CRUZEIRO SEMIÓTICO

ARTIGO ARTÍCULO

IMAGEM, SIGNOS, FIGURAS — A ABORDAGEM SEMIÓTICA DA IMAGEM

IMÁGENES, SIGNOS, FIGURAS - EL ENFOQUE SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

IMAGES, SIGNS, FIGURES - THE SEMIOTIC APPROACH TO THE IMAGE

JEAN-MARIE FLOCH

Groupe de Recherches Semiolinguistiques, França

PUBLICAÇÃO ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO
1985

PUBLICACIÓN ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO
1985

COMO CITAR CÓMO CITAR

FLOCH, J. M. Imagens, signos, figuras - A abordagem semiótica da imagem. **Cruzeiro Semiótico**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 1-9, jan.-jun., 2025.

1. Pode abordar-se uma imagem de várias maneiras: quer pelo seu aparecimento histórico, pela sua utilização sociológica ou pela sua produção técnica (coletiva ou individual, manual ou "sintética" nos dias de hoje...), quer ainda pela sua recepção; estudar-se-á, assim, o seu impacto, a sua compreensão ou a sua memorização.

A semiótica, pelo seu lado, aborda a imagem como um objeto com sentido; ela visa efetivamente a constituir-se em teoria da significação e, para isso, dedica-se a descrever as diferentes linguagens, verbais ou não verbais, que manifestam esta significação.

Mas a semiótica define-se menos pelo objeto ou os objetos que analisa do que pela sua abordagem ao mesmo tempo estrutural e generativa.

O sentido nasce de diferenças que é preciso detectar para construir um sistema de relações; o sentido é o resultado dum "percurso generativo" que vai das articulações simples, que fundam a inteligibilidade, àquelas, complexas, que organizam a "superfície" do que se convencionou então chamar o texto — ocorrência, mesmo que se trate de um filme, de uma dança ou de um quadro, e não de uma obra literária (Greimas; Courtès, 1979, pp. 157-160).

Da leitura das linhas precedentes podemos perguntar-nos em que medida a semiótica pode falar concretamente das relações entre "o olhar e o espírito" que se estabelecem numa imagem. As imagens não são para o semioticista simples pretextos, rapidamente esquecidos, para falar do sentido, da arte ... em geral? Que pode trazer a semiótica aos historiadores de arte, aos filósofos ou aos críticos que procuram uma metodologia mais explícita e mais eficaz para descrever e interpretar as imagens?

Antes de dar alguns elementos da resposta a estas questões, convém precisar que a semiótica não procura definir a imagem como um tipo de signo, porque ela não se propõe estabelecer "uma classificação das imagens e dos signos" (Deleuze, 1983), porque ela não pretende substituir o dizível ao visível enfim, por que ela se empenha em constatar as qualidades sensíveis de uma fotografia, de um quadro, qualidades que são desprezadas pelas análises que se dirigem diretamente apenas às suas dimensões figurativa e retórica. Diferentemente de uma certa semiologia da arte ou da imagem, particularmente ativa nos anos 1961-1970, a semiótica não se interessa por uma classificação dos signos, nem na perspectiva dos diversos canais sensoriais da sua transmissão, nem na dos diferentes tipos de relação que podem manter com a "realidade" — o signo é aquilo de que o trabalho do semioticista parte e não aquilo que ele descreve: as linguagens não são para ele, in fine, sistemas de signos, mas sistemas de relações, formas — assim, uma tipologia fundada sobre a consideração da substância do significante, sobre a redução do sentido a uma in-

formação, transmitida entre um emissor e um receptor, ou sobre a definição do signo pelo que ele não é, uma tal tipologia não poderia ser o âmbito de uma pesquisa semiótica. Por outro lado, porque ela não confunde discurso sobre a imagem e lexicalização desta (isto é, a sua conversão), a semiótica recusa as pretensões de substituir o dizível pelo visível e também a assimilação de todo o cuidado de uma metalinguagem construída pelo desejo culposo de um "calão" inútil.

Diremos, enfim, que a semiótica considera antes de tudo uma imagem como um enunciado, da mesma forma que um texto literário ou uma dança (nós não dissemos uma frase ou um gesto). É esta focagem aparentemente tão banalizante, mesmo alienante, que explica o que a semiótica pode dizer da iconicidade, da figuratividade, mas também — talvez mais paradoxalmente o seu interesse pelas formas, as cores e a composição, esses "elementos não miméticos" da imagem (Schapiro, 1982).

