

A TRAMA PALAVRA E IMAGEM

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza ¹

RESUMO: Neste artigo, iniciamos por traçar algumas considerações acerca da imagem como representação, apoiando-nos na teoria de Charles Sanders Peirce para, em seguida, colocarmos em exame a relação palavra/imagem à luz da concepção de diferentes teóricos que preconizam ora a interdependência, ora a autonomia dessas linguagens. Finalmente, essas relações são expostas numa perspectiva semântica que contempla a redundância, a complementaridade, a plurissignificação bem como a discrepância ou contradição.

PALAVRAS-CHAVE: palavra/imagem, representação, relação de autonomia e interdependência.

ABSTRACT: In this article, we will start by bringing about some considerations about image as a representation, supported by Charles Sanders Peirce's theory and next examine the relationship word/image according to the conception of different theorists which sometimes emphazise the independence, sometimes the autonomy of these languages. Finally, their relationship is exposed under a semantic perspective which focus on redundancy, complementarity, multimeaning as well as discrepancy and contradiction.

KEY-WORDS: word/image, representation, relationship of independence and autonomy.

“Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.” (Manguel 2000: 21)

¹ Luciana Coutinho Pagliarini de Souza é professora do Mestrado de Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

É múltiplo o emprego do termo imagem. Apesar da diversidade de sentidos, é possível compreendê-lo se, retomando as idéias de Joly (1994: 13), consideramos que a imagem refere-se a algo que, mesmo que não remeta ao visível, toma de empréstimo alguns traços do visual e está atrelada à produção imaginária ou concreta de um sujeito: a imagem passa por alguém que a produz e reconhece. Ao termo “imagem” aprendemos a associar noções complexas e contraditórias que vão da religião à distração, da imobilidade ao movimento, da ilustração à analogia.

Desde a Antigüidade, a imagem é centro de reflexões filosóficas. Platão e Aristóteles, pelas mesmas razões, vão defendê-la ou combatê-la. Para Platão, a única imagem válida era a “natural” que se constituía na sombra ou reflexo; saindo desse domínio, a imagem traduzia a fraqueza da alma humana, desviava da verdade, era enganadora. Aristóteles, ao contrário, via na imagem a possibilidade de levar ao conhecimento e sugeriu que todo pensamento requer imagens:

Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental. (apud Manguel 2000: 21)

As imagens anunciadas em Aristóteles ilustram o primeiro dos dois domínios por que perpassa o estudo da imagem: o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Imagens imateriais são representações mentais que ficam na esfera da imaginação, fantasia, sonho, esquema ou modelo. São imagens que correspondem, por exemplo, à impressão que temos quando lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, e um rolo de imagens se desdobra de tal modo a possibilitar *ver* a cena como se estivéssemos lá, configurando uma linguagem feita de imagens traduzíveis em palavras e de palavras traduzíveis em imagens. Por meio delas, tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. Aquilo que consideramos imagens mentais conjuga a impressão dupla de visualização e semelhança.

O segundo domínio do estudo das imagens é o das representações visuais ou materiais. Imagens como representações visuais são signos que representam nosso

ambiente visual: pinturas, gravuras, desenhos, imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Contudo, esses dois domínios da imagem estão interligados, afinal, segundo Santaella e Nöth (1997: 15), não há como conceber uma imagem representativa ou material desvinculada da imagem imaterial que a iluminou; da mesma forma, a gênese da imagem mental ou imaterial está na experiência do concreto. A analogia é o denominador comum entre as diferentes significações do termo imagem e, em se tratando de analogia ou semelhança com algo que se aloja no mundo exterior são os conceitos de signo e, conseqüentemente, de representação os unificadores dos dois domínios da imagem.

Sendo bastante variada a definição desses conceitos dentro da semiótica geral, procuraremos nos ater à concepção de Charles Sanders Peirce, imprimindo, desta forma, um recorte nesse universo. A opção pela semiótica peirceana dá-se pela possibilidade de, fundamentada nas categorias fenomenológicas e nas tricotomias sýgnicas, escrutinar as variadas operações e níveis da representação.

Peirce define representar como “estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (CP 2.273).

