

---

## Dimensões de ícone para uma semiótica da arte e uma filosofia da imagem\*

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas<sup>i</sup>

---

**Resumo:** No âmbito da semiótica peirciana, ícone denota um dado signo que tem relação de semelhança com seu objeto. Por sua vez, os signos de iconicidade estão associados à primeiridade e, portanto, acarretam, igualmente, possibilidades e qualidades, ainda que seja comum associá-los à mera ideia de imagem semelhante. No entanto, imagem e semelhança nem sempre são sinônimos e parece ser justamente esse um dos pontos-chaves para compreendermos por que Peirce pôde incluir numa mesma gama de iconicidades, não apenas imagens, mas diagramas e metáforas. Com efeito, seguindo seu *modus operandi*, ele recorreu ao vocabulário da filosofia antiga; todavia, há dois termos gregos associados às ideias de imagem e semelhança, a saber: *eikón* (ícone) e *eídolon* (ídolo). Embora possam ser tomados como sinônimos, desde Platão vêm se complementando e se contrapondo, incluindo assim, relações íntimas com as ideias de cópia e analogia; e também de imitação e representação; de verossimilhança e possibilidade; de simulacro e ilusão; imaginação e aparição, entre outros binômios. Eis então a complexidade do termo que Peirce tomou emprestado dos gregos. Sendo assim, propomos uma arqueologia conceitual do ícone e de seus principais correlatos no âmbito do vocabulário filosófico platônico e aristotélico — *eikón*; *eídolon*; *phantasia*; *mímesis*; *eikós* —, para analisar as diferenças e similaridades das possíveis dimensões do ícone na semiótica peirciana, em diálogo com uma filosofia da imagem na Antiguidade grega, que fundamenta uma filosofia da arte até hoje, e assim, delinea igualmente uma semiótica da arte.

**Palavras-chave:** semiótica da arte; filosofia da imagem; iconicidade, ícone.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.241391>.

<sup>i</sup> Mestre e doutora em Filosofia (FSB-SP e PUC-SP). Professora na graduação em Filosofia da Faculdade de São Bento, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: [luciadessouzadantas@gmail.com](mailto:luciadessouzadantas@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5822-1453>.

*O artesão exprimiu tão bem,  
O caráter do ídolo,  
Que se pensou nada faltar,  
a Júpiter a não ser falar.*

*Disse-se mesmo que o artífice  
Mal tendo terminado a imagem,  
Foi o primeiro a tremer,  
E a temer sua própria obra.*

(La Fontaine, *A estátua de Júpiter*, Livro IX, 6) <sup>1</sup>

## Introdução

O conceito de ícone [*icon*] em Charles Sanders Peirce abarca diversas dimensões, que encontram ressonância em sua arquitetura filosófica como um todo. De fato, no âmbito da semiótica de matriz peirciana, o conceito de ícone assume papel fundamental como um dos três tipos elementares de signos, ao lado do índice [*index*] e do símbolo [*symbol*]. Com efeito, o ícone [*icon*] é um signo que representa seu objeto por semelhança de predicados. O ícone é capaz de produzir interpretantes, mesmo no caso em que seu objeto não seja real (CP 2.247-2.249 [1903]). Índice [*index*] é um signo que representa seu objeto por manter com eles, seus objetos, uma relação de existência (CP 2.248 [1903]). Por fim, símbolo [*symbol*] é um signo de lei, um legisigno [*legisign*] e, portanto, de caráter universal. Ele representa seu objeto por meio de uma regra, seja ela convencional ou natural, significa que toda nossa linguagem é de natureza simbólica, porque ela é convencional, tem papel mediador (CP 2.249 [1903]).

Como Peirce diz: “A mais importante divisão dos signos faz-se em ícones, índices e símbolos” (CP 2.275 [1903]). Ou seja, essa tríade é a principal classificação de signos [*signs*], pois diz respeito aos signos em relação aos seus objetos. Sua importância reverbera o caráter realista da filosofia peirciana, por isso o conceito de ícone não pode ser apenas estudado à luz de sua semiótica, há que se recorrer às bases das categorias universais formuladas por ele, que aparecem espelhadas, tanto em sua teoria metafísica, como em sua fenomenologia e na teoria das ciências normativas — incluindo a semiótica [*semiotics*], enquanto lógica [*logic*]; a ética [*ethics*] e a estética [*aesthetics*] (Ibri, 2002, p. 46).

Portanto, se em princípio, o signo do tipo icônico seria, para Peirce, aquele que tem uma relação de semelhança para com seu objeto, não obstante, esta definição, embora correta, revela-se insuficiente diante da pluralidade de possibilidades contidas na abordagem de conceito de ícone. Disto decorre que

---

<sup>1</sup> Citado por Peirce (CP 8.171): “L'artisan exprima si bien / Le caractère de l'Idole, / Qu'on trouva qu'il ne manquait rien / A Jupiter que la parole / “Même l'on dit que l'ouvrier / Eut à peine achevé l'image, / Qu'on le vit frémir le premier, / Et redouter son propre ouvrage” (Peirce, 1990, p. 158).

mesmo que a noção de semelhança seja um elemento central na definição desse conceito, não é o único, uma vez que o signo do tipo ícone, não apenas pertence à tricotomia dos signos em relação aos seus objetos, mas é o signo de primeiridade desta segunda tricotomia.

Sendo assim, embora decorra das propriedades de singularidade e unidade da primeira categoria, como imagem em si mesma e *sui generis*, o que é semelhante, é semelhante a alguma coisa, por isso a ideia de semelhança jaz na correlação e na subordinação do signo para com seu objeto, que age como determinante do signo. Nesse sentido, o ícone é a imagem e é semelhança de algo, logo o signo icônico age como *outro igual*, mas não como *o mesmo*, uma vez que esta relação está atrelada à cadeia que envolve a primeiridade na segundidade, pois denota a relação objeto — signo, que indica alteridade e dualidade.

Logo, a inerente contradição da definição de ícone como imagem semelhante, ao mesmo tempo que é imagem em si mesma, autônoma e única — para destacar o binômio de definições mais usuais da semiótica —, revela a complexidade filosófica do conceito de ícone na semiótica peirciana, uma vez que tanto semelhante, como imagem, são por si só termos polissêmicos, sobretudo à luz de uma semiótica da arte, que necessariamente precisa dialogar, não apenas com a filosofia da linguagem e com a teoria da comunicação, mas também com o campo dos estudos da arte (filosofia, crítica, história e teorias da arte).

