observadores interpretam esses estímulos visuais complexos e ambíguos. A arte de Barros funciona como um laboratório experimental onde as qualidades abstratas não são apenas observadas, mas sentidas e experimentadas, revelando novas camadas de significado e enriquecendo nossa compreensão do potencial comunicativo da arte.

Em última análise, "Fotoformas" destaca a natureza efêmera e subjetiva da interpretação artística, propondo que as qualidades abstratas — os quali-signos — carregam um potencial significativo que vai além do tangível. Este aspecto da obra de Barros reafirma a importância de uma abordagem mais holística e integrativa à arte, uma que reconhece e valoriza a complexidade da experiência humana e a capacidade da arte de falar a essas profundezas. Através dessa abordagem, "Fotoformas" não apenas desafia, mas também expande os horizontes de como entendemos e interagimos com a arte no mundo contemporâneo.

3.1.2. Sin-Signo e a Materialização das "Fotoformas"

Um Sin-signo (onde a sílaba sin significa “uma única vez”, como em “singular”, “simples”, no latim *semel*, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de suas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. Contudo, esses quali-signos são de tipo especial e só constituem um signo quando efetivamente corporificados. (Peirce, 1993, p.100)

Enquanto os quali-signos necessitam de corporificação, os sin-signos são os eventos ou entidades existentes que são signos por meio de suas qualidades incorporadas. Em "Fotoformas", cada peça é um sin-signo na medida em que é uma manifestação física — uma impressão fotográfica ou uma instalação — que serve como um veículo para os quali-signos abstratos. A obra de Barros, ao transformar objetos cotidianos em abstrações, permite que esses objetos transcendam sua existência mundana e se engajem com observadores de maneira significativa e única, reforçando a ideia de que a arte, mesmo abstrata, é uma forma de sin-signo que interage diretamente com o mundo material. Cada peça de Barros não é apenas uma representação ou uma abstração, mas um evento tangível que ocupa espaço e dialoga com seu ambiente. Esta manifestação física das ideias artísticas desafia a noção convencional de que a arte deve ser primariamente visual ou representativa, propondo, em vez disso, uma experiência mais integrada e corpórea.

Incorporando conceitos da fenomenologia, que foca na experiência direta e na percepção dos objetos como eles são vivenciados, a discussão sobre as "Fotoformas" se enriquece significativamente. Esta abordagem permite uma apreciação mais profunda de como as obras de Barros não apenas ocupam o espaço físico, mas também como elas afetam e são afetadas pelo contexto no qual estão inseridas. A fenomenologia, ao destacar a interação entre o observador e o objeto observado, ressalta a natureza ativa da experiência artística, onde a obra e o espectador se encontram em um diálogo contínuo e dinâmico.

Ao considerar as "Fotoformas" como sin-signos — eventos reais que são signos através de suas qualidades físicas — entendemos que estas obras transcendem a simples visualidade para se tornarem presenças ativas que desafiam as percepções e engajam os sentidos. Esta perspectiva enfatiza não apenas o que as obras representam, mas o que elas são: entidades que existem no tempo e no espaço, que interagem com e dentro de seus contextos.

Portanto, a discussão sobre os sin-signos em "Fotoformas" levanta questões cruciais sobre a natureza da arte e sua função no mundo contemporâneo. Ela sugere que a arte de Barros, ao ocupar fisicamente o espaço e ao interagir com o ambiente, atua como um convite para explorar novas maneiras de entender e interagir com o mundo.

3.1.3. Legi-Signo e a Normatividade em "Fotoformas"

Um *Legi-signo* é uma lei que é um Signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, mas um tipo geral que, há concordância a respeito, será significante. Todo legi-signo ganha significado por meio de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica. A Réplica é um Sin-Signo. Dessa forma, todo Legi-signo requer Sin-Signos. Todavia, estes não são Sin-signos ordinários, uma vez que são ocorrências peculiares, encaradas como revestidas de significação, não fosse a lei que lhe confere tal significação. (Peirce, 1993, p.101)

Os legi-signos, leis ou convenções que funcionam como signos, são cruciais para entender a interação de "Fotoformas" com as normas da percepção artística e visual. Barros, ao subverter e expandir as leis da representação fotográfica e artística, cria um legi-signo que desafia e redefine as expectativas sobre aquilo que a fotografia pode ser ou fazer. Este aspecto do trabalho de Barros ressoa com a definição de Peirce de um legi-signo como uma lei que é um signo, frequentemente estabelecido pelos homens e que opera dentro de um contexto de convenções aceitas. As "Fotoformas" funcionam dentro deste contexto expandido, reinterpretando as "leis" da arte visual para explorar novas possibilidades de significado e expressão. Barros, com sua abordagem desafiadora e inovadora, não apenas interroga, mas também expande as fronteiras do que é aceito e esperado no domínio da fotografia e da representação visual.

A subversão das 'leis' estabelecidas na arte por Barros pode ser interpretada como um ato de resistência contra as convenções restritivas que muitas vezes delimitam a expressão artística. Ao reinterpretar essas normas, "Fotoformas" atua como um catalisador para uma reflexão mais ampla sobre a autoridade na arte e como esta pode ser uma força tanto limitadora quanto libertadora. Esta ação de desafiar as normas estabelecidas ressoa profundamente nos debates contemporâneos sobre a função da arte e do artista na sociedade, destacando a arte como um campo de negociação contínua e dinâmica de significados e valores.

Assim, torna-se evidente que "Fotoformas" de Geraldo de Barros exemplifica uma prática artística que é tanto uma exploração estética quanto um comentário crítico sobre as limitações impostas pelas convenções artísticas. A obra de Barros nos desafia a reconsiderar o papel das leis na arte, sugerindo que estas não são apenas

diretrizes para a criação, mas também espaços de possibilidade que podem ser reinventados e reimaginados.

