

Contemporanea. Salvador, v.2, n.1, p.195-210, junho de 2004.

Duas abordagens sobre imagens e discursividade: pistas para uma semiótica visual

José Benjamim Picado*

CHATEAU, Dominique. *Le Bouclier d'Achille: théorie de l'iconicité*. Paris: L'Harmattan, 1997. 125 p.

LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 235 p.

A análise da imagem enquanto fenômeno mediático, em suas várias modalidades (fotografia, cinema, propaganda, *affichage* eleitoral, quadrinhos), assim como em suas apropriações por regimes discursivos (ficção, discurso jornalístico, retórica publicitária), suscita naqueles que refletem sobre fenômenos do campo das comunicações um certo estado de perplexidade intelectual: quando avaliamos, por exemplo, a posição da fotografia na “família das imagens”, pouca resistência vemos que se oferece a uma certa crença firmada sobre seu valor fortemente ostensivo (ou, em jargão semiótico, sua radical “indexicalidade”).

Ora, até mesmo quando consideramos um outro aspecto muito recorrente no discurso comunicacional sobre as potências da imagem (a saber, o de que sua significação implica numa redução de seus aspectos propriamente visuais a um sistema de significações “segundo”, oferecido à imagem pelo sistema da língua), verificamos ali também a presença constringente da tese do poder determinante do dispositivo fotográfico, ainda que numa forma subreptícia: ora, é justamente a crença numa radical indexicalidade da imagem fotográfica (devida, por sua vez, à suposta *natureza* de seu aparato técnico) que conduz uma visão como a da semiologia de Barthes a se deter na questão de um valor semiologicamente derivado da imagem, enquanto resultado de um processo pelo qual o sentido fortemente denotacional da foto é como que *reduzido* às funções linguística do discurso.

Propomos aqui, reconhecer este problema dos regimes de significação próprios às imagens, a partir de um percurso de leitura de duas obras recentes, que nos parecem ilustrativas do caráter central do tema que propomos (o do valor discursivo da imagem): em nosso modo de ver, estes textos propõem uma questão que poderia ter sido suscitada pelas teorias da comunicação, se estas pudessem haver deixado para trás a crença de que

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA.
Pesquisador do CNPq. (Benjamin@ufba.br)

a significação analógica fosse, de algum modo, apenas um capítulo de uma teoria geral da linguagem.

É precisamente nestes termos que Dominic Lopes apresenta, logo na introdução de seu *Understanding Images*, a questão das diferenças entre a descrição verbal e a figuração pictórica: tomando como exemplo, o caso de uma imagem (uma pintura de Canaletto) e uma passagem de um romance de Luigi Barzini, *Os Italianos*, tendo ambas como motivo a representação da *Piazza San Marco*, em Napoli, verificamos, em primeiro lugar, que o regime de representação no qual as pinturas funcionam não é o mesmo das descrições¹.

Assim sendo, representar figurativamente uma cena como a da praça napolitana significaria, antes de tudo, estabelecer uma replicação de uma experiência sensível de primeira ordem: neste ponto, o nó problemático não decorre da suposição de que a significação icônica seja, de algum modo, restituível às marcas do discurso enunciativo (como é o caso das teorias da linguagem, em geral), mas a questão da natureza do vínculo que a imagem estabelece com o seu tema, de tal modo que poderíamos supor que a semelhança entre um signo visual e seu objeto (como é o caso das representações pictóricas) fosse seu aspecto mais distintivo, sobretudo em relação às descrições verbais.

Pois bem, é justamente o tema conceitual da semelhança que parece pouco justificado, quando consideramos a questão da significação destas representações. A suposição de que a semelhança seja explanatória do modo como as imagens representam (em distinção às descrições, por exemplo) decorre do fato de que assumimos muitas vezes, de modo indiferenciado, a correlação entre dois aspectos pelos quais a idéia de referência ocorre na pintura: segundo Lopes, confundimos o *conteúdo* de uma representação com seus *motivos*, e estas são coisas evidentemente diferentes.

No modo como Lopes define estes dois aspectos da referência pictórica, o *motivo* de uma representação se constitui como o conjunto de entidades que compõem o mundo real, e ao qual a pintura se refere (podemos também chamá-lo como “referente”), enquanto que o *conteúdo* de uma representação consiste das propriedades visuais pelas quais a imagem representa o mundo.

