

## A semiótica da imagem entre a visão e o pensamento

*Seraphim Pietroforte*

O conceito de imagem, à primeira vista bastante claro, eventualmente perde transparência em linguística e semiótica quando Ferdinand de Saussure, no *Curso de linguística geral* (Saussure, 2012: 105-107), define o significante do signo verbal com os termos “imagem acústica”; cabe indagar, diante disso – mesmo ingenuamente –, o porquê da terminologia, uma vez que imagens seriam vistas e não, ouvidas. Imagens, em princípio, entendem-se como imagens visuais, aquelas próprias das pinturas, fotografias, esculturas, arquiteturas, histórias em quadrinhos, peças de teatro, cinema etc.; a palavra “imagem”, justamente, deriva da palavra *imago*, cujo significado se limita a representação visual de pessoas ou objetos. O radical da palavra “imagem”, entretanto, coincide com o mesmo radical de “imaginação”, quer dizer, um significado cuja abrangência, além de imagens vistas, inclui imagens imaginadas, aquelas formadas na mente e não, por meio dos olhos. Quanto aos fonemas, eles não se confundem com as substâncias sonoras geradas pelo aparelho fonador, ou seja, com as ondas sonoras próprias para os ouvidos; os fonemas se revelam formas abstratas, logo, eles pertencem à mente, não se identificando com mediações sonoras entre bocas e ouvidos, mas com as imagens mentais daquelas mediações. Assim, por serem imaginados, não se parece descabido utilizar o termo “imagem acústica” para definir fonemas.

Isso posto, o conceito de imagem deixa de ser exclusivo das semióticas visuais; por pertencer à mente, ele se estende à literatura porquanto, nas tramas construídas verbalmente, em verso ou em prosa, descrevem-se pessoas e objetos em tempos e lugares, gerando imagens conceituais. Percebe-se ainda que, mesmo utilizando o conceito de imagem exclusivamente para as semióticas visuais, não há uniformidade no tratamento dado a sua manifestação, em razão de: (1) embora pintura e fotografia se aproximem, pois ambas se realizam em duas dimensões, a fotografia remete mais à realidade das coisas do que a pintura; (2) a escultura e a arquitetura se materializam em três dimensões, no entanto, ao passo que a escultura envolve o tato e o entorno, a arquitetura implica convivência; (3) a história em quadrinhos se manifesta em sequências de imagens tal qual o cinema, contudo, em HQs há descontinuidade entre os quadros à medida que, nos filmes, há continuidade; (4) embora no cinema e no teatro as imagens se apresentem continuamente, cada semiótica desencadeia enunciações específicas, visto que os papéis

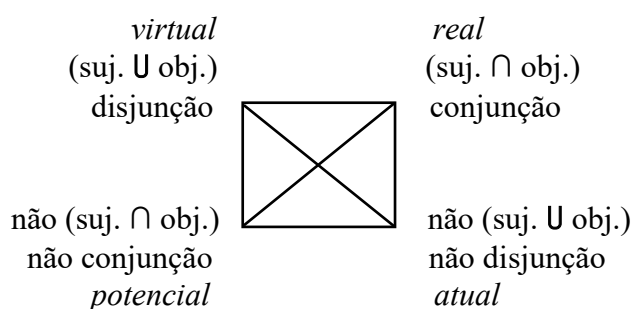
dos coenunciadores e suas expectativas diante do enunciado, consideravelmente distintos nas duas linguagens, certamente influi nas relações entre imagens vistas e imaginadas.

Nessas circunstâncias, se imagens mentais e imagens visuais se aproximam conceitualmente, com enunciações diversas nas muitas linguagens visuais e verbo-visuais, cabe propor uma sistematização delas, abordando-as semioticamente.

### a existência semiótica

O esquema narrativo proposto por Algirdas Julien Greimas com objetivos de descrever formalmente a narrativa, baseia-se, vale lembrar, nas transformações dos estados de conjunção e disjunção. Em linhas gerais, as diversas narrativas se descrevem por processos comuns, baseados nas relações entre sujeitos e suas junções com objetos de valor; em outras palavras, de conjunção em disjunção e vice-versa, fazem-se as tramas.