3.2. Análise da Segunda Tricotomia

“De acordo com a segunda tricotomia, um Signo pode ser denominado Ícone, Indicador, ou Índice ou Símbolo.” (PEIRCE, 1993, p.101). A abordagem artística de Geraldo de Barros em "Fotoformas" oferece uma plataforma rica para explorar a segunda tricotomia dos signos de Charles Sanders Peirce — Ícone, Indicador (Índice) e Símbolo — e sua aplicação no contexto da abstração artística. Cada categoria de signo desempenha um papel único na forma como as obras de Barros comunicam e transcendem a representação visual tradicional, mergulhando profundamente no campo da semiótica visual.

3.2.1. Ícone

O conceito de ícone desempenha um papel crucial na arte contemporânea, especialmente nas obras abstratas aqui estudadas. Ícones, em termos semióticos, são signos que se referem aos seus objetos principalmente através da semelhança. Na obra de Barros, essa relação é particularmente intrigante e complexa, visto que as representações visuais não buscam imitar a realidade, mas sim evocá-la através de abstrações que ressoam no observador de maneira íntima e pessoal.

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo. É verdade que a menos que realmente exista um Objeto daquele tipo, o Ícone não poderá atuar como signo; isso, porém, nada tem a ver com seu caráter de signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um Ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado com signo dele. (Peirce, 1993, p.101)

Em "Fotoformas", Barros explora a capacidade dos ícones de transcender a imitação direta, criando uma ponte entre o concreto e o abstrato. As formas e texturas utilizadas, embora não sejam réplicas exatas de objetos reais, são compostas de

maneira a sugerir certas qualidades desses objetos. Por exemplo, uma disposição particular de linhas e sombras pode não representar fielmente uma estrutura arquitetônica específica, mas evoca a rigidez e a angularidade associadas às construções urbanas. Esta técnica de abstração permite que Barros manipule a experiência visual, desencadeando respostas sensoriais que são tanto cognitivas quanto emocionais.

A eficácia dos ícones em "Fotoformas" reside na sua capacidade de engajar o espectador em um diálogo visual que é profundamente pessoal. Cada observação da obra pode despertar memórias, associações e reflexões únicas, fazendo com que a interpretação de cada ícone varie significativamente de pessoa para pessoa. Este aspecto é fundamental para entender como os ícones funcionam não apenas como elementos de representação, mas como catalisadores de significado pessoal e coletivo.

A obra de Barros, ao confiar na semelhança abstrata, convoca o espectador a explorar suas próprias percepções e experiências como parte do processo interpretativo. A abordagem de Barros desafia a noção tradicional de que os ícones devem ser visualmente precisos para serem eficazes. Em vez disso, ele demonstra que a abstração pode ampliar o escopo do que um ícone pode comunicar. Ao fazê-lo, ele expande as fronteiras da semiótica visual, mostrando que a semelhança pode ser tanto uma questão de essência emocional ou conceitual quanto de aparência física. Isso enriquece o discurso sobre como as imagens abstratas podem funcionar eficazmente como ícones dentro da arte contemporânea, sugerindo novas maneiras de interação e interpretação que transcendem a representação literal.

3.2.2. Índice

Na obra "Fotoformas" de Geraldo de Barros, os indicadores, ou índices, desempenham um papel essencial ao estabelecer uma conexão visceral entre a arte e seu ambiente, explorando não apenas a representação, mas também a interação direta e física com o espaço ao redor. Esta categoria de signos, conforme descrito por Peirce, refere-se ao objeto não por semelhança ou convenção, mas por uma conexão real que os afeta mutuamente. Os indicadores em "Fotoformas" são exemplificados na maneira como elementos como luz, sombra e espaço interagem com as obras. Por

exemplo, a luz não apenas ilumina as obras, mas transforma suas percepções ao projetar sombras, alterar contrastes e destacar texturas. Estes efeitos não são passivos; eles são reações diretas às condições ambientais, tornando cada visualização da obra única. Essa dinâmica sublinha o conceito de que a arte de Barros não é apenas observada, mas experimentada, com as obras respondendo ativamente às variações de luz e sombra, mudanças de perspectiva e interações dos espectadores.

A escolha de Barros de utilizar indicadores estende a influência das obras além de suas bordas físicas, incorporando o espaço e o tempo como elementos co-criativos. Isso é particularmente relevante em instalações onde as "Fotoformas" modificam e são modificadas pelo espaço que habitam. A arte de Barros não ocupa simplesmente um espaço; ela dialoga com ele, influenciando e sendo influenciada pelo contexto arquitetônico, pela presença humana ou pelos elementos não tradicionais utilizados para subverter a imagem. Esta relação torna a obra intrinsecamente temporal, com sua percepção e significado evoluindo ao longo do dia com a mudança da luz natural ou a mudança dos ângulos propostos.

Um indicador é um signo que se refere ao Objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele Objeto. Não pode, conseqüentemente, ser um Quali-signo, pois qualidades são o que são, independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Indicador é afetado pelo Objeto, tem necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essas qualidades que se refere ao Objeto. Envolve, portanto, uma espécie de Ícone, embora Ícone de tipo especial; e não é a simples semelhança com seu Objeto, mesmo sob esses aspectos, que faz dele um signo, mas a efetiva modificação dele por força do Objeto. (Peirce, 1993, p.101)

Ao contrário dos ícones, que dependem da semelhança, os indicadores em "Fotoformas" estabelecem suas conexões através de efeitos físicos diretos. Esta abordagem destaca uma das qualidades mais intrigantes da obra de Barros: sua capacidade de ancorar abstrações em experiências concretas. Enquanto um ícone pode evocar uma memória ou ideia, um indicador como a sombra projetada de uma escultura concreta, por exemplo, fala de sua realidade física presente, criando uma ponte entre o conceitual e o tangível.