Admitindo que as imagens pictóricas possuem propriedades internas (poderíamos defini-las como os caracteres *icônicos* de toda figuração), diríamos que estas “propriedades de desenho” de toda representação visual (aspectos como contornos, forma, cores, direção, linhas, além, é claro, das substâncias mobilizadas para sua realização no quadro, como a tinta e os próprios materiais da tela) não replicam os *motivos* da representação, mas precisamente seus *conteúdos*, estes se definindo como sendo aquelas propriedades do objeto ou da cena que a imagem é capaz de replicar, através de suas próprias características (a forma de um rosto através de uma linha ou de um padrão geométrico, por exemplo).

É precisamente a confusão entre *conteúdos* e *motivos* pictóricos que suscita que expliquemos a significação das imagens pictóricas (em relação às descrições) como envolvendo uma radical semelhança de signos e objetos; assim sendo, sucumbimos à

confusão de combinar os conteúdos das imagens com seus motivos de modo imediato, assunção que acaba por se consumir num paradigma segundo o qual nossa concepção de figuração se estrutura (admitimos assim, em nossa experiência, que as imagens *acusam* naturalmente seus objetos).

Entretanto, notar que o conteúdo de uma pintura combina com seu motivo, ou que nossa experiência de uma pintura está combinada com seu motivo não é explicação de como é que o conteúdo ocorre na pintura. O esforço de uma teoria da representação pictórica deve ser o de explicar como é que as pinturas vêm a adquirir seu conteúdo, em primeiro lugar. A visão de senso comum, segundo a qual as pinturas representam porque ‘se parecem’ com seus motivos toma por garantida simplesmente a ilusão (Lopes, 1996:4).

Numa perspectiva um tanto diferente, o problema da significação das imagens é posto a partir da mesma classe de questões, por Dominique Chateau, em seu *Le Bouclier d’Achille*: afrontando de maneira mais direta a questão do vínculo supostamente existencial entre imagem e referência (sobretudo na pintura e na fotografia), vemos que o problema da iconicidade faz mais apelo a um tipo de experiência que rege nossas relações com as representações visuais (experiência esta que possui uma estrutura de compreensão própria) do que à suposição de que seus laços com a realidade transcendam necessariamente as capacidades artísticas ou perceptuais para a realização do efeito da semelhança ou da ilusão.

Ainda que não se detenha, do mesmo modo que Lopes, em uma maior reflexão sobre as possíveis comparações entre o modo de interpretação próprio às imagens, em relação às estruturas de compreensão textual, Chateau ainda dispensa um comentário lateral sobre as diferenças entre uma abordagem semiológica, por oposição àquela que, segundo ele, pode se beneficiar melhor de uma categoria como a da iconicidade (como seria o caso das abordagens mais ligadas à uma estética das representações visuais).

Assim, vê-mo-lo discernir na imagem seu “efeito de sentido” (aquele que é próprio às abordagens semióticas) e seu efeito mais próprio, a que batiza como “efeito de imagem”: revelando sua predileção pelos aspectos gnosiológicos da abordagem da iconicidade, em Peirce (por oposição a Saussure), Chateau observa que a semiologia da imagem privilegiou as operações pelas quais a compreensão da visualidade, de certo modo, nos alienou deste traço originário de toda nossa experiência com a representação, a saber, este forte sentido de *presença* com o qual a imagem se impõe à nossa compreensão.

Num sotaque fortemente fenomenológico, recuperamos o sentido da iconicidade, na letra semiótica de Peirce, como uma sugestão sobre o modo de ser próprio a uma imagem: não como *descrição*, não como ilusão constricta pela convencionalidade, mas como *realidade da própria ilusão*, como positividade constitutiva da significação visual (um pouco adiante, inspirado por Metz, ele falará da impressão de realidade na pintura como uma espécie de “alucinação paradoxal”): entender uma imagem não é inaugurá-la apenas no instante em que lhe impomos um *valor textual*, mas fundamentalmente *percebê-la* em sua integridade de constituição, como *configuração visual*.

Numa nota de rodapé, em que comenta certos aspectos da teoria semiológica de seu colega Pierre Fresnault-Deruelle, Chateau deixa entrever o modo como a potência da significação icônica parece residir naquilo que, para a semiologia, parece ser sua fraqueza fundamental (a saber, sua essencial *mudez*): “Meu objeto é muito exatamente a evidência cegante que este autor (Fresnault-Deruelle) deixa para trás e que veremos que se situa verdadeiramente *à frente* de seus efeitos de sentido. Podemos evocar de outro modo esta dualidade das aproximações: a eloquência da imagem, para Fresnault-Deruelle, é sua capacidade de falar, a despeito de sua *mudez*, enquanto que (...) para mim, ela é sua capacidade de exprimir graças à *mudez*...” (Chateau, 1997:12)²