A representação da imagem processa-se numa escala que, partindo das simples qualidades, passa pelas relações de resistência até alcançar o domínio da lei. Desta feita, evidencia-se a relação triádica entre o signo, o objeto e seu interpretante, revelando o fenômeno à luz das categorias que nos permitem ler o mundo como linguagem: primeiridade, secundidade e terceiridade.

As experiências de primeiridade fazem aparecer, segundo Pignatari (1974: 28-29) o modo de ser daquilo que é, tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”; as de secundidade, “o modo de ser daquilo é que tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro.”; as de terceiridade, “o modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro”.

A esfera do primeiro traduz-se em mera qualidade de sentimento, uma possibilidade, estado de potência. Traduz-se em estado de consciência que, segundo Pignatari, é incomparável, inanalísável, inexplicável, indescritível, não intelectual,

irracional (...), é um simples sentido de qualidade – o sentido de qualidade de uma cor, por exemplo (ibid.: 29). Onde quer que haja um fenômeno há qualidade, mas a qualidade para existir tem de estar encarnada numa matéria. Esta corporificação material é o passaporte para a segunda categoria, a secundidade.

Na esfera do segundo, impõem-se esforço e resistência. Choque, reação, conflito, ação mútua de duas coisas sem relação com um terceiro e sem levar em conta qualquer lei da ação. Está presente mesmo num fragmento rudimentar da experiência, como uma sensação.

O que é terceiro implica estado de consciência, generalização e lei e se evidencia como representação. Sendo cognitiva, a terceiridade faz a mediação entre primeiros e segundos. Entenda-se o primeiro como começo, um segundo como fim e a relação entre começo e fim é que se funda na terceiridade entendida como processo. A categoria da terceiridade é a categoria de signo genuíno ou representação.

A essas três classes pertencem todos os elementos da experiência.

Adentremos no território dos signos, alicerçados pela tríade peirceana, na busca de mapear a imagem enquanto representação. Não temos a pretensão de aqui cobrir toda a complexidade da teoria peirceana, e sim a de pinçar alguns conceitos para clarificar nosso propósito já anunciado.

Lembremos que signo, na concepção de Peirce, é qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa – seu objeto – e que produz um efeito interpretativo numa mente real ou potencial, efeito este denominado interpretante. Signo, objeto e interpretante constituem a natureza triádica do signo como processo, daí poder ser analisado na relação consigo mesmo no seu poder para significar (significação); na relação com o objeto que representa (objetivação ou representação) e na relação com os tipos de efeitos que está apto a produzir numa mente interpretadora (interpretação). Estes são os três aspectos que a representação engloba. Importante salientar que dentro da arquitetura filosófica de Peirce estamos no espaço do primeiro dos três ramos da semiótica peirceana, a gramática especulativa, imprescindível na análise semiótica de qualquer linguagem, já que fornece os princípios para o estudo da linguagem como representação. Vejamos como se constituem esses aspectos gerais acima citados.

A lógica da significação incide na relação do signo consigo mesmo. Há três propriedades formais que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Quando funciona como signo, uma qualidade é denominada quali-signo. Imaginemos como exemplo uma cor verde, não corporificada em qualquer suporte, pura cor, cujo poder de sugestão leva-nos a divagações e associações que nos remetem a impressões de experiências vividas. O poder de sugestão dessa cor revelada pela qualidade dá a ela a capacidade de funcionar como signo. Corporificada ou materializada num suporte, essa cor passa a ser um existente, tornando latente um possível referente. A propriedade de existir faz dessa cor um sin-signo. Quando a essa cor verde associamos a idéia de esperança ou de ressurreição, fazemos com que um singular se amolde a uma generalidade, a uma convenção sócio-cultural, é a lei que opera nessa associação e esta propriedade recebe na semiótica a denominação de legi-signo.

Cada fundamento descrito interfere na maneira como o signo pode representar seu objeto. Se o fundamento é um quali-signo, o signo será um ícone; se for um sin-signo, o signo será um índice; se for um legi-signo ou uma lei, será um símbolo. Não são poucas as interpretações simplistas desta sua tríade mais conhecida, sobretudo a noção de ícone. Atentemos para dois níveis de iconicidade postulados por Peirce, o ícone puro e o signo icônico ou hipoícone. O ícone puro é reino absoluto das qualidades. Qualidade é mera potencialidade abstrata que só pode ter uma natureza mental, prenhe de possibilidades que nem sequer foram atualizadas. São hipoícones signos que representam seus objetos por semelhança, daí a inclusão da imagem, já que “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens” (Santaella 1983: 88).

