

Das Funções Narrativas ao Aspectual nos Ícones Visuais: notas sobre modos de interpretar imagens*

*Benjamim Picado***

Este texto pretende estabelecer um panorama mais atualizado do universo das teorias que têm demarcado nosso esforço de pesquisa em torno dos modelos de uma discursividade, próprio às representações visuais da cultura mediática: retomando as idéias de Roland Barthes sobre o método estrutural de análise da narrativa, procuramos correlacionar alguns dos aspectos de uma abordagem semiótica dos regimes textuais da imagem com questões sobre a interpretação das representações visuais, na perspectiva das ciências da arte. Nos interessa,

* Este texto nasceu de uma atividade realizada junto ao grupo de alunos bolsistas do Programa de Estudos Tutoriais da Faculdade de Comunicação da UFBA (PET-COM), sob o título "Formas e Figuras do Discurso Visual: três lições sobre como ler imagens", durante o mês de maio de 2006. Sou especialmente grato ao Prof. Jelder Janotti Jr., tutor do referido programa, e a todos os alunos que tomaram parte nessa atividade, pela possibilidade de desenvolver esses temas inicialmente, tendo em vista seu amadurecimento na forma do presente texto. Sou igualmente grato aos alunos da disciplina "Teorias do Signo e da Interpretação" (COM 509), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, por mim ministrada no semestre 2006.2, e com os quais pude igualmente discutir com antecedência as linhas gerais deste artigo, na sua correlação com as práticas da análise dos regimes discursivos da imagem na cultura mediática.

** Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, coordenador do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia (GRAFO).

em especial, avaliar as correlações entre os regimes da representação e as estruturas da percepção, como um problema correlato àquele com qual Umberto Eco introduz as remissões entre os códigos iconográficos e os códigos perceptivos; a noção de aspectualidade, vinda de certas teorias estéticas contemporâneas, nos parece central para explorar estas relações entre a imagem e a percepção.

imagens, narrativa, semiótica, estética, aspectualidade

This article intends to establish an update of the theoretic views that found our research on the discursive models of visual representations in contemporary media culture: departing from Barthes' ideas on the method of structuralism for the analysis of narrative, we seek to correlate it with some aspects of the semiotic approaches on the textual regimes of visual representations, altogether with the perspectives of the sciences of art in the same matter. We're specially interested in evaluating the relationships between the representational regimes of visual icons and the perceptual structures with which they are related to: in Umberto Eco's views, it is the questions of the relative dependence of iconographical codes of visual representation in respect to perceptual codes; we also try to explore the notion of aspectuality, as a central one in contemporary aesthetic theories, construed as a key to the theoretical approaches on these relationships between image reading and perception.

visual images, narrative, semiotics, aesthetics, aspectuality.

Cet article a pour but l'établissement d'un panorama plus actualisé de l'univers des théories qui ont démarqués nos efforts autour d'un modèle de discursivité, propre aux représentations visuels de la culture des médias : en prenant les idées de Roland Barthes sur la méthode structurale de l'analyse des récits, nous cherchons les corrélations entre l'approche sémiotique des régimes textuelles des images et des questions sur l'interprétation des représentations visuels, dans la perspective des sciences de l'art. Nous sommes intéressés sur l'évaluation des rapports entre les régimes des représentations visuels et les structures de la perception, comme un problème similaire à celui abordé par Umberto Eco, quand il introduit des remissions entre les codes iconographiques et perceptives. La notion d'aspectualité, qui vient des certaines théories esthétiques contemporaines, nous semble centrale pour explorer ces relations entre l'image et la perception visuel.

Images visuels, récit, sémiotique, esthétique, aspectualité

0. Prólogo: o lugar da imagem na comunicação e nas ciências da arte

O campo de estudos da comunicação sempre devotou alguma atenção ao que poderíamos chamar de “questão da imagem”, tomando-a como um problema que aparentemente lhe seria central: partindo de diagnósticos nos quais se fala de uma impregnação cada vez mais notável nas manifestações da cultura contemporânea pelas formas discursivas, estratégias retóricas, estruturas de sentido e funções comunicacionais características do domínio das representações visuais, notamos que as pesquisas no campo dos fenômenos e processos comunicacionais (sobretudo no contexto próprio à cultura mediática) desenvolveram um extenso repertório de formas de aproximação a esta mesma predominância dos meios visuais na caracterização da experiência cultural de nossos dias.

A variedade destas referências que foram mobilizadas em nosso campo de estudos para dar conta dos modelos de uma hipotética *discursividade visual* não se reverteu, entretanto, em nenhum tipo de aporte sistemático e comensurável de saberes que pudessem instruir uma aproximação sobre os regimes comunicacionais específicos da representação visual, especialmente no universo da cultura dos modernos meios de comunicação: a variedade e o volume de referências ao problema da imagem e de seus regimes textuais não se converteu, portanto, em indicadores mais claros de uma aproximação a este fenômeno, e que fosse metodologicamente rentável.

Notamos, sobretudo, que o conjunto de reflexões que encontramos associado aos esforços para se pensar as funções comunicacionais da imagem, no contexto da ação discursiva própria a esses meios, interrompe-se em geral no patamar desse diagnóstico mesmo sobre uma “época das imagens”, sem que se devote maior energia às implicações sobre os modos de analisar o funcionamento desta regência da imagem pelas formas do discurso (isto é, sobre como as

representações funcionam, deste ponto de vista, enquanto dispositivos efetivamente geradores de um sentido comunicacional).

Em nossas próprias investigações, temos procurado explorar as implicações teórico-metodológicas das abordagens sobre as regências textuais da imagem, no contexto da cultura coeva que serve de envoltório para essas mesmas práticas discursivas: nestes termos, confirmamos certas de nossas hipóteses de trabalho, e que nos indicavam que a idéia da “apropriação” das imagens por regimes discursivos determinados (característica, por sua vez, de muito daquilo que se fez, de um ponto de vista metodológico, na análise de materiais visuais em nosso campo de estudos) parecia-nos inadequada (melhor dizendo, fenomenologicamente incompleta), sobretudo quando contrastada com aquilo que a análise dos materiais visuais em nossa pesquisa nos revelava, isto é: o de que o universo discursivo das imagens deveria ser explorado a partir de certas potências de estruturação que seriam próprias ou internas à forma dos ícones visuais e a seus modos específicos de manifestação.