Quando consideramos, entretanto, o lugar de uma interrogação sobre o efeito icônico das representações (como privilegiando uma abordagem mais ligada a seus aspectos estéticos), não devemos supor que, por isto, uma abordagem comunicacional da imagem enquanto texto tenha sido, por isto mesmo, preservada de crítica: nem Lopes nem Chateau parecem reivindicar que uma teoria da imagem enquanto fato autônomo signifique apenas uma requisição de especificidade da reflexão estética (sem qualquer implicação crítica em relação a outras abordagens da imagem visual); muito pelo contrário, para ambos, uma abordagem estética da imagem tem caráter perfeitamente normativo, em relação às abordagens puramente textuais (isto significa que o valor daquilo que ambos propõem não se restringe ao campo das teorias estéticas, mas têm resultantes evidentes, *per hypothese*, para as teorias da comunicação).

Como reforço a este primeiro aspecto, Lopes estabelece que o interesse de uma teoria da figuração não poderia ficar restrito ao universo empírico das imagens artísticas, e que uma estética das representações pictóricas deveria, portanto, estar antecedida de uma interrogação estética sobre as representações em geral: assim sendo, não se deveria restringir seu campo de observação às imagens figurativas compostas com o fim de gerar um significado estético (como é o caso das imagens artísticas), mas também as funções que caracterizam a compreensão de imagens figurativas como as que encontramos em mapas, imagens de notas de moeda corrente, cenas mitológicas, sinais heráldicos, dentre outros.

Designando estas outras imagens de “imagens demóticas”, Lopes estabelece que o universo da representação estética mantém uma relação fundamental com o regime no qual encontramos estas imagens, sendo que podemos encontrar um paralelo entre o tratamento estético propiciado a elas e aquele que notabiliza, na filosofia da linguagem, a importância atribuída ao universo da linguagem ordinária: aqui e ali, as realizações propriamente estéticas e lingüísticas mais “elevadas” (no campo, por exemplo, das metáforas e das alegorias) encontram suas raízes deitadas na estrutura do discurso comum e das relações com as imagens da cultura contemporânea.

Um ponto central deste livro é o de que as imagens são, no fundo, veículos para a estocagem, manipulação e comunicação da informação. Elas nos põem em contato com nosso ambiente físico, especialmente com nosso ambiente visual (...). As imagens compartilham o peso da linguagem em representar o mundo e nossos pensamentos sobre o mesmo. E esta função das imagens está mais evidente nas imagens demóticas do que nas estéticas. (Lopes, 1996: 7)

Chateau pareceria partir de uma plataforma distinta, quando destaca o caráter puramente teórico do tema da iconicidade, em relação a suas possíveis resultantes analíticas (o que diferenciaria radicalmente a propriedade de sua interrogação às imagens, em relação à perspectiva analítica de Lopes): em sua opinião, é justamente o fato de que certas questões teóricas, ligadas à reflexão sobre o papel da imagem em nossa experiência, sejam tratadas na perspectiva das metodologias de análise a se gerar a partir daí, que parece tornar o conceito de iconicidade cada vez menos legível, do ponto de vista de seu núcleo mais especulativo.

Devemos notar, entretanto, dois aspectos que tornam esta reserva de Chateau mais específica que as questões que vimos tratando até aqui: em primeiro lugar, ele destaca que o problema da iconicidade tem grande importância, não apenas pelo que suscita enquanto fenômeno tomado em si mesmo (como é o caso de sua visada por uma certa ortodoxia semiótica), mas também como questão que afeta certos ramos da experiência concreta das imagens, muito especialmente no campo da experiência das obras de arte e das obras visuais. Ainda que Chateau pareça se restringir ao tipo de experiência que caracteriza nossa relação com as obras de arte, sua visão sobre o fenômeno assemelha-se à de Lopes, quando postula que sua estrutura não seja proposta como algo de exclusivo, em relação ao modo como compreendemos imagens em geral.

Por outro lado, deve-se ter em conta o fato de que a crítica de Chateau tem por objeto uma manifestação bem específica da apropriação metodológica da noção de iconicidade, a saber, aquela que se encontrará na iconologia de Panofsky: é por ter em vista o modo como sua teoria da arte apreende mal a significação mais profunda da idéia de iconicidade que parece afligir Chateau, quando requisita um percurso pelos aspectos mais abstratos da noção de semelhança, no plano as representações pictóricas.