Sendo hipoícone, a linguagem visual terá três faces: imagem propriamente dita, diagrama e metáfora.

No âmbito das imagens propriamente ditas, a representação se mantém em nível de mera aparência; primeiro, portanto. E como explica Lúcia Santaella (1995: 156), “são as qualidades primeiras – forma, cor, textura, volume, movimento etc – que entram

em relações de similaridade e comparação, tratando-se, portanto, de similaridades na aparência”.

Nos diagramas, a aparência não é o mais determinante, mas as relações internas entre signo e objeto que são representadas por similaridade: partes do signo remetem a partes do objeto. Sua relação direta com o objeto o insere no universo do segundo.

Finalmente, as metáforas, hipóícones de terceiro nível, “nascem da justaposição de elementos descontínuos visando à produção de significados” (Carone 1974: 49). Está nelas a possibilidade de representar “o caráter representativo de um *representâmen* através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa.” (CP 1999: 64). O que dá ao signo poder para representar algo diverso dele é justamente o caráter representativo.

Retomando a classificação peirceana do signo em relação ao objeto, revisitemos a noção de *índice*. Vincado no universo da secundidade, apresentando-se, portanto, como um existente singular, carimbo do aqui e agora, o índice possui uma conexão de fato com o objeto de que é parte. Ora, o que seria a forma visual fixa, objeto de nossos estudos, senão algo insistente que se apresenta diante de nós, que se oferece a nossa percepção? Seu caráter pregnante, referencial a inscreve nos domínios da secundidade.

Finalmente, o *símbolo*, partícipe do universo da terceiridade, representa seu objeto nos domínios da lei. É no símbolo que encontramos a noção de signo genuíno ou triádico. É a representação por excelência que traz embutidos caracteres icônicos e indiciais. É a mediação entre nós e o fenômeno que permite a compreensão ou interpretação fundadas numa convenção sócio-cultural.

Para Peirce, o ícone é sempre criação e não substituição. Ainda que seja substituição, trata-se de uma comparação por semelhança muito própria: um sentimento de qualidade objetivado numa forma. É no ícone que podemos encontrar a possibilidade de pensarmos os processos que chamamos criação e, para captar e materializar esse efeito qualitativo numa forma, só mesmo o olhar de quem traz a consciência porosa, aberta à apreensão de qualidades.

Vistos os dois aspectos que a representação engloba: a significação e a objetivação ou representação, falta abordar o terceiro aspecto, a interpretação.

O interpretante é o terceiro elemento lógico na tríade de que o signo se constitui, é o efeito provocado numa mente e nele se completa o processo ou a operação do signo. “Nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro signo. Assim sendo, não há nenhum modo de se entender o signo a não ser pelo seu interpretante” (Santaella 1995: 88)

Três são os tipos de interpretantes requisitados para que uma interpretação se realize. O primeiro nível do interpretante é o imediato e está relacionado com a 1ª categoria fenomenológica: a primeiridade. Consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora. É a potencialidade interpretativa antes que alcance qualquer intérprete. Pura potencialidade ainda não realizada, mera possibilidade.

O segundo nível, o interpretante dinâmico, é o efeito que o signo efetivamente produz numa mente interpretadora individual. Ao atingir o intérprete, o signo produz três efeitos que consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábito. São os interpretantes emocional, energético e lógico. O primeiro efeito significativo de um signo é o sentimento provocado por ele. Esta qualidade de sentimento inalisável e intraduzível é o que caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. Seu sentido é vago e indefinível.

O interpretante energético corresponde a uma ação concreta em resposta ao signo. Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida. Pode ser ação física, mas na maioria das vezes é mental. Se o signo é conhecido, a energia despendida é pouca; se desconhecido, há maior esforço.

Se o signo é de lei, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo anterior em um outro signo da mesma natureza, num processo sem fim... Uma lei, princípio condutor que conforma o efeito produzido a um certo padrão, será o interpretante lógico. Um interpretante lógico é uma regra geral, “um hábito de ação que pode ser expresso em palavras” (Santaella 1995: 106).