O que propomos aqui, então, é uma exploração de certas fontes teóricas e conceituais de certas metodologias de análise de produtos e linguagens da cultura mediática contemporânea: um pouco mais especificamente, nos definimos por uma maior ênfase nas questões de método das abordagens de materiais expressivos do campo da comunicação visual (nos interessam, em especial, as questões teóricas da análise da imagem fotográfica e das manifestações mais genéricas das narrativas visuais, tendo por foco as apropriações das teorias estéticas, poéticas e semióticas na análise do discurso visual nos meios de comunicação).¹

Ressentimo-nos, por vezes, do fato de que a aproximação metodológica do campo de estudos e pesquisa da comunicação ao universo da produção, da fruição e da interpretação das imagens não parece valorizar suficientemente a fortuna nocial e metodológica da análise que as chamadas *ciências da arte* (aí compreendidas as teorias poéticas, estéticas e a própria história da arte) aportaram de maneira permanente para essa discussão sobre o valor comunicacional do universo dos ícones visuais: se conjurarmos as inte-

ressantes questões que todas essas teorias devotadas ao campo do artístico trouxeram para uma aproximação metodologicamente rentável à dimensão comunicacional da imagem, poderíamos decerto nos preparar a superar essa espécie de “fosso disciplinar” que, por vezes, parece dificultar que falemos do universo iconográfico de nossa época, podendo especificar nele aspectos de sua realização enquanto universo de estratégias e de mensagens organizadas a partir de substâncias visuais.

Assim sendo, nos interessa agora tomar em causa certas questões do funcionamento discursivo da imagem, em contextos comunicacionais específicos, mas a partir de outras formas de evocação do problema (que não aquelas que notabilizaram as abordagens textuais e predominantemente vazadas de uma influência considerável do estruturalismo lingüístico): se as abordagens semiológicas ou retóricas privilegiaram muitas vezes a estruturação do discurso visual, na dependência dos dispositivos lingüísticos e textuais que são requeridos para seu funcionamento (e se, ademais, estas mesmas abordagens pareceram pungir certas intuições de nosso campo de estudos sobre as relações entre o regime das imagens e o modo de funcionamento que caracteriza certos meios de comunicação, tomados agora na condição de *dispositivos* de geração de sentido)², nos interrogamos agora sobre se estas abordagens restritas às funções puramente textuais e enunciativas do discurso visual não poderiam estar deixando do lado de fora do problema uma região muito importante de nossa compreensão sobre os poderes estruturantes do sentido na imagem, na relação com aspectos que seriam mais pregnantes com a matéria visual (ou icônica) da imagem do que a estrutura lingüística do discurso enunciativo.

Neste caso, teríamos que considerar forçosamente o papel de uma abordagem do universo de materiais da cultura mediática mais inspirada por questões oriundas, por exemplo, das teorias estéticas: nestes termos, a questão do valor textual da imagem passaria a ter uma menor correlação com o problema de sua hipotética redução às estruturas lingüísticas do discurso enunciativo, e mais com seus aspectos de provocação que as imagens podem suscitar

de nossos juízos perceptivos e de nossos modos de contemplação propriamente visuais.

Ainda assim, o fato de que estamos tratando de imagens que se definem pelo seu valor discursivo (pelo modo como se coordenam com funções próprias à compreensão de sentenças e frases, em contextos narrativos, reportativos ou retóricos, por exemplo) deve nos fazer vislumbrar a dimensão estética desta manifestação na sua estrita correlação com as finalidades comunicacionais destes gêneros de ícones. Neste ponto, o caráter propriamente estético de sua manifestação encontra-se delimitado pelos aspectos inevitavelmente discursivos do agenciamento no qual encontramos submetido o regime da produção e da recepção da imagem visual na contemporaneidade.

Propomos assim que uma abordagem dos aspectos de regência textual das imagens, no contexto da cultura mediática, deverá ser complementada por um discurso teórico (e de resultados metodológicas mais claras) sobre as funções comunicacionais ligadas às propriedades icônicas (de modelação para a percepção) das representações visuais: deste modo, a questão da significação textual das imagens visuais não estará restrita àqueles aspectos que definem o modo de redução de suas propriedades icônicas às funções do discurso enunciativo, mas também incorporaria algum discurso teoricamente bem fundado (e capaz de impregnar amplas regiões do fenômeno representacional na imagem) sobre as regências propriamente icônicas ou plásticas de sua manifestação.

Neste texto, propomos realizar um percurso panorâmico pelos discursos sobre a relação entre imagem e texto, procurando reter alguns aspectos fundamentais para uma abordagem metodologicamente fecunda do tema, no contexto da cultura mediática. Começamos este caminho, reconhecendo aquelas abordagens que, desde o início, tomaram o problema da regência textual das imagens como um tema de pesquisa (na verdade, até mesmo como a justificação de todo um programa de investigação, que se desenvolverá, sobretudo, à luz do estruturalismo): as perspectivas de análise que definem o que, grosso modo, chamamos de vertentes semiológicas da análise

da imagem constitui-se com nosso primeiro ponto de embarque, a partir do qual procuraremos definir limites, problemas e perspectivas da análise dos materiais visuais na cultura mediática.

1. Retórica e narrativa visuais: o percurso semiológico de Roland Barthes

No escopo mais remoto do debate sobre o *status* comunicacional das mensagens visuais, já pudemos identificar as marcas teóricas dos saberes linguísticos que influenciaram o modo como os primeiros escritos de Roland Barthes assumiram as tarefas do estruturalismo semiológico: o número 4 da revista *Communications*, no qual encontramos estes textos, se constituiu, naquele momento, como verdadeira *pedra angular* da análise semiológica da imagem, tomando em causa questões de retórica aplicadas, por sua vez, ao funcionamento das imagens na publicidade (Barthes, 1964); no patamar da discussão ali proposta, nos era estabelecido que a imagem visual não poderia possuir qualquer determinação códica própria, mas uma que seria necessariamente oriunda de um sistema cultural prévio, ou ainda de funções retóricas e dramáticas que o texto escrito ou que a herança das narrativas lhe pudesse atribuir.

Em outras oportunidades, já examinamos esse papel das primeiras idéias semiológicas de Barthes na constituição de toda uma *arché* do discurso sobre as imagens nas teorias da comunicação, e da função determinante que as categorias linguísticas exerceram na determinação dos valores discursivos dos materiais visuais (Picado, 2003): agora, entretanto, nos interessa escavar um pouco mais os fundamentos desta especulação sobre os modos de compreensão associados à interpretação dos ícones, e desejamos fazê-lo à luz da reflexão que o próprio Barthes lança, pouco depois desta primeira *vaga* semiológica, sobre um método estrutural da análise das narrativas (Barthes, 1966).

Em nosso modo de ver, muito embora os princípios de uma subordinação da ordem narrativa à linguística permaneçam demarcando o modo como Barthes se endereça ao problema deste gênero

discursivo, algo se modificou, na maneira de se abordar aspectos da produção do sentido, em contextos extra-linguísticos: entrevemos neste modo como Barthes define certos aspectos da arte de contar histórias, numa perspectiva estrutural, indicações muito sugestivas de um modo de se tratar os regimes discursivos da imagem, justamente escapando-se aos postulados de princípio de subordinação do icônico ao linguístico.