3.2.3. Símbolos

Os símbolos, como explorados na obra "Fotoformas" de Geraldo de Barros, são fundamentais para entender como a arte pode atuar além das representações visuais diretas, operando dentro de um sistema de convenções e leis culturais que atribuem significados mais profundos e variados às criações artísticas. Em "Fotoformas", Barros não apenas usa símbolos, mas ativamente questiona e reformula as convenções que os sustentam, oferecendo uma nova perspectiva sobre o papel dos símbolos na arte contemporânea. De acordo com Peirce:

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente em uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele Objeto. É assim, ele próprio, um tipo de lei geral, ou seja, é um Legi-signo. Assim sendo atua através de uma Réplica. Não apenas é ele geral, mas também de natureza geral é o Objeto a que se refere. Ora, o que é geral tem o seu ser nos casos concretos que determina. Deve haver, portanto, casos existentes daquilo que o Símbolo denota, embora caiba aqui entender, por "existente", existente no universo possivelmente imaginário a que o símbolo faz alusão. O Símbolo será indiretamente e através da associação ou uma outra lei qualquer, afetado por aqueles casos; e assim o Símbolo envolverá uma espécie de Indicador, embora Indicador de tipo especial. Não é todavia, e de maneira alguma, verdadeiro que leve efeito exercido por esses casos sobre o Símbolo explique o caráter significante do Símbolo. (Peirce, 1993, p.102)

Um dos aspectos mais inovadores da abordagem de Barros é a transformação de objetos comuns e familiares em obras de arte abstratas que desafiam as nossas expectativas habituais. Ao fazer isso, Barros não está apenas mudando a forma dos objetos, mas está realocando esses objetos dentro de um novo quadro simbólico. Por exemplo, ao tomar algo tão prosaico quanto uma cadeira ou uma janela e reconfigurá-las de maneira que elas transcendam suas funções utilitárias, Barros está empregando símbolos para desencadear uma reconsideração sobre o que esses objetos representam dentro do contexto cultural e artístico.

A subversão das expectativas é uma técnica poderosa em "Fotoformas", quando Barros explora a capacidade dos símbolos de questionar as normas estabelecidas da percepção visual e da interpretação artística. Esta abordagem é refletida no uso de técnicas que alteram profundamente a aparência e a interpretação

dos objetos fotografados, como a manipulação da luz, sombra, e a composição para criar imagens que se afastam radicalmente das suas origens identificáveis. Essas técnicas não só desafiam as normas estéticas, mas também redefinem o que um objeto pode simbolizar, ampliando o espectro de interpretação possível pelo espectador.

Os símbolos em "Fotoformas" possuem um impacto emocional e cognitivo significativo, porque não apenas representam ou replicam a realidade visual; eles evocam e provocam. A recontextualização dos objetos dentro de novos quadros simbólicos permite que Barros dialogue com o espectador de maneira mais direta, convidando à reflexão sobre a relação entre forma, função e significado. Esta interação entre o objeto artístico e o espectador destaca a função dos símbolos como mediadores não só de significados, mas de emoções e respostas cognitivas.

3.3. A fotografia no ensaio Fotoformas como fato abstrato

Dada a coesão anterior, podemos conectar com a segunda tricotomia que a obra de Geraldo de Barros proporciona uma exploração intensa e inovadora dos signos semióticos — ícones, indicadores e símbolos — dentro do contexto do abstracionismo. Esta abordagem não só desafia as convenções da arte visual, mas também redefine a interação entre a obra e seus espectadores, engajando-os em um processo de descoberta e interpretação que é profundamente influenciado pelo abstracionismo.

No abstracionismo de Barros, os ícones transcendem a imitação direta para provocar uma reflexão sensorial e conceitual. Ao usar formas e texturas que evocam, mas não replicam o mundo real, Barros convida os espectadores a olhar além do óbvio, engajando-os em uma nova linguagem visual que desafia as percepções prévias. Esta estratégia icônica abstrata permite uma camada de significado que vai além da representação visual pura, estimulando uma resposta emocional e cognitiva que é essencial para a experiência estética abstrata. Já os indicadores destacam a importância da materialidade e da presença física na interpretação artística. Ao incorporar elementos como a luz e a sombra, que alteram com as condições ambientais, Barros enfatiza como as obras existem e interagem com seu espaço de maneira dinâmica e tangível. Esta interação não é apenas uma comunicação de informações visuais, mas uma experiência viva que coloca a obra em um diálogo

contínuo com o ambiente, refletindo um dos princípios fundamentais do abstracionismo: a arte como uma entidade ativa e mutável.

Finalmente, o uso de símbolos em "Fotoformas" questiona e expande as normas da representação visual e artística. Barros manipula símbolos para explorar e até mesmo subverter as 'leis' estabelecidas da percepção artística, criando um espaço onde novas formas de entendimento podem emergir. Este aspecto do trabalho reflete uma característica central do abstracionismo, onde a redefinição das formas visuais e dos símbolos serve para explorar profundamente as capacidades expressivas da arte, permitindo que objetos comuns transcendam suas identidades convencionais para sugerir novas realidades e significados.

Assim, no ensaio "Fotoformas", Geraldo de Barros não apenas utiliza os signos semióticos para comunicar visualmente, mas os emprega como ferramentas para redefinir a experiência artística dentro do abstracionismo. Cada signo, seja um ícone, um indicador ou um símbolo, contribui para uma obra que é tanto uma manifestação visual quanto uma proposição conceitual, desafiando os espectadores a reconsiderar a natureza da arte e a realidade que ela representa. É neste sentido da segunda tricotomia que considero que o ensaio Fotoformas emerge como um marco na arte contemporânea, destacando-se por seu profundo engajamento com as teorias semióticas e abstracionistas, e redefinindo a forma como a arte é percebida e experienciada desde o ponto de vista da fotografia.

