



Imagens Pornográficas e Imagens de arte - abordagem de uma teoria de uma substância semiótica da imagem

René Lindekens **1**

1 Foi professor no departamento de história da arte da Universidade de Montreal.

2 Este termo traduz mais uma ambição do que uma realidade. (RL)

Existe semiótica da imagem? Eu não afirmaria isso. Em todo caso, a menor das nuances indispensáveis passa pela afirmação de um plural.

As semióticas, ou o que se tem como tais, nos propõem, com efeito, hoje, diversos procedimentos exploratórios. Mas seus campos de investigação, seus modelos teóricos - quando por acaso os há - têm finalidades variadas, e mesmo contraditórias. É quase que por um abuso das palavras que se qualifica essas abordagens de semiológicas. É verdade que ninguém mais ignora, mesmo se o fato perturba o semioticista *stricto sensu*, que "sua ciência" **2** serve sobretudo como objeto de um esnobismo ou de uma contestação - e é tudo a mesma coisa -, de onde resultam muitas vezes efeitos cômicos, certamente involuntários. Assim, fachadas muitos veneráveis - aquela da psicologia, da estética, da filosofia, da história e já basta - são de uma só vez repintadas com as cores chamativas de uma pseudosemiótica. Na realidade, se trata de um reboco vulgar, sob o qual se manifestam as verdadeiras cores dos edifícios. Mantém-se o mundo intelectual que se alegra com os jargões muitas vezes por não ter adotado um novo modo de pensar.

Para me manter na imagem, eu vejo os psicólogos, os sociólogos e filósofos - sem falar dos historiadores de arte - seja adotar, sem informações suficientes, os princípios de análise que eles enfeitam com os ouropéis lingüísticos; seja celebrar as ambições legítimas da semiótica, sem maior discernimento. Nos dois casos, pecam quase sempre por ignorância dos fundamentos, em conseqüência dos modelos teóricos e das hipóteses de trabalho que tais modelos permitem elaborar.

Comprimido entre as demonstrações extrínsecas da iconografia e iconologia, e as desconstruções de signo dos novos ideólogos mais ou menos telquellistas **3**, a semiótica da imagem deve se definir como



3 o autor se refere à revista *Tel Quel* proeminente nas décadas de 60 e 70, sobretudo a Phillippe Sollers e Julia Kristeva. (NT)

uma análise intrínseca da linguagem icônica, não negligenciando a contribuição de diversas outras disciplinas - psicologia, psicanálise, sociologia - das quais a pertinência é inegável, com a condição de defini-las como extra-semiótico, e de não fazê-las intervir se não no ponto adequado na análise. Ainda o analista deve ter adotado, previamente, princípios rigorosos capazes de circunscrever o objeto de sua pesquisa.

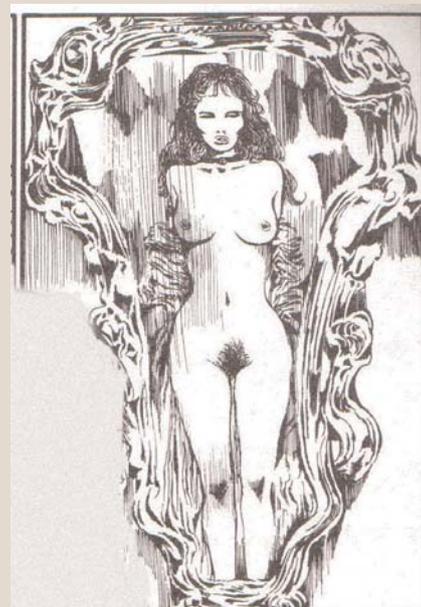
Visaremos, todavia, aqui, um único modelo procedente da glossemática dinamarquesa - mas precisamente da teoria de Hjelmslev, o que, é preciso acrescentar, não nos obriga a rejeitar a *priori* nenhum outro modelo.

II - Também, para ir primeiro ao essencial, diremos o que entendemos por semiótica da imagem em geral; mesmo se, neste artigo, trata-se, sobretudo, da questão da fotografia e do desenho - o que justifica uma certa estratégia da pesquisa tal como temos desenvolvido durante muitos anos **4**.

Um tal procedimento só é concebível, acreditamos, com a condição de definir rigorosamente em que uma imagem é parcialmente um signo e parcialmente um símbolo, seguindo a distinção estabelecida por Hjelmslev **5**, sabendo que o símbolo produz sentido, e o símbolo, a significação. Isso só é assim, todavia, se lembrar os conceitos operatórios da glossemática, em virtude dos quais o analista distingue, não somente dois planos - Expressão e Conteúdo - mas, em cada um deles, os extratos da substância e da forma - com a reserva de inventariar os níveis substanciais seguindo uma determinação, para um deles, de um nível propriamente semiótico.

