

Modos de Compreender Imagens: questões de método sobre a análise textual das representações visuais

Benjamim Picado¹

***Resumo:** Exploramos neste texto um panorama breve dos pontos de contato entre as abordagens semióticas e estéticas da análise de materiais visuais, tendo em vista sua manifestação enquanto regime discursivo: reconhecendo a predominância histórica das perspectivas que a semiologia aportou à discussão sobre as regências textuais das representações visuais, procuramos introduzir à discussão elementos de uma suplementação destas teorias sobre o discurso visual por perspectivas vindas do campo das ciências da arte (muito especialmente dos métodos próprios à abordagem histórica dos fatos artísticos), na medida em que estas parecem desenvolver certos modos de aproximação à estrutura psicológica da experiência dos ícones e de sua interpretação e fruição que não poderiam ser negligenciadas por uma teoria semiótica da produção e da compreensão textuais da imagem.*

***Palavras-Chave:** 1. Análise de imagens 2. Semiótica 3. Ciências da Arte.*

Há um certo registro no qual algo a que podemos chamar de “questão da imagem” aflige os espíritos, em nosso campo de estudos. Não se trata de uma interrogação ao estatuto mesmo da representação visual, tampouco uma pergunta sobre as matrizes do problema do estilo pictórico, em diferentes épocas, ou qualquer outra das inquietações nas quais encontramos empenhados quaisquer dos ramos das assim chamadas *ciências da arte*: em nosso caso, é a associação da imagem com formas discursivas, estratégias retóricas, estruturas de sentido e funções narrativas que define, por sua vez, o modo como o campo da comunicação tematiza uma certa finalidade das representações visuais e, enfim, como diagnostica a impregnação cada vez mais notável dos meios visuais na caracterização da experiência cultural de nossos dias.

O prolongamento desse tipo de interesse pelos regimes discursivos da imagem parece-nos haver chegado a um tal ponto de resolução que podemos identificar modelos de uma

¹ PPGCCC/Universidade Federal da Bahia.

hipotética redução das formas da representação visual aos princípios de organização de uma ordem discursiva: em nosso esforço de pesquisa, falamos da idéia da possível matriz de uma *discursividade visual*, como sendo o resultado mais evidente da sedimentação do interesse das teorias da comunicação pela questão da imagem. Por mais de uma vez, em nossas próprias investigações, procuramos explorar as matrizes teórico-metodológicas das abordagens que privilegiaram, no estudo das imagens visuais, seus aspectos de regência pelas formas do discurso, reconhecendo que o problema desta regência mesma é que caracterizou a pertinência com a qual a questão da função das representações visuais foi historicamente tematizada, em nosso campo de estudos.

Com esse fim, já identificamos, em vários momentos de nossas interrogações, a espécie de contaminação que as ciências da linguagem infundiram na compreensão sobre o fato de que as imagens preenchem funções próprias do discurso: caso exemplar aqui é o da primeira fase de uma semiologia visual, em Roland Barthes, e o modo como nela se estabelecem os princípios da redução do icônico ao lingüístico, na compreensão dos regimes pelos quais a imagem gera um efeito de discurso. Na perspectiva desta “semiologia de primeira geração”, o aspecto de manifestação propriamente icônico das representações visuais ficava legado ao que chamamos alhures de uma certa *insignificância* originária do *status* semiológico da imagem, razão pela qual a constituição de fatos discursivos, através das imagens implicara sempre o concurso de estruturas lingüísticas de compreensão e de expressão, às quais a forma visual ficaria necessariamente subordinada.

O que propomos aqui, em alternativa, é uma exploração de certos outros endereços teóricos da análise de materiais visuais da cultura mediática: nos definimos mais especificamente pelas questões de método das abordagens de materiais expressivos do campo da comunicação visual, especialmente as vizinhanças entre as abordagens textuais da análise da imagem e as contribuições advindas do campo das teorias da arte, em geral. Ressentimo-nos, por vezes, do fato de que a aproximação metodológica do campo de estudos e pesquisa da comunicação ao universo da produção, da fruição e da interpretação das imagens não parece valorizar suficientemente a fortuna nocial e metodológica da análise que as chamadas *ciências da arte* (aí compreendidas as teorias poéticas, estéticas e a própria história da arte) aportaram de maneira permanente para essa discussão sobre o valor comunicacional do universo dos ícones visuais.

Se pudéssemos conjurar as interessantes questões que todas essas teorias devotadas ao campo do artístico trouxeram para uma aproximação metodologicamente rentável à dimensão comunicacional da imagem, poderíamos decerto nos preparar a superar essa espécie de “fosso disciplinar” que, por vezes, parece dificultar que falemos do universo iconográfico de nossa época, especificando nele aspectos de sua realização enquanto acervo de estratégias e de mensagens estruturadas na forma de *textos*, e organizadas a partir de substâncias visuais. Neste caso, teríamos que considerar forçosamente o papel de uma abordagem dos materiais da cultura mediática mais inspirada por questões oriundas, por exemplo, das teorias estéticas: nestes termos, a questão do valor textual da imagem passaria a ter uma menor correlação com o problema de sua hipotética redução às estruturas lingüísticas do discurso enunciativo, e mais com seus aspectos de provocação que as imagens podem suscitar de nossos juízos perceptivos e de nossos modos de contemplação propriamente visuais.