Assim sendo, o aspecto que é próprio à nossa experiência das imagens (dentre todos os outros que podem ser analisados, como envolvendo a relação entre sua matéria sensível e os regimes discursivos de sua compreensão e leitura) não se revelará à reflexão, decerto, por um método de análise, mas pelo que o autor chama de um “método de compreensão”, já que seu objeto (este *efeito* próprio à imagem) não é algo que se revele na sua particularidade, mas na sua globalidade fenomênica. Neste contexto, a iconologia de Panofsky se apresentaria como um caso sintomático de denegação do fenômeno geral da iconicidade, justamente no corpo de um projeto teórico que pretenderia justamente exibí-la, pela análise das imagens pictóricas.

A ausência do conceito de ícone nos escritos de Panofsky significa, com efeito, a exclusão de toda teoria explícita o ícone, ou, o que dá no mesmo, uma concepção do ícone que o exclui da teoria. Mas, se se trata de um vazio conceitual, no sentido forte em que um conceito é transformado por um trabalho teórico, não se trata absolutamente de um vazio terminológico: o autor se utiliza de eufemismos, senão equivalentes, ao menos avizinados, como ‘representação e objetos naturais’, os quais ele subsume finalmente à noção de motivo. (Chateau, 1997:17)

Por outro lado, o centro da reflexão de Lopes é sua tese sobre o “conteúdo pictórico”, a saber, aquele conjunto de propriedades da imagem que são dotadas de caráter

representacional, no contexto dos sistemas simbólicos (em cujo interior estas qualidades são propriamente valorizadas): se avaliarmos estes mesmos conteúdos, na perspectiva da evolução temporal dos sistemas de representação, estaremos decerto no nível das teses históricas acerca da relatividade do conteúdo pictórico; Lopes considera que este modo de ver a questão da representação atende a uma fortíssima requisição de sua teoria, a “regra da diversidade”.

A teoria que incorpora esta idéia da diversidade dos modelos perceptuais é oriunda do argumento de Gombrich sobre o esquematismo último da representação: trata-se de uma teoria que prescreve como condição da semelhança um processo (ao mesmo tempo cognitivo e cultural) que restringe efetivamente o modo como a semelhança virá a instanciar as características da representação ilusionista. Segundo Lopes, a importância desta tese é que ela interdita a que se possa pensar uma propriedade como a da semelhança como sendo necessariamente independente de nossos conhecimentos acerca do valor representacional de uma imagem: isto é, atribuímos um valor de iconicidade às imagens, na medida em que já tenhamos visado seu aspecto representacional.

O problema é que, se detectar a semelhança na imagem a seus objetos depende de que estabeleçamos o sistema a que ela pertence nos requer que identifiquemos o que ela representa e de que modo, e então a semelhança da imagem para com seu objeto passa a ser dependente da representação. Relativizar a semelhança ao sistema da representação falha em resolver o desafio da independência. As imagens podem assemelhar-se a seu sistema, mas este fato não explica como é que as interpretamos. (Lopes, 1996:35)

Entretanto, se considerarmos a questão da realidade do conteúdo pictórico, na perspectiva de suas propriedades icônicas, teremos que considerar toda uma outra ordem de desafios teóricos: se admitirmos, por exemplo, um determinado sistema de representação enquanto dada (por exemplo, a regra albertina, pela qual a superfície da representação é tratada enquanto plano seccionado nas linhas de projeção, que nascem na base do campo visual, método característico da composição linear), a explicação sobre o conteúdo pictórico em termos de sua recursividade a um esquema de representação incorre em *petitio principii*, pois implica enquanto fundamento do conteúdo pictórico uma entidade que já admitimos enquanto dada, a saber, o sistema de representação da Rensacença.

Se estimarmos a iconicidade da representação, no nível de sua efetividade para uma percepção, o recurso à convencionalidade já não mais oferece as necessárias garantias da tese: mesmo assumindo que a percepção da semelhança entre determinados traços icônicos e seus objetos implique certo conhecimento gramatical (como no caso da representação de um corpo correndo, através de linhas contínuas e paralelas, enquanto convenção gráfica dos quadrinhos), não intuimos esta convencionalidade, mas justamente a propriedade de semelhança que ela é capaz de instaurar; para darmos conta da semelhança icônica neste nível, precisamos lidar com o modo como a imagem é segmentada em certas de suas qualidades, e o papel que as estruturas de percepção assumem na operação desta individuação.

Isto tudo acarreta a dificuldade de enfrentarmos teoricamente a questão da representação figurativa, pois a semelhança pareceria constituir, nestes termos, um traço intransitivo de

toda representação: ao se defrontar com esta possibilidade, uma teoria da figuração deverá superar o que Lopes chama de um “desafio da independência” (a bem saber, independência da semelhança com respeito às funções representacionais da imagem).