Desse ponto de vista, segundo a terminologia semiótica, há dois estados básicos de existência semiótica: (1) o estado de disjunção do sujeito com o objeto, o chamado estado *virtual*; e, contrariamente, (2) o estado de conjunção do sujeito com o objeto, o estado *real*. Entre a disjunção e a conjunção, quando o sujeito se dá conta de não possuir o objeto e parte para alcançá-lo, há (3) o estado de negação da disjunção, chamado estado *atual*; contrariamente, (4) quando, já em posse do objeto, o sujeito nega a conjunção imediata com ele, preservando-o em seu inventário pessoal, chama-se estado *potencial*. Os quatro estados de existência semiótica e as respectivas transformações são esquematizados no seguinte quadrado semiótico, em que  $\cup$  significa disjunção e  $\cap$ , conjunção:



Em princípio, o sujeito narrativo não possui existência semiótica sem os objetos, pois, segundo a teoria, tal sujeito se define, precisamente, em relação a objetos de valor. Dessa forma – vale repetir com mais detalhes –, uma vez sabendo-se em disjunção com

quaisquer objetos, o sujeito se torna *virtual*; tal sujeito, conhecendo-se em falta, permanece em disjunção ou tende a reparar a falta, partindo ao encontro do objeto. Conseqüentemente, ao negar a virtualidade enquanto busca, o sujeito se torna *atual*; caso adquira competência necessária para realizar as performances, ele se converte em sujeito *real*. Quando realizado, tal sujeito preserva as conquistas, sejam elas materiais – as posses – ou conceituais – os conhecimentos –, valendo-se delas quando necessário; nesse caso, tais objetos, por se encontrarem potencialmente inventariados, ou melhor, em não conjunção, caracterizam o sujeito *potencial*.

### **imagem e narratividade**

Segundo a semiótica, as imagens, sejam imaginadas ou vistas, analisam-se em função dos temas e das narrativas em que se inserem. Dessa forma, as imagens imaginadas coincidem com os significados dos signos – em termos semióticos, elas se chamam figuras –; diferentemente, as imagens vistas constituem signos, cujos significantes são visuais; entretanto, independentemente das naturezas semióticas, ambas se ancoram nos temas do discurso em que se realizam. Os temas e figuras, por suas vezes, revestem percursos narrativos; quer dizer, temas e figuras ganham sentido em função dos desdobramentos narrativos, descritos pelas existências semióticas dos sujeitos. A significação do texto, conseqüentemente, depende da concretização da narrativa abstrata em temas e figuras e de sua manifestação em um sistema semiótico específico, formado por signos verbais, visuais, musicais etc.

Segundo a semiótica – recapitulando –, tal processo de concretização do sentido, da narrativa à expressão se chama percurso gerativo do sentido; em função desse percurso, cabe indagar pelas possíveis articulações entre as imagens imaginadas no conteúdo e as imagens vistas nas formas de expressão. Dessarte, quais seriam, em termos semióticos, as diferenças entre as imagens evocadas pela palavra “árvore”, um signo verbal, e pinturas ou fotografias de árvores, no caso, signos visuais?

Para prosseguir, compensa comparar romances e filmes. Isso posto, embora as seguintes conclusões se apliquem a quaisquer textos, para facilitar as deduções recorre-se a obras inspiradas uma na outra – o romance deu origem ao filme, ou vive versa –; nessas circunstâncias, as narrativas revelam-se semelhantes, sejam formadas com imagens imaginadas conceitualmente, como nos romances, ou com imagens vistas, feito no cinema.

Em função do percurso gerativo do sentido – ainda recapitulando –, as tramas do romance se descrevem, pelo menos, em três níveis de concretização: (1) há a narrativa traçada pelas relações entre sujeitos e objetos de valor; (2) a partir de tal narrativa, organizam-se temas determinados sociossemioticamente; (3) esses temas se revestem por figuras. Em outras palavras, mediante tais figuras, enquanto significados, encenam-se tramas narrativas em função de determinados temas; no romance *Moby Dick*, de Herman Melville, em linhas bastante gerais, as personagens do capitão Ahab e da baleia branca, em função do tema da navegação, encenam a narrativa em que o capitão e o cachalote, os sujeitos narrativos, digladiam entre si acerca dos valores de *vida vs. morte*.