A imagem aparece, então, como signo que produz sua significação intrínseca com a ajuda e sob a cobertura de um símbolo, que, ao nível de sua substância não-semiótica, precisamente, produz sentido, e nos situa entre os extremos "relativos" de denotação e de conotação psicossociais. É propriamente a significação deste sentido que a substância semiótica manifesta pelo viés de uma percepção imediata pela qual nós a recebemos - isto que o psicólogo da percepção está preparado para testemunhar, e é o que o semiótico deve dar conta por sua parte, como de um lugar onde se formam a Expressão e/ou Conteúdo, segundo o ponto de vista que adota.

Como na linguagem verbal, a possibilidade *Ihe* é oferecida para demonstrar o Significante pelo Significado e vice-versa. Todavia, é preciso acrescentar que, quando isso ocorre, o Conteúdo da imagem como tal não se confunde totalmente - longe disso, sem dúvida - com o que os leitores dizem (com o que ela quer dizer, segundo o bom senso). Os leitores não dizem, com efeito, espontânea e conscientemente senão aquilo que *Ihes* permite traduzi-la, isto é, uma transcodificação verbal ou sociocultural. Por fim, todavia, eles podem também, fazendo acréscimos, explicitar - mais ou menos claramente, mais ou menos conscientemente - as proposições, as sugestões implícitas



4 LINDEKENS, René. Essai de sémiotique visuelle: le photographique, le filmique, le graphique. Paris : Klincksieck, 1976.

LINDEKENS, René. Sémiotique de l'image : analyse des caractères typographiques. Urbino : Università di Urbino, 1971.

LINDEKENS, René. Texte, image et société. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1991.

5 HJEMSLEV. Prolegomenes a une théorie du langage. Paris, Minut, 1968-71.

resultantes da percepção *stricto sensu*. Dito isso, não é passível de dúvida que todo discurso sobre a imagem transcodifica, antes de mais nada, o sentido. Essas questões dão conta, então, da relação mais ou menos motivada que o leitor mantém com a imagem pelo canal do analogon - isto é, em definitivo com o mundo referencial, do qual o analogon é o substituto simbólico; este, segundo o caso, é mais ou menos claramente analógico, verossímil, convincente, persuasivo.

Sabemos hoje, ou em todo caso ou começamos a entrever que, para uma grande maioria, na imagem a sugestão procede também da parte que tem estatuto de signo; isto é, ela resulta da relação dita semiótica entre a forma de Expressão e aquela do Conteúdo. Essa significação intrínseca (em relação com o sentido) é imediatamente percebida pelo leitor, mesmo se esse último não tem consciência disso, e se, através da consequência, o expressa na sua verbalização, pelo menos em parte. O leitor ignora que ele faz associações, em proporções variáveis, com o reconhecimento cognitivo, verbal, que caracteriza o discurso. É preciso considerar o caso no qual, por razões que procedem do idioleto de um leitor ou de um grupo social, as ocultações da significação perceptual implícita funcionam como auto-censura, obliterando a imagem como tal em proveito de seu sentido, denotativo, conotativo; quer dizer, então, em proveito de um símbolo mais ou menos fixado.

Essas constatações têm como primeiro resultado incitar o semioticista para uma estratégia da pesquisa. Com efeito, naquilo que nos concerne, a falta de poder imediatamente adivinhar *a priori* o Conteúdo Intrínseco, ele deve consagrar seus esforços à descoberta, à descrição, cada vez mais exaustivas do plano da Expressão. Os "significados" que utilizará nas suas pesquisas não poderão, então, jamais serem tomados *a priori* por Conteúdo da imagem como tal, mas antes como tradução socialmente verossimilhante de uma denotação/conotação engendrada pela substância não-semiótica da imagem - e mesmo, até certo ponto, da sua matéria - em favor da qual tentar-se-á verificar a pertinência e, posteriormente, a combinatória dos traços do Significante assimiláveis àquilo que no signo-imagem asseguraria a produção da significação, descritível em Forma da Expressão; mesmo se não se pode tratar de formular, de imediato, o plano do Conteúdo intrínseco da imagem. Esta dificuldade é o maior obstáculo que encontram os semióticos das linguagens não verbais - aí compreendido o processo de análise, na constituição dos modelos, uma vez que toda metalinguagem, por seu estatuto verbal, aparece finalmente como uma transcodificação ilegítima, considerando a heterogeneidade, aparentemente irreduzível, dos universos verbal e não verbal.

III - Uma das tarefas mais urgentes, na nossa opinião, diz respeito à descrição exaustiva do significante da imagem e, em ordem de prioridade, à descrição dos traços pertinentes a uma Forma de Expressão. Por hipótese, esta última é observável em um dos níveis do extrato substancial, o nível dito semiótico, pelo qual se manifesta numa evidência *a priori* - quanto à percepção inconsciente. Nesse sentido, então, na substância, a significação



intrínseca produzida pelo signo, por um lado simbolizada (denotada/conotada), torna-se substituta de um referencial do mundo, motivante e motivado, em e por uma analogia que agencia automaticamente os leitores ao mundo e aos valores de mundo tais que no seu foro íntimo ele os percebe/concebe, positivamente ou não - até mesmo aqueles que apreende ou cobiça violentamente; e que o envia diferentemente, conforme o analogon é transmitido mecanicamente ou não, - então fotográfico ou não, imaginário (concebível como imaginário) ou não, segundo seja deliberadamente figurativo do mundo visual comum ou não.