No seu processo de geração, o interpretante lógico subdivide-se em três níveis: as conjecturas que se constituem em hipóteses “construídas por desempenhos voluntários do mundo interior, imaginando-se diferentes situações e linhas de conduta alternativas” (Santaella 1995: 106); a definição “esse interpretante é identificado com o

significado que é descrito como um hábito de ação imaginativa” (id. Ibid.) e, finalmente, o argumento que consiste numa mudança de hábito.

Lembra-nos Santaella (2002: 39) que, em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar significa também interpretar. Na postura de receptores ou de interpretes singulares de uma semiose específica, aventamos possibilidades de respostas, mas sempre falíveis já que imbuídas de singularidade.

O interpretante final é concebido, segundo Santaella (1995: 113) como “limite ideal a ser atingido pelo signo, limite este regrado ou governado por um padrão ou forma lógica de entendimento do signo”. No entanto, ele é sempre provisório, já que atingi-lo na sua completude seria apreender a verdade que é sempre relativa e sempre incompleta.

Feito esse recorte das idéias de Peirce, passemos para uma breve descrição da classificação da linguagem visual de Lúcia Santaella que encontra na teoria peirceana os seus alicerces.

Lúcia Santaella (2001) erigiu sua classificação da linguagem visual postulando a divisão das formas visuais fixas em três espécies de relação entre signo e objeto. Num primeiro nível (icônico) as *Formas Não-Representativas*; no nível indicial ou de segundo as *Formas Figurativas* e num terceiro nível (simbólico), as *Formas Representativas*. Dentro de cada uma dessas modalidades surgem nove submodalidades que novamente se desdobram, ampliando a teia de múltiplos fios em que se encaixam as manifestações das formas fixas. Importante esclarecer que essas classificações não estão submetidas a uma redoma: embora possam se apresentar como dominantes na análise de uma configuração visual, elas operam nas malhas das variações tricotômicas intercambiando-se nas três categorias de primeiridade, secundidade, terceiridade.

As Formas Não-Representativas (hipoícones de primeiro grau – imagens propriamente ditas), desprovidas de um referente exterior, participam da esfera do ícone, produzindo misturas sígnicas nas tríades ao nível de primeiridade, nas três modalidades da divisão do signo consigo mesmo, cuja descrição foi feita anteriormente: quali-signo (instância da pura qualidade), sin-signo (coisa ou evento realmente

existente, material, parte do objeto que representa) e legi-signo (qualidade como lei), abrindo assim um leque de possibilidades de apresentação/representação.

As Formas Figurativas, partícipes do universo da secundidade, da esfera da relação (hipoícone de segundo grau – diagrama), revestem-se de referencialidade, aproximando por semelhança o signo e seu objeto novamente numa relação tricotômica, envolvendo diferentes níveis que transitam do ícone (figura como qualidade que, mais que retratar, lembra formas, insinua a representação), índice (figura como registro, que traz para a tela formas visíveis do mundo exterior) ao símbolo (figura como convenção).

As Formas Representativas ou Simbólicas correspondem ao hipoícone de terceiro grau – a metáfora – conformador da relação signo-interpretante: a relação que o intérprete estabelece entre o objeto e o modo como o signo representa esse objeto, ou seja, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro. A metáfora surge, então, como resultante das relações que um intérprete estabelece com a linguagem analógica e sua conformação sígnica. Mergulhar nos interstícios dessas formas visuais implica em buscar o que está além do visível.

Para aplicar essa rede de classificações, uma instrumentalização do olhar faz-se necessária, isto é, esse olhar requer um “alfabetismo visual” entendido como algo além do simples enxergar, mas como meio de ver, compreender e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade (Dondis 1999).

Segundo Rudolf Arnheim (2001: 89), “forma é a configuração visual do conteúdo”, entendendo por configuração “princípios pelos quais o material visual que os olhos recebem se organiza, de modo que a mente humana possa captá-lo (...) De um modo mais prático, a configuração serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa”. Forma, neste contexto, é a maneira pela qual o artista confere às linhas, às cores, às massas o poder de expressar determinado conteúdo, daí constituir-se como sistema de linguagens.