2. O específico das linguagens visuais não é a iconicidade. Foi depois de Ch. S. PEIRCE que se concebeu em semiótica a iconicidade como uma relação de semelhança com a "realidade" do mundo exterior. Sabe-se que Peirce opõe o "ícone" ao "símbolo", estabelecido por convenção, e ao "índice", que apresenta uma relação de contiguidade "natural".

Se não nos prendermos com os pressupostos positivistas de uma tal concepção e na medida em que procurarmos construir sistemas de relações que se situam para aquém e para além dos signos, a iconicidade será abordada, segundo um caminho generativo, como o resultado da produção dum efeito de sentido de "realidade".

A iconicidade de uma imagem pressupõe um crédito de analogia dado a um determinado sistema visual, ou mesmo a todas as imagens visuais, por oposição às línguas. Ora, um tal crédito constitui, para o semioticista, um fenômeno intracultural; é no interior de uma cultura, no quadro de uma economia das atitudes face a diferentes sistemas de expressão e de significação, que se pode compreender a iconicidade. G. Freund, no seu estudo ***Photographie et Societé*** (1974) mostrou as condições soda-históricas do reconhecimento do caráter icônico da fotografia. O ensaio coletivo, sob a direção de P. Bourdieu, intitulado ***Un Art Moyen*** (1965) e consagrado aos "usos sociais da fotografia", confirma até que ponto o "breves do realismo" conferido à fotografia não se compreende senão como "a expressão no domínio estético de atitudes éticas".

> Longe de utilizar todas as possibilidades da fotografia para alterar a ordem convencional do visível [...] a prática comum subordina a escolha fotográfica às categorias e aos cânones da visão tradicional do mundo; assim, não é de admirar que a fotografia possa aparecer como o registo

> do mundo mais conforme a essa visão, quer dizer, o mais objetivo. Conferindo à fotografia uma característica de realismo, a sociedade não faz nada mais senão confirmar-se a ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem do real conforme à sua representação da objetividade é verdadeiramente objetiva. (Bourdieu, 1965, p. 112-113)

É bastante notável que esta concepção "comum" da fotografia tenha sido retomada tal qual pela semiologia, para fazer da mensagem fotográfica a mensagem "analógica pura" (Barthes, 1961).

De fato, a oposição arbitrário vs. analógico, tal como foi interpretada pela semiologia da imagem, pode compreender-se por razões históricas, ao mesmo tempo epistemológicas e "culturais". Por um lado, a aceitação da tipologia peirceana dos signos pela semiologia da imagem levou a uma adesão de fato aos fundamentos positivistas da semiótica americana; por outro, a oposição abstrato vs. figurativo, central no discurso da crítica da arte durante os anos em que se formou a semiologia da imagem, parecia dever confirmar aquela, mais "científica", dos semiólogos.

Estas duas razões conjugavam-se no cuidado, cuja legitimidade nunca foi contestada, de definir as linguagens em relação às línguas, de lhes fazer ocupar de algum modo os lugares vagos projetados pela negação de todas as características que se atribuíam como próprias aos sistemas linguísticos. Um bom exemplo deste "interesse" pelas linguagens não linguísticas é fornecido pelo artigo "***Linguistique et Sémiologie***" de G. Mounin, na sua ***Introduction à la Sémiologie*** (1970).

> Mesmo não constituída formalmente, esta semiologia nascente delimita-se e define-se, pouco a pouco, em relação às descobertas nacionais da linguística recente. À medida que esta põe em evidência, cientificamente, os caracteres definidores das línguas naturais, pode verificar-se a definição dos sistemas de signos para além das línguas, o que permite também começar a classificá-los. A semiologia, salvo em Morris, constitui-se pois pela diferenciação da linguística. E as suas linhas fundamentais aparecem, essencialmente, por contraste com os caracteres próprios das línguas, à medida que estes são postos em evidência. (ibid, p. 67)

Quanto à semiótica visual, ela postula para todo o objeto semiótico, portanto para as semióticas visuais, o arbitrário da "semiosis", quer dizer, da conjunção de um plano da expressão e de um plano do conteúdo. A imagem é, pois, tão arbitrária como o enunciado linguístico.