Nossa hipótese, portanto, é que a rede conceitual e os embasamentos teóricos que fomentaram a escolha do termo ícone por Peirce pode ser esmiuçada a partir das raízes da palavra ícone utilizada por Peirce, que é derivada do vocabulário filosófico grego e, não apenas o seu imediato, *eikón* [εἰκών], mas de seus termos correlatos, habituais nos textos filosóficos e poéticos gregos<sup>2</sup>. Sendo assim, propomos uma arqueologia conceitual do ícone, para compreender suas reverberações na filosofia da imagem e da arte, aprofundando o entendimento do porquê o ícone semiótico é semelhante e é imagem, mas também pode ser possibilidade, continuidade, unidade, entre outras propriedades da primeiridade, sem deixar de reverberar as características de sua relação dual, próprias da segundidade e sua função mediativa, próprias do signo, que é terceiridade. Para, por fim, podermos ampliar a dimensão do conceito de iconicidade no campo da semiótica da arte.

Vale ainda ressaltar que a iconicidade está intimamente atrelada não apenas aos estudos históricos e filosóficos da arte e da imagem, mas também ao campo da estética propriamente dita, pela intrínseca correlação entre estética e

---

<sup>2</sup> Importa salientar que a hipótese de que Peirce teria recorrido a uma terminologia preexistente ao formular seu conceito de ícone é corroborada pelo próprio autor, ao defender a adoção de procedimento análogo, em seu texto *The ethics of terminology* (CP 2.219-2.226).

conhecimento sensível, posto que o signo icônico é um signo de primeiridade, categoria do sensível para Peirce.

## 1. Imagem como cópia e simulacro: *eikón*, *eídolon* e *eikós* na filosofia grega

Com efeito, no âmbito do vocabulário filosófico grego antigo, imagem costuma ser a tradução de dois termos, a saber: *eikón* [εἰκών], principalmente na acepção de semelhança [*homoïoma* - ὁμοίωμα], no sentido de cópia, e *eídolon* [εἶδωλον], sobretudo, no sentido de simulacro [do latim, *simulacrum*], que por sua vez era correlato ao termo *eikós* [εἰκός], que também tinha o sentido de possível e provável.

Por sua vez, ao delinear a correlação entre *mímesis* [μίμησις]<sup>3</sup> e *phantasia* [φαντασία]<sup>4</sup>, no âmbito da produção de imagens [*eídolon*]<sup>5</sup>, Platão (*Sofista*, 236 b-d) faz uma distinção esclarecedora entre os dois tipos de produção de imagens [*eidolopoiiké*] — do grego, *eídolon* (imagem) mais *poíesis* (produção) — e oriundas da atividade mimética, que têm como produto uma imagem. De um lado, há a denominada *eikastikén* — do grego, *eikón* (ícone/cópia) e *tékhnē* (arte/técnica) —, da qual derivaria uma cópia fiel ao seu modelo, i.e., *eíkonēs* (cópias), portanto, este tipo de imagem seria do tipo de uma imitação fidedigna.

De outro lado, Platão chamou de *fantastikén*, a arte da fantasia, i.e., a técnica mimética que produz uma imagem do tipo *fanthásmata* [fantasmas], advinda de uma produção de imagem não servil a um modelo, pois distorce a realidade em favor da aparência, para produzir uma ilusão de similitude, por isso geraria simulacros, como aparições, ou alucinações, que enganam o espectador, fazendo com que a imagem pareça aquilo que não é (Vernant, 2010, p. 59-86).

Sendo assim, no âmbito da filosofia platônica, a imagem, e, sobretudo, a artística, advinda da *mímesis*, envolve, não apenas a ideia de cópia, como fruto da imitação servil, mas também a ideia de ilusão, como fruto da imaginação [*phantasia*]. Por isso, há um movimento sempre pendular entre a faculdade de imitação (habilidade técnica para imitação) e a faculdade de imaginação

<sup>3</sup> Por sua vez, *mímesis* [μίμησις], frequentemente traduzida como imitação, denota o processo de reprodução, seja na natureza, nas artes visuais ou nos discursos e ações (condutas) em Aristóteles (*Física*, *Poética*) e, em Platão (*Sofista*, *República*, III e X), não se limita apenas à ideia de cópia servil, mas também à ideia de recriação, que subtrai aspectos essenciais do objeto representado, assemelhando-se à ação da *phantasia*. Para os gregos, o termo igualmente delineava especificamente o que hoje compreendermos por arte, ao denotar estritamente pintura, escultura, poesia, teatro, música e dança; uma vez que o termo *tékhnē* em grego tinha um sentido lato, abrangendo desde a arte da tragédia até a arte da guerra (*República*, III e X).

<sup>4</sup> No contexto filosófico grego, *phantasia* [φαντασία] designa a faculdade de imaginação, no sentido de formação de imagens mentais, crucial tanto para a arte, quanto para o conhecimento em Aristóteles (*De Anima* e *De Memória e Rememoração*), como também aparece como contraponto à imagem imitativa de cópia em Platão (*O Sofista*, *Crátilo*).

<sup>5</sup> A palavra <εἶδωλον> [*eídolon*] pode ser igualmente traduzida por <simulacro>.

(capacidade de invenção), no processo de produção de imagens no pensamento platônico.

Portanto, a escolha do termo ícone por Peirce não parece ter sido arbitrária, pois certamente remonta ao vocabulário da filosofia antiga, especialmente aos conceitos gregos de *eikón* e *eídolon*. Embora Peirce utilize apenas um, o que sobreviveu leva seu sentido mais positivo (*eikón*) — no que consta, ele não teria feito menção à contraparte conceitual do ícone, o ídolo, quando delineou seu conceito semiótico de ícone.

Não obstante, há uma passagem transcrita no *Collected Papers* bastante esclarecedora, na qual, ao mencionar os escritos de Lady Welby sobre o significado, ele cita a: “bela fábula de La Fontaine (a sexta do nono livro; vale a pena relê-la na íntegra, caso você a tenha esquecido) sobre o escultor e sua estátua de Júpiter” (CP 8.171), cujo os primeiros versos estão na epígrafe deste ensaio, tal como o próprio Peirce transcreveu. Nessa passagem, aparece justamente o sentido do ídolo como enganador, como simulacro, e como aquilo que é tomado pelo modelo sem o ser.