Quando menos, a questão da narrativa emerge para uma abordagem estruturalista, no mesmo estauto com o qual o problema da imagem se propõe, nos textos mais propriamente semiológicos de Barthes sobre a retórica visual na publicidade e sobre a mensagem fotográfica, ou seja, como efeito de uma certa subordinação da produção do sentido narrativo em relação às estruturas linguísticas da significação (Barthes, 1982).

Sobretudo, Barthes correlaciona o estudo das narrativas numa abordagem estrutural ao desenvolvimento mais recente de uma *linguística do discurso* (isto é, de um ramo desta ciência devotado ao estudo das manifestações da linguagem, mas cujos objetos se põem para além dos limites do enunciado mais simples ou da frase). No caso das narrativas, esta abordagem nos promete isolar, na forma mesmo das manifestações enunciativas, alguns elementos de uma estrutura mínima do discurso narrativo: em primeiro lugar, Barthes destaca como um dado das teorias linguísticas para a abordagem do discurso, a noção de *níveis de descrição*, e que demarcam o modo como os elementos da estrutura do discurso (e, antes, os da própria língua) se relacionam entre si.

Assim sendo, no caso dos níveis descritivos dos objetos da linguística, o patamar fonológico possui um tipo de relação puramente diferencial, se considerados os limites puramente relacionais entre cada fonema, ao passo que a no plano da relação entre a formação dos sons e a atribuição de sentido propriamente semântico requer que se considere outro nível de relações, desta vez de natureza hierárquica (não apenas a relação entre diferentes sons, mas entre estes formando termos simples e todo um campo semântico ao qual se podem associar os últimos).

Nestes termos, o prosseguimento de uma narrativa não é apenas o prolongamento de um vetor linear de leitura, mas sobretudo a integração dos vários enunciados que a compõem em níveis hierárquicos cada vez mais complexos: Barthes propõe distinguir em toda narrativa três níveis de sua descrição estrutural, a saber, as *funções*, as *ações* e as *narrações*, de tal maneira que elas apareçam precisamente numa relação de integração progressiva, da primeira até a última (as funções têm sentido no contexto das ações que as atualizam, assim como estas últimas funcionam no quadro de um discurso narrativo que as integra). Em cada um desses casos, encontramos o mesmo princípio de definição dos fatos de linguagem, igualmente aplicáveis, à ordem do discurso textual, no qual se definem relação de natureza distributiva (entre os elementos de um mesmo nível descritivo) e integrativa (na qual os elementos relacionados pertencem a níveis diferentes).

No que nos concerne para o argumento que desejamos construir, propomos nos deter na caracterização que Barthes faz do nível mais elementar das estruturas narrativas, a saber o das *funções*. E isto por duas razões: em primeiro lugar, é ao problema das funções que Barthes dedica a maior parte de suas energias, na definição das estruturas do discurso narrativo, e isto por razões que exploraremos mais adiante; em segundo lugar, é no plano das funções narrativas que se estabelece, para Barthes o problema central da fixação de uma espécie de *nível sintático* das formas narrativas, na sua manifestação mais caracteristicamente estrutural (e não no das ações ou das narrações, que lhe são hierarquicamente superiores); e é neste último aspecto que nos parecem emergir as sugestões mais luminosas de uma abordagem possivelmente estrutural das regências comunicacionais da imagem, para além da subordinação dos fatos semiológicos aos princípios da língua.

Assim sendo, o estudo desse primeiro nível hierárquico identifica no plano das funções um patamar das relações entre os termos do discurso narrativo que se define pela mais pura linearidade (ou consequencialidade) dos elementos relacionados, uma espécie de nível sintático, puramente oposicional, das relações entre os elemen-

tos de uma ação (a compra de uma arma e a iminência de seu uso em algum ponto da narrativa), a que Barthes resolve permanecer chamando de "funções". Por outro lado, encontramos um tipo de relação entre esses mesmos elementos, mas que põe em jogo uma certa integração das ações sob um determinado tipo de conceito (a aparência de um personagem, que significa sua distinção social, por exemplo), e que são designadas como *índices*.

No caso das funções, isto é, das relações consequenciais entre elementos de uma narrativa, podemos distinguir também sub-classes de unidades narrativas como os *nós* (blocos de ações autônomas) e *catálises* (tipos de ações que abrem alternativas de desdobramento). No caso dos índices, a divisão entre sub-classes de elementos identifica dois níveis nos quais uma ação se reporta a um universo, de algum modo, implícito na narrativa, a saber, os *índices* propriamente ditos, que servem para conotar algum aspecto da narrativa ou dos personagens, na forma de um significante implícito e as *informações*, que têm um valor mais funcional do que cognitivo.

Do ponto de vista da organização sintática desses elementos funcionais, não há hierarquia necessária entre as informações e os índices (e Barthes oferece, no caso, o exemplo do retrato, que combina simultaneamente elementos de conotação e de denotação), ao passo que entre os nós e as catálises essa hierarquia é inevitável (assim sendo, as catálises implicam a existência de nós, mas não inversamente). A estrutura funcional da narrativa se estabelece na forma da *sequência*, concebida como uma organização de emblemas entre os vários níveis e classes de funções, unindo os nós em estruturas cada vez mais solidárias de ações consequentes, tanto no nível da articulação interna, quando no de sua integração mais complexa.

Sem que nos dediquemos necessariamente à integração de todos esses aspectos das funções narrativas na ordem das ações e da própria narração (que são o prolongamento da introdução que Barthes propõe à análise estrutural da narrativa), examinemos estas questões à luz daquilo que o próprio Barthes propõe sobre a

significação da imagem, quando a examina a partir dos problemas da retórica da publicidade ou do discurso informativo da imprensa: especialmente nos interessa examinar o modo como a semiologia barthesiana parece haver desconsiderado a possibilidade de assimilar as regências discursivas da imagem, a partir de uma perspectiva efetivamente estrutural (no mesmo modo como ele a realizara para o estudo das narrativas).

Pois os problemas que encerram esta análise, ao menos do ponto de vista da definição de suas funções mais elementares, poderiam decerto ter levado em conta os materiais significantes que definem a fotografia ou qualquer outro tipo de imagem (ao menos as assim chamadas *imagens fixas*). Dizendo de outro modo, haveria a possibilidade de se pensar uma regência discursiva da imagem, fundada na caracterização das funções narrativas que a constituem, ao invés de simplesmente fazer-se justaporem a matéria puramente denotativa da imagem visual e o caráter informativo ou conotativo do texto a ela associado. Para realizar uma tal transposição, entretanto, Barthes necessitaria ter devotado alguma atenção aos modos de se pensar a articulação da matéria visual da qual se compõe o material icônico da imagem.