3.4. Análise da Terceira Tricotomia dos Signos

Como vimos anteriormente, a primeira tricotomia trata dos tipos de signos com base na sua materialidade e abstração. Aqui, os signos são divididos em Quali-signo, Sin-signo, e Legi-signo. Recordando, **Quali-signo** é uma qualidade que é um signo, uma possibilidade pura que ainda não se materializou. **Sin-signo** é um signo existente concretamente, um evento ou objeto individual que é um signo. **Legi-signo** é uma lei ou convenção que funciona como um signo, geralmente como parte de um sistema ou código culturalmente estabelecido.

A segunda tricotomia enfoca a maneira pela qual os signos se referem aos seus objetos. Esta tricotomia classifica os signos como Ícone, Índice, e Símbolo: **Ícone** é um signo que se refere ao seu objeto por semelhança ou analogia, possui

características inerentes que o assemelham ao objeto. **Índice** é um signo que se refere ao seu objeto por uma conexão factual ou causal, está diretamente afetado ou ligado ao objeto. **Símbolo** é um signo que se refere ao seu objeto por uma lei ou convenção social, é interpretado como referente ao objeto devido a um sistema de regras aprendido ou acordado.

A terceira tricotomia desdobra-se em Rema, Dicisigno (ou Dicente), e Argumento. Essa classificação foca em como o signo é interpretado ou entendido pelo seu interpretante, refletindo diferentes modos de compreensão e raciocínio que um signo pode provocar. Importante observar que, se o signo é um quali-signo icônico seu interpretante só pode ser um rema. Do mesmo modo, se for um sin-signo indicial seu interpretante será um dicisigno. Por fim, se for um legi-signo simbólico, está equipado para produzir como efeito interpretativo um argumento.

3.4.1. Rema

O conceito de Rema oferece uma lente teórica fascinante para explorar o ensaio Fotoformas de Barros. Remas, representando possibilidades abertas e ambíguas, são essenciais para entender como a abstração opera nesta série de trabalhos, nos quais a ambiguidade e a multiplicidade de interpretações são não apenas características, mas também objetivos artísticos fundamentais. Para Peirce, “Um Rema é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representado tal e tal espécie de Objeto possível. Todo Rema fornecerá, talvez, alguma informação; mas não é interpretado como destinado a fazê-lo.” (Peirce, 1993, p.102).

Remas são qualidades ou propriedades que, enquanto signos, não se comprometem com uma existência concreta ou um fato específico. Eles existem na esfera das potencialidades e são manifestados em Fotoformas através de formas visuais que não estão diretamente ligadas a objetos reconhecíveis.

Em vez de fornecer representações diretas, Barros explora as qualidades visuais como linhas, cores, texturas e contrastes de uma maneira que sugere mais do que define. Um dos traços distintivos dos Remas é sua capacidade de sustentar uma variedade de interpretações. Nas Fotoformas, essa ambiguidade é visível na maneira como as imagens provocam diferentes respostas emocionais e cognitivas em cada

espectador. Por exemplo, uma forma pode ser vista como uma figura geométrica pura por um observador, enquanto outro pode interpretá-la como uma representação estilizada de um elemento natural ou construído. Esta abertura interpretativa é fundamental para a experiência artística que Barros busca criar, onde o significado não é fixo mas gerado pela interação do espectador com a obra.

Barros utiliza a abstração para explorar as possibilidades visuais inerentes aos materiais e técnicas fotográficas. Ele manipula elementos fotográficos de maneiras que desafiam as expectativas habituais dos espectadores sobre o que uma fotografia deve ser. Essa exploração se alinha com a natureza dos Remas, pois cada composição serve como um campo de teste para ideias visuais, onde conceitos como profundidade, perspectiva e ilusão são tanto questionados quanto reimaginados.

Os Remas em Fotoformas funcionam não apenas como sugestões de formas ou objetos, mas também como vetores de inovação artística e reflexão filosófica. Ao empregar Remas, Barros não está simplesmente se engajando em exercícios de estilo; ele está questionando a própria essência da representação visual e suas convenções. Este questionamento permite a emergência de novos modos de ver e entender o mundo visual, alinhando a arte com processos de descoberta e inovação contínua.

3.4.2. Dicisigno

Embora a obra de Geraldo de Barros tenda a privilegiar a abstração e a ambiguidade interpretativa, a noção de Dicsigno, conforme explorado por Peirce, desempenha um papel fundamental ao ancorar estas abstrações na realidade concreta e tangível. O Dicsigno, ou Dicente, que é um signo que se refere ao seu objeto por estar diretamente afetado por ele, manifesta-se de maneira única nas obras de Barros, consolidando uma ponte vital entre a arte abstrata e sua recepção no mundo físico.

Um Dicente é um Signo que, para seu Interpretante, é Signo de Existência concreta. Não pode, conseqüentemente, ser um Ícone, porque este não fornece base para sua interpretação, como referindo-se a uma existência concreta. Um Dicsigno envolve, como parte dele e necessariamente um Rema para descrever o fato que se entende que indique. Trata-se, porém, de uma peculiar espécie de Rema; e

embora seja essencial para o Dicsigno, de nenhuma forma o constitui.
(Peirce, 1993, p.102)

Cada peça de Fotoformas não apenas simboliza ou evoca ideias e emoções abstratas, mas também existe fisicamente como impressões ou instalações. Esta materialização das obras de arte serve como Dicsignos: são eventos reais e existentes que são signos por meio de suas qualidades materiais. Por exemplo, a textura do papel fotográfico, a escala da impressão, e o posicionamento da obra dentro de um espaço de galeria, todos contribuem para como a obra é percebida e experienciada. Estas características físicas afetam diretamente a interação dos espectadores com a arte, implicando uma realidade concreta que é inegável e impactante.

A presença física das Fotoformas não é estática; ela interage com o ambiente de maneiras que são essenciais para a compreensão completa do ensaio. A maneira como a luz incide sobre uma impressão, criando sombras ou realçando certas tonalidades de cores, ou como a disposição espacial afeta a visibilidade das formas, são exemplos de como os Dicsignos em Fotoformas estabelecem um diálogo com o contexto imediato. Essas interações não são meramente decorativas, mas fundamentais para a narrativa visual que Barros constrói, onde a arte não é apenas vista, mas vivenciada como um componente ativo e reativo do espaço que ocupa.