Portanto, vale destacar aqui as especificidades dos dois termos, tanto como sinônimos, como como antônimos. Pois, se por um lado, ambas as palavras podem ser traduzidas por imagem, por outro lado, ícone e ídolo carregam nuances distintas na filosofia e na arte poética gregas, desde Homero, e já estão presentes nos diálogos de Platão, tendo como ponto alto a divisão entre os dois tipos de produção de imagem no *Sofista*.

Com efeito, o *eikón* está vinculado à ideia de uma imagem que mantém uma relação de semelhança estrutural com o original, sendo, portanto, uma cópia legítima, ou seja, é semelhança na essência. O *eídolon*, por sua vez, refere-se ao espectro, simulacro ou aparência ilusória — uma imagem que pode enganar, iludir, ou afastar-se da verdade do objeto, portanto, seria apenas verossímil (similar ao verdadeiro, mas não verdadeiro).

Ao recuperar esses termos, Peirce reconheceu que a iconicidade não se limita à cópia fiel, mas inclui também dimensões como analogia (imagem-diagrama), possibilidade (imagem-metáfora) e até ilusão (imagem-simulacro). Assim, a oposição complementar entre *eikón* e *eídolon* ecoa na distinção entre diferentes graus de iconicidade: de uma relação direta de semelhança a modos mais complexos de representação, como o funcionamento abstrato dos diagramas ou a força evocativa das metáforas.

Nessa esteira, vale mencionar que há um terceiro aspecto da *mímesis*, tal como apontado por Aristóteles (*Poética*, 1451a 36), quando ele afirma: “[...] que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança [*to eikos/tò eikós*] e a necessidade”. Com efeito, *eikós* deriva da mesma raiz de *eikón* [*εἰκῶν*] (imagem, lembrança, semelhança). Os dois termos, embora tenham uma

sutil diferença, carregam igualmente a ideia de semelhança e similitude — e também simulacro — compartilhando esses sentidos com outra palavra grega, *homoïoma* (Gobry, 2007). Consequentemente, verossímil — do latim, *verum*: verdade e *similis*: semelhante — quer dizer literalmente semelhante à verdade, ou seja, o que tem aparência de verdade; no entanto, também tem acepção de provável ou possível, como é possível depreender da leitura do texto de Aristóteles citado acima.

Embora o texto de Aristóteles se assemelhe à argumentação platônica, a conclusão de suas implicações é oposta. Pois, se Aristóteles admite que a arte produz ilusões e simulacros com o objetivo do convencimento, estes não são um problema e sim integrariam um ideal de arte (pois não só seriam inerentes à *mímesis* artística, como seriam desejados).

Conforme afirma o estagirita: “[...] na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado” (*Poética*, 1461b). Logo, a ação de imitação, produtora de imagens, é válida na medida mesma em que representa alguma coisa para alguém, i.e., é um signo, por isso, a representação tem aparência de verdade; pois é possibilidade, o que explica o uso da palavra *eikós* por Aristóteles, que igualmente se traduz, precisamente, por possibilidade ou possível. Portanto, o problema do possível está diretamente associado ao que é aparente, mas, não é verdadeiro, ao que é imagem falsa e ao que é cópia, ou seja, é um duplo. Como o reflexo do espelho que é imagem, é semelhança, mas é apenas verossímil, é apenas possibilidade.

Assim sendo, o termo *eikós*, irmanado ao *eikón*, remete ao que parece plausível ou possível, aspecto fundamental da iconicidade peirciana, pois o ícone pode representar o objeto não pelo que ele é, mas pelo que poderia ser, pelas qualidades que lhe são possíveis. Esse é um aspecto fundamental dos signos peircianos de primeiridade, o seu caráter de possibilidade, dado que o possível é um elemento central da primeira categoria.

Nesse sentido, a dimensão de possibilidade da iconicidade evoca as teorias da poética e da retórica aristotélicas, dando vazão ao estatuto da imagem situado “entre o verdadeiro e o falso”, sobretudo da imagem no âmbito da arte; ou, como na teoria de Platão (*Sofista*, 240 a), que, ao marcar que as imagens são apenas aparências das coisas e não as coisas mesmas, admite que as imagens estejam num estranho jogo entre o *ser* e o *não ser*, como também identifica as imagens como falsidades, ou seja, uma imagem não pode ser confundida com o objeto (modelo) da qual deriva, nas palavras de Platão:

Estrangeiro: — O que há de comum entre todos esses objetos que tu dizes serem múltiplos, mas que honras por um único nome, que é o nome de imagem, e que entendes como uma unidade sobre

todos eles. [...] Teeteto: — Que outra definição daríamos à imagem, estrangeiro, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro? [...] Estrangeiro: — Teu "segundo objeto igual" significa um objeto verdadeiro, ou, então, que queres dizer com esse "igual"? Teeteto: — De forma alguma um verdadeiro, certamente, mas um que com ele se pareça. [...] Estrangeiro: — O que parece é, pois, para ti, um não-ser irreal, pois o afirmas não verdadeiro. Teeteto: — Entretanto, há algum ser. Estrangeiro: — Em todo o caso, não um ser verdadeiro, é o que dizes. Teeteto: — Certamente não; ainda que ser por semelhança seja real. Estrangeiro: — Assim, pois, o que chamamos semelhança é realmente um não-ser irreal? Teeteto: — Temo que em tal entrelaçamento: que o ser se enlace ao não-ser, de maneira a mais estranha (*Sofista*, 240 a).

Aqui vale retomar o fundamento realista da semiótica, na medida mesma que o signo não se confunde com o objeto, pois uma imagem nunca é seu objeto, do ponto de vista ontológico. Por isso, nessa esteira, os signos de iconicidade inserem-se no domínio da primeiridade, categoria que corresponde ao campo das possibilidades, qualidades e virtualidades. Em outras palavras, a iconicidade não se restringe, portanto, ao reconhecimento imediato de uma semelhança sensível para com seu objeto, mas amplia-se para abarcar qualquer modalidade de representação em que o signo exponha qualidades sensíveis, relações ou estruturas que poderiam pertencer ao objeto, mesmo que este não exista de fato.

É nesse contexto que Peirce inclui, ao mesmo tempo que distingue, imagens, diagramas e metáforas, como manifestações dos ícones, ampliando consideravelmente seu escopo, particularmente no que ele chama de hipoícone. Diz ele que:

Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou primeira primeiridade, são *imagens*; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam o caráter representativo de um *representâmen* através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são *metáforas* (CP 2.277 [1903], grifos do autor e nossos).