Pois é justamente no nível destas funções narrativas que a questão da regência textual da imagem poderia ser pensada na sua dimensão de fato dotado de articulação ou de valor estrutural: neste caso, poderíamos pensar em como as funções estabelecem níveis de relações entre os elementos constituintes de uma forma visual (gestos de personagens, expressão fisionômica, integração desses elementos com aspectos indexados na forma de informações sobre as personagens, mas também enquadramentos, cores, distribuição de elementos no espaço, composição, entre outras), de maneira a melhor dimensionar os elementos propriamente icônicos da imagem como operadores do discurso através da imagem; estaríamos assim livres de ter que assumir (como o fez Barthes, em boa parte de sua obra semiológica) que os elementos visuais da imagem seriam estruturalmente infensos a alguma definição em termos de um código propriamente visual ou de algum outro tipo de princípio

constringente para seu funcionamento, em regimes textuais variados (o narrativo, inclusive).³

Mencionamos anteriormente que haveria uma razão importante pela qual Barthes houvera dedicado maior espaço de sua reflexão sobre um método estrutural de análise das narrativas ao nível hierárquico das funções: sabemos que o adágio saussureano de que no sistema da língua, a determinação do valor de uma ocorrência singular depende de um princípio de sua relação diferencial com outros termos (literalmente, “na língua, só há diferenças”) leva quase todos os semiólogos a se deterem sobre o problema da regência da imagem, supondo encontrar nela algum tipo de princípio articulatório correlato ao da língua; mais especialmente, no caso de Barthes, esse princípio fez com que a matéria icônica da imagem houvesse sido assimilada ao regime discursivo de base linguística (fosse este ele reportativo, narrativo ou retórico).

Uma vez postos, entretanto, diante do modelo estrutural de análise da narrativa proposto por Barthes, verificamos que esses elementos que caracterizam o nível das funções, por exemplo, certamente poderiam ter-se incorporado a uma retórica da imagem, sem pagar a hipoteca da redução da matéria icônica da imagem aos princípios linguísticos da articulação do sentido.⁴

Em nosso modo de entender, as categorias narrativas da análise estrutural (sobretudo, no nível das funções) não possuem um lastro irredutivelmente linguístico, e poderiam ser empregadas na análise de qualquer tipo de material discursivo. E, mais interessante, é precisamente este concernimento com os níveis articulatórios em que a matéria visual é regenciada para fins comunicacionais (e que implicara uma hipotética assimilação da análise das funções na análise semiológica das mensagens visuais) que parece se insinuar, por exemplo, no modo como Umberto Eco avalia as possibilidades de definição dos níveis articulatórios dos materiais icônicos, na segunda parte de sua obra *La Struttura Assente*.

2. Figuras de sentido e articulação do discurso visual: Umberto Eco e a crítica do estruturalismo

O argumento de Umberto Eco sobre os fundamentos de uma semiótica visual se desenvolve em duas frentes, principalmente: na primeira delas (aquela que, infelizmente, mais se prolongou no debate em torno de suas idéias sobre uma semiótica visual), é a noção de iconismo como correlata à de semelhança morfológica que está em questão; a este respeito, a posição de Eco é francamente contrária à utilidade que a iconicidade possa ter para uma teoria semiótica, se nela encontrarmos implicada a noção de uma estrita correspondência de propriedades físicas estrita entre signos e objetos. Já tivemos a oportunidade de avaliar este debate em torno das concepções semióticas de Eco, inclusive considerando certas consequências da crítica desse autor aos limites de uma exploração semiótica do iconismo, e que o conduziram a certos posicionamentos, em última instância, dogmáticos em relação ao tema (Picado, 2003^a).

Como já dissemos, entretanto, essa é apenas uma das frentes nas quais esse autor explora a questão da viabilidade de uma abordagem semiótica das representações visuais e dos regimes textuais que possivelmente a atravessam (e, diríamos, a frente na qual o problema do valor discursivo da imagem é mais negligenciada, em nome de uma polêmica contra certas vertentes da abordagem semiótica do universo visual): pois é precisamente em torno da questão do modo de se pensar as relações entre a iconicidade e a produção do sentido discursivo e comunicacional que emergem as indicações mais interessantes para uma abordagem semiótica dos fatos visuais, na perspectiva de Umberto Eco; esta ordem de questões nasce da crítica que ele oferece às concepções estruturalistas de Levi-Strauss sobre a necessária redutibilidade de todo fenômeno de sentido aos princípios da *dupla articulação*, que caracterizam a estrutura de funcionamento das línguas naturais.

Ainda segundo Eco, a questão se põe no nível da admissão de que todo ato comunicacional implica a existência de um código

de base: se esta é uma admissão necessária para o firmamento de um saber semiótico sobre as regências textuais da imagem, não se deveria supor com isto que, do ponto de vista dos princípios da articulação da matéria icônica, o modo de funcionamento da imagem implicaria o princípio da irredutibilidade entre dois eixos da significação (o das *oposições*, no plano sintagmático; o das associações, no plano paradigmático, precisamente como o postula o estruturalismo); em verdade, ao analisarmos o regime comunicacional das matérias icônicas, não deveríamos supor nem mesmo quantos níveis articulatórios um discurso organizado a partir destas substâncias deveria possuir, *a priori*. A atitude cientificamente mais prudente, neste caso, seria a de acumular sucessivos exames indutivos sobre os modos de funcionamento da imagem em contextos comunicacionais, antes de determinar que as matérias icônicas se comportam de acordo com princípios definidores do discurso enunciativo.⁵

O ponto de partida da semiótica visual de Eco é, neste aspecto, admiravelmente simples: antes de mais nada, ele tenta desmobilizar uma certa concepção comum pela qual a abordagem semiótica da imagem assimila, de maneira quase automática, a representação visual ao conceito mesmo de signo. Em contraste a esta idéia comum, Eco nos faz perceber que, na forma pela qual a imagem pode funcionar a título de um dispositivo representacional, na maior parte das vezes a estrutura desta relação não é aquela própria à unidade do signo (como se a imagem fosse um correlato de um termo simples, de um nome próprio ou de um substantivo), mas, mais propriamente, a do *sema*: isto significa que, nos regimes comunicacionais em que encontramos a imagem funcionando, o que ela representa não é uma coisa tomada na sua condição de manifestação única, tomada como uma entidade singular, mas um *estado de coisas* (a imagem de um animal não é seu subsituto sígnico, como um nome, mas representa também os aspectos nos quais ele pode estar sendo apresentado: de pé, de perfil, sombreado, entre outros); além do mais, esta representação pode ter a função de um enunciado, como no caso do uso das imagens no

contexto da sinalética (a imagem de um animal significando uma advertência: "cuidado: animais na pista").

