

Fotografia, pintura e iconicidade: um estudo semiótico sobre processos criativos na pintura contemporânea brasileira*

Priscilla Pessoaⁱ

Resumo: Desde meados do século XIX, fotografias foram constantemente tomadas por pintores de diversas partes do mundo como orientadoras de suas criações; trazendo a questão para a arte brasileira das duas primeiras décadas deste século, apresentamos um estudo semiótico sobre as relações referenciais de natureza simbólica, indicial e, sobretudo, icônica, estabelecidas por pintores com a fotografia em seus processos criativos. A pesquisa levantou e analisou documentos remanescentes dos percursos trilhados por quinze artistas brasileiros para a produção de quinze pinturas, um conjunto escolhido com base em critérios que atestassem sua relevância e representatividade no atual cenário artístico nacional e a partir do qual investigamos o pensamento artístico em processo através de preceitos da crítica genética, com abordagem teórico-metodológica alicerçada por aspectos da filosofia de Charles S. Peirce, buscando identificar, na relação entre as obras e registros sobre seus percursos criativos, a natureza sógnica das relações de referencialidade estabelecidas pelos artistas com a fotografia, ressaltando o nível icônico como tendência predominante.

Palavras-chave: pintura brasileira; fotografia; crítica genética; Charles S. Peirce.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.237018>.

ⁱ Professora adjunta nos cursos de Artes Visuais na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil. E-mail: priscilla.pessoa@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-8856>.

Introdução

Quando visitamos exposições de artes visuais no Brasil, ou mesmo andando pela cidade, com suas fachadas coloridas, é possível fazer duas observações casuais. A primeira é que a pintura, mesmo longe de ser a principal linguagem artística, como outrora, continua sendo praticada e exposta ao público brasileiro. E dentre as reflexões que poderiam surgir acerca da persistência da pintura na arte contemporânea nacional, sobressaiu-se uma segunda observação: um aspecto comum nesse grupo heterogêneo de obras são os reflexos detectáveis da fotografia. Em boa parte dessa produção pictórica, mesmo que a foto não esteja incorporada materialmente aos quadros, é perceptível que há algo de fotográfico: são signos distinguíveis nas pinturas que sugerem que essa influência ocorreu, de algum modo, durante o percurso da criação delas.

Foi esse o *insight* para a realização da tese de doutorado¹ cujos resultados são parcialmente apresentados neste artigo, e que partiu de questionamentos sobre a crença de que a pintura brasileira está impregnada pela fotografia: essa relação referencial é assim tão recorrente? E se for, como identificar a função da fotografia no trabalho de artistas diferentes entre si? Como acessar procedimentos relacionados à fotografia, mas que são eclipsados pela obra, que resulta em pintura? E quais as possibilidades e convergências quanto ao uso de fotografias como referências na produção pictórica brasileira recente?

Buscando responder essas questões, a pesquisa propôs, para além de analisar pinturas tal como entregues ao público, investigar os processos pelos quais elas foram criadas. Defendemos a hipótese de que é possível detectar, a partir da análise comparativa de documentos de processos criativos de um conjunto de obras representativo da pintura produzida no Brasil no século XXI, tanto uma gama de possibilidades nas abordagens adotadas pelos artistas que fazem uso de fotografias em seus processos criativos, quanto certas convergências, que permitem identificar, delimitar e agrupar vertentes dessa prática em relação a nosso recorte espacial e temporal.

Assim, nossa investigação científica foi feita não só a partir de pinturas, mas também por meio de vestígios que procedimentos adotados pelos pintores, durante a criação das obras, deixaram. Para conduzi-la, estabelecemos diálogo, sobretudo, com as pesquisas desenvolvidas por Cecília Almeida Salles², propondo uma investigação baseada em preceitos da crítica genética, disciplina que estuda

¹ A tese, defendida pela autora deste artigo no âmbito do doutorado em Estudos de Linguagens (UFMS), tem como título *A fotografia como referência na pintura brasileira do século XXI: possibilidades e convergências* (Pessoa, 2023).

² Professora e pesquisadora vinculada à PUC-SP, é uma das pioneiras da crítica genética no Brasil; seus estudos se debruçam sobre a investigação de processos criativos e abarca diversas linguagens artísticas.

processos criativos com base nos registros gerados por um autor ao longo da produção de uma obra (ou de um conjunto delas), indagando-a a partir de sua gênese (Salles, 2008). Nesse sentido, concepções próprias dessa disciplina permearam a investigação, bem como adotamos suas etapas metodológicas: composição, observação e análise de dossiês genéticos compostos por documentos de processo (Salles, 2008).

Como bases teóricas que permitem entender as origens e a lógica dos processos criativos e definir métodos e procedimentos para reconstitui-los a partir dos dossiês, elegemos a obra filosófica de Charles S. Peirce³. Para a averiguação da hipótese, nos valem do percurso investigativo legado por ele, ordenado, de acordo com Wall (2007), de modo a, ao menos provisoriamente, transformar as dúvidas em crenças. E ainda que Peirce não tenha desenvolvido uma teoria voltada especificamente à imagem, seus estudos nos provieram de conceitos capazes de atuar “como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo” (Santaella, 2017, p. 17).

Assim, sobretudo sua semiótica e a tricotomia do objeto (ícone, índice e símbolo) conduziram as análises, na busca por compreender os modos pelos quais ocorrem relações de referência entre fotografias e pinturas, a partir de um caminho teórico que nos investiu da amplitude e do dinamismo que uma pesquisa sobre arte demanda.