Nem todas as semelhanças precisam ser dependentes da representação, pois ver o que uma imagem representa pode dirigir a atenção do espectador para outras semelhanças que ele não poderia ter notado de outro modo. Não obstante, estas similaridades que os espectadores devem notar, de modo a identificar o motivo das imagens, devem ser independentes da representação. Afinal, reivindicar que as imagens representam porque devem se assemelhar em certos aspectos e, então, permitir que elas sejam vistas enquanto semelhantes nestes mesmos aspectos por representarem seus motivos resultaria numa patente circularidade. (Lopes, 1996: 17-8)

Muito certamente, o argumento de Chateau acerca da iconicidade valoriza a possibilidade de se vencer este desafio da independência da semelhança com respeito à representação: é por esta razão que ele condena o movimento no qual a iconologia de Panofsky se isolou do conteúdo abstrato da iconicidade; falando do efeito de imagem das representações como uma espécie de *realidade da ilusão*, é evidente que o problema da iconicidade tem aqui um estatuto apartado daquelas funções nas quais a imagem ganha um valor representacional próprio (melhor dizendo, ela *transcende*, como condição de possibilidade, toda função representacional).

Mas é evidente, neste ponto da argumentação, que aquilo que se chama de semelhança, através do problema da iconicidade, tem um significado claramente distinto daquele pelo qual assumimos que algo semelhante por reportar-se, sob certos aspectos, a alguma coisa: em primeiro lugar, teríamos que admitir que, se a semelhança implica um objeto intencional, um certo olhar à teoria peirceana da iconicidade nos leva a perceber que nem sempre este objeto comparativo é necessariamente externo ao signo pelo qual a semelhança mesma é requisitada. Há um outro sentido pelo qual esta qualidade é tomada como significativa, e é precisamente sua exploração que permite a Chateau tratar a questão da iconicidade sem implicar nela a necessária exterioridade de seus objetos intencionais.

Tomando por base os termos pelos quais Peirce define o percurso da semiose (*ground*, objeto e interpretante), a categoria de ícone emerge a partir da caracterização do tipo de relação que mantêm entre si o *ground* e o *objeto*: na semiose, há um remetimento necessário que caracteriza, por sua vez, o modo como um certo *aspecto* de uma substância que funciona enquanto signo se endereça ao *contexto* pelo qual este aspecto é determinado em sua função sígnica (façamos abstração momentânea do fato de que esta relação gera um *modo de representação* específico, ao qual Peirce designa como o *interpretante* de toda semiose).

No ponto mais importante de sua argumentação, Chateau nos lembra que se deve distinguir, no plano do contexto (ou do *objeto* da semiose), uma dimensão *interna* (que caracteriza a noção peirceana do *objeto imediato*, aquele que é representado pelo signo, como entidade possível) e outra, *externa* (falamos então do domínio dos *objetos dinâmicos* que designam aquilo que está posto no plano da realidade extensa com a qual

os signos podem se relacionar), de tal modo que o que caracteriza a iconicidade da representação visual é precisamente o tipo de ligação que ela mantém com cada uma destas instâncias.

Quando destaca a questão da semelhança icônica da caracterização do modo de funcionamento dos signos icônicos, Chateau destaca que a significação icônica se define em duas dimensões fundamentais: em primeiro lugar, no caso dos objetos dinâmicos, a questão da iconicidade diz mais respeito às modalidades semióticas nas quais o movimento da significação icônica realiza uma referência; diferentemente do modo indexical (para o qual a relação de remissão é efetiva ou *atual*), no plano da iconicidade, esta determinabilidade do signo pela exterioridade é apenas da ordem do *possível*.

É por isto mesmo que Peirce, em um texto no qual busca os equivalentes gramaticais dos signos, propõe o ‘modo subjuntivo’ para o ícone, a suposição, como no contexto de um raciocínio em geometria. ‘Suponhamos que uma figura tenha três lados’. Suponhamos: não é inútil notar, de passagem, que esta é a senha de Alice em seu périplo no país das maravilhas. O ícone, tomado isoladamente de seu contexto extrínseco, é um signo hipotético, mais ou menos verossímil. (Chateau, 1997:52)

Entretanto, aquilo que caracteriza mais fortemente a tese da iconicidade em Peirce é precisamente o que aproxima as perspectivas de Chateau e de Lopes, na direção de uma abordagem dos modelos da discursividade visual: assim sendo, se avaliarmos as qualidades de que o ícone se serve para instanciar sua semelhança, não poderemos buscá-las no nível da relação dos signos com seus objetos, mas em seu próprio *ground*; assim, temos que considerar que uma exploração da iconicidade nos conduz, antes de mais nada, para dentro das referências que o fundamento signico faz às suas próprias qualidades, seja como enquanto materialização, atualização ou replicação, sendo que em cada um destes casos, temos a definição do modo pelo qual funcionam os *qualisignos*, os *sinsignos* e os *legisignos*.