Toda comunicação visual tem, como matéria-prima, um reduzido número de elementos básicos: o *ponto*, unidade visual mínima; a *linha*, articuladora da forma; as *formas* básicas – círculo, quadrado retângulo e variações – que corporificam e dão aparência ao objeto; a *direção*, impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o *tom*, presença ou ausência

de luz; a *cor*, contraparte do tom com acréscimo do elemento cromático; a *textura*, caráter de superfície dos materiais visuais; a *escala* ou *proporção*, a medida e o tamanho relativos; a *dimensão* e o *movimento*, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência (Dondis 1999: 23). Disponíveis às mãos e olhos do criador, sobretudo de suas intenções, estes elementos prestam-se a tecer todas as variedades de manifestações visuais, numa resposta ao caráter e ao objetivo da mensagem concebida.

Sabemos que a tessitura desses signos compõe um todo perceptível, preenche de significado: manipulados, estes signos realizam a “alquimia” do criador. Forma e conteúdo são intrinsecamente alinhavados: cada uma das partes constitutivas concorre para a produção de sentido. E assim, num *continuum* que parte de um ponto, dá origem à linha, descreve uma forma, e toma uma direção, à luz de certa tonalidade, que ora se lambuza de cor, assumindo certa proporção e dimensão, sugerindo movimento vemos o encapsulamento desses signos. Percorrendo o trajeto da linha, poderemos vislumbrar sua “metamorfose” já que ela gesta diferentes formas, desde a mais figurativa até a mais abstrata; desde as mais referenciais e indiciais até as mais icônicas ou simbólicas.

Ver um signo ou uma composição visual, segundo Fabris (1973: 174 -175), implica uma combinação rítmica entre olhar e analisar, que tem maior duração de acordo com o interesse suscitado no sujeito que percebe. Esse processo desenvolve-se como um grande ritmo formado pela sucessão de numerosos ritmos menores. A percepção da composição visual submete-se a uma hierarquia: uma visão global é seguida de uma visão analítica que precede o terceiro momento, uma nova visão global. Conclui-se que a percepção visual que exerce o olho humano não se inicia com a observação de detalhes: estes só aparecem em um segundo tempo, submetido a um processo de abstração.

Ver algo significa descobrir sua existência, sua forma e inscrevê-la no todo; significa colocar no espaço o percebido, valorizando suas relações, proporções, dimensão, posição, direção, seu valor.

Assim, apreender os elementos visuais como ferramentas articuladoras da sintaxe visual, pontos focais ou energia concentrada (Kepes: 1969) de um “campo de forças” (Fabris: 1973), bem como conhecer as leis que organizam as qualidades na

composição visual, imprimindo-lhe ritmo, tensão, movimento, contraste, dinamismo, equilíbrio, unidade é condição primeira para a leitura da linguagem visual.

Pois bem, feito o panorama da classificação das formas visuais que funcionam como referência para a observação dos princípios lógicos que comandam as configurações da linguagem visual, feitas algumas considerações acerca da necessidade de um alfabetismo visual para ver/ler formas visuais, passemos para o exame da conflituosa relação palavra/imagem à luz de diferentes concepções teóricas.

É histórica a relação nada pacífica entre texto e imagem. Vemos, de um lado, autores preconizarem a dependência lingüística da imagem e, de outro, autores que argumentam sobre a autonomia desta última. Vê-se, desta forma, estabelecida uma hierarquia no mundo das linguagens.

A insistência de se aprofundar as fronteiras entre as linguagens verbal e visual é anunciada por Metz (1973: 8-9):

A nosso redor, não distante de nós, delineia-se todo um caminho de reflexões, de impressões, de observações, de reflexos – toda uma vulgata difusa, múltipla, no limite do anonimato – que avança obstinadamente até estabelecer entre a ‘linguagem das imagens’ e a ‘linguagem das palavras’ uma intransponível linha de demarcação, cujo traçado excluiria formas intermédias, assim como incursões recíprocas.

Instala-se de um lado a civilização da escrita; de outro, a civilização da imagem. Partidários da dependência lingüística do entendimento da imagem alicerçam seus argumentos em duas vertentes: a freqüente inserção da imagem em contextos texto-imagem e a necessidade do código verbal no processo de interpretação e entendimento da imagem. Barthes (1964: 10) afirma que

Imagens (...) podem significar (...), mas isso nunca acontece de forma autônoma. Cada sistema semiológico tem a sua mistura lingüística. Onde existe uma substância verbal, por exemplo, seu significado é confirmado pelo fato de que ele é duplicado por uma mensagem visual de tal forma que, no mínimo, uma parte da mensagem icônica seja redundante ou aproveitada de um sistema lingüístico.