1. Semiótica peirciana — ícone, índice e símbolo

A partir de uma visada peirciana, adotamos uma definição básica do termo imagem, como sendo a representação de qualquer objeto; e entendemos “representar” como “estar para, ou seja, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado pela mente como se fosse aquele outro” (*CP 2.273 apud* Santaella; Nöth, 2017, p. 18). Também o objeto de uma representação é aqui considerado de forma ampla, podendo ser qualquer coisa existente, perceptível ou apenas imaginável.

De acordo com Santaella e Nöth (2017, p. 15), a imagem é classificada em dois tipos: mental (como as imagens que evocamos na mente ao lermos um livro) ou visual, possuindo forma visível — como pinturas, fotografias, um reflexo no espelho ou uma projeção luminosa. Os conceitos unificadores dos domínios mental e visual são os de signo e representação: as imagens visuais surgiram, antes, de imagens na mente daqueles que as produziram, bem como as imagens mentais têm origem no mundo que vemos; decorre disso que a imagem visual —

³ Peirce (1839-1914) foi um filósofo, cientista, linguista e matemático americano, cujo pensamento é fundamental para o desenvolvimento da fenomenologia, da semiótica e do pragmatismo.

uma representação pública — é um signo, e a imagem enquanto representação mental é um interpretante sígnico.

A semiótica é a ciência que trata dos signos; propõe a investigação do modo como geram significação e sentido, a partir da observação e generalização de suas características. Peirce (1977) explica que signo é algo que representa outro algo para alguém, denotando um objeto e que “só pode funcionar como signo porque substitui, registra, está no lugar de alguma outra coisa que não é ele próprio” (Santaella; Nöth, 2017, p. 135). A ação do signo numa mente é definida como semiose por Peirce, para quem (1977, p. 76), “um signo se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal”. Desenvolve-se na mente de um receptor⁴ (e só na mente o signo existe), um signo equivalente ou mais desenvolvido — o interpretante, efeito que o signo produz numa mente; assim, semiose é um processo que envolve três elementos: signo, objeto e interpretante.

Na relação entre signo e objeto, distingue-se objeto dinâmico de objeto imediato. Tratando sucintamente do que expõe Peirce (1977, p. 162-163), se, por exemplo, tomamos a imagem que vemos em uma fotografia como signo, o objeto imediato é aquilo que a imagem sugere e evoca a partir de características que lhe são próprias (forma, textura, etc.). Os objetos singulares e que necessariamente existiram para que houvesse fotografia, pertencem ao conceito de objeto dinâmico. Observamos, todavia, que nenhuma fotografia atende critérios para representar o todo desse objeto dinâmico, podendo apenas indicá-lo em algumas singularidades.

Uma semiótica da fotografia e da pintura trata do aspecto da relação das imagens com seus objetos, ou com aquilo a que se referem; há duas relações de referência relevantes para nosso assunto: a das fotografias com seus objetos singulares e a das pinturas com as fotografias. Pondo foco na segunda relação, em nossa investigação a fotografia é tomada como objeto de referência da pintura, que se refere a ela interpretando-a; trata-se de uma referência parcial, ou seja, toma-se a fotografia como um dos objetos da pintura.

Esse é um recorte que buscamos não só nas pinturas, mas nos documentos sobre os processos que a engendraram. Mas é a primeira relação, a capacidade das fotografias de referirem-se ao mundo, a motivadora da segunda, das escolhas dos artistas por inseri-las em seus processos; daí que ambas as referências são aqui reconhecidas como associadas e relevantes.

Dentro da semiótica de Peirce, é importante considerar, brevemente, o modo triádico como ele categoriza sua filosofia, dividindo-a entre fenomenologia, ciências normativas (estética, ética e semiótica) e metafísica. A base de sua

⁴ Peirce não entendia esse receptor como necessariamente humano; segundo Santaella (1995, p. 22), “o equívoco que parece mais renitente é aquele que está na ideia de que o signo necessariamente representa alguma coisa para alguém (um ser humano, psicológico, existente, palpável)”.

arquitetura filosófica é a fenomenologia, que, em sua concepção trata da classificação de tudo que se apresenta, dos fenômenos que aparecem à mente, e que também é dividida em três categorias.

A categoria da primeiridade, ligada ao “ver”, é a forma de ser do que, segundo Ibri (2015, p. 30), simplesmente é, “sem nenhuma referência a qualquer outra coisa”; como quando ouvimos um ruído ou sentimos cheiros — um sentimento, signo que apenas se experimenta sem relacioná-lo com nada experienciado antes e sem intenção de algo futuro; pensando na leitura de uma pintura, é quando somos invadidos por sensações a respeito da obra. A secundidade é a categoria do “atentar para”, baseia-se na relação de um primeiro com um segundo, na “ideia de outro, de não, toma-se o próprio pivô do pensamento” (*CP* 1.324 *apud* Ibri, 2015, p. 29); é a categoria da ação e reação quando o signo é associado a algo, numa relação com experiências passadas — na leitura de pinturas, é quando ocorre a comparação com o mundo e com outras imagens. E a terceiridade é a categoria da mediação entre duas coisas, sendo que “representação geral, mediação, pensamento, síntese e cognição estão sob o mesmo modo de ser fenomênico” (Ibri, 2015, p. 37); é o momento de “generalizar”, quando eventos passados assumem a condição de vivências e, uma vez generalizados, irmanam-se também ao futuro, de modo a ditar conduta e ação — é quando ocorre a leitura crítica e analítica de uma pintura.

Os signos pertencem à terceiridade: unem o veículo do signo a um objeto representado no signo em um terceiro — o interpretante. Mas aspectos da primeiridade e da secundidade podem, por vezes, predominar: se o signo for observado primariamente em si mesmo, predomina a primeiridade; se pensamos o signo em relação a seu objeto, prevalece a secundidade; e sendo o signo considerado sobretudo a partir de sua interpretação, predomina sua terceiridade. Ainda, as categorias podem funcionar como subaspectos, pois “há uma primeiridade, uma secundidade e uma terceiridade na primeiridade, assim como na secundidade e na terceiridade” (Santaella; Nöth, 2017, p. 147).