Com efeito, os hipoícones nada mais são do que uma subdivisão dos signos icônicos, logo, o ícone inclui tanto as imagens por semelhança, como as metáforas por paralelismo e as analogias diagramáticas; o que o aproxima mais ainda do sentido grego de *eikón*, na rede conceitual que abarca os sentidos de imitação, representação e imaginação, associados respectivamente às acepções de imagem como cópia, verossimilhança e simulacro.

Ou seja, à luz de uma arqueologia terminológica do ícone, derivada de *eikón* grego, podemos inferir que Peirce, ao escolher o termo ícone, parece ter vislumbrado um sentido que transbordaria a simples acepção de imagem [*image*],

uma vez que os ícones são construções sgnicas, que ora remetem a semelhanças, ora agem como diagramas, ora operam como metáforas. Não obstante, todo ícone tem em si uma autonomia para com seu objeto, mesmo que o represente, nesse sentido, é, como explica Platão, um segundo objeto igual, logo, a imagem como iconicidade tem um comportamento estranho, que estaria no meio do caminho entre o *ser* e o *não ser*.

Portanto, toda e qualquer imagem que tenha natureza icônica, enquanto signo, — e nesse grupo, certamente, se encontram as pinturas —, é antes, igual a si mesma e semelhante a um objeto que a determina. Mesmo que um ícone possa se referir a outros objetos; e, portanto, possa ser, em parte, determinado por *objetos dessemelhantes*, como no caso de uma metáfora ou diagrama, há algum grau de continuidade que jaz em seu caráter de semelhança e algum grau de paradoxo que jaz na sua natureza de iconicidade (é um segundo e é em si mesmo).

É justamente nesse jogo ontológico do sentido de iconicidade, como detectado por Platão, que os termos ícone e ídolo se distanciam e se diferenciam, e que podemos entender por que imagem, metáfora e diagrama compartilham da mesma classe de signos, e têm como denominador comum a semelhança, que inclui a diferença e a autonomia ontológica ao mesmo tempo. Aqui também parece ser possível uma chave de leitura para outra dimensão do conceito de iconicidade em Peirce: a ideia de que cópia e ilusão podem confundir-se. Ou seja, um ícone pode ser ao mesmo tempo verdadeiro e falso, justamente porque é uma possibilidade (*eikós* - verossímil).

## 2. Ícone e ídolo na filosofia cristã

Por sua vez, no contexto da conceituação da imagem sacra cristã, embora igualmente carreguem a herança filosófica greco-romana, ícone e ídolo se consolidam como termos distintos e antagônicos, um denotando a semelhança e outro a ilusão. Pois, como vimos, embora conceitualmente análogos, e originalmente, em princípio, sinônimos, desde Platão, *eikón* e *eídolon* vêm, ora se complementando, ora se contrapondo. Por isso, parte importante da reflexão estético-teológica acerca da imagem sacra está justamente no jogo de definições deste binômio terminológico. O que nos permite delinear o sentido de ícone no campo da história da arte cristã, como significativamente distinto da definição de ícone como signo na semiótica.

Não obstante, vale destacar que para os gregos, o que é semelhante a alguma coisa, o é na essência e não na aparência. Por isso, o *eikón*, a imagem-cópia, para Platão, é lícita na medida mesma que não copia a aparência das coisas — o que levaria ao engano do que é apenas aparente —, mas sim a sua realidade,



sua essência. Eis aí a duplicidade da ideia de imagem que a primeira filosofia cristã herdará de Platão desde a Antiguidade tardia, como bem explica Vernant:

Se entre o *eídolon* e o *eikón* a distância se aprofunda, no império bizantino, quando da querela das imagens — que opôs ídólatras e iconoclastas; e consagrou o valor inteiramente negativo do ídolo e positivo do ícone —, essa separação já estava inscrita na etimologia dos dois termos. [...] Se o ícone pôde aparecer, no final, como "uma porta aberta sobre o além", e se o ídolo pôde ser condenado porque aprisiona o homem na aparência e no mundo, é porque, já no começo, o *eídolon* quer se fazer passar por seu modelo e procura se confundir com ele, enquanto o *eikón* se reconhece distinto deste e só reivindica um parentesco de relação. Ou ainda: o ídolo faz do visível, que é todo o seu ser, um fim em si mesmo. Ele para o olhar que se debruça sobre ele e o impede de ir mais longe. O ícone, ao contrário, traz de imediato em si a sua própria superação (Vernant, 1992, p. 117).

Este é um dos principais pontos filosóficos que João Damasceno<sup>6</sup> expôs em *Apologias contra os que condenam imagens sagradas* (publicados em c. 730), para sustentar a utilização da imagem (*eikón*) no âmbito da liturgia cristã, posto que o *eikón* não poderia ser dado como se fosse um *eídolon*. Pois, por um lado, há o problema da negatividade da imagem sacra no contexto teológico hebraico, entendida como ídolo; isto é, não seria possível representar de maneira sensível Deus, dado que Ele é incomensurável e invisível, sendo assim, há sempre um risco do desvio da devoção, da idolatria (como vimos na Fábula de La Fontaine, citada por Peirce). De outro lado, a argumentação de matriz platônica assevera que toda imagem sensível, seja pictórica, escultórica, ou mesmo poética, é sempre uma cópia da cópia, i.e., um simulacro, pois é três vezes longe das verdades imutáveis (*eidos*), apenas acessíveis de maneira inteligível (Platão, *República X*).

Em outras palavras, é justamente sobre essa distinção, entre uma tal imagem que engana, mas seduz, o ídolo — aquela proibida em diversas passagens do Antigo Testamento —, e uma imagem que presentifica o ausente, que representa no visível e no sensível o invisível, o inefável (no caso do contexto cristão, o divino), dada à veneração e à oração, do tipo icônica, o ícone, que Damasceno define como: "Uma imagem é uma semelhança do original com uma certa diferença, pois não é a sua reprodução exata. [...]" (Damasceno, 2020, p. 55).