Embora a abstração possa sugerir um distanciamento da realidade concreta, os Dicsignos em Fotoformas reafirmam que a arte de Barros está profundamente enraizada no mundo físico. Eles servem como lembretes de que, apesar da natureza etérea e muitas vezes enigmática das abstrações, elas existem dentro de um mundo que é governado por leis físicas e perceptivas. Essa conexão entre a abstração artística e a realidade tangível é crucial para entender como as obras de Barros operam em múltiplas camadas de significado e percepção.

3.4.3. Argumento

Neste ponto o ensaio Fotoformas representa um uso exemplar do Argumento na semiótica aplicada à arte. No contexto peirciano, um Argumento é um signo que apela à lei, generalizando experiências para estabelecer uma regra ou padrão de entendimento.

Nas Fotoformas, Barros não apenas manipula visualmente a realidade para criar abstrações, mas utiliza essas abstrações como fundamentação para um debate mais amplo sobre a natureza e os limites da arte visual. Esta seção explora como as Fotoformas servem como Argumentos, elencando a hipótese que o trabalho de Barros, propõem novas formas de ver e interpretar tanto a fotografia quanto a arte abstrata.

Um Argumento é um Signo que, para seu Interpretante, é Signo de lei. Podemos dizer que um Rema é um signo que se entende representar seu objeto simplesmente em seus caracteres; que o Dicisigno é um signo que se entende representar seu objeto com referência à existência concreta; e que um Argumento é um Signo que se entende representar seu Objeto em seu caráter de Signo. (Peirce, 1993, p.102)

Geraldo de Barros usa Fotoformas para questionar e expandir as definições estabelecidas de fotografia. Tradicionalmente, a fotografia é percebida como um meio para capturar a realidade visual de maneira direta e representativa. No entanto, Barros subverte essa percepção ao introduzir técnicas como sobreposição, distorção e manipulação do processo fotográfico para produzir imagens que desafiam a noção de que a fotografia deve ser um espelho da realidade. Ao fazer isso, ele argumenta por uma interpretação mais ampla da fotografia como um campo aberto a explorações formais e conceituais, não limitado pela necessidade de representação factual.

O ensaio também funciona como um Argumento no sentido peirciano ao desafiar a percepção visual padrão. Barros explora formas e texturas que podem não ser imediatamente reconhecíveis ou que podem sugerir múltiplas interpretações. Esta abordagem desafia os espectadores a reconsiderar como eles interpretam as imagens visuais, propondo que a arte pode ser uma ferramenta para explorar e questionar a própria maneira pela qual vemos e entendemos o mundo ao nosso redor. O trabalho de Barros, portanto, não apenas apresenta novas imagens, mas também promove um debate mais profundo sobre o processo interpretativo em si.

O Interpretante do Argumento representa-o como um exemplo de classe geral de Argumentos, classe que, no seu todo, tenderá sempre para a verdade. É essa lei que o argumento, de alguma forma, realça; e esse “realçar” é o modo de representação próprio dos Argumentos. O Argumento deve, pois, ser um Símbolo ou Signo cujo Objeto é um Tipo ou Lei Geral. Compreende um Dicente, ou Proposição, que é denominado sua Premissa; com efeito, o Argumento só pode realçar

a lei realçando-lhe um exemplo. Essa premissa, entretanto, é muito diversa, em força (isto é, na sua relação para com o interpretante), de uma proposição similar, meramente asseverada; além disso, está longe de constituir, o Argumento em sua integralidade. (Peirce, 1993, p.103)

Ao subverter as expectativas tradicionais e ao empurrar os limites da forma artística, Fotoformas atua como um Argumento que propõe novos paradigmas para a compreensão da arte. Barros não se contenta em alterar as técnicas fotográficas; ele muda a relação entre a imagem e o observador. As obras incentivam uma participação ativa na criação de significado, onde cada espectador pode derivar interpretações distintas baseadas em suas próprias percepções e experiências. Este aspecto da obra reforça a ideia de que a arte é um diálogo contínuo entre o criador, o objeto criado e o público.

3.5. Pontos integrados do Rema, Dicsigno e o Argumento no ensaio Fotoformas de Barros

Dentro do contexto apresentado, o ensaio Fotoformas serve como um exemplo eloquente de como diferentes categorias de signos na semiótica peirciana — Rema, Dicsigno e Argumento, além das anteriores apresentadas — coexistem e interagem para criar uma experiência multifacetada. Cada tipo de signo desempenha um papel crucial na maneira como as obras fotográficas são percebidas e interpretadas, oferecendo uma compreensão sobre a natureza dinâmica da arte abstrata e suas capacidades comunicativas.

Os Remas em Fotoformas ampliam o campo da interpretação ao evocar a possibilidade e a ambiguidade. Esses signos, que não afirmam definitivamente, mas sugerem o que pode ser, permitem aos espectadores uma liberdade interpretativa única. Em vez de apresentar uma realidade objetiva, os Remas de Barros convidam os espectadores a explorar suas próprias percepções e experiências, tornando as imagens um diálogo contínuo entre o observador e o objeto. Este aspecto das obras de Barros destaca como a abstração pode transcender a representação literal, engajando-se com as profundezas da percepção e interpretação humanas.

Enquanto os Remas abrem a porta para múltiplas possibilidades, os Dicsignos em Fotoformas ancoram estas obras no mundo físico e concreto. Cada impressão ou

instalação física afirma sua existência no espaço, interagindo com seu ambiente de maneiras que são palpáveis e mensuráveis. Esta presença física não apenas comunica as intenções artísticas de Barros, mas também reforça a relevância e o impacto do seu ensaio. Os Dicsignos garantem que, apesar da abstração, as obras permanecem firmemente enraizadas na realidade, permitindo uma interação dinâmica com o espectador.