Assim, a fenomenologia permeia as relações semióticas e, para tratar disso, Peirce (1977) estabeleceu uma série de divisões triádicas dos signos, sendo a principal a que os distingue, do ponto de vista da relação com o objeto, em ícones, índices e símbolos.

O ícone é um signo que apresenta relação de similaridade com seu objeto de referência, mas “não tem conexão dinâmica com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança” (Peirce, 1977, p. 73). Relacionando-o à fenomenologia, esse signo enfatiza a primeiridade, é da ordem do sentimento imediato presente nas coisas que orientam as relações por analogia com o objeto que representam (e com o qual o signo se parece, com maior ou menor intensidade). Por exemplo, um círculo no papel pode fazer pensar

em coisas distintas que têm em comum a forma circular; e tanto uma casinha desenhada com cinco retas quanto uma maquete arquitetônica funcionam como ícones que representam uma casa.

O signo é um índice quando associado àquilo de que é indicação por relação física, de causa e efeito; um exemplo é a fumaça e o fogo: ainda que não tenham semelhança, fumaça indica que há fogo, mesmo que não o vejamos. Tudo o que atrai a atenção, assim, é índice, pois sinaliza a junção de duas experiências: “na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente uma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a esta qualidade que ele se refere ao objeto” (Peirce, 1977, p. 52). Fenomenologicamente, o índice ressalta a categoria da segundidade e quando há uma relação existencial, é chamado de genuíno; sendo a segundidade uma referência, é um índice degenerado ou referencial.

O caráter simbólico se revela quando o signo está convencionalmente ligado a seu referente, pois “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente que usa o símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (Peirce, 1977, p. 73). Associando à fenomenologia, liga-se à terceiridade, categoria da mediação. Assim, o símbolo se dissemina através de seu uso e prática — por exemplo, a cruz para o cristianismo — e pode mudar com o tempo; com isso “um símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado” (Peirce, 1977, p. 72).

Observamos ainda que, assim como as categorias fenomenológicas, um mesmo signo pode ser considerado sob vários aspectos e, portanto, possuir propriedades de ícone, índice e símbolo ao mesmo tempo. Refletimos, a seguir, sobre características dos signos com foco na relação referencial entre fotografias e pinturas.

2. Índice, fotografia e pintura

Peirce pouco tratou da fotografia diretamente, mas, em um dos trechos de seus escritos em que se refere a esta, aponta a categoria que predomina em sua relação sígnica com o objeto:

[...] as fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física (Peirce, 1977, p. 65).

Dubois (1998) adota, em parte, uma abordagem peirciana ao tratar da fotografia, entendendo que ela é um signo afetado diretamente por seus objetos por se conectar fisicamente com eles, sendo inseparável do ato que a criou. Nessa concepção, a condição primordial para as imagens fotossensíveis existirem é ser, na sua origem, um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para, então, ser símbolo (com dimensão histórica, cultural e forma plástica).

Dubois (1998, p. 168) pontua que o ato fotográfico faz passar “de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra”. A partir disso, podemos pensar que, em algumas situações, um pintor toma a fotografia por referência dando ênfase a seu caráter indicial, seu poder de trazer, para dentro do ateliê, um recorte de espaço/tempo que é fugidio; mas as fotografias permitem um registro, e se tomadas como referência com foco em sua indicialidade, torna-se possível uma visada para os objetos a que elas, por sua vez, se referem; essa visada a uma imagem congelada pode levar o tempo que se desejar e repetir-se várias vezes em um processo criativo.

Peirce (1977, p. 56) denomina esse tipo de efeito de significado de um signo como dicente, “um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real”, e os índices tendem a produzir esse tipo de interpretante, o energético, com mais intensidade, pois dirigem nossa atenção ao objeto que indicam.

Ainda que, segundo Santaella e Nöth (2017), o protótipo da imagem indicial seja a fotografia, também a pintura realista assim se configura, pois o artista que busca o realismo tem, como princípio de sua representação, interpretar objetos da forma como os percebeu. Porém, só na fotografia a conexão entre imagem e objeto é existencial (se originou de uma relação de causalidade a partir das leis da ótica), enquanto na pintura realista não há, entre imagem e objeto, esse tipo de relação.

Assim, quando fotografias são tomadas como referência para uma pintura, podemos identificar duas relações de tipo indicial: uma entre imagens fotográficas e objetos a que ela se refere; e outra entre imagens fotográficas e pinturas que representam, com variáveis graus de realismo, elementos que estão por sua vez representados nas fotografias que serviram de referência — garantindo, assim, alguma conexão entre os dois tipos de imagem e o objeto de referência. No primeiro caso, fenomenologicamente, a segundidade é uma relação existencial, e o índice é genuíno; no segundo caso, sendo a segundidade uma referência, tem-se um índice referencial.

3. Ícone, fotografia e pintura

Embora a marca distintiva da fotografia seja seu aspecto indicial, seu conteúdo também apresenta aspectos icônicos. Na terminologia peirciana, signos são icônicos pelo aspecto da primeiridade — apenas por suas qualidades — ou são hipoicônicos (referenciais) por sua similaridade com o objeto. Referimo-nos aqui a este último tipo: há uma similaridade formal entre os objetos e o modo como são representados nas fotografias e nas pinturas figurativas; a relação entre eles é hipoicônica e é visível nas cores, texturas, e outros elementos que determinam que uma imagem fotográfica ou pictórica se assemelha aos objetos que representam.