Nos limites deste artigo não poderemos, naturalmente, abordar todos os problemas implicados nessa grande diversidade de casos. Deliberadamente, limitaremos nossa atenção a duas categorias de imagem - foto e desenho. E mesmo, limitaremos nossa exposição a uma hipótese de trabalho e a sua verificação apenas parcial.

A transposição de uma imagem fotográfica, matizada em preto e branco, - seguindo tons degradés canônicos suscetíveis de representar o mundo de uma maneira ilusória -, em outra imagem desenhada igualmente em preto e branco, - seguindo os tons degradés adequados à mesma finalidade de ilusão -, engendra mudanças notáveis na e pela percepção do que poderia teoricamente passar por uma mudança da substância semiótica da Expressão (então pela passagem de uma substância manifestando uma forma mecânica da Expressão a uma substância manifestando uma forma não-mecânica). Tais mudanças são observáveis no Conteúdo simbólico verbalizado - uma vez que o analogon como tal não tenha sofrido nenhuma transformação na sua configuração geral e no ponto em que se possa concluir sobre uma Forma específica da Expressão em cada um dos casos e, então, concluir sobre a produção de uma significação intrínseca - toda tentativa de formular essa significação sendo provisoriamente deixada em suspenso.

Na mesma ocasião aventamos uma segunda hipótese: a especificidade da substância semiótica de uma imagem revela uma forma (por definição invariante) a tal ponto que, qualquer que seja o substituto simbólico (a substância não-semiótica, ou em todo caso, uma parte dessa substância, substitutiva de um estado ou de uma situação do mundo referencial) observamos, primeiro no caso mais extremo, deslizamentos significativos no nível da simbolização verbalizada, esses casos também constantes, ou em todo caso amplamente relacionados a deslizamentos recorrentes? Caso contrário, se há dependência - de qual ordem - entre a substância não-semiótica (correspondendo, por exemplo, em parte, ao análogo como tal) e a substância semiótica propriamente dita - de um lado aquela da imagem fotográfica, mecânica, e de outro lado, a da imagem gráfica, desenhada, não mecânica.

Tentamos reunir as condições de um teste que permitirá verificar conjuntamente essas duas hipóteses e, digamo-lo imediatamente, sem visar a resultados de natureza sociológica, mesmo se, evidentemente, é tentador (porém lamentável) utilizar resultados muito parciais para caracterizar o perfil do



grupo/testemunho. As nossas conclusões serão então exclusivamente de ordem semiótica.

Por um lado, reproduzimos com o lápis preto duas fotografias previamente selecionadas em função da segunda hipótese de trabalho - a natureza específica do referencial simbolizado pelo analogon -; por outro lado, introduzimos deliberadamente, num dos desenhos, modificações do tipo expressionista. Mais precisamente, nós endurecemos os traços do rosto, emprestando ao personagem uma Expressão que, a julgar pelas reações do grupo de pesquisa, poderia passar, comparada à foto, como menos satisfeita e mais vulgar. E, um segundo desenho, restitui muito rigorosamente os contornos, as proporções e as expressões da imagem fotográfica.

No que diz respeito ao referencial do qual fotos e desenhos são os substitutos analógicos - os símbolos - e a partir dos quais as significações hipoteticamente seriam produzidas (com ou sem ligação com a substância simbólica em geral, e mais especialmente analógica) nós escolhemos, o leitor percebeu, uma fotografia de conteúdo simbólico, referencial ambíguo. Por um lado, este faz referência a um ter-estado-lá acontecido, preciso, do tipo: situação íntima, sexual, erotizada. A posição do personagem, certos índices das vestimentas - o tapa-sexo, notadamente e sua posição - não deixam nenhuma dúvida sobre a expectativa específica do personagem - uma expectativa que, conforme toda probabilidade, o leitor masculino preencherá de uma maneira mais ou menos confessa mentalmente; e uma leitora assimilará as suas próprias potencialidades sexuais, eróticas, homo ou heterossexuais. Todavia, por outro lado, a apresentação de uma maneira mais ou menos evidente é referencial da imagem artística (tradicional), ou mais exatamente, referencial de uma categoria de obras de arte: o nu artístico, dependendo do nível cultural dos leitores, ou mesmo do tipo de cultura que têm.