Finalmente, a categoria de Argumento ilustra como Barros usa suas abstrações não apenas como objetos estéticos, mas como proposições filosóficas que desafiam e expandem as leis da fotografia e da percepção visual. Ao redefinir o que pode ser considerado fotografia ou forma artística, Barros está efetivamente argumentando por uma nova compreensão da arte visual, uma que transcende e reinterpreta convenções tradicionais muitas vezes pictóricas. Este Argumento é uma chamada para reconsiderar e redefinir nossas normas estéticas e perceptivas, sugerindo novos paradigmas interpretativos que enriquecem nossa experiência da arte.

CAPÍTULO 4

FOTOFORMAS À LUZ DA SEMIÓTICA

Neste capítulo, dedico uma análise memorial à luz das premissas que discutimos anteriormente, levando em consideração a aplicabilidade dialética apresentada. Utilizo o suporte referencial teórico da semiótica de Charles Sanders Peirce para analisar um grupo de imagens apresentadas no capítulo 1. O objetivo agora é demonstrar de maneira explícita as camadas analíticas consideradas para uma análise fotográfica que se baseia na semiótica peirciana. Além disso, pretendo suplantar o ponto central da proposta desta dissertação, que visa corroborar, à luz de um instrumental teórico poderoso como a semiótica de Peirce, como o trabalho desenvolvido no ensaio "Fotoformas" de Geraldo de Barros não só marca um ponto significativo na arte da fotografia contemporânea, mas também deve ser reconhecido como um dos precursores da fotografia abstrata brasileira.

4.1. Análise I

Na obra *Os pássaros* de Geraldo de Barros, Figura 7, a técnica de superposição de imagens no mesmo fotograma cria uma complexidade visual que podemos explorar através das tricotomias de Peirce.

Figura 5 - Os pássaros, superposição de imagens no mesmo fotograma, 1950, Geraldo de Barros, Rio de Janeiro



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 60

4.1.1. Primeira Tricotomia (Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo)

Quali-signo: A imagem possui qualidades visuais, como a superposição e a interpenetração de formas, que são signos em si. A composição cria uma textura visual rica que engaja o espectador a interpretar as camadas sobrepostas de imagens.

Sin-signo: Como um objeto fotográfico, esta imagem é um evento existente — uma peça física que resulta da interação direta entre o filme fotográfico e a luz. Este aspecto da imagem como um evento existente é crucial, pois incorpora o processo físico da fotografia.

Legi-signo: A obra funciona dentro das convenções da fotografia experimental. O uso de superposição para criar imagens abstratas segue regras não tradicionais na fotografia que Barros estabelece e explora, redefinindo assim a interpretação e a expressão artísticas.

4.1.2. Segunda Tricotomia (Ícone, Índice, Símbolo):

Ícone: As formas na imagem podem evocar ícones, não pela representação direta de pássaros, mas pela sugestão de movimento e liberdade que as formas sobrepostas podem representar. Este uso abstrato de formas que lembram elementos da natureza, como asas ou gaiolas, contribui para a interpretação icônica.

Índice: A técnica de superposição é, por si só, um índice. Ela indica o método pelo qual a imagem foi criada, mostrando a interação direta entre os elementos visuais. Além disso, pode haver um aspecto indicial nas formas que remetem a um espaço confinado ou gaiolas, sugerindo a presença de barreiras físicas e visuais.

Símbolo: A obra transcende a representação literal para envolver símbolos de liberdade e confinamento. Essa manipulação simbólica das imagens permite a Barros criar uma narrativa visual que reflete sobre temas mais amplos de restrição e possibilidade.

4.1.3. Terceira Tricotomia (Rema, Dicisigno, Argumento)

Rema: A obra age como um Rema ao oferecer múltiplas possibilidades de interpretação. Ela não afirma uma verdade específica, mas abre um campo de interpretação baseado na experiência e na percepção do espectador.

Dicisigno: Embora abstrata, cada impressão fotográfica de "Os pássaros" é um Dicisigno ao afirmar a presença física da imagem como uma entidade concreta. Esta presença material da obra permite que ela participe no mundo físico e seja interpretada no contexto de sua exibição.

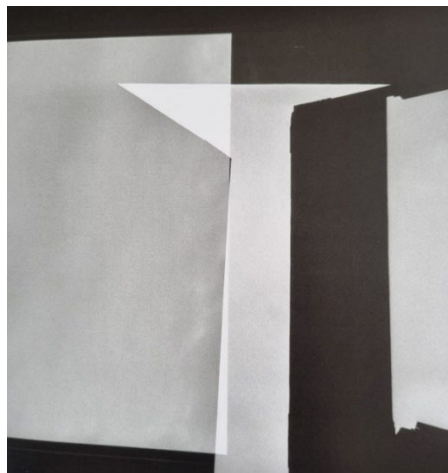
Argumento: A técnica de superposição usada por Barros argumenta por uma nova maneira de entender a fotografia e a arte visual. Ao compor imagens que desafiam as convenções visuais e temáticas, Barros defende uma expansão dos limites da expressão fotográfica, promovendo um diálogo sobre a natureza da representação e da percepção visual.

Essa análise revela como "Os pássaros" de Geraldo de Barros funciona em múltiplos níveis de significado e expressão, utilizando as tricotomias de Peirce para explorar profundamente a interação entre abstração, representação e interpretação.

4.2. Análise II

Analisando a obra "Sem Título" (Figura 8) da série "Fotoformas" de Geraldo de Barros (1949), podemos aplicar as tricotomias semióticas de Peirce para entender a abstração e a comunicação visual da peça:

Figura 6 - Sem Título, Fotoformas, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 49

4.2.1. Primeira Tricotomia (Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo)

Quali-signo: Esta imagem possui qualidades visuais específicas que operam como signos. Os contrastes marcantes entre luz e sombra, assim como a interação de formas geométricas, são qualidades que por si só evocam interpretações sem estar ligadas diretamente a uma entidade física.