O tipo de interpretante que ícones tendem a produzir, segundo Santaella (2002), é o rema — em geral, o primeiro efeito que um signo provoca num intérprete, colocando o sentimento em primeiro plano. Um exemplo da relevância do interpretante remático é o da relação entre certas fotografias e pinturas abstratas (signos que não representam coisa alguma fora de si). Ao pintor que se vale de fotos aéreas, macroscópicas, microscópicas, borradas ou recortadas, interessa sobretudo o caráter icônico dessas imagens, elas mesmas de aparência abstrata, ainda que tenham como objeto algo do mundo, mas que é difícil divisar. São fotografias que desviam do índice para o ícone na relação com o objeto; Santaella e Nöth (2017, p. 154) apontam que não funcionam de maneira dicente, como fotos identificadoras — são signos remáticos e pertencem, do ponto de vista da relação com o interpretante, à primeiridade, pois “não pretendem afirmar nada concreto na sua identidade, mas somente mostrar algo, algumas vezes a si próprias”.

A pintura abstrata pode ser considerada o protótipo da imagem icônica (assim como a fotografia é o da imagem indicial). Todavia, também na pintura figurativa a iconicidade pode sobressair; observemos a contemplação de uma imagem desse tipo, descrita por Peirce:

Ícones (isto é, signos icônicos) substituem tão completamente seus objetos a ponto de se distinguirem deles com dificuldade. [...] Assim, quando contemplamos uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e ela é para nós, por um momento, um puro sonho — não uma existência particular, nem geral. Nesse momento, nós estamos contemplando um ícone (*CP* 3.362 *apud* Santaella, 2001, p. 194).

Peirce (1977, p. 65) aponta que uma propriedade peculiar ao ícone é que, “através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. Assim, através de duas fotografias, pode-se desenhar um mapa, etc.”. Podemos entender

nesse “etc.” a possibilidade de, através de duas ou mais fotografias, se pintar um quadro, numa operação viável em processos criativos em que o artista utilize não só uma, mas diversas referências fotográficas para pensar sua composição, de modo que o interesse nas construções possíveis a partir de dois ou mais signos não tem compromisso com a verdade do objeto, embora possa tangenciá-la.

Nesse sentido, a foto é tomada como referência pelo pintor não só pelo que representa (relação indicial), mas também por suas próprias características formais: apesar do “real” que ela indelevelmente carrega devido à causalidade que a originou, uma fotografia é capaz de transfigurar a realidade, mostrando-a de forma nunca antes vista. Além da perda da terceira dimensão e da inexistência de movimento, a tradução que a fotografia faz do mundo apresenta características formais que são próprias dessas imagens (iluminação, textura, distorções, modo de impressão), fazendo com que as coisas adquiram um caráter singular quando fotografadas. E se, além desses aspectos, a fotografia for modificada (manual ou digitalmente), incontáveis distinções podem ser feitas em relação à cena que efetivamente foi captada: distorções e saturações cromáticas, retoques, inserções ou subtrações de elementos...

Todos esses fatores interferem na similaridade entre as fotografias e seu referentes, afetando o aspecto icônico e fazendo com que não sejam, definitivamente, janelas pelas quais flagramos a realidade; ao contrário, “como quaisquer outros tipos de signos imagéticos ou não, agregam-se à realidade, aumentando sua complexidade e tornando-a mais densa” (Santaella; Nöth, 2017, 130).

4. Símbolo, fotografia e pintura

Os aspectos simbólicos, tanto da fotografia como da pintura, residem no fato de que ambas são criações convencionais, culturais, ideológicas e, assim, perceptivamente codificadas. Assim, “o veículo do signo (primeiridade) e objeto (secundidade) têm que ser associados através de um terceiro, a convenção cultural” (Santaella; Nöth, 2017, p. 155).

A associação através de convenções culturais se dá quando o signo é lido a partir de regras interpretativas internalizadas pelo intérprete; sem essas regras não poderia significar nada, pois “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (Peirce, 1977, p. 73). Os símbolos são signos necessários à construção do argumento, terceiro efeito significador da tríade rema-dicente-argumento, por meio do qual o interpretante lógico, na semiótica peirciana, está apto a participar de processos investigativos e criativos. Sobre o nível do interpretante lógico, Santaella (2002, p.25) explica que este “se realiza por meio de uma regra associativa, uma

associação de ideias na mente do intérprete, associação esta que estabelece a conexão entre o signo e seu objeto”.

Dubois (1998, p. 26) observa que “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada”. Assim, a fotografia tomada como referência para a pintura amplia o funcionamento semiótico dos níveis icônico e indicial para o simbólico. No caso de imagens simbólicas, esse funcionamento cresce em direção ao interpretante argumental, constituindo uma narrativa complexa e de leitura variável, a partir de uma ou mais convenções combinadas, conforme o caso.

Observamos que, ainda que tenhamos utilizado itens separados para índice, ícone e símbolo, nenhuma dessas categorias existe em estado puro e, assim, também, os processos criativos em pintura que analisamos, tendo em destaque a fotografia tomada como referência, foram investigados a partir de teorias que consideram sua natureza sêmica tríplice e que entendem o próprio processo como uma semiose.