Com efeito, parecer-nos-ia interessante - fazendo reserva à validade da confirmação da nossa hipótese principal quanto à substância semiótica - poder observar se, e de qual maneira, o substituto referencial simbólico - que é a imagem fotográfica - seria ou não formada por uma Forma de Conteúdo icônico propriamente dito; por um lado, diferentemente da foto ao desenho e, por outro ponto de vista, de uma a outra, qual fração do referencial analógico, verbalizado, seria afetado pela comutação e isto, levando em conta a alteração expressionista do rosto, isto é, do elemento figurativo mais assimilável à representação do tipo pictorial e, notadamente, em oposição ao acessório de vestimenta (o tapa-sexo) estritamente a-pictórico (tradicionalmente, entende-se) idêntico na foto e no desenho. Como vamos mostrar, essas duas hipóteses são reforçadas de fato na série B (foto e desenho).

Com efeito, nesse caso, tratamos de um ter-estado-lá no que diz respeito à fotografia, que certos tabus sociais ainda largamente difundidos, mesmo implicitamente, na herança étnico-cultural cristã proibem não somente de representar mas sobretudo de surpreender ao vivo, sobre pena de voyerismo - em todo caso, a moral tradicional mais difusa em cada um dos membros de uma sociedade do tipo judaico-cristão, falando apenas desta, reprova mais ou menos vivamente, mais ou menos claramente, mais ou menos explicitamente, o espetáculo de um ter-estado-lá.

Tentamos saber se, e de que maneira, o desenho a partir de uma foto desse gênero, - esta tendo sido mostrada - podia recuperar o "interdito", para legitimar a representação. Em outros termos, se a substância semiótica desenho seria propícia ou não a uma recuperação do tipo artístico de um referencial



análogo, a *priori* considerado como irrepresentável (relativamente) ou, em todo caso, considerado como não podendo ser mecanicamente reproduzido. Essa reprodução implica, com efeito, a intervenção direta de um terceiro - um primeiro testemunho (mais culpável que todos os outros) - o fotógrafo; intrusão num comportamento geralmente julgado, quaisquer que sejam as verdadeiras razões, como exclusivamente íntimo.

Resumimos abaixo os dados:

IMAGENS FOTOGRÁFICAS (MECÂNICA)	Vs.	IMAGENS DESENHADAS (NÃO MECÂNICA)
IMAGENS REFERENCIAIS DE UM HIC ET NUC SEXUAL ASSIMILÁVEL AO EROTISMO E REPRESENTAÇÃO DE UM GÊNERO PICTORIAL	Vs.	IMAGENS REFERENCIAIS DE UM HIC ET NUC ASSIMILÁVEIS AO PORNOGRÁFICO E NÃO REFERENCIAIS DE UMA REPRESENTAÇÃO NÃO PICTORIAL
IMAGEM DESENHADA CONFORME A IMAGEM FOTOGRÁFICA	Vs.	IMAGEM DESENHADA CONFORME A IMAGEM FOTOGRÁFICA

IV - Para esta pesquisa adotamos o mesmo procedimento dos trabalhos anteriores. Um grupo de estudantes nos forneceu um léxico relacionado àquilo que a imagem poderia querer dizer (então, o que se é solicitado a dizer sobre ela) referindo-se ao seu analogon, denotativo/conotativo de um referencial determinado.

Todavia, em virtude das circunstâncias, procuramos, além disso, estruturar este vocabulário em diversas isotopias mais ou menos coerentes, como se pode avaliar quando se trata das categorias semânticas: ordem, desordem, cumplicidade, recuperação, sublimação; de tal modo que possam compor os termos de um quadrado lógico desenvolvido conforme as relações de oposição, (contrariedade e sub-contrariedade) de contradição e implicação. Seja: S1, S1, S2, S2.

No entanto, mantivemos todas as palavras proferidas pelos membros do grupo que não articulavam essas categorias; o conjunto léxico, foi apresentado alfabeticamente conforme as finalidades da pesquisa, seguindo o princípio dos eixos bipolares "positivo-neutro". Eis, então, a maneira pela qual se constituem os subconjuntos isótopos desse vocabulário:

S1 (ordem estabelecida): castidade, costume, esposa, fidelidade, casamento, mãe, procriação, virgem.

S1⁻ (cumplicidade): criancice, inveja, picante, obsessão, passatempo, prazer, provocação.

S2 (desordem): agressividade, degradação, asco, exibição, grosseria, mal, obscenidade, orgia, pecado, prostituição, vício, violência.

S2⁻ (recuperação-sublimação): amor, arte, beleza, doçura, harmonia, herói, performance, ternura, veludo.

Decorre que os conteúdos semânticos correspondentes aos quatro termos do quadrado lógico poderiam ser formulados como se segue:

S1	S2
ORDEM DA SEXUALIDADE SUBORDINADA À ÉTICA INDIVIDUAL-SOCIAL (NÃO REPRESENTADA NAS IMAGENS)	DESORDEM DA SEXUALIDADE NÃO SUBORDINADA À ÉTICA INDIVIDUAL-SOCIAL (REPRESENTADA NAS IMAGENS)
S2 ⁻	S1 ⁻
RECUPERAÇÃO-SUBLIMAÇÃO DAS IMAGENS DA DESORDEM IMPLICANDO A NEGAÇÃO DESTA	CUMPLICIDADE DOS LEITORES VIS- A-VIS AS IMAGENS DA DESORDEM

Além dessas isotopias, o léxico apreendido comporta os seguintes eixos, que também constituem subconjuntos relativamente homogêneos:

1º referencial de um comportamento sexual erótico: ação, expectativa, ereção, excitação, convite, gozo, paixão, satisfação, virilidade.