Em vista disso, levando adiante tal raciocínio às demais personagens do romance, envolvendo Ismael, Starbuck, Queequeg etc., obtém-se a descrição semiótica dos conteúdos semânticos do romance de Melville; essa configuração, por conseguinte, termina nas imagens imaginadas desses significados, com cada leitor construindo, em sua imaginação, versões próprias das cenas de *Moby Dick*. Na adaptação do romance para o cinema feita por John Huston, no entanto, aquelas imagens imaginadas se concretizam em imagens vistas, com Ahab a assumir as feições de Gregory Peck, Ismael, de Richard Basehart etc.; em termos semióticos, os significados, antes conteúdo de signos verbais, gerais e abstratos, expressam-se em signos visuais concretos e específicos.

Nesse contexto teórico, recuperando o modelo da existência semiótica, observa-se que, no caso do romance, apesar dos coenunciadores se encontrarem evidentemente em conjunção com as imagens imaginadas, eles se mostram em disjunção com a especificidade delas, colocando-se livres para, justamente, imaginá-las. Já no cinema, contrariamente, tais coenunciadores permanecem em conjunção com as imagens vistas, exatamente, devido à natureza do signo visual e suas propriedades de especificar os conteúdos gerais dos signos verbais, conferindo-lhes forma, cor e lugar no espaço e no tempo. Desse ponto de vista, obtém-se os seguintes termos contrários, aptos a se articularem no quadrado semiótico:

<i>romance</i>		<i>cinema</i>
virtual	vs.	real
(suj. $\cup$ obj.)		(suj. $\cap$ obj.)
disjunção		conjunção

## **imagem e movimento**

Para cuidar dos demais termos gerados no quadrado semiótico encaminhado no item anterior, convém discutir, mesmo brevemente, algumas relações entre imagem, movimento e as articulações dessas duas formas de expressão com a narrativa. Certamente, uma das diferenças entre a imagem imaginada e a imagem vista refere-se à pertinência de cada uma delas aos planos da linguagem, sendo a imagem imaginada própria do plano de conteúdo e a imagem vista, do plano de expressão. Contudo, enquanto realização figurativa no plano de conteúdo ou manifestação plástica no plano de expressão, tanto as imagens imaginadas advindas da literatura quanto as imagens vistas nas telas dos cinemas manifestam concretizações narrativas, em cujas tramas se desenvolvem as ações dos sujeitos narrativos envolvidos com objetos. Dessa maneira, as cenas, quer imaginadas quer vistas, vale insistir, derivam de narrativas.

Ora, além da literatura e do cinema, em outras linguagens com imagens imaginadas e imagens vistas, tais quais histórias em quadrinhos, pinturas, esculturas e fotografias, as narrativas sustentam, em parte, as respectivas formas de expressão; as cenas expressas em fotos, pinturas e esculturas originam-se de narrativas específicas e, nas HQs, as narrativas permitem as conexões entre as muitas cenas manifestadas em cada quadrinho. Isso posto, enquanto semióticas visuais, interpela-se pelas principais diferenças entre as imagens vistas no cinema, na fotografia, na pintura e na história em quadrinhos.

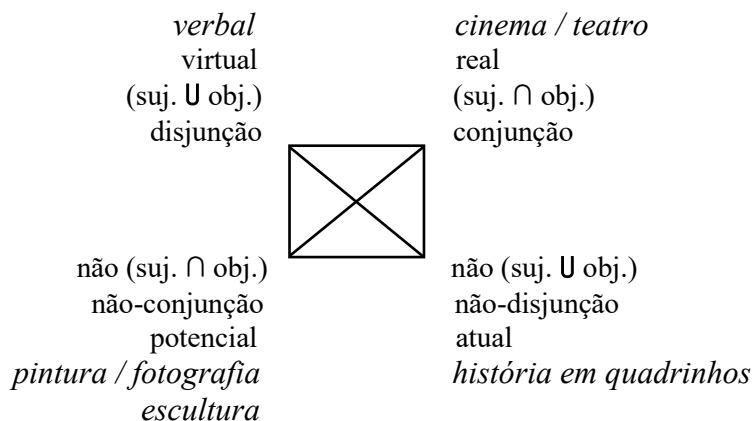
Entre o cinema e a literatura, conforme se deduz no item anterior, os movimentos narrativos ocorrem, basicamente, de dois modos: (1) realizados, na linguagem verbal, mediante revestimentos figurativos em imagens virtuais; ou (2) manifestados na linguagem visual do cinema em imagens reais. Dessa forma, com as imagens reais coincidindo com signos visuais, tais signos deixam de pertencer apenas ao cinema, surgindo em HQs, pinturas, fotografias, esculturas etc. e encontram-se, conforme se sabe, vinculados a narrativas; contudo, devido às propriedades semióticas de cada linguagem, as relações entre os signos visuais e a narrativa se diferem sensivelmente.