5. Composição e análise de dossiês genéticos

A escolha do conjunto de quinze pinturas, cujos processos criativos nos propusemos a analisar a partir da hipótese defendida, foi justificado por sua representatividade em relação ao todo da pintura brasileira produzida no presente século, a ponto de poderem ser consideradas uma amostra apta a compor o *corpus* da pesquisa

A seleção foi respaldada em um rol de critérios, cuja aplicação se iniciou com a definição sobre que pintura estávamos investigando e, diante da diversidade de obras a que o termo pode ser aplicado, estabelecemos um recorte baseado na materialidade mínima da pintura: tinta aplicada e fixada sobre suporte plano. A seguir, atentando ao papel legitimador do sistema de arte⁵, colocamos como segundo critério que as pinturas do *corpus* tivessem sido produzidas por artistas que, nas duas primeiras décadas do século XXI, surgiram no cenário nacional e foram legitimados por esse sistema. Frente à quantidade e heterogeneidade de eventos inseridos nesse contexto, foi definido que o estudo abordaria seis eventos expositivos: quatro salões — *Salão Anapolino de Arte* (Anápolis/GO), *Salão Arte Pará* (Belém/PA), *Salão de Abril* (Fortaleza/CE) e *Salão Paranaense* (Curitiba, PR) —; e dois mapeamentos — *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* e *PIPA* (Prêmio Investidor Profissional de Arte).

⁵ Para abordar a pintura como linguagem contemporânea, foi primordial considerar que sua produção/recepção não está limitada a suas extremidades (artista e público); é perpassada por elementos que abrigam as obras em um âmbito social, composto por instituições (museus, fundações, institutos, universidades), mercado (galerias, feiras), imprensa e por diversos agentes (críticos, curadores, historiadores, professores, galeristas, marchands, produtores culturais, etc.).

Fizemos um levantamento sobre a incidência da pintura em todas as edições desses eventos realizadas entre 2001 e 2020, que resultou numa amostragem de sessenta e oito artistas, para cuja produção encaminhamos os primeiros estudos genéticos, a fim de identificar quem se vale, sempre ou eventualmente, da fotografia como referência. E uma conclusão incidental à hipótese, a que chegamos nesse ponto, é que, dentre esses artistas, um percentual expressivo (70,5%) se relacionou, na criação de pinturas, com a fotografia num sentido referencial — o que adere, ao menos nessa amostra, à nossa impressão inicial: a fotografia é uma referência constante para a pintura nacional recente.

Consolidamos então, dentre esses nomes e sua produção, o conjunto de quinze pinturas cujos processos seriam analisados. Para chegar a este recorte, os seguintes critérios foram aplicados: em relação aos artistas, levamos em conta (nessa ordem) relevância no circuito de arte, predominância da pintura na produção, diversificação das produções, representatividade regional e igualdade de representação feminina; e em relação às obras, dentro da produção dos quinze artistas, selecionamos uma pintura de cada que tenha tido fotografia como referência, a partir dos critérios de exposição pública do trabalho, diversificação em relação ao conjunto de obras selecionadas e possibilidade de visitação presencial à obra.

Chegamos, assim, à definição do *corpus* da pesquisa, composto por documentos de processo relacionados às pinturas⁶: *A benfazeja*, de Flávia Metzler; *À noite no dancing*, de Nina Matos; *Banheiro rosa com polvos*, de Ana Elisa Egreja; *Cágados e urubus*, de Alice Lara; *Iconoclastas*, de Rafael Carneiro; *Fúria feia #1*, de Tatiana Blass; *Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry*, *Joãozinho Trinta*, *Tuiuti e Mangueira*, de Thiago Martins de Melo; *Meu matuto predileto*, de Fabio Baroli; *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, de André Griffó; *O processo 2010-2016*, de Evandro Prado; *Ocupar e resistir 1*, de Camila Soato; *Sem título*, de Eder Oliveira; *Sem título*, de Giselle Camargo; *Sem título*, de Mariana Palma e *Serão no estúdio (after Freud)*, de Rodrigo Cunha.

Justificado e definido o recorte de pinturas, para cada obra foi organizado um dossiê genético com documentos públicos e privados remanescentes de seus processos criativos⁷, além de depoimentos concedidos pelos artistas que as criaram. A coleta desse material — primeira etapa da crítica genética — foi um trabalho intenso de pesquisa bibliográfica (no caso dos documentos públicos) e, principalmente, de pesquisa de campo, feita diretamente com os artistas, de

⁶ Imagens das quinze obras, bem como de parte dos respectivos documentos de processo que compuseram os dossiês genéticos, podem ser visualizados em Pessoa (2023, p. 102-204).

⁷ Como documentos de processo, lidamos com: cadernos, anotações, livros, paletas, estudos preliminares, estudos abandonados, registros das pinturas em processo e do ato de pintar, entre outros itens arquivados pelos artistas.

modo a obter depoimentos e, sobretudo, documentos privados. Assim, entre 2020 e 2023, foram feitas duas coletas remotas e digitais de material privado; e ocorreram oito visitas presenciais a treze ateliês espalhados pelo país.

Esses documentos foram organizados em quinze dossiês genéticos, demoradamente observados e analisados individualmente e comparativamente, tendo como base teórica a semiótica peirciana e com ênfase em investigar como se constituíram as relações de significado com as referências fotográficas durante cada um dos processos que reconstituímos, parcialmente, através de seus vestígios.

Para estruturar a etapa analítica, definimos três aspectos a serem observados em todo o material, desdobrados a partir da hipótese central e que foram abordados nas análises: a origem da fotografia referencial (abrangendo a identificação de seus objetos dinâmicos, sua obtenção e manipulação, por parte dos artistas, antes do ato de pintar); a fotografia na fatura da pintura (modos como cada artista lida com as referências durante a materialização da pintura); e o aspecto que neste artigo destacamos, da natureza da referencialidade (relações de ordem icônica, indicial e simbólica estabelecidas entre a fotografia e a pintura).

São relações que envolveram, por parte dos pintores, uma série de modos de proceder; e foi pela análise individual dessas atitudes frente às referências, bem como da pintura de cuja criação participaram, que iniciamos a investigação dos quinze casos. Dando prosseguimento à etapa analítica (agora comparativa), despimo-nos das especificidades e apontamos generalidades, recorrências que permitiram reconhecer e agrupar tendências acerca das abordagens adotadas pelos artistas.