Dir-se-á que a "parecença" pressupõe a instalação (logicamente anterior) de uma espécie de conivência entre o enunciador, o produtor, e o enunciatário, o receptor. A imagem enquanto enunciado pressupõe uma instância da enunciação, que pode ser representada num eixo de comunicação entre o enunciador e o enun-

ciatário. Uma tal comunicação supõe um saber do enunciador sobre o saber do enunciatário, um saber sobre o que este último considera ser a "realidade" e sobre o que ele julga ser "fiel" a esta realidade.

A dimensão cognitiva onde se situam estas diferentes realizações será denominada dimensão da "iconização". Esta posição de pesquisa tem a vantagem de inscrever a problemática da semelhança noutra mais geral: a do estabelecimento dum contrato "enunciativo" (na perspectiva de A. J. Greimas).

"Fazer acreditar" pode ser considerado como um fazer cognitivo, quer dizer "um fazer que, contrariamente ao fazer pragmático (que manipula os objetos de valor), se exerce sobre o saber relativo a estes objetos".

A. J. Greimas definiu assim o "contrato enunciativo":

> Situado na dimensão cognitiva, o fazer persuasivo pode comportar uma ou mais realizações que visam o estabelecimento dum contrato fiduciário compreendendo, enquanto contrapartida, a adesão do interlocutor. Quando o objeto de fazer persuasivo é a veridicção, o dizer-verdadeiro (ou falso, mentiroso, etc. ...) do enunciador, o contra-objeto, cuja obtenção é escamoteada, consiste na "confiança", no "crédito", ou, muito simplesmente, no "crer-verdadeiro" que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso enunciado. Trata-se então de uma forma particular do contrato fiduciário, que nós designamos como ***contrato enunciativo ou contrato de veridicção;*** incide sobre o discurso enunciado, enquanto objeto de saber valorizado pelo ato da modalização. (ibid, 1976, p. 9)

Assim, pode-se considerar a iconicidade como "o objeto de uma enunciação manipulatória" (Floch, 1982). A iconicidade desde então não é mais a "coutada" dos especialistas da imagem: muitos textos, muitos espetáculos produzem também efeito de sentido da "realidade", que não se fundamenta nos poderes da imagem ou do visível, ou, pelo menos, apenas sobre eles.

O semioticista interessar-se-á menos pela iconicidade enquanto tal do que pela iconização, quer dizer pelos processos do fazer parecer "real"; mais ainda, ele integrá-los-á no conjunto das estratégias de discursos — verbais ou não verbais, lembremo-lo — visando a produzir tanto o efeito de "realidade", como os de "surrealidade", de "irrealidade" ou ainda de "hiperrealidade".

Falemos agora do figurativo e do abstrato. Sabe-se que a oposição destes dois termos está particularmente carregada de conotações, sobretudo quando se fala de imagem. Digamos desde já que convém distinguir icônico de figurativo. A iconização, o "fazer parecer real", assume o nível figurativo de uma obra mas nem toda a obra figurativa é automaticamente icônica: podem reconhecer-se numa imagem objetos, gestos, situações, quer dizer, unidades do mundo tal como é construído

pelo homem e decifrável por ele; pode mesmo achar-se que estas representações são muito "detalhadas", sem por isso se ter a impressão de uma representação ou de uma imagem que nos olhe (Merleau-Ponty, 1961, pp. 30-32).

Não é um cerne mais preciso, de curso mais complexo, que provocará o sentimento de uma presença na e da imagem, ou o sentimento de uma comunhão de natureza entre o universo utópico enunciado e o mundo de onde se percebe este universo e que é tido por "real".

Propomos fazer uma segunda distinção, entre figurativo e figural. O figurativo implica a desmontagem usual que uma sociedade faz do seu mundo natural (natural, no sentido em que se fala também de línguas naturais para indicar a sua anterioridade em relação ao indivíduo). O figurai implicaria, pelo seu lado, uma articulação — percebida ou produzida — do mundo visível ou de um universo visível construído, cujas unidades não são ainda "adaptadas" às figuras do mundo natural. Assim, a sua posição figura quando, no plano do significante, pode corresponder, no plano do significado, uma relação entre uma forma e um espaço que não serão identificáveis com dada silhueta ou dado cenário. Acrescentar-se-á que é absolutamente possível encontrar imagens, nomeadamente contemporâneas, onde unidades figurativas e unidades figurais coexistam. Se se aceitar esta segunda distinção, compreender-se-á que a figuratividade possa ter a sua própria profundidade, e que um pintor "abstrato" recuse a oposição abstrato/figurativo na medida em que, para ele, a sua pintura é um discurso sobre o mundo, sobre o tempo, o espaço ou o visível.