Em suma, o ícone não é um ídolo, ou seja, ele não quer se passar por aquilo que não é, ele não engana, mas marca, presentifica, pela lembrança. Em outra passagem, o monge de Damasco indaga:

---

<sup>6</sup> Monge cristão, nascido em c. 675, em Damasco, produziu uma vasta obra teológico-filosófica, considerada seminal da Patrística grega. Com efeito, hoje seus textos são referência, não apenas para a Igreja Ortodoxa, mas também para a Católica, uma vez que seu texto ajudou a fundamentar a justificativa para o emprego da imagem na liturgia cristã no âmbito do Concílio de Nicéia II, em 787.

O que é uma imagem? Uma imagem é uma semelhança e representação de alguém, contendo em si mesma aquele que é retratado. Não é feita para ser uma reprodução exata do original. Imagem é uma coisa, aquele que é representado é outra. Uma diferença geralmente é perceptível porque o sujeito de cada um é o mesmo. Por exemplo, a imagem de um homem pode nos mostrar sua forma física, mas não suas capacidades intelectuais. Não tem vida, não fala, nem sente ou se move. Um filho, sendo a imagem natural de seu pai, é um tanto diferente dele, pois é um filho e não um pai. [...] Com que intuito foi criada a imagem? Toda imagem é uma revelação e representação de algo escondido. [...] A imagem foi concebida para maior compreensão, expressão e difusão destas realidades escondidas, [...] (Damasceno, 2020, p. 111).

Ora, é justamente nesse ponto que Damasceno não apenas ensina que uma imagem não é necessariamente um simulacro, mas pode ser uma representação (i.e., tornar presente um ausente), ao retomar a tradição acerca da natureza pedagógica das imagens (e.g.: Aristóteles, *Poética*), ou seja, ícones também operam como metáforas e diagramas.

No entanto, não podemos deixar de lembrar que o sentido de ícone, no contexto da arte cristã, quer dizer simplesmente imagem e, até pelo menos o fim do século VIII, a questão da imagem sacra era debatida em toda cristandade de maneira razoavelmente unificada, em que pese as inúmeras escolas e querelas em torno do tema, desde os primeiros escritos filosóficos e doutrinários da cristandade. Vale destacar que ainda hoje não é incomum a confusão entre imagem e arquétipo, entre o sensível e o inteligível, portanto, experienciar a unidade estético-religiosa das imagens, sem deixar de distingui-las da coisa mesma e reconhecer seu caráter meramente material e altamente sensível, não é uma tarefa fácil.

Nunca é demais lembrar que o cisma entre as Igrejas Católica e Ortodoxa data do século XI, e que apenas ao longo de muitos séculos é que diferentes hermenêuticas dos textos de Damasceno e do Concílio de Nicéia II se consolidaram e foram redirecionando o entendimento da natureza e do uso da imagem no âmbito da liturgia cristã, delineando assim, uma distinção, que parece, por vezes, inócua, entre imagem e ícone. Ou seria melhor empregar as palavras em latim e grego, i.e., *imago* e *eikón*? Embora possamos aventar que, de fato, no contexto do cristianismo ortodoxo, a imagem sacra (que representa Jesus, Maria e os santos), assim denominada por ícone, ganhará aos poucos contornos diferentes; ainda assim, não deixa de significar simplesmente imagem.

Não obstante, pode-se concluir que o ícone dito cristão, ao seguir a mesma esteira de Peirce, buscando suas raízes na filosofia grega, está mais próximo do sentido do hipóicone semiótico, do que da definição de mera imagem como cópia, uma vez que é ao mesmo tempo presença e semelhança, metáfora e lembrança... O que explicaria fazermos o uso duplo do *eikón*, tanto transliterado, como ícone, como traduzido pela via do latim, como imagem, para diferenciar as duas

definições empregadas aqui, tal como o fez Peirce, ao classificar a imagem como um tipo de signo, no âmbito de sua semiótica. E isso igualmente explica por que Peirce não cunhou seu signo de primeiridade da segunda tricotomia de *image* e, sim, de *icon*.

Por fim, podemos ainda depreender que para Damasceno, a imagem sacra tem um sentido tanto devocional como pedagógico, assim como argumenta Aristóteles (*Poética*), que ao entender a imagem, não como simulacro, mas como verossímil, reabilitou o sentido positivo da *mímesis* artística e apontou a dupla função da imagem: pedagógica e de encantamento. E jaz no sentido de encantamento, como afecção, talvez o mais importante dos elementos que podem ser depreendidos desta arqueologia terminológica do ícone: seu sentido intrinsecamente estético.

### 3. Das acepções de sensível e de estética em Peirce

Consta que Baumgarten (1993) fora o primeiro filósofo a cunhar o conceito de estética para nomear um novo ramo dos estudos filosóficos associados à arte e ao belo, tomando emprestado o termo grego, que dizia respeito ao sensível e à sensibilidade no sentido lato — i.e., a acepção em grego de estético [*aisthētikós* - *αἰσθητικός*] é percepção sensível e sensorial, de *aísthesis* [*αἴσθησις*], i.e., faculdade de sentir (sensibilidade) e ato de sentir (sensação). Mas, estética no século XVIII, passou a abarcar o domínio da arte e, sobretudo, do juízo do belo especificamente, como no texto de Kant (2016). Em outras palavras, o termo derivado do grego, *aísthesis*, nos textos de filósofos antigos tinha apenas um sentido lato, associado ao sensível, à sensibilidade ou ao conhecimento sensível, como quando Aristóteles (*Sobre a Alma*, 428b 30ss) discorre acerca da percepção sensível, não necessariamente associada à arte.

Por sua vez, a formulação de estética [*aesthetics*] em Peirce jaz no âmbito de suas *Ciências Normativas*. Para tanto, o filósofo americano seguiu justamente os princípios divisórios dos três campos do juízo, tal como estabelecidos por Kant, a saber: 1) *Crítica da Razão Pura* (1781), tratado sobre o juízo objetivo, i.e., teórico e científico, que tem como foco a investigação acerca da verdade; 2) *Crítica da Razão Prática* (1788), cujo objetivo era versar sobre o que é o juízo moral (prático), ou seja, sobre os valores do bem e do mal; e, por fim, 3) *Crítica do Faculdade de Juízo* (1790), que discorre sobre o juízo do gosto (estético), sendo este, sobretudo, acerca da apreciação do belo e do sublime. Com efeito, esta nova formulação, de um conhecimento sensível [*cognitio sensitiva*], ganhou um contorno específico, no sentido de fruição sensível, dita estética, utilizado por Peirce e pela maioria dos autores desde então.