Prosseguindo com os quadrinhos, das diferenças entre sua semiótica e a do cinema, uma das mais evidentes, certamente, refere-se à movimentação da imagem. No cinema, apesar da montagem encadeada dos planos, devido às propriedades do sequenciamento das fotografias e dos efeitos na percepção ocular, os movimentos, se não o são, parecem contínuos; nas HQs, diferentemente, em virtude das características do

desenho, há descontinuidade na cinesia de quadrinho a quadrinho, cabendo ao leitor completar os elos entre as ações. Logo, se na literatura há disjunção entre os sujeitos coenunciadores e as imagens vistas e no cinema há conjunção entre eles, nas HQs realiza-se a negação da disjunção, porquanto as imagens desenhadas não se imaginam, elas são vistas, contudo, por não haver a continuidade realizada no cinema, os coenunciadores completam os liames entre os quadros, valendo-se da imaginação. Consequentemente, se a dedução procede, nas histórias em quadrinhos ocorre atualização da imagem.

Dessa perspectiva, nas fotografias, pinturas e esculturas, os coenunciadores também necessitam inteirar os vínculos entre as imagens e as relações com os conteúdos narrativos e discursivos, todavia, não se trata de sequências de quadrinhos, nas quais as sequências de imagens se atualizam, mas de passagens em tramas maiores. Quaisquer análises daquelas linguagens, por conseguinte, partem da articulação entre a passagem fotografada, pintada ou esculpida e a narrativa à qual ela corresponde, caso contrário, a cena surge fora de contexto, inviabilizando-se leituras menos subjetivas dos respectivos conteúdos. Isto posto, aponta-se para a negação da conjunção entre os sujeitos coenunciadores e a imagem vista, pois, naquelas linguagens, tal imagem expressaria a potencialização de narrativas, cuja recuperação torna-se imprescindível para a significação.

Por fim, sistematizadas no quadrado da existência semiótica, as articulações entre os coenunciadores e as linguagens verbais, com suas imagens imaginadas, e as imagens vistas das semióticas plásticas, representam-se no seguinte quadrado semiótico:



## **imagem e sistemas semióticos**

Embora deduzido a partir de alguns sistemas semióticos específicos, tais quais a literatura e as artes plásticas e dramáticas, o modelo a propósito da existência semiótica da imagem manifestada se estende a outras linguagens, encaminhando uma tipologia dos sistemas semióticos.

Tal tipologia, devido ao grau de abstração, em parte independe dos sistemas semióticos; outrossim, mesmo havendo correlações entre as existências *virtual* e a literatura, *atual* e a história em quadrinhos, *real* e o cinema ou o teatro, *potencial* e a pintura, a fotografia ou a escultura, as correspondências não se mostram biunívocas, isto é, cada existência não se vincula somente a linguagens específicas.

Sugerem-se, portanto, alguns desdobramentos: (1) no caso da pintura, sequências de quadros em dípticos e trípticos se aproximam de HQs convencionais, ou seja, aquelas feitas de vários quadrinhos colocados em sequência, havendo, portanto, existência semiótica *atual*; (2) ainda no universo das HQs, há quadrinhos de somente um quadro, feito charges e alguns quadrinhos experimentais, havendo existência *potencial*; (3) o quadrinista Luiz Gê desenhou uma história em quadrinhos sobre uma manequim, complexificando as imagens *atuais* da HQ com a imagem *potencial* da escultura; (4) a arte performática se manifesta tanto em imagens *reais*, aproximando-se do teatro quando em happenings e performances propriamente ditas, ou da escultura, em imagens *potenciais*, no caso das esculturas vivas; (5) fotonovelas se fazem com fotografias sequencializadas igualmente nas HQs, havendo, conseqüentemente, fotografias com imagens *atualizadas*; (6) na música de programa, mediante roteiros, associam-se imagens imaginadas, quer dizer, *virtualizadas*, às formas de expressão musicais; (7) por fim, com imaginação, artistas experimentais articulam as variadas formas de manifestação das imagens.

## **bibliografia**

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTES, Joseph (2008). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.

São Paulo, 28 de abril de 2026