De todo modo, a admissão de que as imagens funcionam a título de *semas* e não como *signos* tem consequências importantes para uma abordagem semiótica do discurso visual: em primeiro lugar, deve-se considerar que, do ponto de vista das figuras de articulação desse discurso (o ponto essencial de uma exploração semiótica da imagem), a suposição de que as imagens possam ser assimiladas aos signos será desde já o efeito de uma decomposição de sua manifestação original enquanto semas (isto é, tomadas como enunciados visuais); se analisarmos uma imagem em seus elementos constituintes mais básicos, poderemos descobrir na base de seu significado enunciativo os signos que correspondem a coisas, mas isto será uma decorrência do modo como desmembramos sua funcionalidade textual, para descobrir seus menores átomos (a imagem de um animal, sinalizando "animais na pista" pode assim ser decomposta até o ponto de descobirmos o signo visual que representa, de maneira unívoca, seu objeto, isto é, o animal, na sua dimensão de fato singular).

E no caso da decomposição dos semas em signos, vemos que as unidades desses níveis articulatórios mais elementares são ainda elementos dotadas de valor semântico (as coisas correspondendo aos signos; os estados de coisas aos semas): restaria supor se, do mesmo modo como se dá na língua, poderíamos descobrir unidades de valor puramente diferencial, a partir da decomposição ulterior dos semas visuais; segundo Eco, isto é possível, e estas unidades constituem-se como *figuras*: pode-se dizer que a decomposição dos semas visuais em figuras revela os aspectos mais interessantes de uma abordagem verdadeiramente estrutural do discurso visual, pois nos permitiria assimilar na análise da imagem, por exemplo, os elementos puramente oposicionais que caracterizam, no âmbito do estudo barthesiano da narrativa, o problema das funções; apenas que, no caso da semiótica de Eco, a determinabilidade dessas figuras dependeria da assimilação de entidades de um código perceptivo no interior de um código propriamente icônico. Veremos isso logo mais adiante.

A possibilidade de descobrir este outro nível da articulação do sentido no iconismo serve a dois propósitos principais, no projeto de uma semiótica visual: de um lado, nos levaria a admitir, contra o estruturalismo, que nem toda vigência de sentido com base em um código implicaria o princípio da articulação em apenas dois níveis (pois teríamos, no caso do regime textual da imagem, três níveis de articulação); por outro lado, ao nos interrogarmos sobre o modo de articulação próprio a este último nível, teríamos que nos haver com os possíveis limites entre a codicidade constitutiva das representações visuais e os princípios através dos quais se estabelece o fenômeno do reconhecimento perceptivo (portanto, não mais limites entre níveis de um mesmo fenômeno de sentido, mas entre as disciplinas semióticas e a investigação sobre estruturas da percepção visual).

A consideração sobre os diversos níveis de articulação dos códigos visuais (isto é, os vários modos como se combinam semas, signos e figuras na articulação dos ícones) não constitui ponto de interesse para nossa argumentação, nesse momento. O problema que realmente nos interessa avaliar agora diz respeito ao caráter hipoteticamente independente dos códigos icônicos com respeito a outros princípios de organização de materiais significantes. Pois vimos que, em boa medida, o argumento que Umberto Eco avança sobre a possibilidade de se descrever os princípios estruturais das mensagens visuais investia fortemente contra a subordinação do valor comunicacional das imagens aos princípios da significação descritos pela linguística (desse modo, poder-se ia supor que a proposta de Eco investiria numa possível *analiticidade* ou independência dos códigos icônicos).

Entretanto, quando consideramos o modo como, em um código icônico, certos traços pertinentes são constituídos como figuras de base para a formação dos semas visuais, as entidades que originam essas mesmas figuras não são oriundas do próprio código icônico, mas sim de um outro, mais *analítico* do que ele (no caso, os códigos perceptivos): o que significa, nesse caso, que a suposta *língua das imagens* é, em muitos casos, o efeito de uma síntese que os códigos da representação visual realizam, a partir de entidades

originárias dos códigos da percepção. Ao menos do ponto de vista da consideração sobre o papel dessas figuras na constituição de um sentido discursivo ou comunicacional das imagens, teríamos que considerar uma hipotética complementação de uma abordagem semiótica dos ícones por questões oriundas das abordagens psicológicas sobre fatos perceptivos.

A argumentação de Umberto Eco neste ponto é bastante moderada, e ele se resguarda ao máximo para não ultrapassar o limiar de uma discussão sobre os regimes comunicacionais da imagem, evitando transformá-la em um capítulo de uma estrita teoria da percepção: pois, desde o início do percurso sobre uma abordagem semiológica das mensagens visuais, Eco insistiu no fato de que há uma relação de seletividade essencial no modo como os códigos visuais assimilam as condições da percepção; e nesse caso, em especial, deve-se considerar (como uma questão estritamente afeita às teorias da significação) o papel de um sistema de convenções gráficas como sendo a instância intermediária que permite especificar, no plano da linguagem das representações, o modo como as entidades do campo perceptivo são traduzidas num nível propriamente iconográfico.

De qualquer maneira, algo se modificou na perspectiva pela qual o problema da significação textual das imagens passou a ser tematizada, para as teorias semióticas, a partir do momento em que Eco se introduziu ao debate: as questões associadas à atribuição do valor semântico das imagens eram antes subsidiárias das estruturas de sentido características das linguagens naturais (no modo como as primeiras abordagens semiológicas trataram a questão); pois agora temos que considerar, especialmente no caso dos regimes icônicos de significação, não apenas que o problema da codicidade própria ao discurso visual seja considerado numa instância à parte, mas também que a questão da relação do código icônico com outros códigos seja assimilada não no nível de uma subordinação entre sistemas simbólicos, mas no plano da seletividade com a qual a linguagem das representações negocia os elementos de um código perceptivo.

Mais importante, na base desta nova forma de caracterizar as realizações discursivas da imagem, no contexto da comunicação,

Eco prenuncia um contato dos mais sugestivos entre uma abordagem semiológica das representações visuais e o estilo com o qual certas teorias da arte abordam a incidência das estruturas perceptivas na definição do modo com funcionam as representações pictóricas. A dimensão anunciada nos seus inícios, mas não cabalmente desenvolvida por Umberto Eco (a saber, a de uma dimensão propriamente *estética* da comunicação visual), ainda aguarda por uma exploração mais detida, sobretudo na perspectiva da geração de operadores metodológicos de base para a análise dos regimes discursivos que marcam o funcionamento das imagens, especialmente nos contextos da comunicação mediática.

3. Idades do Iconológico: as ciências da arte e as abordagens sobre o mundo visual e as linguagens da imagem

No ponto em que o exame da produção do sentido na imagem incorpora uma análise dos níveis sintáticos da relação entre as matérias visuais e seu valor discursivo, vimos que as teorias semióticas (como parece ser o caso de Umberto Eco) se deixam assimilar, ao menos em parte, ao modo como certas teorias da arte incluíram problemas de psicologia da percepção na análise da representação visual: nestes termos, concluímos que a questão da compreensão da imagem em regimes textuais de significação assume precisamente o estatuto de uma interrogação próprio a uma experiência estética, esta tomada em seu sentido mais lato possível.