Sin-signo: Enquanto representação física (uma fotografia), a obra é um sin-signo. Ela é uma manifestação única que comunica através da materialidade do papel fotográfico e da tinta, incorporando as abstrações de Barros em um meio concreto.

Legi-signo: Como parte da série "Fotoformas", essa obra funciona dentro de uma "lei" ou conjunto de regras estabelecidas por Barros para essa série. Essas regras podem incluir a manipulação de formas e a exploração de contrastes para explorar percepções visuais, estabelecendo um diálogo interno com as normas da fotografia abstrata.

4.2.2. Segunda Tricotomia (Ícone, Índice, Símbolo)

Ícone: A obra age como um ícone ao usar formas que, enquanto abstratas, evocam elementos geométricos universais (triângulos, retângulos) que são reconhecíveis independentemente da cultura ou contexto, mas interpretados de maneira puramente visual.

Índice: As formas na imagem podem ser consideradas índices se entendermos que elas apontam para o processo de sua criação. As linhas e a intersecção das formas podem indicar a técnica de montagem ou colagem, sugerindo a presença do artista e o método de produção.

Símbolo: A obra é um símbolo no contexto da arte moderna e da fotografia abstrata. Ela usa convenções de abstração para comunicar ideias sobre forma, espaço e a própria natureza da fotografia. Ela convida o espectador a reavaliar conceitos preconcebidos sobre arte e percepção visual.

4.2.3. Terceira Tricotomia (Rema, Dicisigno, Argumento)

Rema: A imagem funciona como um rema ao oferecer um campo aberto de possibilidades interpretativas. Não afirma nada concretamente, mas abre um espaço para imaginação e especulação sobre o significado das formas e suas interações.

Dicisigno: A fotografia como um todo pode ser vista como um dicisigno na medida em que afirma sua existência física no mundo. Ela está presente como uma peça de arte que ocupa espaço e pode ser visualizada e experimentada em um contexto específico.

Argumento: A obra de Barros argumenta por uma expansão da linguagem visual através da fotografia. Ela desafia a concepção tradicional de fotografia como mera captura da realidade ao reconfigurar elementos visuais básicos em uma nova sintaxe visual que transcende a representação convencional.

Essa peça, portanto, ilustra bem como Barros explora e expande os conceitos de signos em arte, utilizando a semiótica de Peirce para manipular e redefinir a linguagem da fotografia moderna como demonstrado também na análise anterior.

4.3. Análise III

Figura 7 - A Menina e o Sapato, 1949, Geraldo de Barros, São Paulo



Fonte: BARROS, Fabiana (2013), página 68

Analisando a imagem "A Menina e o Sapato" (Figura 9) de Geraldo de Barros sob a lente das tricotomias semióticas de Peirce aqui discutidas, podemos concluir que:

4.3.1. Primeira Tricotomia (Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo)

Quali-signo: Esta imagem pode ser considerada um quali-signo pois representa qualidades visuais que são distintas e carregadas de significado potencial. As formas simplificadas e a abstração da figura humana transmitem uma qualidade visual que transcende a mera representação literal.

Sin-signo: Como uma obra de arte física, a fotografia é também um sin-signo. É uma entidade física existente, uma impressão fotográfica que carrega em si as qualidades visuais abstratas impressas por Barros. Essa existência concreta se torna um meio através do qual o quali-signo é comunicado.

Legi-signo: A obra pode ser interpretada como um legi-signo no sentido de que obedece a certas convenções artísticas estabelecidas por Barros dentro do contexto da fotografia moderna. Ele usa normas visuais e técnicas fotográficas de maneira que redefine e expande a compreensão dessas normas.

4.3.2. Segunda Tricotomia (Ícone, Índice, Símbolo)

Ícone: A imagem funciona como um ícone na medida em que utiliza a semelhança visual com formas humanas simplificadas para evocar uma figura humana sem replicar uma pessoa específica. A simplificação e abstração elevam a interpretação para além da literalidade.

Índice: Há elementos indiciais nesta obra, como o uso de sombras e texturas que se relacionam diretamente com as técnicas de fotografia usadas por Barros. Estes elementos não apenas indicam o processo criativo, mas também afetam a interpretação do espectador.

Símbolo: A obra como um todo atua como um símbolo dentro da arte moderna, particularmente na fotografia abstrata, carregando significados que são culturalmente codificados e entendidos dentro do contexto mais amplo da evolução artística.

4.3.3. Terceira Tricotomia (Rema, Dicisigno, Argumento)

Rema: Esta imagem exemplifica um rema ao apresentar possibilidades interpretativas abertas. Ela não afirma definitivamente uma única narrativa ou identidade, mas abre um leque de possíveis interpretações sobre a identidade e a emoção da figura representada.

Dicisigno: Como uma fotografia concreta, ela é um dicisigno ao afirmar sua presença física. A materialidade da fotografia e a representação visual tangível da figura dialogam com o mundo real.

Argumento: A abstração e a estilização da imagem formam um argumento visual que desafia as convenções da representação fotográfica. Barros argumenta por uma nova maneira de entender a fotografia e a representação, sugerindo uma resconceptualização das formas e significados artísticos.

Essa análise destaca como a obra de Barros não só se encaixa dentro das complexas categorias de signos de Peirce, mas também como ela atua para expandir e questionar essas mesmas categorias através de sua prática artística.