Nos interessa aqui especialmente o funcionamento dos *qualisignos*: nesta modalidade, temos um *aspecto material* do *ground* (uma cor, as formas, a textura), tomado em sua dimensão de dado puramente qualitativo (prescindido, portanto, de sua relação com aquilo que lhes fornece instância efetiva: corpos, limites materiais, campos semânticos). Os exemplos mais evidentes a que podemos restituir esta espécie são os da pintura abstrata (muito especialmente no caso do expressionismo abstrato), ou ainda os casos da estereotipia visual, própria às imagens de documentos (como notas de moeda corrente) ou dos jogos ilusionistas em pintura.³

O ponto mais importante de sua caracterização para uma teoria da discursividade visual é a de que um *aspecto* da representação (uma *qualidade* tomada em si mesma) pode ter valor de significação (e mesmo valores veriditivos), sem que tenhamos que submeter seu princípio de conectividade àquele que caracteriza a semântica do discurso enunciativo, por exemplo. “Em breve, a primeira categoria do signo icônico tira sua iconicidade da natureza do aspecto pertinente da coisa que, em virtude de seu caráter puramente qualitativo, só pode ser icônico e, pela mesma razão, é, e permanece enquanto tal, uma ‘pura potencialidade abstrata’, independente tanto da existência quanto do pensamento.”(Chateau, 1997: 54)

Este ponto assemelha-se fortemente com a tese de Lopes, segundo a qual os conteúdos pictóricos deve ser definida, antes de mais nada, em seu caráter *aspectual*. Sua teoria da compreensão pictórica leva em conta a possibilidade de que se compatibilizem duas grandes linhas de argumentação nas teorias estéticas, aparentemente distintas: um *perceptualismo* (ligada às teses de Gombrich, Gibson e Wollheim sobre as modalidades perceptivas da representação pictórica) e outra, *convencionalista* (característica de Goodman e das teorias semiológicas): a disputa entre elas tem por objeto a definição do caráter pelo qual firmamos a legalidade da interpretação das imagens.

Na perspectiva de Lopes, estas duas abordagens não são necessariamente incompatíveis e uma síntese daquilo que encontramos em ambas é precisamente necessária a uma teoria da representação pictórica que queira atender aos requisitos de uma abordagem mais fenomenologicamente completa desta experiência: sua teoria dos conteúdos pictóricos implica, assim, a necessidade de se pensar as propriedades da figuração enquanto parte de um processo pelo qual certas qualidades materiais da imagem são dotadas de valor semântico. Não haveria como abordar este fenômeno, em sua completude, sem que considerássemos seus aspectos, ao mesmo tempo perceptuais e convencionais, sendo precisamente esta aparente contradição entre a objetividade e a gramaticalidade da ilusão que caracteriza o paradoxo da representação pictórica.

A espécie de experiência na qual as propriedades da representação ganham seu significado envolve, segundo Lopes, duas qualidades principais: em primeiro lugar, o conteúdo pictórico é, por definição, *seletivo*, o que quer dizer que o modo como as propriedades sensíveis da representação ganham seu valor de significado não pode ser explicado de maneira causal, mas por recurso aos princípios pelos quais certas qualidades da imagem se revestem de um valor representacional.

Este primeiro aspecto, por sua vez, envolve dois modos de aproximação, não necessariamente excludentes entre si: no primeiro deles (que caracteriza as teses de Gombrich, por exemplo), a determinação deste poder seletivo das propriedades de representação é relativa ao funcionamento de cada esquemas pictórico, em especial.

Por outro lado, é necessário entender as modalidades nas quais certas propriedades podem ou não ser selecionadas para a representação, sendo que uma explicação em termos exclusivos do esquema de representação não parece suficiente: uma vez postos no interior de um dado sistema, necessitamos entender como se firmam nele os critérios pelos quais certas propriedades funcionam representacionalmente; é precisamente aqui que emerge a segunda qualidade definidora dos conteúdos pictóricos, segundo Lopes, seu caráter necessariamente *aspectual*.