Assim, o modo como compreendemos uma representação visual não deriva de sua capacidade de ser codificada num plano meta-semiótico (como no caso das teorias semiológicas de primeira geração), mas se impõe à experiência como uma *presença hipnótica*, ainda que haja uma tarefa própria à instância da recepção, na constituição dos percursos visuais através dos quais as formas pictóricas serão restituídas a seu poder de comunicação. Nesse sentido, devemos conceber que se estabelecem entre abordagens semióticas e estéticas um insuspeito vínculo cooperativo: ainda

que o efeito da imagem se ofereça no modelo de uma visibilidade de segunda ordem, do ponto de vista da compreensão, esta vicariedade da visão representacional é assimilada como um *regime de leitura*, no modo como certos semiólogos da segunda geração pensam a respeito de um princípio textual de organização dos materiais visuais na sua forma representacional (Cometti, Morizot e Pouivet, 2000: 62).⁶

Como reforço a este primeiro aspecto, podemos estabelecer que o interesse de uma teoria da representação visual não poderia ficar restrito ao universo empírico das imagens artísticas (justamente por isso, insistimos, logo acima, no caráter mais *genérico* do atributo estético de sua experiência), e que uma estética das representações pictóricas deveria, portanto, estar antecédida de uma interrogação estética sobre as representações visuais em geral, em todos os seus variáveis usos e aplicações no contexto de nossa cultura: assim sendo, não se deveria restringir seu campo de observação às imagens figurativas compostas com o fim de gerar um tipo de experiência puramente frutiva (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, marcas de produtos e instituições, dentre outros.⁷

Dentre os autores que Eco mobiliza com maior frequência, na discussão acerca dos aspectos códicos e psicológicos envolvidos na caracterização de uma discursividade plástica e visual, nas artes e na comunicação contemporâneas, certamente encontraremos o nome de Ernest Gombrich, e a discussão que o tornou um clássico da história e da teoria da arte, acerca dos elementos estruturais de uma psicologia da representação figurativa, especialmente a partir de sua obra seminal, *Art and Illusion*: o diálogo entre Eco e Gombrich mobiliza sobretudo esta questão, essencial para a semiótica e para a história da arte, que é a da "impressão da realidade", como um aspecto constitutivo da experiência do artístico, enquanto um meio de representação.

Pois é justamente Gombrich quem ressalta, por mais de uma vez, que a pertinência da questão da ilusão e das estratégias da representação figurativa não devem ser inquiridas apenas no âmbito das grandes tradições artísticas ou das discussões filosóficas pautadas por elas, e sim no que designa de “comércio diário com figuras e imagens de toda espécie”: devemos estar atentos a não recuperarmos o tema da ilusão como se fosse um motivo para reintroduzir, na discussão sobre arte (sobretudo quando os exemplos são os das manifestações modernas e contemporâneas), a questão da figuração naturalista; se tomarmos as lições da modernidade artística sobre a representação como um enunciado que separa das discussões sobre arte o papel da representação e da figuração podemos incorrer num erro que nos privará de um acesso à própria natureza de certas expressões pictóricas do passado. E isto, sobretudo, porque temos em vista hoje um franqueamento das estratégias de apelo figurativo que pareceriam à tradição artística algo próximo do mágico: o interesse histórico pelo tema da ilusão artística é algo que se põe contemporaneamente na exata medida do barateamento de uma experiência figurativa da atualidade.

O tratamento isolado que possamos propiciar ao debate entre Eco e Gombrich revelará, em nossa opinião, um aspecto central de uma abordagem *ecológica* ou *perceptualista* dos significados visuais (e que instanciará, igualmente, os pontos de contato que propomos aqui entre as abordagens da semiótica, da estética e da história da arte): este ponto diz respeito às teses gombricheanas acerca do esquematismo último da representação pictórica, sendo a este propósito que Eco faz menção aos problemas centrais de *Art and Illusion*, sobretudo na segunda parte de *La Struttura Assente*, quando discute as relações entre o problema da representação de propriedades visuais do espaço, e o desenvolvimento de códigos propriamente estéticos, tudo isto à luz dos exemplos visuais do pintor da escola naturalista inglesa John Constable, trazidos inicialmente por Gombrich (Eco, 1968: 117).

Este debate entre ambos se prolonga ainda, para envolver, no percurso semiótico de Eco, a posição que ele assumirá, a seguir,

no debate acerca do estatuto teórico do iconismo, especialmente quando esta questão se torna central para certas ramas das teorias semióticas: quando procura matizar ainda mais sua preferência por uma visão convencionalista da questão da semelhança nas representações visuais, o semioticista se mantém incorporando certas outras questões de Gombrich (como, por exemplo, a das distinções entre a dimensão morfológica e funcional nas representações visuais, a partir de seu ensaio clássico, "Meditations on a Hobby Horse").

No caso do exemplo do cabo de vassoura que a criança transforma em uma montaria, devemos identificar a iconicidade como parte de uma dinâmica lúdica das práticas infantis, e que reconhece no objeto aspectos muito remotamente associados ao cavalo real: segundo Gombrich, a suposta semelhança entre a vassoura e o animal, no caso, não poderia ser restituída aos mesmos modelos que fazem de uma representação pictórica do mesmo animal um ícone. No caso do jogo, não são propriedades visuais de reconhecimento que estão em jogo, mas dimensões morfológicas da ordem de certas funções comuns entre o objeto e o animal: no caso, a forma linear e contínua do cabo, a qual (por sua vez reportada ao dorso do animal) inscreve como critério de semelhança o aspecto de que ambas podem ser montadas (Eco, 1972: 2).

O próprio Gombrich, por seu turno, também intervém no debate, reconhecendo os vocabulários da semiótica, incorporando-os e problematizando-os, na perspectiva de seu próprio projeto de uma história da arte informada por uma visão psicológica dos fenômenos figurativos: em seu caso, os problemas que convocam uma aproximação da semiótica à história da arte dizem respeito aos aspectos informacionais da imagem figurativa (que, não raro, sobretudo no campo semiótico, confundem a questão estética da representação visual com o problema lingüístico das descrições), e a dimensão psicológica e simbólica que envolve sua estruturação.

O problema central que motiva Gombrich a se interrogar sobre o lugar de uma abordagem psicologicamente orientada acerca

da representação visual diz respeito a uma certa imediaticidade de nossas respostas a determinados aspectos da figuração: interrogando-se, por exemplo, acerca da iconicidade própria à arte de produzir mapas, Gombrich reconhece que as abordagens semióticas gozaram de um evidente privilégio no modo de acessar o fenômeno, ao menos naquilo que é próprio destas teorias; mas, ao observar que estas mesmas teorias parecem recepcionar, de maneira algo irrefletida, problemas filosóficos muito antigos (como o da distinção platônica entre semelhanças "convencionais" e "naturais"), acabam por ficar interditas a uma consideração mais detida, por exemplo, sobre os aspectos mnemônicos (psicológicos, portanto) que entram em jogo, quando da representação de determinadas propriedades espaciais através de atributos de cor determinados (azul para água; verde para terra).