Ainda assim, entretanto, o fato de que estamos tratando de imagens que se definem pelo seu valor discursivo (pelo modo como se coordenam com funções próprias à compreensão de sentenças e frases, em contextos narrativos, reportativos ou retóricos, por exemplo) deverá nos fazer vislumbrar a dimensão estética desta manifestação na sua estrita correlação com as finalidades comunicacionais destes gêneros de ícones. Neste ponto, o caráter propriamente estético de sua manifestação encontra-se delimitado pelos aspectos inevitavelmente discursivos do agenciamento no qual encontramos submetido o regime da produção e da recepção da imagem visual na contemporaneidade. E, neste sentido, finalmente, podemos dizer que uma interrogação às regências discursivas das imagens, em contextos mediáticos (e sob uma ênfase nos aspectos propriamente visuais da manifestação desta regência) concerniria possivelmente ao universo daquilo que muitos chamam de uma “estética da comunicação”.

Propomos assim que uma abordagem desses aspectos de regência textual das imagens, no contexto da cultura mediática, deverá ser complementada por um discurso teórico (e de resultantes metodológicas mais claras) sobre as funções comunicacionais ligadas à modelação icônica das representações visuais: deste modo, a questão da significação textual das imagens visuais não estará restrita àqueles aspectos que definem o modo de redução de suas propriedades visuais às funções do discurso enunciativo, mas também incorporaria algum discurso teoricamente bem fundado (e capaz de impregnar amplas regiões do

fenômeno representacional na imagem) sobre os aspectos propriamente icônicos ou plásticos de sua manifestação.

Em determinados ramos da investigação sobre a imagem, o problema da presença de formas textuais no corpo icônico das representações visuais nunca pôs o mesmo tipo de perplexidade da qual boa parte dos semiólogos parecem sofrer, quando refletem sobre o problema do discurso através das formas visuais: tomemos o caso dos historiadores da arte, por exemplo; para eles, em geral, a questão da presença de segmentos textuais no corpo da imagem não é suscitada pelas mesmas obsessões teóricas que afligem os teóricos da significação, mas obviamente por questões próprias ao campo da investigação histórica. Mas nem mesmo por isso, estão eles privados de um aceso fenomenologicamente interessante ao caso em questão, o das relações entre texto e a matéria icônica da qual se compõe necessariamente uma imagem.

O caso de um autor como Meyer Schapiro é particularmente ilustrativo dos pontos de contato entre uma abordagem ao mesmo tempo histórica e semiótica do problema das regências textuais da imagem, e em particular da questão da presença de segmentos verbais, a título de quaisquer funções que sejam (e, no caso da história da arte, eles nem sempre são da ordem de um favorecimento de funções narrativas ou ficcionais, por exemplo): em primeiro lugar, a questão da presença do texto na imagem é, para o historiador uma questão ligada às exigências às quais a arte da representação está submetida, em determinados períodos, quando consideramos sua relação com certas instituições como a Igreja, o Estado, o mecenato e mesmo o campo da arte, considerado como espaço de disputas e de negociação de prestígios.

Nestes termos, considerar a questão das relações entre texto e imagem, por exemplo, como um traço característico da arte medieval, pouco interessa, do ponto de vista do estabelecimento de condicionantes de natureza estrutural para o funcionamento e a compreensão textuais da imagem, sendo mais afeita alternativamente à importância da introdução de meios de divulgação como o livro impresso (é precisamente deste modo que Schapiro introduz a questão do valor da escrita no interior da imagem e, nesse sentido, as questões semiológicas estarão sempre submetidas às condicionantes da descrição histórica do fenômeno).

De qualquer maneira, trata-se aqui de um modo de endereçar questões de periodização dos estilos e tradições da representação visual que é capaz, ao mesmo tempo, de

acolher formas de descrição, digamos, “internas” ao fenômeno, no momento mesmo em que ele é caracterizado na sua vinculação com seu próprio contexto temporal: Schapiro é reconhecidamente um dos historiadores da arte que mais familiaridade manifestou com respeito aos instrumentais da semiótica e da semiologia para o trabalho da análise histórica das formas representacionais, e sua obra exhibe claramente as provas dessa sensibilidade semiológica requerida ao trabalho do historiador; para além das separações apressadas entre o texto e a imagem, Schapiro procura compreender o fenômeno em questão a partir da admissão de um regime de integração dessas matérias, no contexto da forma propriamente visual da representação pictórica (e, nesse sentido, é que pode acolher, com propriedade, os instrumentais de uma semiologia aplicada ao estudo das formas visuais).