5. CONCLUSÃO POR UMA SÍNTESE SEMIÓTICA

Concluindo o exame detalhado das tricotomias peircianas aplicadas ao ensaio "Fotoformas" de Geraldo de Barros, destaco a profundidade e riqueza que a semiótica de Peirce oferece ao estudo da abstração na arte contemporânea. No capítulo anterior, busquei investigar como as categorias de Ícone, Índice, e Símbolo, juntamente com Quali-signo, Sin-signo, e Legi-signo, se manifestam e convergem nas criações de Barros, destacando a complexidade de suas interações e o potencial de comunicação artística que elas encerram. A luz, vista como matéria-prima nas Fotoformas, desempenha um papel crucial ao transcender sua função básica para moldar percepções visuais através da manipulação da realidade, convertendo elementos cotidianos em representações abstratas que desafiam as interpretações tradicionais. Esta manipulação não apenas questiona as representações literais, mas também explora profundamente como a luz pode alterar a forma e essência dos objetos, sugerindo novos modos de perceber e conceituar a realidade visual.

A intersecção da arte fotográfica explorada neste trabalho e da semiótica em Fotoformas fornece uma rica área de estudo sobre como os signos operam dentro da obra artística. Barros utiliza conceitos de abstração e manipulação da luz para criar obras que desafiam percepções visuais tradicionais que se aderem profundamente com o sistema triádico de signos de Peirce. Esta abordagem evidencia uma desconexão inicial com o modelo triádico peirciano, onde cada signo deveria ter um correlato claro no mundo real para comunicar eficazmente.

No entanto, as obras de Barros, ao transformar visualmente objetos cotidianos, questionam e reconfiguram a própria natureza da representação e do reconhecimento em arte, ampliando nossa compreensão do que pode ser considerado familiar. Dentro das relações triádicas, as Fotoformas apresentam uma interessante interação das categorias de comparação, desempenho e pensamento.

As relações de comparação exploram as possibilidades visuais e conceituais, as de desempenho ancoram as abstrações na realidade física, demonstrando que a fotografia abstrata é um ato performativo, e as de pensamento envolvem leis e generalizações que guiam a interpretação. Estas camadas de interação demonstram a habilidade de Barros em utilizar a abstração não apenas como uma técnica artística, mas como uma poderosa ferramenta de observação e questionamento, desafiando os

espectadores a mergulhar além das superfícies visuais e explorar as complexas camadas de significado.

Geraldo de Barros, em sua jornada artística através das "Fotoformas", se aventurou além das fronteiras tradicionais da fotografia e redefiniu o que a fotografia pode ser. Ao manipular negativos e utilizar técnicas de sobreposição, causando um efeito de abstração, Barros transformou o familiar em algo desconhecido e estranho, desafiando as fronteiras e os limites da percepção visual e da representação. Essa abordagem transgrediu as normas estabelecidas e estabeleceu um novo léxico visual dentro da fotografia moderna.

A interação com a semiótica peirciana, especificamente a ideia de que os signos são dinâmicos e plásticos, permite perceber na obra de Barros uma liberdade de expressão que tradicionalmente não está associada à fotografia. Através do uso intencional de manipulações visuais, ele altera a aparência física dos objetos, bem como o significado e a interpretação que esses objetos evocam no espectador. Isso destaca a habilidade de Barros em explorar a 'primeridade', 'segundidade' e 'terceridade' peircianas — conceitos que explicam como os signos representam seus objetos e como são interpretados. Em "Fotoformas", cada imagem serve tanto como uma representação visual quanto como uma questão filosófica sobre a natureza da realidade e da percepção.

Este redirecionamento da fotografia de uma representação literal do mundo para uma exploração da abstração visual e conceptual coloca Barros como um divisor de águas na história da fotografia abstrata. Ele demonstra que a fotografia não está limitada à documentação do visível, mas é capaz de explorar complexidades abstratas e subjetivas que transcendem o visual imediato. Isso é particularmente revolucionário em um meio que historicamente valorizava a clareza e a precisão objetiva. Além disso, ao desafiar as convenções estabelecidas, "Fotoformas" abre um diálogo sobre como as normas culturais e estéticas são formadas, negociadas e eventualmente transformadas.

A obra de Barros serve como um estudo de caso crucial para acadêmicos e críticos interessados em entender como a arte pode influenciar e refletir mudanças culturais. Esta reinterpretação das normas não só enriquece a discussão sobre a arte contemporânea, mas também desafia os espectadores e críticos a reconsiderarem suas próprias percepções sobre o que a arte pode e deve ser.

Portanto, a análise das "Fotoformas" de Barros à luz da micro análise semiótica, que a teoria de Peirce permite, não apenas confirma sua posição como um pioneiro da fotografia abstrata, mas também sugere uma reavaliação mais ampla da capacidade da fotografia de funcionar como uma forma de expressão artística e filosófica profundamente engajada. Ao fazer isso, Barros contribuiu significativamente para o campo da arte visual e desencadeou uma reconsideração fundamental das bases sobre as quais a arte visual é avaliada e apreciada. Este diálogo ampliado sobre a intersecção da arte, filosofia e semiótica ilustra vividamente a permanente relevância e o impacto transformador de sua obra.

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017. 236p.
- BARROS, Fabiana de. *Geraldo de Barros: Isso*. São Paulo: Edições SESC, 2011. 362 p.
- COSTA, Helouise. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 222 p.
- DABROWSKI, Magdalena. *Contrastes de forma: arte geométrica abstrata 1910-1980*. São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986. 293 p.
- ECO, Humberto. *As Formas do conteúdo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 184 p.
- ESPADA, Heloisa. *Geraldo de Barros e a Fotografia*. São Paulo: IMS: Edições Sesc São Paulo, 2014. 300 p.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011. 104 p.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. 5. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 224p.
- FOUCAULT, Michael. *Isso não é um Cachimbo*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. 86 p.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. 1. Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. 183p.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual*. 1. Ed. São Paulo: Ática, 1998. 144p.
- MISSSELBECK, Reinhold. *Geraldo De Barros: Fotoformas*. München: Prestel, 1999. 152 p.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica: estudos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 355 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia: textos escolhidos de Charles Sanders Peirce*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1993. 164 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1995. 186 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020. 126 p.

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 216 p.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 2000. 153 p.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012. 192 p.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 84 p.