Por conseguinte, nas palavras de Peirce, a *Ciência Normativa*: “[...] investiga a universalidade e leis necessárias da relação dos fenômenos aos fins, isto é,

talvez, à verdade, ao bem, e à beleza” (CP 5.121 [1903])<sup>7</sup>, sua teoria estética está delineada, principalmente, nos textos *Os três tipos de bem* [*Three kind of goodness*], e depois em *Ideais de Conduta* [*Ideals of Conduct*], ambos de 1903. Embora Peirce, ao seguir Kant, tenha mantido o escopo de sua teoria estética para além da filosofia da arte, associando à estética, sobretudo, o conhecimento de ordem sensível, Peirce percorre caminho sutilmente distinto do feito pelo filósofo alemão, pois não só não separa o sensível do ético e do lógico, mas os interliga numa tríade simbiótica de ideais, em que o ideal estético subsidia o ideal ético, e o ético subsidia o ideal lógico, em direção a uma síntese (CP 5.121 [1903]).

Em vista disso, Peirce substituiu o belo e o sublime como fins últimos da estética, por um termo que lhe pareceu mais apropriado: o admirável. Diz ele que o admirável é o termo adequado para definir o ideal estético por excelência (CP 2.199), uma vez que o admirável, como um ideal estético, está intimamente associado ao bem ético e ao bem lógico, pois carrega um sentido para além de um belo hedonista ou sensualista, sem conceito e sem finalidade, como em Kant (2016).

Nesse ponto, ao propor uma correlação simbiótica entre os três tipos de bem, ele se distancia ainda mais de Kant. Sendo assim, não devemos tomar a estética peirciana como uma filosofia da arte, nem mesmo do belo (Martin Lefebvre, 2007). Mas sim, como uma teoria do sensível, pois, ao propor sua nova estética, Peirce não apenas resgata a tríade dos três tipos de bem da filosofia grega antiga, como explica Ibri (*in*: Peirce, 1985)<sup>8</sup>, mas também revisita a acepção de estética no sentido de sensibilidade, ou de conhecimento do sensível.

Logo, Peirce amplia consideravelmente sua abordagem acerca de um ideal associado ao sensível, ao correlacionar as três ciências normativas às suas três categorias universais. Nas palavras de Peirce, quando ele expõe a correlação entre a ciência normativa e as três categorias, diz ele que: “[...] a estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades do sentir, enquanto a ética considera aquelas coisas cujos fins residem na ação, e a lógica, aquelas coisas cujo fim é o de representar alguma coisa” (CP 5.129 [1903]). Na sequência, Peirce explica que, “[...] a estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades de sentimento” (CP 5.129 [1903]). Ora, as qualidades de sentimentos são os elementos da primeiridade por excelência em Peirce (CP 5.132 [1903]).

Portanto, o ícone, enquanto signo de primeiridade, é essencialmente estético, e envolve aquele sentimento particular que nos põe em empatia com

<sup>7</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações.

<sup>8</sup> Conceitualização do período de maturidade do filósofo americano, a estética peirciana, como Ibri explica, é “[...] uma versão contemporânea do ideal de amálgama entre o Belo, o Bom e o Verdadeiro, presente na filosofia antiga, [...]” (Peirce, 1985, p. 79).

algo, tanto sensível (primeiridade) e sensório (segundidade), quanto inteligível, no *continuum* entre primeiridade e terceiridade. Uma vez que, se por um lado, o ícone, por ser signo, é em si um elemento de terceiridade, de cognição<sup>9</sup>, por outro lado, por ser de primeiridade, é igualmente uma qualidade de sentimento em si mesma e “Uma vez que uma qualidade é o que é positivamente em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto em virtude de algum ingrediente comum ou semelhança [...]” (CP 2.25 [1902]). Ou seja, o ícone é uma dada possibilidade de primeiridade (qualidade de sentimento), que quando corporificada num dado fato particular da segundidade (imagem, diagrama etc.), é um signo e significa alguma coisa para alguém, tornando-se mediação na terceiridade.

Por conseguinte, não se pode deixar de notar que, por mais que as qualidades de sentimentos possam ser sentidas enquanto *quale*-consciência na imediatez do hiato do tempo da presentidade, o acesso às qualidades de sentimentos que se tem, na maioria das vezes, ocorre quando estas qualidades são dadas como primeiridades *da* e *na* segundidade, por sua vez, estes mesmos sentimentos e qualidades serão processados no pensamento como primeiridades *da* e *na* terceiridade, ao se transformarem em signos propriamente ditos, em seu caráter de mediação (CP 1.530 [1903]). Peirce explica que:

Nas ideias de primeiridade, segundidade e terceiridade, os três elementos, ou categorias universais, aparecem sob suas formas de primeiridade. Eles aparecem sob suas formas de segundidade nas ideias de fatos de primeiridade, ou qualia, fatos do segundidade, ou relações, e fatos do terceiridade, ou signos; e sob suas formas de terceiridade nas ideias de signos de primeiridade, ou sentimento, i.e., coisas de beleza; signos de segundidade, ou ação, i.e., modos de conduta; e signos de terceiridade, ou pensamento, i.e., formas de pensamento (EP2, p.272 [1903]).

É justamente nesse ponto que a definição de estética peirciana é importante para compreendermos os signos de primeiridade, entre eles, com destaque o ícone. Pois, como um signo derivado de uma qualidade de sentimento, o ícone é em si mesmo; mas, como um elemento de fruição sensível, denota um ideal estético, que por sua vez subsidia outros ideais; e como um signo associado ao seu objeto, está na segundidade, logo ele é uma afecção, e por isso, uma presença e, por fim, como um signo propriamente dito, é um ideal de caráter estético — uma mediação, que é um elemento de generalidade, próprio da terceiridade.

---

<sup>9</sup> Cognição, enquanto mediação e representação, é signo, Peirce discorre que: “Cada pensamento, ou representação cognitiva é da natureza de um signo. ‘Representação’ e ‘signo’ são sinônimos” (CP 8.191 [1904]). Logo, é lícito inferir que o signo é o elemento de terceiridade por excelência.