2º conotações eufóricas do comportamento sexual: êxtase, huuuuuumm (onomatpéia que traduz o gozo), paraíso.

3º referencial anatômico - fisiológico: calor, língua, odor.

4º conotações mítico-religiosas: felino, serpente.

5º referencial de diversas qualificações normativas: feminilidade, instinto, natureza, normalidade, realismo.

6º referencial de uma certa ética social: censura.

Uma primeira observação se impõe quanto aos resultados registrados e depurados, levando em conta as quatro isotopias de base, tanto para as fotos quanto para os desenhos. No conjunto, as pessoas interrogadas:

1º recusam a categoria da Ordem estabelecida (ideal tradicional não presente nas imagens, toda questão de saber se rejeitam só o vocabulário fica em suspenso).

2º recusam a categoria Desordem (o que ocorre, naturalmente, senão hipoteticamente por antítese com os conceitos simbólicos de Ordem, os quais as imagens supostamente representam).

3º confirmam a categoria da Cumplicidade, mas em proporções variáveis:

a) da imagem acústica à imagem desenhada

b) do nu artístico à foto dita pornográfica

Infere-se daí que a isotopia, assim confirmada, toma uma significação bem específica pela neutralização da categoria Desordem (S2). Tudo se passa como se os leitores, aceitando investir os conteúdos semânticos verbalizados, - que sintetiza o conceito de cumplicidade - assinalam a positividade desta categoria S1⁻; a relação de implicação com o S2 é atingida pela nulidade.

4º confirmam a categoria recuperação-sублиmação em proporções variáveis:

a) da imagem mecânica à imagem desenhada

b) do nu artístico à foto dita pornográfica

Resulta que os leitores, longe de testemunharem uma inteligibilidade dos conteúdos referenciais das imagens, no modelo de uma estrutura binária canônica - sob a forma de dois esquemas correlatos, de alienação e de recuperação - admitem manter um discurso em relação a elas no qual, por supressão dos contrários, (S1 e S2) afirmam uma ordem complexa onde se avizinham cumplicidade e sublimação recuperadoras, de maneira quase idêntica em certas imagens.

Todavia, é importante olhar um pouco mais de perto.

5º O nu artístico

a) A isotopia Cumplicidade, na visão da imagem mecânica, é confirmada pelos leitores. Eles reagem como se, em sua ocorrência, percebendo essa foto, confirmassem que têm o direito de elaborar sobre ela um discurso do qual o conteúdo se articula como se segue: Infantilidade, Inveja, etc. Quando se observa, no detalhe, os resultados obtidos, parece todavia que os termos os quais, no interior da categoria, simbolizam seja uma minimização, seja uma conotação ética, pejorativa (na ocorrência: Infantilidade, Obsessão), são rejeitados.

Na visão da imagem desenhada, a mesma isotopia é confirmada menos nitidamente. Mas são igualmente rejeitados os termos que minimizam ou conotam pejorativamente a Cumplicidade.

Em primeiro lugar, parece então que a passagem de uma substância icônica, mecânica (percebida como mecânica, fotográfica) para uma substância não mecânica, produz um deslocamento da simbolização geral da imagem, num sentido que pode ser classificado como menor cumplicidade. Sabendo que por Cumplicidade, a pesquisa entende menos um termo contraditório da Ordem, do que um termo complexo não exclusivo da sublimação recuperadora.

Não podemos perder de vista a transformação expressiva introduzida no desenho. O deslizamento que se observa, por exemplo, sobre o eixo da Inveja poderia corresponder ao desaparecimento, no desenho, da expressão de uma certa felicidade no nível do rosto tal como é percebida na fotografia. Mas ainda é muito cedo para chegar a semelhantes conclusões que dependem, em parte, das comparações com os resultados das ilustrações nas quais o desenho não sofreu nenhuma transformação quanto ao analogon.

Pode-se supor que uma substância semiótica assimilável àquela do desenho isenta, de algum modo o substituto referencial - o analogon - de uma grande parte de seu "caráter vivido", aqui erótico, sobretudo no caso em que o leitor vai se opor a uma foto. Isso ocorre provavelmente pelo reforço da associação do referencial pseudo-vivido da foto a um referencial espetacular, cultural - aqui da pintura - e mais especificamente referencial de um gênero particular de pintura: o nu artístico.

b) Quanto à isotopia Recuperação-Sublimação, na visão da imagem mecânica, ela é confirmada pelos leitores ainda mais fortemente do que aquela da Cumplicidade. Os leitores reagem como se, à visão da foto, confirmassem que se deve manter um discurso sobre ela cujo conteúdo se articula como se segue: amor, arte, beleza, etc.