Assim sendo, não apenas as propriedades da representação são aquelas que um sistema específica na imagem, para fazê-la funcionar, mas, em detendo-se sobre elas, reconhece ali uma propriedade conectiva (o comprometimento ou não da imagem com seus objetos), a que poderíamos chamar de “aspectos” representacionais da imagem.

A totalidade dos compromissos e não-compromissos de uma imagem implicam aquilo a que eu chamarei de ‘aspectos’ que ela apresenta de seu motivo. Pinturas apresentam diferentes aspectos do mesmo objeto (...) a propósito de diferentes propriedades. Mais precisamente, duas pinturas encarnam ‘aspectos’ distintos de um objeto, se e somente se um se compromete e outro não, um é explicitamente não-comprometido e outro inexplicitamente não-comprometido. (Lopes, 1996:119)

Podemos correlacionar a *aspectualidade* da representação visual com o argumento de Chateau contra a suposta indexicalidade radical da significação da fotografia: ao se defrontar com esta visão, muito própria a certos ramos das teorias semióticas, Chateau nos lembra do papel que a noção de qualidade possui na arquitetura dos modos de significação, na teoria de Peirce. Deste modo, supor que a categoria do índice seja necessariamente apropriada à explanação dos modos de significação que encontramos associados à fotografia implica em desconsiderar que o fenômeno da significação tem relativa independência com respeito à natureza de seus dispositivos (isto tanto do ponto de vista da indexicalidade da foto quanto da própria iconicidade da pintura).

Detendo-se muito especialmente sobre o argumento de Phillippe Dubois, em *L’Acte Photographique*, Chateau nos lembra que a identificação da indexicalidade com a fotografia, em Peirce, nada tem nada a ver com alguma tese sobre a natureza intrínseca de seus dispositivos em gerar modalidades de significação; ao contrário, sua apropriação enquanto índice, no argumento de Peirce, tem a função de demonstrar a dependência das modalidades de significação em relação aos costumes específicos de recepção de certos tipos de imagem.

Neste sentido, além de tomar a questão da fotografia num sentido demonstrativo inadequado (a fotografia é tratada por Peirce apenas como exemplo de indexicalidade), Dubois ainda por cima elide um aspecto muito importante da argumentação peirceana, a saber a de que as modalidades semióticas que conferem validade a um pensamento sobre a indexicalidade fotográfica nada têm a ver com o dispositivo tecnológico, mas com os contextos pragmáticos de apropriação dos signos fotográficos (isto é, com a suposição costumeira que fazemos da existência dos entes fotografados, o que confere, em nossa apreciação, o valor de indexicalidade próprio às imagens).

Chateau nos recorda que a questão da fotografia é explorada por Peirce precisamente enquanto aspecto de sua teorização sobre a iconicidade: concebida enquanto efeito de instantaneidade de uma sensação de presença da própria coisa, sem o concurso de uma alteridade ou de um intermediário, vemos na fotografia precisamente o mesmo efeito que caracteriza a semelhança no raciocínio matemático. Ora, neste sentido, a suposição de indexicalidade não é senão um efeito secundário desta primeira sensação que o objeto nos suscita: falar dela, supondo-a na gênese do que é próprio da fotografia é se omitir quanto ao fato de que a existencialidade aqui é uma resultante da iconicidade, e não sua causa.

Falar de iconicidade a propósito da matemática é colocar em evidência o fato de que mais além ou ainda, em razão de seu modo convencional de produção, uma fórmula algébrica funciona iconicamente. Na mesma ordem de idéias, o pôr-em-vista instantâneo (da fotografia) é, para Peirce, um método convencional. É em virtude deste modo de

produção que a fotografia produz seu efeito icônico, a saber, dispensa toda comparação com a coisa mesma enquanto meio. (Chateau, 1997:93)

Quando supomos, por outro lado, que a instantaneidade do processo de obtenção das fotografias parece caracterizar nelas algo de próprio em relação à pintura, vemos mais uma vez o que esta separação entre os dispositivos tem de teoricamente ilusório, quando consideramos suas relações com a experiência das imagens (isto é, quando consideramos as requisições fenomenológicas da compreensão das imagens, segundo Lopes): se abstrairmos este efeito de imediaticidade da sensação de existência da coisa representada dos contextos nos quais o artista põe em vista a construção de uma cena visual na fotografia, veremos que esta instantaneidade não é apenas exclusiva do dispositivo, como também sequer lhe é essencial.