Sendo assim, é possível inferir que sem a terceira categoria, em seu caráter mediativo, não há experiência do sensível, enquanto formadora de signo, pois o juízo de caráter estético, à luz da teoria da percepção peirciana, nada mais é que um juízo perceptivo. Seria este o primeiro momento de consciência, associado a um signo de primeiridade, no jogo entre percepção e alucinação; propiciado, por um lado, pelos elementos de primeiridade (qualidades de sentimentos) e de segundidade (sensações advindas da alteridade) do percepto e, por outro, pela introspecção de ideias e livres associações imaginativas no fluxo contínuo entre primeiridade e segundidade (CP 7.625 [1903]). Logo, o ícone é o resultado sîgnico do elemento sensível da cognição, de um dado juízo perceptivo de caráter estético, que é, ao mesmo tempo, irrepitível e semelhante a si mesmo, pois, como discorre Peirce:

[...] não se pode fazer um homem ver que uma coisa é vermelha, ou é bonita, ou é tocante [*touching*], descrevendo vermelhidade, beleza, ou pátos [*pathos*], mas só se pode apontar para algo que é vermelho, bonito, ou emocionante [*pathetic*], e dizer: “Olhe também aqui para algo assim lá” (CP 1.217 [1903]).

Em suma, embora a experiência estética, que gera o juízo estético, tenha um importante caráter sensível e sensorial, tanto no que diz respeito à ideia de sentimento (primeiridade), como no que diz respeito à ideia de sensação (segundidade), Peirce explica que “[...] em toda a imaginação e percepção há uma tal operação pela qual o pensamento surge [...]” (CP 1.538 [1903]).

Ora, é justamente na especificidade da imagem enquanto parte de uma experiência de ordem estética, que o ícone peirciano pode ser rastreado às suas origens, no âmbito da filosofia da imagem e do sensível, tanto no contexto da filosofia grega (e.g.: *eikón*, *eídola*) como no contexto da filosofia cristã (e.g.: ícone, ídolo e iconografia).

#### 4. Dos sentidos de iconografia e iconologia na história da arte

Por último, vale uma nota sobre os conceitos de iconografia e iconologia, esses também jazem igualmente em premissas similares ao delineamento conceitual do ícone na semiótica, mas com alguns falsos cognatos.

Do grego, *eikón* (imagem) e *lógos* (conhecimento), o uso da palavra iconologia pode ser rastreada desde o Renascimento: um de seus mais antigos empregos está no texto de Cesari Ripa, artista e teórico italiano, que ao publicar em 1593 um livro intitulado *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali* [*Iconologia ou descrição de imagens universais*], cunha iconologia como sinônimo de emblemas alegóricos, ou seja, inspirado em obras de arte clássicas greco-romanas, ele produziu centenas de imagens esquemáticas (associando imagens,

diagramas e metáforas) para descrever, em linguagem visual, conceitos abstratos como amor, esperança, fé, etc.

Ainda, a partir de uma origem etimológica grega, iconográfico quer dizer escrita por imagem (de linguagem ou escrita [*gráphein*] mais imagem ou símile [*eikón*])<sup>10</sup>. Nesta esteira, em 1943, Henri Focillon propôs um sentido de iconografia (linguagem das imagens) (escrita por imagens) no âmbito da leitura de obras de arte; discorre o filósofo francês que: “Pode conceber-se iconografia de diversas maneiras, quer seja como a variação das formas de um mesmo significado, ou como a variação de significados de uma mesma forma” (2001, p. 15).

Por sua vez, Erwin Panofsky definiu iconologia, acompanhada de iconografia, como conceitos da história da arte, para criar sua metodologia de interpretação dos significados das obras de arte, em outras palavras, para fundar um método de semiótica da arte. Panofsky definiu, como interpretação iconográfica, a análise dos significados dos elementos visuais contidos na arte, como a indicação da temática: “Iconografia é um ramo da história da arte que trata do *tema* ou *mensagem* das obras de arte em contraposição à sua *forma*.” (2009, p. 47, grifos do autor).

Vale ressaltar que no âmbito peirciano, o conceito de iconografia não estaria necessariamente relacionado à análise de signos icônicos de obras de arte, mas estaria, sobretudo, associado à leitura de uma rede de símbolos complexos, dispostos através das obras, que conteriam ícones e índices.

Nessa esteira, o método iconológico, segundo Panofsky (2009, p. 53), seria a ciência da interpretação iconográfica, sobretudo, quando entendida do ponto de vista de comparações semânticas, nas quais se identificam, não apenas o que significa uma obra de arte isoladamente, mas como os significados contidos nela se relacionam com outras imagens; neste caso, podemos atestar que ele estaria descrevendo uma semiose da arte na sua complexidade ilimitada.

É justamente a partir de Ripa, Panofsky e de outros teóricos da arte, como Focillon, que o sentido de iconografia é empregado na contemporaneidade nos mais diversos campos, para além da história da arte, gerando confusões terminológicas com o campo da semiótica, sobretudo no contexto da semiótica da arte.

Portanto, os conceitos de iconologia e de iconografia no campo da história da arte em geral, dizem mais respeito a uma semiose complexa, com associações entre diversos objetos, signos e interpretantes, do que propriamente a uma definição de uma única classe de signos, mesmo que do tipo icônico, considerado em sua amplitude imagética, metafórica e diagramática.

---

<sup>10</sup> Em que pese o eventual uso esporádico dos termos *eikonográphia* ou *eikonología* em autores gregos antigos como Platão e Aristóteles (Turner, 2000), seus sentidos empregados no campo das artes hoje, aparecem, sobretudo, na modernidade.

## Conclusão

Em suma, ao propormos uma arqueologia conceitual do ícone, desde sua origem na filosofia grega, buscamos evidenciar que Peirce, ao adotar o termo dos gregos, assume toda a complexidade e historicidade de seu significado, rastreado até a incorporação da querela da imagem entre os medievais, rumo ao amplo uso dos termos iconografia e iconologia dentro e fora do campo dos estudos da arte.

Ou seja, a iconicidade, para além de estar meramente associada à ideia de imagem semelhante, torna-se o signo operador de uma dialética entre cópia e ilusão, analogia e simulacro, possibilidade e presença, em consonância com as problematizações platônicas e aristotélicas sobre a imagem, mas também medievais, especialmente de João Damasceno. Talvez seja justamente nesse aspecto que podemos rastrear as sobrevivências do binômio ícone e ídolo como sinônimos em contextos contemporâneos, nos quais ícone aparece na acepção de paradigma, arquétipo ou modelo, irmanado ao sentido de ídolo, entendido como admirável.