Observamos que a recuperação, através da sublimação, passa prioritariamente pela sugestão de valores estéticos (Arte, Beleza, Harmonia) e por valores sensuais (Carícia, Ternura, Veludo). Talvez isso se deva a um reconhecimento, neste tipo de representação, do referencial cultural, pictórico, a partir do estágio fotográfico.

Em relação ao desenho, a mesma isotopia é bem menos nitidamente atribuída, e mesmo, a média se situa além do centro da escala. Observando em detalhe, se levamos em conta que o referencial global, na fotografia, foi nitidamente recuperado-sublimado, nos níveis das referências estéticas-sensuais, só podemos explicar o deslizamento ocorrido no desenho com a implicação da transformação expressiva do rosto. É como se, diante da proposta de representação cujo conteúdo é referencial a priori do nu artístico, toda deterioração da expressão eufórica, idealizante, encadeasse uma rejeição do conteúdo simbólico, verbal, desse nu classificado como artístico. E isso nossos resultados testemunham muito explicitamente. É preciso acrescentar que os termos de conotação ética (amor, heróis, performance) também ficam distanciados.

6º a imagem dita pornográfica

a) a isotopia Cumplicidade é fracamente confirmada em relação à da imagem mecânica. Mas é preciso ficar atento ao fato de que a média relativamente pouco positiva resulta em parte das rejeições fortemente confirmadas dos termos pejorativos na própria categoria (Infantilidade, Obsessão). Se fizermos a média daqueles que descrevem positivamente esta categoria (Inveja, Picante, Prazer, Provocação) constata-se que ela é amplamente confirmada mesmo se a média permanece inferior àquela da foto.

Em relação ao desenho, a recuperação, menos nítida do que o desenho do qual falamos anteriormente, é todavia fortemente confirmada. É notável observar que os termos pejorativos são aí também menos fortemente rejeitados - salvo Passatempo; enquanto os termos positivamente sêmicos dessa categoria progridem para a aprovação, exceção feita a Prazer, que nitidamente regride.

Numa primeira abordagem parece que a passagem de uma substância icônica mecânica a uma substância não mecânica produz um deslocamento do Conteúdo de simbolização geral da imagem. Tal deslocamento vai no sentido de uma menor virtualidade da cumplicidade no caso da percepção do desenho. Trata-se de uma regressão, em média, fraca se bem que fortemente confirmada sob o eixo Prazer.

b) quanto à isotopia Recuperação-Sublimação, em relação à imagem fotográfica ela é fortemente afirmada, mais fortemente do que a Cumplicidade. Observa-se que a recuperação, através da sublimação, passa essencialmente pela sugestão de valores éticos e eróticos, no sentido amplo (sensuais), seja Amor e Carícia. Parece que isso indica ausência de todo o referencial artístico.

Em relação ao desenho, a mesma isotopia é nitidamente confirmada. Parece que a percepção de uma substância do tipo gráfico, não-mecânico, engendra um tipo de idealização (Amor), que na foto só prevalecia como uma aprovação "cúmplice" mediana. A isotopia Recuperação confirma, de fato, a ampla aprovação do conteúdo analógico, referencial, por hipótese pornográfico, e assim, a pertinência do desenho quanto à aprovação. Pode-se crer que o grafismo, não-mecânico, faz entrar o Conteúdo referencial "pornográfico", representação hic et nuc de um vivido íntimo tornado público, na órbita dos conteúdos imaginários idealizados, por tanto mais aceitáveis, próprios às imagens artísticas.

7º Voltemos à nossa hipótese de trabalho: a validade da oposição entre uma substância semiótica implicada na iconicidade mecânica, fotográfica, e uma outra substância semiótica, implicada na iconicidade não-mecânica, gráfica. Ela é totalmente confirmada pela pesquisa realizada.

Na passagem de uma foto a um desenho, deixando de lado as questões subsidiárias, a inteligibilidade de um substituto referencial, analógico, revela-se limitada por elementos propriamente semióticos, cuja pregnância é tal que a combinatória produz uma significação específica, mostrando então que o sentido foi afetado.

A conotação de um analogon referencial fortemente aculturado (a composição de arte do tipo "nu artístico") condiciona tão notadamente a inteligibilidade de uma imagem que a substância semiótica, icônica (fotográfica, por exemplo) manifesta não somente o sentido do referencial cultural global, mas também um conteúdo mais implicitamente ou mais explicitamente produzido pela representação propriamente dita. Ele diz respeito a um estado, a um acontecimento relacionado ao ter-estado-lá.

Mas, por outro lado, se o plano da expressão foi modificado, a substância semiótica gráfica, não-mecânica não implicará em nenhuma recuperação do conteúdo da sublimação. Em virtude dessa mudança, ela se torna incompatível com a idealização figurativa pressuposta pela conotação de arte, ou precisamente, pela conotação de um certo protótipo, para não dizer estereótipo, de uma imagem ou de uma categoria de artística.