São os resultados do teste da hipótese que orientou o desenvolvimento da tese, em que lidamos com coerências entre os procedimentos de natureza geral que fazem sentido tanto em relação ao material analisado como também, devido aos critérios que adotamos, é possível lê-las como um mapa de possibilidades nas abordagens adotadas pelos pintores brasileiros contemporâneos que fazem uso de fotografias em seus processos criativos.

6. Possibilidades e convergências em relação à natureza da referencialidade

Destacamos neste artigo os funcionamentos sígnicos — icônico, indicial e simbólico — que se evidenciaram nas possibilidades adotadas pelos artistas, bem como classificamos qual nível predominou em cada caso estudado — ressaltando, todavia, a necessidade inescapável de se pensar a fotografia referencial e a pintura considerando, simultaneamente, os três aspectos.

Para isso, além de recorrermos ao aporte teórico de Peirce, consideramos que a identificação das possibilidades em relação à natureza da referencialidade

diz respeito, indissociavelmente, ao que levantamos na tese a partir das análises acerca da origem das fotografias e do seu papel na fatura de cada pintura, pois foi no decorrer do desenvolvimento dessas duas etapas que as relações referenciais se estabeleceram, sendo observáveis nas reflexões, escolhas e ações dos pintores. Assim, chegamos à identificação dos níveis sógnicos evidenciados nas relações referenciais estudadas, a qual apresentamos, esquematicamente, no Quadro 1.

Quadro 1: Possibilidades em relação à natureza da referencialidade fotográfica nos processos estudados.

Possibilidades em que o nível icônico se evidencia	obras	artistas
Múltiplas fotografias tomadas como referências	14	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffó, Metzler, Palma, Baroli, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira
Recorte digital	3	Palma, Carneiro e Melo
Recorte manual	2	Cunha e Camargo
Recorte digital e tratamentos digitais nas cores	1	Baroli.
Recorte digital, tratamentos digitais nas cores e quadriculação	1	Oliveira
Recorte digital e marcação de pontos de escalonamento	3	Griffó, Metzler e Matos
Montagem digital como composição prévia	4	Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira
Montagem manual como composição prévia	1	Camargo
Estudo em desenho e montagem digital como composição prévia	2	Metzler e Matos
Múltiplas fotografias para estruturar a pintura	3	Prado, Soato e Lara
Montagem com fotografias para estruturar a pintura	5	Baroli, Carneiro, Camargo, Melo e Oliveira.
Múltiplas fotografias e montagem prévia com fotografias para estruturar a pintura	2	Metzler e Matos
Múltiplas fotografias e montagem com fotografias, feita posteriormente ao início da fatura, utilizadas para estruturar a pintura	2	Griffó e Palma.
Estruturação sintética	8	Prado, Soato, Lara, Blass, Metzler, Cunha, Matos e Camargo
Afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas	9	Prado, Soato, Lara, Metzler, Palma, Blass, Camargo, Cunha e Matos

Figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias	8	Prado, Soato, Lara, Metzler, Cunha, Blass, Melo e Matos
Não figuração dos elementos orientados pelas fotografias	1	Camargo
Possibilidades em que o nível indicial se evidencia	obras	artistas
Projeção digital para estruturar a pintura	8	Egreja, Prado, Soato, Lara, Baroli, Blass, Carneiro e Melo
Uso de escalonamento para estruturar a pintura	1	Oliveira
Observação e escalonamento para estruturar a pintura	2	Metzler e Matos
Observação, escalonamento e decalque para estruturar a pintura	1	Griffo
Estruturação detalhada	7	Egreja, Griffo, Carneiro, Palma, Baroli, Melo e Oliveira
Ao pintar, observou as fotografias e usou projeção digital para reestruturação da imagem	1	Egreja
Ao pintar, observou as fotografias e usou de escalonamento e decalque para reestruturar ou dar continuidade à estruturação e fotografou a obra	1	Griffo
Afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas.	6	Egreja, Griffo, Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira
Figuração realista dos elementos orientados pela fotografia.	6	Egreja, Griffo, Palma, Baroli, Carneiro e Oliveira
Possibilidades em que o nível simbólico se evidencia	obras	artistas
Fotografias obtidas depois de iniciada a pesquisa artística em que a obra está inserida.	15	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffo, Metzler, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira
Escolha por fotografias que têm como objeto dinâmico pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática.	5	Prado, Soato, Griffo, Metzler e Melo
Escolha por fotografias, primordialmente, pelo significado cultural que podem ensejar.	4	Prado, Griffo, Melo, Oliveira
Possibilidades em relação à natureza da referencialidade evidenciada nos processos	obras	artistas
1. icônico / 2. indicial / 3. simbólico	5	Lara, Palma, Baroli, Blass e Carneiro
1. icônico / 2. simbólico / 3. indicial	3	Soato, Metzler, Camargo e Matos

1. indicial / 2. icônico / 3. simbólico	1	Egreja
1. simbólico / 2. icônico / 3. indicial	1	Prado
1. simbólico / 2. indicial / 3. icônico	3	Griffo, Melo e Oliveira

Fonte: Elaboração própria.

A partir do Quadro 1, passamos nos tópicos a seguir às convergências observadas sobre a natureza sígnica da referencialidade, obtidas pela generalização de possibilidades repetidamente detectadas nos procedimentos dos artistas (considerando-se a recorrência em ao menos um terço dos casos).