Podemos dizer, em relação ao primeiro aspecto da negativa, que a instantaneidade é decerto um traço também do tipo de experiência que mantemos com imagens pictóricas: estas são produzidas a partir de dispositivos outros, e que, não obstante, nos suscitam esta sensação de uma presença exterior e efetiva, senão das coisas mesmas, como índices externos, de suas qualidades efetivas, enquanto objetos imediatos.

No segundo caso, podemos infirmar que a suposta indexicalidade da fotografia não é independente daquilo que estamos prontos a assumir enquanto figuras de discurso, materializada em substâncias significantes distintas da língua, isto é, sua instantaneidade é antes um efeito de estruturas icônicas de significação. Aqui se antecipa uma questão que, antes mesmo de incomodar os semioticistas, intrigava aos estetas e aos apreciadores dos efeitos ilusionistas da pintura, como Diderot, como bem nos faz recordar Chateau:

É porque a magia da iconicidade pressupõe esta autonomia que ela pode servir para distinguir o uso artístico da imagem de sua função ordinária. Longe, de qualquer modo, de assumir que o uso faça a arte, por si só, ou que ou receptor ou o apreciador tenham, em si mesmos, o poder mágico de transmutar o ordinário em arte, o objeto banal em obra. Diderot, neste sentido, nos põe ainda sob o bom caminho, quando nos lembra do charme icônico que põe em obra o poder do artista original que não se assemelha a nenhuma pessoa em sua capacidade singular de produzir a ilusão da semelhança. (Chateau, 1997: 95)

Temos insistido, em nossas explorações ao núcleo conceitual do discurso visual, que o problema da leitura das imagens requisita decerto do campo comunicacional alguma atenção mais detida aos *materiais significantes* do iconismo visual. Entretanto, a idéia de que se possa alcançar alguma explanação sobre os regimes de base da compreensão das imagens não mais se propõe como uma questão de ordem puramente teórica: é igualmente necessário que estas abordagens possam reivindicar seu espaço, agora também na perspectiva de um melhor firmamento da análise de materiais concretos, e que possa se operar a partir da consideração sobre uma suposta autonomia do regime icônico, na sua relação com a ordem enunciativa do discurso.

Pois, antes de mais nada, deve-se reconhecer que as abordagens semiológicas tiveram o mérito de legar às ciências sociais um conjunto de instrumentais que pareceu descortinar

o universo do discurso das imagens, de um modo até então inédito: no momento em que reavaliamos o real escopo das categorias desta análise, necessitamos transcendê-las, não apenas no plano heurístico, mas sobretudo na sua sede metodológica. Precisamente neste ponto, é que vimos propondo uma vaga de interpretação do discurso visual na fotografia que fosse capaz de incorporar ao viés comunicacional (predominantemente semiótico, em sua história) as contribuições que supomos haver encontrado nas teorias da representação pictórica, especialmente aquelas que se nutrem de alguma influência advinda das teorias da arte e das abordagens sobre os fenômenos perceptivos.

NOTAS

¹ Na perspectiva de Lopes, este fato sequer se constitui como problema que requisite alguma argumentação mais forte: na linhagem da qual deriva seu problema (restituída às fontes do discurso da filosofia analítica anglo-saxônica), a questão da referência da imagem não chega a fazer apelo ao fundamento de estruturas lingüísticas de significação, mas aos aspectos lógicos e veri-funcionais de uma semântica pictórica.

² A passagem de Fresnault-Deruelle, citada por Chateau, é a seguinte: "...a imagem, como certos textos, é intencionalmente maliciosa, e o sentimento de evidência que ela gera trabalha possantemente para me cegar sobre o trabalho que entretanto necessito efetuar para começar a lê-la (...). Brevemente, a demarcação analítica, que não é coisa natural, deve se compreender como um movimento à contra-corrente, orientado para esta fonte de mensagens, na qual se traficam os sentidos." Cf. Fresnault-Deruelle, Pierre. *L'Eloquence des Images*. Paris: PUF (1993): p. 250.

³ No caso dos *sinsignos*, a materialidade destas qualidades já se encontra encarnada em certas formas, de modo que ela tem uma contraface existencial (na forma mesma do fundamento): exemplos aqui são os de qualquer representação nas quais se exprime um certo sentido de participação sinestésica (como nas fotos de Robert Capa do desembarque aliado na Normandia, ou os cronotopos visuais das fotos de corridas de automóvel, em Jean-Louis Lartigue). Finalmente, no caso dos *legisignos*, a qualidade, vigente numa forma concreta, replica a necessidade simbólica da figuração, como no caso dos códigos de representação da forma humana em sistema sinaléticos (como os de tráfego).