Assim, feitas estas distinções, a dimensão propriamente figurativa de uma obra pode ser abordada de muitas maneiras pela semiótica. Ela pode ser estudada, por exemplo, nas relações com as estruturas narrativas ou com o sistema de valores que lhe estão subjacentes.

É assim que o motivo constitui um dos principais centros de interesse das pesquisas semióticas atuais. Sabe-se que o motivo foi e é ainda um conceito chave da etnoliteratura (sobretudo depois de o ***Motivo index of folk-literature*** de S. Thompson) e da história da arte (basta pensar no sistema de descrição das obras de arte de F. Panofsky). A semiótica narrativa não podia ignorar estas micronarrativas autônomas e migradoras que, como blocos rígidos, se encontram em diferentes universos culturais; por isso, ela dedica-se a dar conta da organização interna, tanto semântica como sintática, dessas micronarrativas, assim como das condições em que elas são contextualizadas e adquirem as suas significações funcionais segundas. Trata-se, assim, não tanto de lhes seguir "o rastro" através do tempo, mas de compreender as modalidades do seu acolhimento numa nova obra e de dar dessas modalidades uma definição que possa aplicar-se tanto ao motivo do "casamento" no conto popular francês, como ao "motivo paladiano" em arquitetura.

A figuratividade pode ser também estudada como o suporte de um discurso segundo sobre valores como a vida e a morte, a identidade ou a alteridade. A espacialidade de um romance (Zola, 1982; Floch, 1979) ou de uma banda desenhada ou ainda as cores, os sons e os gestos descritos nos ensaios críticos (Floch, 1985) podem servir, graças a uma exploração sinuosa de algumas das suas qualidades ou traços, para uma estruturação, para uma sistematização do discurso. A figuratividade já não aparece então como um adorno; já não é gratuita, mas motivada. Ela assegura a dimensão simbólica da obra.

Uma imagem é um objeto de sentido porque a extensão da superfície plana que ela ocupa é informada e transformada em substância por uma forma. Torna-se então espaço, susceptível, graças às suas articulações, de servir em termos de significação. A construção da forma de expressão de uma pintura, de uma fotografia ou de um tecido representa uma tarefa considerável e particularmente delicada. Na medida em que a expressão de tais objetos de sentido é realizada por um dispositivo topológico de áreas coloridas, tratar-se-á de reconhecer as qualidades cromáticas que constituem o sistema, aquém e além das cores que não produzem senão o reverberar da manifestação, e construir as unidades cromáticas, assim como as categorias que as geram.

A menos que se trate — mas o caso é mais raro do que leva a crer a ritual referência às luzes dos semáforos — de um simples sistema simbólico, quer dizer, de um código em que algumas cores são diretamente significantes e não podem ser decompostas em conjuntos de traços cromáticos, em "não signos".

É o estudo da forma de expressão das diferentes semióticas visuais que está na origem da problemática da semiótica plástica. A análise das relações de copresença numa imagem das diversas unidades de cor, mas também de forma e de composição, permitiu reconhecer a existência e a importância de um certo tipo muito particular de relação entre significante e significado, caracterizado por uma conformidade entre categorias dos dois planos. As pesquisas empreendidas sobre esta conformidade entre categorias do significante visual e categorias do significado permitiram conceber a importância e a generalidade do que se chama hoje a semiótica plástica.