- Convergências em que o nível icônico se evidencia: Entendemos que a relação referencial predominantemente icônica com as fotografias ocorreu quando os artistas as consideraram, sobretudo, como imagem, ao tomá-las como referência. Recordamos que há uma similaridade formal entre os objetos e o modo como são representados nas fotografias; é uma relação hipoicônica, e a iconicidade pode ser verificada nas cores, linhas, texturas, e outros elementos que determinam que uma imagem se assemelha com objetos que representa. Assim, mesmo que o caráter indicial seja naturalmente predominante nas fotos em si, a referencialidade que os pintores estabelecem com elas tende para a iconicidade quando, de algum modo, desviam do índice para o ícone na relação com os objetos; e, nos processos que analisamos, muitas das possibilidades adotadas visaram viabilizar esse desvio.

Na origem das referências, a escolha por valer-se de mais de uma fotografia demonstra o propósito de criar composições só possíveis a partir de múltiplos signos e que, por isso, não têm compromisso pleno com a verdade do objeto de cada fotografia, considerada individualmente — nos processos analisados, essa escolha foi uma expressiva convergência, ocorrendo em quatorze dos quinze casos.

Uma vez escolhidas as referências, além das características formais próprias das imagens fotográficas (bidimensionalidade, contraste, iluminação, textura, distorções, modo de impressão), há muitas possibilidades de modificações (manuais ou digitais) aplicáveis à elas, que geram distinções em relação àquilo que foi captado. Essas modificações são uma tendência em nosso estudo, observadas (com variações sobre o que cada artista modificou) em dez casos; dentro disso, temos outra recorrência, pois nesses dez casos, deu-se a modificação (única ou parcialmente) através do recorte de elementos das fotografias de seus contextos originais.

Ainda, ao se realizarem estudos compositivos prévios com as fotografias através de montagens, cria-se mais um intermédio entre a pintura e os objetos dinâmicos que estiveram frente às câmeras — convergência que identificamos em sete processos.

No decorrer da fatura das pinturas, outras convergências evidenciaram a natureza icônica da referencialidade, como a estruturação sintética dos elementos (observada em oito casos), feita a partir de múltiplas fotografias e/ou montagens; e a não observação das fotos o tempo todo, de modo a obter algum distanciamento delas — atitude recorrente em nove casos.

Comparando fotografias e obras, entendemos que a relação referencial icônica é acentuada quando se trata de uma pintura não figurativa (o que ocorreu em apenas um caso), mas que esse aspecto também se revela predominante quando os procedimentos adotados resultaram numa figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias — convergência com nove ocorrências no estudo.

- Convergências em que o nível indicial se evidencia: No decorrer da criação em pintura, um artista pode estabelecer relações com as fotografias dando ênfase a seu condão de registrar uma fatia do espaço/tempo, na forma de uma imagem estática e disponível; assim, os artistas se valem da relação indicial (sem deixar de ser, também, icônica) entre uma fotografia e seu objeto para obter sentido de realidade entre sua obra e o mesmo objeto.

Alguns dos procedimentos que evidenciam a indicialidade se mostraram convergentes no que tange à estruturação das pinturas, como quando houve uso de métodos adicionais à observação das referências, de modo a acentuar a proximidade com elas (em doze casos), em especial quando esse método é a precisa projeção digital (com oito incidências); e quando foi feita uma estruturação detalhada dos elementos referenciados pelas fotos (o que sete artistas fizeram). Já durante o ato de pintar, a opção por observar a referência constantemente, em busca de uma aproximação com o que se vê na foto — e com o que ela representa, — foi uma convergência em seis processos.

Ao comparar referências e pinturas, em quatorze casos elementos orientados pelas fotografias são reconhecíveis nas obras, o que espelha o aspecto indicial que, em alguma medida, existiu na conexão estabelecida entre as imagens (pictórica e fotográfica) e os objetos originais. Mas é a pintura realista que se configura substancialmente no plano na indicialidade, na busca do pintor por interpretar os objetos como os percebeu; assim, enxergamos uma convergência na relação indicial quando os artistas chegaram a uma figuração realista, em específico, dos elementos orientados pelas fotos — o que ocorreu em seis casos.

- Convergências em que o nível simbólico se evidencia: a fotografia não é um espelho neutro do mundo; é passível de associação com outras coisas através de codificações culturais, o que ocorre quando é lida a partir de regras interpretativas internalizadas pelos artistas na posição de intérpretes, quando se dão suas reflexões, escolhas e ações em relação à fotografia durante o processo criativo. Em meio aos interpretantes gerados nessa instância da criação, sublinhamos os que são guiados por suas bagagens culturais e determinados, em alguma medida, em função do que enxergaram de simbólico.

Nesse sentido, embora o fim que orienta um processo criativo nem sempre seja algo claro, entendemos que o fato convergente de que todas as obras analisadas estão inseridas no contexto de pesquisas artísticas que já estavam em desenvolvimento denota o aspecto simbólico das escolhas das fotografias; assim, a produção ou a procura por essas referências está ligada a um conceito orientador que, de algum modo, os artistas associam às fotos e, por isso (entre outras razões), as elegem.

Não podemos deixar de ler, em cada obra e nos vestígios de sua criação, que esse vínculo com o simbólico, que as leva em direção à terceiridade, caminha próximo, também, da primeiridade, daquilo que é da ordem do sentimento, o que corrobora a forte incidência icônica na natureza da referencialidade fotográfica. Feitas essas considerações, passamos ao quadro 02 que, além das convergências em que cada nível sógnico se evidenciou, apresenta o que reconhecemos como a convergência predominante, em relação à natureza da referencialidade nos processos estudados — e sobre a qual discorreremos adiante, concluindo o artigo.

Quadro 2: Convergências identificadas em relação à natureza da referencialidade fotográfica nos processos.