Na base do problema da assimilação das questões psicológicas ao domínio de uma teoria dos signos parece estar, segundo Gombrich, a questão da suposta "imediaticidade" das respostas perceptivas, em face do caráter mediato ou convencional das respostas de natureza interpretativa: segundo Gombrich, em princípio, estas separações não são justificadas, mas não caracterizam, por sua vez, nenhuma razão para uma subordinação dos fatos psicológicos a princípios lingüísticos de compreensão dos fatos visuais, nem mesmo no caso das representações pictóricas (Gombrich, 1982: 185, 186).

As referências a um viés semiótico da abordagem de Gombrich ao problema da representação pictórica multiplicam-se em sua obra, desde as indicações mais remotas a uma abordagem convencionalista do efeito figurativo, até o ponto da problematização mais efetiva dos limites entre conceitos como os de "signos" e "imagens", para um campo como o da história da arte. E, do mesmo modo que, no caso das posições de Umberto Eco, implicam numa considerável suspeita quanto aos modos de se complementar as visões estéticas pelo viés semiótica de uma teoria da leitura das imagens, o que parece aprofundar o fosso das relações entre esses dois campos disciplinares (Idem: 278,279).

4. Conclusão: conteúdos pictóricos e a actualidade da representação visual

Numa boa medida, podemos considerar que o diálogo entre Eco e Gombrich sumaria uma certa ordem de questões nas quais muitos outros autores identificam o compromisso ontológico e gramatical das representações visuais com relação a seus objetos (e o fato de que a convivência entre esses dois aspectos é, por vezes, paradoxal): a relação entre as imagens e o universo do discurso é um motivo de reflexão constante de certos ramos das assim chamadas *ciências da arte*; assim sendo, de um lado, é inegável que as representações visuais funcionam à base de um código icônico que prescreveria (ao menos, hipoteticamente) as operações concretas de realização do efeito discursivo próprio às imagens, em seus vários modos de aplicação.

As dificuldades que se impõem a um tal princípio são da ordem do fato de que o único modelo aparentemente disponível para uma descrição sistemática deste código se originaria das ciências da linguagem, muito especialmente dos ramos da sintaxe e da morfologia das formas enunciativas (Cometti, Morizot, Pouivet, 2000: 58).

Um aspecto manifesto da perplexidade destas teorias com respeito ao regime discursivo das imagens é o das possíveis diferenças entre a descrição verbal e a figuração pictórica: se tomarmos em causa uma representação visual de uma praça qualquer e sua descrição literária, como poderíamos estabelecer os modos nos quais se estrutura, para cada uma dessas formas expressivas, o efeito de referimento a este espaço? Por outro lado, como avaliar o carácter reportativo de uma obra visual e seu aspecto propriamente representacional, no nível de seus operadores plásticos ou pictóricos? Nestes dois casos, verificamos, em primeiro lugar, que o regime de representação no qual as pinturas funcionam não parece ser o mesmo do das descrições (Lopes, 1996; Hopkins, 1998).

Assim sendo, representar figurativamente uma cena qualquer significaria, antes de tudo, estabelecer uma replicação de natureza

pictórica e vicária para 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 semiológicas, por exemplo), mas a questão da natureza do vínculo que a imagem estabelece com o seu tema (o tipo de *tradução visual* que ela oferece deste), 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, quando aqui chegamos à remissão do discursivo ao lingüístico, mais uma vez (como no caso das críticas de Eco ao estruturalismo) é justamente o tema conceitual da semelhança da representação que parece pouco justificado, quando consideramos a questão da significação destas imagens. A suposição de que a semelhança seja explanatória do modo como pinturas e fotografias representam (com respeito 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 Dominic Lopes, confundimos o *conteúdo* de uma representação com seus *motivos*, e estas são coisas evidentemente diferentes. Além do mais, a questão da semelhança (ou do iconismo), tomada como propriedade intrinsecamente determinante da semiose pictórica, serve mais como contenção às reduções semiológicas do visual ao lingüístico, do que para explicar as propriedades semiósicas da representação visual (isto é, o modo próprio como ela é capaz de gerar efeitos de discurso).

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 ou de qualquer outra superfície de projeção da imagem) 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 (e ao mesmo tempo inexplicável) 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).

Quando avaliamos as qualidades que estão em jogo no modo como uma imagem se reporta ao universo da referência, pelo aspecto da semelhança, devemos identificar esta remissão não como um efeito da sua relação com os objetos que elas representam, mas com o modo como a representação se manifesta em *qualidades* internas da própria imagem: o ponto mais importante do problema da iconicidade, na sua relação com uma teoria da discursividade visual, é o 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.

Este ponto assemelha-se com uma tese em estética, segundo a qual os conteúdos pictóricos deve ser definidos, antes de mais nada, em seu caráter *aspectual*: a noção de que a semelhança da representação se reporta aos conteúdos pictóricos (no modo como foram definidos enquanto aspectos internos à imagem) implica, assim, a necessidade de se pensar as propriedades da figuração enquanto parte de um processo pelo qual certas qualidades materiais da imagem podem ser investidas de um 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 (isto é, diretamente determinados pelo universo da referência ou do mundo visual), mas por recurso aos princípios pelos quais certas qualidades da imagem se revestem de um valor representacional. Numa perspectiva teórica como a de Gombrich, a determinação desse poder seletivo das propriedades de representação pode ser relativa ao funcionamento de cada esquema representacional, 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 dos poderes de um 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 especifica 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.

Os problemas ligados à caracterização do papel da aspectualidade no firmamento de uma teoria da significação própria às representações visuais nos exhibe, assim, os mesmos tipos de dificuldades para um tratamento isolado dos poderes representacionais e discursivos da imagem que aqueles que encontramos nas abordagens semiológicas: do mesmo modo que nestas, vemos que as teorias

estéticas têm dificuldades em determinar de que modo os aspectos convencionais e perceptuais poderiam ser tomados em separado, na definição do modo como funcionam as imagens, em seu próprio regime discursivo.

Assim sendo, a suposta conectividade que define o modo como um sistema simbólico seleciona as propriedades dos motivos visuais às quais a imagem é capaz de se reportar não pode ser tomada exclusivamente como sendo uma propriedade do sistema simbólico (isto é, como uma questão interna à convencionalidade da representação), mas também como relativa ao modo como a representação visual é capaz de replicar elementos de uma estrutura perceptiva (isto é, através de um princípio seletivo que toma pro objeto os aspectos pelos quais os conteúdos podem ser reportados aos motivos representacionais). Os aspectos em questão são, portanto, figuras de um esquema representacional, mas que se conecta igualmente com elementos ligados à organização perceptiva do mundo visual: tudo isso reatualiza, em termos que são próprios às teorias estéticas mais recentes, as mesmas questões trazidas por Umberto Eco às abordagens semiológicas dos modelos da discursividade própria às representações visuais.