Ouçamos outras vozes que ratificam a dependência lingüística da imagem:

(...) a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura. Em relação à língua, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. (Jakobson 1975: 18)

Além do mais, o signo icônico nem sempre é tão claramente representativo quanto se crê, o que se confirma pelo fato de que o mais das vezes, é acompanhado de inscrições verbais (...) exige, nas comunicações que visem à precisão referencial, o estar ancorado num texto verbal (Eco 1964: 120)

E Barthes (apud Pereira 1976: 53-54) sintetiza:

De fato, a oposição histórica não se estabelece entre a escrita e a imagem (...), mas de preferência entre uma comunicação puramente icônica e uma comunicação mista (imagem e linguagem), que é a de hoje; o sentimento muito vivo que temos atualmente de uma ‘ascensão’ das imagens nos faz esquecer que nesta civilização da imagem, a imagem, precisamente, por assim dizer não está jamais privada da palavra (fotografia, legenda, publicidade anunciada, cinema falado, fummeto).

Qual é, afinal, o estatuto da palavra e da imagem? É a imagem que absorve a escrita ou, o contrário, a escrita mantém-se como principal fonte produtora de sentidos? Vejamos o outro lado da questão. Outras vozes se anunciam...

Imagens são signos para ver. Ver, segundo Arnheim, é compreender (1984: 39). Por mais minuciosa que possa ser a descrição verbal de um objeto, basta vê-lo para “captar à velocidade da luz numerosas unidades de informação, ou bits, servindo simultaneamente de dinâmico canal à comunicação e de ajuda à educação, ajuda mal reconhecida” (Dondis 1977: 30).

Partidários da tese da autonomia semiótica da imagem argumentam que, embora a imagem venha a ser precedida de um texto verbal de conteúdo similar, é indiscutível que o discurso do texto imagético precisa ou corrige o sentido do texto verbal.

À luz desta perspectiva, as imagens possibilitariam duplicações da própria experiência vivida, como presentificações do mundo real aumentando seu poder em relação às comunicações lingüísticas, sempre convencionais e abstratas. Estaria, assim, instaurada a criação de estruturas comunicativas autônomas em relação à linguagem verbal, fenômeno preconizado por Enrico Fulchignoni (apud Pereira 1976: 58):

Eu relembrei um princípio que me é caro, o princípio da autonomia das imagens no nosso mundo atual. Um dia ou outro, ser-nos-á necessário eliminar o conceito de auxiliares audiovisuais que se encontra em todos os manuais, e estudar enfim uma formulação estético-psico-sociológica das realidades autônomas perfeitamente e misteriosamente estruturadas.

Ora, a palavra é o contexto mais importante da imagem e várias são as instâncias em que ocorrem esse diálogo. Compartilhando um mesmo espaço, palavra e imagem interagem, revezam-se, completam-se ou esclarecem-se. A partilha na concorrência de produção de sentidos caracteriza os níveis da relação semântica entre os dois sistemas sígnicos em foco. Fundamentados pelos estudos de Roland Barthes (1969), Martine Jolly (1996), e Winfried Nöth (1998; 2001- cópia cedida pelo autor) o qual nos apresenta uma radiografia das diversas concepções teóricas sobre o tema em questão, traçamos uma panorama dessas relações.

A primeira classe semântica desse diálogo é a *redundância* e sua definição é marcada por uma visão bastante logocêntrica. As imagens simplesmente duplicam as informações contidas no texto. As imagens não acrescentam informações, não exigem tempo de espera para a sua apreensão já que o curso do olho não se detém, podem simplesmente contribuir para sua memorização e, por essa razão, são inferiores ao texto.

Na contra-mão da relação de redundância, estão as relações de *informatividade*. É o caso da *dominância* que supervaloriza a imagem em detrimento do texto ou vice-versa. Segundo Nöth (2001-inédito), a dominância da imagem ocorre em ilustrações enciclopédicas, em volumes de gravuras artísticas, na propaganda ou em fotos de retratos com assinaturas. Já a dominância textual ocorre quando a imagem preenche funções meramente ilustrativas, decorativas ou didáticas, ou quando serve de gráfico ou de esquema para a visualização de conteúdos textuais abstratos.