No sentido oposto, toda imagem na qual o analogon, no limite, poderia ser qualificado como tabu (a imagem dita pornográfica) sofrerá, de uma maneira nítida, a limitação da substância semiótica, do tipo gráfico, não mecânico. A nova forma de Expressão será tal que o sentido interdito será recuperado, sublimado, nos conteúdos significantes que a ligam à produção artística, mesmo que essa qualificação seja explicitamente recusada.

Tudo parece acontecer, então, como se a substância semiótica, icônica, gráfica, não-mecânica produzisse uma significação global, intrínseca à imagem, a partir da qual o sentido implicado pela representação analógica oscila para o lado da convenção, do admissível, da legalidade, da Ordem. Ou seja, para o lado de uma cultura tradicional, dominante, notadamente pictórica.

Por outro lado, a substância semiótica, icônica, mecânica, fotográfica, produz uma significação global intrínseca à imagem a partir da qual o sentido implicado na representação analógica oscila para o lado do aqui-agora, que pode se traduzir como aqui-agora interdito, tabu.

É preciso, no entanto, observar que algumas reservas devem ser feitas em relação à essa pesquisa pois necessitam verificações posteriores. O fato de uma imagem fotográfica adotar um tema indiscreto (o nu) implica a priori, mantida certas condições de configuração geral, uma significação intrínseca, da ordem da pintura, da arte, pela qual ela é de algum modo, redimida. No caso em que um tapa-sexo tenha por natureza a atualização do acontecimento hic et nunc, isso parece menos relevante em relação à percepção da imagem do que uma modificação na expressão do rosto. É como se o tapa-sexo fosse avaliado pela composição geral da imagem, o nu artístico. O que o tapa-sexo poderia então revelar como acontecimento propriamente fotográfico desaparece em benefício de uma pose artística, assim, em benefício do quadro. No entanto, se a expressão de gozo feliz do rosto for substituída por um tipo de dureza vulgar, os leitores se distanciam dos conteúdos mais explícitos pelos quais uma tal imagem artística é idealizada, idealizante.

8º Parece interessante examinar também as diversas isotopias que compõem o léxico à margem dessas que acabamos de inventariar.

A mais importante, pelo número de termos que a constitui e pelo caráter referencial de um comportamento sexual-erótico que oferece reúne os termos: Ação, Expectativa, Ereção, Excitação, Convite, Gozo, Paixão, Satisfação, Virilidade.

Observemos primeiro que todos esses termos, exceção feita a Ação e Virilidade, são positivamente associados à substância icônica fotográfica, o menos positivo sendo Paixão.

Em presença da substância gráfica não mecânica, os leitores rejeitam esses termos, mais ou menos nitidamente, sendo que mais nitidamente no caso de Ereção. De toda maneira, eles se distanciam de uma maneira muito clara do que foi registrado sobre a foto.

É impossível não interpretar esses fatos como sendo um testemunho suplementar do forte laço entre o plano da Expressão, gráfico, não mecânico e a idealização do Conteúdo. Certamente a imagem artística implica uma dinâmica, mas que parece ser de uma ordem diferente. Os dois termos que são exceção à regra (Ação e Virilidade), testemunham o seguinte: Quanto ao primeiro, uma neutralização semântica da representação que não está nem em ação e nem em repouso. Isso resulta, então, que a comutação das substâncias nada pode modificar aí. Quanto ao termo Virilidade, nitidamente rejeitado na visão da foto- o que faz supor uma leitura a partir de um sujeito, da virilidade do sujeito do olhar, ou a partir de uma identificação do objeto do olhar por um sujeito feminino -, é menos nitidamente repellido na visão do desenho.

Será que isso significa que esta implica um parceiro nas margens, por assim dizer, da imagem? Seria interessante buscar confirmação e sobretudo tentar saber porque um tal deslizamento está ligado a substância semiótica não mecânica.

A isotopia seguinte é constituída por termos denotativos de diversas classificações normativas que são: Feminilidade, Instinto, Natureza, Normalidade,

Realismo. Exceção feita a Instinto, todas as palavras são nitidamente associadas à substância fotográfica e mais ou menos dissociadas da substância gráfica. Aqui também o deslizamento vai no sentido de uma desrealização do mundo referencial.

O fenômeno é confirmado pela isotopia cujo léxico é referencial de uma certa anatomia, fisiologia: calor, língua, cheiro. A substância semiótica não mecânica o desrealiza, com exceção de um único, Língua, cujo desenho oferece uma sugestão mais precisa do que a foto.

Quanto às conotações euforizantes do comportamento sexual que são: Êxtase, Huuummmmm! e paraíso a substância não mecânica acentua ainda mais a sua evidência.

A única palavra denotativa, explícita, de uma ética social - Censura - desliza para a ausência no nível do desenho.