Ou seja, o diálogo com o vocabulário filosófico grego clareia a origem peirciana do termo ícone, e esclarece as sutilezas de suas escolhas lexicais, revelando que a seleção do vocabulário no contexto da investigação filosófica é uma ferramenta para explorar as múltiplas camadas reflexivas de redes conceituais. A iconicidade, assim, se desdobra em múltiplas dimensões em forma de binômios, quais sejam: semelhança e simulacro; aparência e ilusão; analogia e representação e, por fim, possibilidade e realidade.

Em síntese, podemos concluir que essa multiplicidade de sentidos que permeia a rede conceitual que fundamenta a iconicidade em Peirce, não apenas enriquece o conceito no âmbito da semiótica peirciana, como fundamenta uma filosofia da imagem que atravessa a história da arte e o pensamento ocidental. A partir da Grécia antiga, no debate entre Platão e Aristóteles sobre a natureza da imitação, passando pela contenda iconoclasta medieval, até as atuais discussões sobre simulacros, representação e virtualidade, o ícone permanece como categoria central, que perpassa as filosofias da imagem, da arte e a estética (como conhecimento sensível), incluindo a própria semiótica da imagem, no fluxo contínuo entre qualidades de sentimentos, sensações e pensamentos.

Desse modo, a semiótica de Peirce se apresenta não apenas como um sistema de classificação dos signos, mas como uma ponte entre a tradição filosófica clássica e as exigências contemporâneas de compreensão alargada da imagem — seja ela sensível, mental, abstrata ou poética. ●



## Referências

- ARISTÓTELES. *Da lembrança e da rememoração*. Tradução, notas e comentários de Cláudio Veloso. In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência, Série 3, v. 12, n. especial, janeiro a dezembro de 2002. Campinas: Centro de Lógica e Epistemologia e História da Ciência – Unicamp, 2002.
- ARISTÓTELES. *Física I – II*. Prefácio, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- ARISTÓTELES. *Obras completas: Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 4. (Coleção *Os Pensadores*).
- ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Trad. Ana Maria Lóio e Revisão Científica de Tomás Calvo Martinez. Lisboa: Centro De Filosofia Da Universidade De Lisboa/Imprensa Nacional/Casa Da Moeda, 2010.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DAMASCENO, João. *Contra aqueles que condenam as imagens sagradas*. Trad. Marisa Ribeiro. Curitiba: Ed. Santo Atanasio, 2020.
- GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego de filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- IBRI, Ivo Assad. A vital importância da primeiridade na filosofia de Peirce. *Cognitio: Revista de Filosofia*, n. 3, p. 46-52, 2002.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.
- LEFEBVRE, Martin. Peirce's esthetics: a taste for signs in art. *Transactions of The Charles Sanders Peirce Society*, v. 43, n. 2, p. 319-344, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.2979/tra.2007.43.2.319>. Acesso em: 7 nov. 2025.
- PANOFSKY, Ewin. *Significado das artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PLATÃO. *A República de Platão*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PLATÃO. Crátilo. In: PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- PLATÃO. Sofista. In: PLATÃO. *Diálogos/Platão*, Conteúdo: O Banquete – Fédon – Sofista – Político. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção *Os pensadores*).
- PEIRCE, Charles Sanders. (1931-35 e 1958) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 v. Eletronic Edition. [citado CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo].
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce 2: selected philosophical writings*. The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1998. V. 2 [citado EP2, seguido do número do volume e do número da página].
- PEIRCE, Charles Sanders. Ideais de Conduta. Tradução e introdução de Ivo Assad Ibri. In: *Trans/Form/Ação*, 8, p. 79-95, 1985, São Paulo.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles Peirce. Trad. Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas. Telepatia e percepção. *Cognitio: Revista de Filosofia*, v. 18, n. 2, p. 344-375, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/2316-5278.2017v18i2p344-375>. Acesso em: 10 ago. 2025.

PETERS, Francis Edward. *Termos filosóficos gregos* — um léxico histórico. Trad. Beatriz Rodriguez Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1977.

TURNER, Michael. Attribution and Iconography. *Mediterranean Archaeology*, v. 13, p. 55-66, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24651831>. Acesso em: 12 ago. 2025.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuração e imagem. *Revista de Antropologia*, v. 35, p. 113-128, 1992.

VERNANT, Jean Pierre. Nascimento de imagens. In: COSTA LIMA (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010. p. 59-86.

---

**Dimensions of icon for a semiotics of art and a philosophy of the image**

DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de Souza

**Abstract:** In the context of Peircian semiotics, an icon denotes a given sign that has a relationship of similarity with its object. In turn, the signs of iconicity are associated with firstness, and so, also carry possibilities and qualities, although it is common to associate them with the mere idea of a similar image. However, images and similarity are not always synonymous, and this seems to be precisely one of the key points to understand why Peirce could include in the same range of iconicities, not only images, but diagrams and metaphors. In fact, following his *modus operandi*, he resorted to the vocabulary of ancient philosophy; however, there are two Greek terms associated with the ideas of image and similarity, namely: *eikon* (icon) and *eidolon* (idol). Although they can be taken as synonyms, since Plato they have been complementing and opposing each other, thus including intimate relations with the ideas of copy and analogy; and also, of imitation and representation; of verisimilitude and possibility; of simulacrum and illusion; imagination and apparition, among other binomials. So, this is the complexity of the term that Peirce borrowed from the Greeks. Therefore, we propose a conceptual archaeology of the icon and its main correlates within the scope of the Platonic and Aristotelian philosophical vocabulary — *eikón*; *eídolon*; *phantasía*; *mímesis*; *eikós* — to analyze the differences and similarities of the possible dimensions of the icon in Peircian semiotics, in dialogue with a philosophy of the image in Greek Antiquity, which underlies a philosophy of art to this day, and thus also outlines a semiotics of art.

**Keywords:** semiotics of art; philosophy of the image; iconicity; icon.

---

**Como citar este artigo**

DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de Souza. Dimensões de ícone para uma semiótica da arte e uma filosofia da imagem. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 3. Dossiê temático: "Iconicidade". São Paulo, dezembro de 2025, p. 98-115. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

---

**How to cite this paper**

DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de Souza. Dimensões de ícone para uma semiótica da arte e uma filosofia da imagem. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 3. Thematic issue: "Iconicity", São Paulo, December 2025, p. 98-115. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 22/09/2025.

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

---

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.