Para Barthes (1969: 7-8), toda imagem é polissêmica por implicar uma “cadeia flutuante” de significados subjacente a seus significantes, podendo o receptor/leitor escolher alguns significados em detrimento de outros. A mensagem lingüística é uma dessas maneiras de se pinçar significados dessa cadeia flutuante: “o texto dirige o leitor através do significado da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado

outros. (...) A imagem dirige o leitor a um significado escolhido antecipadamente” (apud Santaella & Nöth 1998: 55). A essa função de dirigir ou orientar o leitor na escolha de significados, Barthes dá o nome de *ancoragem*. Em todos os casos de ancoragem, avisa o autor, a linguagem verbal tem função de elucidar, mas essa elucidação é seletiva e, portanto, ideológica.

Figurando na relação texto e imagem entre redundância e informatividade está a relação de *complementaridade* que se caracteriza pela equivalência entre os dois códigos. Neste caso, são potencializados os vários recursos de expressão semióticos de cada sistema de linguagem e ambos tornam-se necessários para se compreender o significado global da mensagem. A complementaridade é definida por Barthes (apud Nöth 2001) com o conceito de *relais*: “Aqui, as palavras, juntamente com as imagens, não passam de fragmentos de um sintagma mais geral, e a unidade da mensagem se realiza numa instância mais elevada”. Nesta relação, imagem e texto se equivalem em grau de importância, cada código informa com seu potencial mediático específico, a imagem possui lacunas que são preenchidas pelo texto ou vice-versa. O olhar do observador dirige-se, na mesma medida, de um código para outro.

Finalmente, a *discrepância* ou mesmo a contradição caracteriza a relação em que palavra e imagem estão em discordância. Há uma incoerência entre texto e imagem provocada quer pela não-intencionalidade do produtor da mensagem que não estabelece vínculos de sentido entre palavra e imagem, quebrando a contigüidade contextual; quer pela intencionalidade do autor que, ao provocar estranhamento no receptor, desencadeia um novo olhar. Neste caso, aquilo que, num primeiro momento, parecia discrepante passa a ter sentidos surpreendentes aos olhos do observador, é o caso da célebre frase de René Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*” ao lado de um cachimbo que, mais que discrepância, configura uma contradição que tem na ironia seu protótipo.

Cada uma dessas classes semânticas descritas – redundância, dominância, complementaridade, discrepância, bem como o caráter plurissignificativo das imagens – variando em graus de informatividade, tecem a trama em que a imagem tem na palavra seu contexto.

Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, R. (2001). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira.
- BARTHES, R. (1969). *A retórica da imagem*. Trad. Isabel Rodrigues e Renina Katz Pedreira. São Paulo: FAV.
- CARONE, M. (1974). *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva.
- DONDIS, D.A (1999). *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, 2. ed., São Paulo: Martins Fontes.
- FABRIS, G. (1973). *Fundamentos del Projecto Gráfico*. Barcelona, Ediciones Dom Bosco.
- JOLY, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. 3.ed., Campinas, SP: Papyrus.
- KEPES, G. (1969). *El language de la vision*. Buenos Aires: Infinito.
- MANGUEL, A. (2001). *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- METZ, C. (org.) (1973) *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes.
- NÖTH, W. (2000). *Word and image: intermedial aspects* in Handbuch der Semiotik. Stuttgart: Metzler (no prelo)
- _____ (2001) *Manual de semiótica*. São Paulo: EDUSP (no prelo).
- PEIRCE, C. S. (1931 – 1966) *Collected Papers* (CP) C. Hartshorne, P. Weiss and A. W. Burks (eds.), 8 vols. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- _____ (1972). *Semiótica e filosofia*. Seleção de Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix.
- _____ (1999). *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho. 3.ed., São Paulo: Perspectiva.
- PEREIRA, W. J. (1976) *Escritema e figuralidade*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.
- PIGNATARI, D. (1974). – *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cortez e Moraes.
- SANTAELLA, L. (1989). *Por uma classificação da linguagem visual*. Face (São Paulo), v.2, n.1, jun.-jul.
- _____ (1995). *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática.

_____ e Nöth Winfried (1997). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

_____ (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.

_____ (2002). *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.