A isotopia referencial de um comportamento sexual erótico desliza menos nitidamente, da foto ao desenho, da confirmação à recusa. Confirma, assim, sem dúvida (mesmo sob a limitação semiótica da substância gráfica não mecânica) que essa representação não é assimilada a priori e globalmente a uma imagem artística, como a representação precedente. Seu caráter referencial (pornográfico) persiste em se afirmar, entendido como sendo do aqui-agora do acontecimento.

Todavia, é preciso notar que há uma clara regressão, no desenho, do termo Virilidade; se bem que, nesse caso, a forma do pênis é mais nítida. Parece, então, que o índice de uma virilidade mais explícita (o que é dado notadamente pelos contornos) não elimina o fato de que o Conteúdo sexual, manifesto numa substância icônica, gráfica, não-mecânica, (a virilidade sexual-sexuada) se esvanece.

Observamos também que o conceito solicita diferentemente o leitor quando aplicado a uma imagem na qual de fato é duplamente simbolizada, por um homem e seu sexo em ereção, o que não acontece quando aplicado à representação de uma mulher isoladamente, mesmo se esta atrai, contextualmente, a presença da virilidade. Não pode ser, então, pelas mesmas razões que o termo é recusado no desenho.

Além do mais, o movimento se inverte em relação à foto. Rejeitada na visão da foto, virilidade não era menos nitidamente vista no desenho. Amplamente confirmada na foto, desliza para a ausência no desenho, onde todavia, repetimos: o índice pontual da virilidade é muito claro. No caso da foto há a confirmação do reconhecimento objetivo do pênis na imagem. No desenho, há a recusa relativa de um objeto que não está menos analogicamente presente, ao contrário. Parece, então, que isto se deve ao efeito de uma desrealização relativa, engendrada pela substância gráfica, não-mecânica. Ela retira a representação de um hic et nunc factual para um outro lugar imaginário da ordem do pictórico, guardadas as devidas proporções.

Finalmente, a propósito dos termos denotativos de diversas qualificações normativas, a percepção da substância gráfica encadeia um reforço destas qualidades referenciais. São todas do tipo abstrato fortemente cognitivas. Talvez seja esta a razão pela qual o leitor os associa muitas vezes a uma representação cujo caráter geral, o desenho, provém da esquematização, mas do que a foto.

Mas o fenômeno aqui observado poderia demonstrar também, a prova deverá ser feita, que a despeito de um impacto considerável da forma da Expressão gráfica, não mecânica, o Conteúdo referencial desta imagem permanece fortemente associado à situação factual hic et nunc, à situação vivida. A mesma tendência pode ser observada a propósito da isotopia das conotações euforizantes do comportamento sexual, dos quais os termos são metafóricos (Paraíso, Êxtase) e onomatopéicos (huuummmmm!).

Os resultados obtidos nesta pesquisa nos permitem reforçar uma opinião segundo a qual toda semiótica da imagem deve levar em consideração, prioritariamente, a descrição dos traços pertinentes do plano da Expressão e, se possível, a combinatória que os rege. As nossas conclusões levam sobretudo hoje, à quase certeza de ser necessário abordar a análise do significante icônico pelo viés da substância, ou mais precisamente de um certo nível da substância, cuja hipótese foi colocada e verificada no presente ensaio. Propriamente semiótico, esse nível é o lugar típico no qual se manifesta a forma intrínseca da imagem. Distingue-se assim da substância como sentido.

Por fim, esperamos ter mostrado que essa substância semiótica resulta numa tipologia das representações, o que poderia significar que nenhuma combinatória de traços icônicos, pertinentes, é concebível em relação às determinações a priori de uma forma intrínseca, envolvente e determinável como membro de uma classe de oposições: imagem de pintura vs. imagem mecânica e mais precisamente ainda: imagem de arte-pintura x imagem de arte-gravura, e ainda: imagem gravada no metal vs. imagem gravada na madeira vs. Litografia, etc.

É interessante lembrar que tais previsões já aparecem na teoria da arte e mais especialmente num ensaio sobre gramática das formas, em 1926, de Kandinsky. **6** É verdade que o ponto de vista aí desenvolvido não é explicitamente semiótico, mas os critérios observados são precisamente aqueles a partir dos quais o semioticista de hoje deveria seguir nas suas pesquisas. Retomamos por nossa conta a tripla distinção de Kandinsky: 1- o caráter do ponto em relação ao instrumento e em relação à natureza do suporte, a natureza da placa. 2- o caráter do ponto no contato com seu suporte definitivo, por exemplo, o papel; 3- o caráter do ponto na sua dependência das características do suporte definitivo: papel liso, granulado, estriado, rugoso. Esses elementos não estão ausentes da pintura, muito ao contrário, eles são aí ainda mais complexos. É enfrentando esta complexidade que o analista poderá esperar fundar uma semiótica do quadro e construir assim as verdadeiras bases da iconologia. O quadro seria, enfim, tratado por aquilo que é: uma imagem.

Montréal, Québec, 2 de janeiro de 1975

6 Ponto-Linha-Plano, contribuição à análise dos elementos pictóricos, por Wassily Kandinsky.