Convergências em que o nível icônico se evidencia	Recorrências
Múltiplas fotografias tomadas como referências	14
Modificação de fotografias, individualmente	10
Recorte de elementos das fotografias de seus contextos	10
Construção de montagem como estudo prévio	7
Múltiplas fotografias tomadas como referência para a estruturar a pintura	13
Estruturação sintética	8
Afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando distanciamento delas	9
Figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias	8
Convergências em que o nível indicial se evidencia	Recorrências

Uso de algum método de estruturação além da observação das referências	12
Uso de projeção digital das referências como método de estruturação	8
Estruturação detalhada	7
Afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas	6
Figuração realista dos elementos orientados pela fotografia	6
Convergências em que o nível simbólico se evidencia	Recorrências
Fotografias obtidas após o início da pesquisa artística em que a obra está inserida	15
Convergência em relação à natureza da referencialidade evidenciada nos processos	Recorrências
Referencialidade icônica	8

Fonte: Elaboração própria.

7. Iconicidade como convergência em relação à natureza da referencialidade

No quarto ponto das possibilidades apresentadas no Quadro 1 (últimas seis linhas), classificamos quais níveis são predominantes, enquanto possibilidades, em cada caso estudado (em ordem do mais para o menos predominante). Ressalta-se que identificamos a ocorrência de relação icônica, indicial e simbólica, em menor ou maior grau de prevalência, em todos os casos; mas é justamente esse “em maior ou menor grau” que buscamos distinguir. Assim, ao analisarmos qual nível predominou sobre os outros dois em cada processo, encontramos uma única convergência, que aponta para o caráter icônico como prevalente nas relações referenciais estabelecidas pelos artistas entre fotografias e suas pinturas, em oito casos — Lara, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Soato, Metzler, Camargo e Matos —, a maioria em nosso estudo.

Nesses processos criativos, o nível indicial se revela constantemente, já que as pinturas resultantes são figurativas (a exceção é a de Camargo) e nelas é possível reconhecer os objetos cuja representação foi orientada pela fotografia, o que demandou uma série de procedimentos; e, nos oito casos, o nível simbólico tem papel importante, pois, no mínimo, foi determinante para a escolha por fotografias que dialogassem com os conceitos das pesquisas artísticas que guiaram a produção da obra.

Mas se sobrepõe a essas condutas o esforço por afastar-se da indicialidade, do objeto original, tomando-se a fotografia como uma referência em que constantemente se trabalha e retrabalha no decorrer da criação, de várias formas: alternando as fotos e manipulando-as, recortando-as, colando-as, recontextualizando-as ou lançando sobre elas um olhar de soslaio enquanto se

pinta, de modo a mais travar um embate entre a referência e o ato de pintar, do que com a verdade das fotografias que, ainda assim, são fundamentais para orientá-los.

Concluimos que, mais que retornar a uma realidade que um dia existiu, interessa a esses artistas encontrar, nas fotografias, formas a partir das quais possam criar outras narrativas, apresentando algo diverso do que essas imagens pareciam mostrar, tomando-as como subsídio para levar à pintura suas visões de mundo. Usam as referências para orientar suas investigações poéticas, partindo das fotos para guinar a outras direções, à procura, justamente, do desencontro — pois ao olharmos as oito pinturas (e ainda outras da nossa seleção às quais não atribuímos o caráter predominantemente icônico, as de Prado, Melo e Oliveira), percebemos que todas têm algo de incompleto, interrompido, recortado, fragmentado e/ou deslocado. São sensações que, ao menos em parte, são impingidas à pintura quando, ao criá-las, o artista procede de modo a causar uma subversão da indicialidade da fotografia em nome da sua iconicidade.

Por fim, reforçamos que, além de considerarmos que a iconicidade é a única convergência entre as possibilidades em relação à predominância de níveis sógnicos dentro dos limites da pesquisa, assumimos que essa afirmação (bem como o que diz respeito a todas as possibilidades e convergências apresentadas neste capítulo) pode ser aplicável (por extensão e generalização), ao menos provisoriamente, para o tema geral da fotografia como referência na arte brasileira no século XXI. ●

Referências

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noétos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PESSOA, Priscilla. *A fotografia como referência na pintura brasileira do século XXI: possibilidades e convergências*. 2023. 333 p. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2023.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- WAAL, Cornelis de. *Sobre pragmatismo*. Trad. Cassiano Rodrigues. São Paulo: Loyola, 2007.

Photography, painting and iconicity: a semiotic study on creative processes in contemporary Brazilian painting

 PESSOA, Priscilla

Abstract: Since the mid-19th century, photographs have been used by painters from various parts of the world to guide their creations. By addressing the issue in Brazilian art from the first two decades of this century, we present a semiotic study on the symbolic, indicative and, above all, iconic reference relationships established by painters with photography in their creative processes. The research collected and analyzed documents remaining from the paths taken by fifteen Brazilian artists to produce fifteen paintings, a set chosen based on criteria that attest to their relevance and representativeness in the current national artistic scene. From these documents, we investigated artistic thought in process through precepts of genetic criticism, with a theoretical-methodological approach based on aspects of Charles S. Peirce's philosophy, seeking to identify, in the relationship between the works and records of their creative paths, the symbolic nature of the referential relationships established by the artists with photography, highlighting the iconic level as the predominant tendency.

Keywords: Brazilian painting; photography; genetic criticism; Charles S. Peirce.

Como citar este artigo

PESSOA, Priscilla. Fotografia, pintura e iconicidade: um estudo semiótico sobre processos criativos na pintura contemporânea brasileira. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 3. Dossiê temático: "Iconicidade". São Paulo, dezembro de 2025, p. 138-156. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

PESSOA, Priscilla. Fotografia, pintura e iconicidade: um estudo semiótico sobre processos criativos na pintura contemporânea brasileira. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 3. Thematic issue: "Iconicity", São Paulo, December 2025, p. 138-156. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2025.

Data de aprovação do artigo: 17/12/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