Sabe-se que L. Hjelmslev opunha sistemas simbólicos e sistemas semióticos: os primeiros são definidos pela total conformidade dos dois planos da linguagem, os segundos, pela sua não-conformidade. Chamou-se, pois, sistemas semi-simbólicos aos sistemas de significação que se definem pela conformidade não dos elementos isolados, mas das categorias situadas sobre um e o outro plano. Estes sistemas existem na comunicação oral mais corrente (basta pensar na junção, na nossa cultura, da oposição semântica sim/não com a oposição gestual verticali-

dade/horizontalidade), mas eles constituem também um princípio privilegiado de produção do sentido nos universos estéticos. Foi possível mostrar o pensamento plástico, quer dizer, a produção dos sistemas semi-simbólicos visuais, em pinturas, figurativas ou não, tão diferentes como o ***Retábulo d'Isenheim,*** de M. Giünewll, ***O*** ícone da Trindade, de A. Roublev, a aguarela ***Blumen-mythos,*** de P. Klee ou ainda a ***Composição IV,*** de W. Kandinsky. Reencontramo-lo nos tímpanos medievais do Juízo Final, mas também nos nus fotográficos, nos planos de arquitetos ou nos anúncios publicitários. A maior parte das vezes, pensamento plástico trata um material figurativo, proposto ou imposto, e trabalha-o em profundidade pelas suas valorizações em contrastes e em ritmos ou pelas suas distribuições espaciais a fim de suportar um discurso mais abstrato, essencialmente de ordem axiológica: as categorias do significante visual exploradas constituem então os formantes de oposições semânticas tais como vida/morte, natureza/cultura, identidade/alteridade. Este trabalho em profundidade do pensamento plástico pode assegurar ou comportar a ideologia implicada pela dimensão figurativa: ele pode ser também exercício irrepreensível de uma subversão ou pelo menos de uma libertação sem "fim", para retomar a expressão — e o projeto — de R. Barthes (1975). A dupla alteração do significante e do significado, que um tal trabalho supõe, apresenta as características de uma segunda linguagem muito semelhante à linguagem poética. Como o texto poético, a imagem dotada de uma dimensão plástica aboliu a arbitrariedade do signo e carregou-se de uma significação que lhe é própria. Os diversos estudos mencionados acima parecem indicar que esta significação é de natureza mítica, paradigmatizando as categorias do significado correlacionadas com as do significante o universo figurativo e construindo essas figuras ambivalentes e mediadoras que especificam este tipo de pensamento.

A imagem torna-se, assim, um campo de investigação particularmente rico para a semiótica. Ela exige de uma disciplina que quer constituir-se em teoria da significação e que proveio, no essencial, da linguística, que ponha à prova as suas hipóteses e os seus métodos na análise de objetos de sentido não linguísticos e que confronte as suas problemáticas e os seus resultados com os das disciplinas que de há muito refletiram sobre a representação, as estratégias de discurso, as migrações interculturais ou ainda sobre os diversos tipos de racionalidade. A imagem parece-nos dever ser hoje o lugar privilegiado de encontros e de trocas entre a semiótica, a estética, a antropologia e a história.

Traduzido do francês Image, Signes, Figures —L'Approche Semiotique de l'Image por Zita Magalhães

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Communications 1**. Paris: Le Seuil, 1961.

BARTHES, R. **R. Barthes par R. Barthes**. Paris: Le Seuil, 1975.

BOURDIEU, P. **Un Art moyen**. Paris: Ed. de Minuit, 1965.

DELEUZE, G. **Cinéma 1**: L'image-mouvement. Paris: Ed. de Minuit, 1983.

FLOCH, J. M. Des couleurs du monde au discours poétique. In: **Actes Sémiotiques** — Documents I, 6, Paris, EHESS-CNRS, 1979.

FLOCH, J. M. L'iconicité, enjeu d'une énonciation manipulatoire. In: **Actes Sémiotiques —** Bulletin, v. 23, Paris, EHESS-CNRS, 1982.

FLOCH, J. M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris: Hadès/Benjamins, 1985.

FREUND, G. **Photographie et Société**. Paris: Le Seuil, 1974.

GREIMAS, A. J. **Maupassant**: la sémiotique du texte. Paris: Le Seuil, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **L'OEil et l'Esprit**. Paris: Gallimard, 1961.

MOUNIN, G. **Introduction à la sémiologie**. Paris: Ed. de Minuit, 1970.

SCHAPIRO, M. **Art, Artiste et Société**. Paris: Gallimard, 1982.

ZOLA, D. B. Du figuratif à l'abstrait. In: **Actes Sémiotiques** — Documents IV, 39, Paris, EHESS-CNRS, 1982.

CC BY NC SA