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 estritamente comunicacional da imagem enquanto texto (sobretudo no modo como as primeiras teorias semiológicas abordaram a questão) tenha sido, por isto mesmo, preservada de crítica: não se parece reivindicar, numa perspectiva como a das ciências da arte, 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, uma abordagem estética da imagem tem caráter perfeitamente normativo, em relação às abordagens puramente textuais (isto significa que o valor daquilo que ele propõe não se restringe ao campo das teorias estéticas, mas tem resultantes evidentes, per hypothese, para as teorias da comu-

nicação). Precisamos averiguar a validade deste ponto, mas na sede da efetividade destes princípios, para a análise concreta de materiais visuais, o que prometemos para mais adiante.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. « L'écriture du visible ». In : *L'Obvie et l'Obtus*. Paris: Seuil, 1982 : pp. ;

_____. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications*. 8, 1966 : pp. 1, 27 ;

COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques e POUIVET, Roger. « Langage et symbolization ». In : *Questions d'Esthétique*. Paris: PUF, 2000: pp. 53,74;

DUBOIS, Philippe. *L'Acte Photographique*. Bruxelles: Labour, 1983;

ECO, Umberto. « Lo sguardo discreto ». In : *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani, 1968 : pp. 105, 188;

_____. « Introduction to a semiotic of iconic signs ». In: *Versus: quaderni di studi semiotici*. 1/1, 1972: pp. 1, 15.

GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. New York: Princeton University Press, 1959;

_____. "Mirror and Map: theories of pictorial representation". In: *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982: pp. 172, 214;

_____. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios* (trad. Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Edusp, 1999;

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande Dessinée*. Paris : PUF, 1999;

HOPKINS, Robert. *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998;

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

PICADO, José Benjamim. "Os Desafios Metodológicos da Leitura de Imagens: um exame crítico da semiologia visual" . In: *Fronteiras: Estudos Mediáticos*, 4/2, 2003: pp. 56-70;

_____. "O Problema do Iconismo: um dogma semiótico". In: *deSignis*. 4/1, 2003ª: pp. 61,74;

_____. "Do Problema do Iconismo à Ecologia da Representação Pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual" . In: *Contracampo*. 9/2, 2004: pp. 199-220;

_____. « Duas Abordagens sobre Imagens e Discursividade: pistas para uma semiótica visual”. In: *Contemporânea*. 2/1, 2004^a : pp. 195-210 ;

_____. “Ícones, Instantaneidade, Interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia”. In: *Galáxia* 9/1, 2005: pp. 185-198;

_____. “Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia”. In: e *Compos*, 3/1, 2005^a: pp. 2-29 ;

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Image Précaire : du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987;

_____. “Des quelques dispositifs fictionnels”. In : *Pourquoi la Fiction*. Paris : Seuil, 1999 : pp. 231, 316.

Notas

- ¹ Temos realizado esse *aggiornamento* das teorias da análise da imagem, no contexto comunicacional, já há algum tempo, e de forma periódica. Os resultados desse reconhecimento de terreno das teorias sobre os regimes textuais da imagem se materializaram em artigos, com especial ênfase sobre as abordagens semióticas e semiológicas da interpretação de materiais visuais no campo da comunicação (cf. Picado, 2003, 2004, 2004^a, 2005).
- ² De algum modo, é este o problema que demarca aquelas abordagens que partem da idéia de indexicalidade radical da imagem fotográfica, para desenvolver um discurso sobre a significação da fotografia, como no caso das teorias acerca do “ato fotográfico” (ou dos dispositivos pragmáticos para seu acionamento semiótico). Para estas vertentes, a questão da contigüidade factual entre o signo fotográfico e seu referente deve constituir um problema de base para a semiótica da fotografia (Dubois 1983; Schaeffer 1987); de nosso ponto de vista, por outro lado, a significação fotográfica permanece acionando uma estrutura de compreensão dos signos visuais como sendo aquela que os aloja na condição de signos icônicos.
- ³ No que respeita o modo de se enquadrar o caráter expressional do gesto no nível de uma retórica visual, podemos dizer que a análise que empregamos do modo como a expressão corporal é assimilada a protocolos pictóricos da representação da atitude humana poderiam ser perfeitamente retomados e assimilados à análise estrutural na narrativa, de modelo barthesiano (Cf. Picado, 2005^a).
- ⁴ A hipótese de uma assimilação das estruturas narrativas aos princípios de funcionamento das línguas naturais é o foco de um intenso debate entre os teóricos: na perspectiva mais teórica, Jean-Marie Schaeffer representa, de um lado uma posição “logocentrista”, que parece fazer as questões de uma teoria narrativa dependerem de sua caracterização enquanto fatos de linguagem (Schaeffer, 1999); quando avaliamos autores que pensam o problema, a partir do exame de questões mais específicas (como é o caso de Thierry Groensteen, na análise do discurso visual nos quadrinhos), verificamos que esta relação entre narrar e dizer começa a perder sua força de necessitação, dando lugar a instâncias mais afeitas ao universo propriamente gráfico e visual das formas narrativas (Groensteen, 1999).

- ⁵ Neste ponto, se estabelece uma curiosa diferença de concepções sobre a gênese da cientificidade de uma abordagem semiótica, em Eco e em Barthes: segundo o último, um aspecto da homologia entre o método estrutural de análise das narrativas e a linguística se verifica precisamente no plano de sua gênese supostamente dedutiva (pois supõe-se que os fatos da língua, assim como as narrativas, se manifestariam num volume de tal modo extenso, que tornaria impossível um exame indutivo, como condição para a generalização de princípios teóricos de descrição). No caso de Eco, a recomendação no sentido de um viés indutivo para a análise nos parece mais prudente, inclusive porque não implica na suposição de que uma lógica indutiva se comprometa com o exame de todo o escopo de uma ordem de fenômenos (o que, neste caso, torna as idéias de cientificidade de Barthes algo ingênuas, do ponto de vista de seu fundamento lógico, pelo menos).
- ⁶ No caso em questão, os autores se referem mais exatamente à obra do semiólogo Louis Marin, e sua teoria dos níveis descritivos necessários ao firmamento de uma análise semiológica da representação pictórica.
- ⁷ O estudo das assim designadas "imagens demóticas" estabelece que o universo da representação estética mantém uma relação fundamental com regimes outros nos quais encontramos o funcionamento deste tipo de imagens: podemos até mesmo estabelecer uma espécie de paralelo entre o tratamento estético propiciado a elas e aquele que nobilita, 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 (...) 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).