Nestes termos, ainda, vemos que a presença do verbo como elemento da composição pictórica funciona a diversos títulos, mas sempre sob um aspecto no qual os elementos verbais ou de escritura estão *incritos* na própria imagem: isto quer dizer que as funções que eles preenchem, no plano informacional, descritivo ou narrativo implicam numa assimilação das formas verbais ao plano icônico da representação visual; o fenômeno da assimilação do texto à imagem é evidente, por exemplo, no emprego que fazem de certas escolas pictóricas do século XIX (os exemplos de Schapiro, bem díspares, vêm de Courbet, Manet e de Homer), quando o uso da assinatura do pintor é integrado a funções figurativas ou plásticas, como elemento complementar do fundo da composição, da paisagem ou do cenário interior, por exemplo.

Schapiro distingue na arte paleocristã dois tipos de tratamento da introdução do texto à imagem, um dos quais prima por inscrever o texto como motivo figurativo (como inscrições alfabéticas em livros e pergaminhos), e outra, na qual a presença de uma escritura como que prenuncia a função da representação da expressão verbal, que será característica, por sua vez, do uso dos balões nos quadrinhos: o uso dos filactérios com o fim de identificar aspectos do que uma personagem ou apóstolo vaticina, através da fala, implica em um tratamento anti-natural da inserção do verbo na imagem; ainda que os motivos dessa inscrição sejam naturais (um pergaminho que compõe a cena funcionando a título de suporte de uma fala), sua função é a de representar um elemento que a rigor não poderia ser visível, na pintura, isto é, a faculdade da expressão verbal das personagens.

Num outro caso (como o da semiótica visual de Umberto Eco), a ordem de problemas se altera substancialmente, mas o ponto que defendemos permanece em sua integridade, isto

é, identificamos aqui (agora na perspectiva de um semiótico) as mesmas preocupações do historiador da arte em integrar os campos da análise de materiais visuais, não obstante a natureza distinta da finalidade desta unificação de métodos: já vimos em outras ocasiões que o argumento de Eco sobre a possibilidade de se descrever os princípios estruturais das mensagens visuais investia fortemente contra a subordinação do valor comunicacional das imagens aos princípios da significação descritos pela linguística estrutural (desse modo, poder-se ia supor que a proposta de Eco investiria numa possível *analiticidade* ou independência dos códigos icônicos).

A necessidade de se estatuir um lugar próprio para a significação icônica decorre obviamente de um aspecto manifesto da perplexidade das teorias semióticas com respeito ao regime discursivo das imagens, a saber, o das possíveis diferenças entre a descrição verbal e a representação pictórica: se tomarmos em causa uma figuração visual de uma praça qualquer e sua descrição literária, como poderíamos estabelecer os modos nos quais se estrutura, para cada uma dessas formas expressivas, o efeito de referimento a este espaço? Por outro lado, como avaliar o caráter reportativo de uma obra visual e seu aspecto propriamente representacional, no nível de seus operadores plásticos ou pictóricos? Nestes dois casos, verificamos, em primeiro lugar, que o regime de representação no qual as pinturas funcionam não parece ser o mesmo do das descrições, donde podemos imaginar que, do ponto de vista metodológico, os regimes textuais da imagem poderiam ser descritos a partir de uma plataforma não necessariamente linguística.

Entretanto, quando consideramos o modo como, em um código icônico, certos traços pertinentes são constituídos como figuras de base para a formação dos *semas* visuais, as entidades que originam essas mesmas figuras não são exclusivamente oriundas de princípios ou regras para a composição de representações, mas sim de um outro, mais *analítico* do que ele (no caso das imagens, portanto, há que se considerar o papel mais fundamental que os códigos perceptivos aportam, no modo como a representação instaura um mundo visual): o que significa, nesse caso, que a suposta *língua das imagens* é, em muitos casos, o efeito de uma síntese que os códigos da representação visual realizam, a partir de entidades originárias dos códigos da percepção. Ao menos do ponto de vista da consideração sobre o papel dessas figuras na constituição de um sentido discursivo ou comunicacional das imagens, teríamos que considerar uma hipotética complementação de uma abordagem semiótica dos ícones por questões oriundas das abordagens psicológicas sobre fatos perceptivos.

Dentre os autores que Umberto Eco mobiliza com maior frequência, na discussão acerca dos aspectos aos mesmo tempo códicos e psicológicos envolvidos na caracterização de uma discursividade plástica e visual, nas artes e na comunicação mediática, certamente encontraremos o nome de Ernest Gombrich, e a discussão que o tornou um clássico da história e da teoria da arte, acerca dos elementos estruturais de uma psicologia da representação figurativa, especialmente a partir de sua obra seminal, *Art and Illusion*.

É justamente em Gombrich que encontramos um forte discurso sobre a necessidade de se avaliar a pertinência da questão da ilusão e das estratégias da representação figurativa, nem tanto no âmbito das grandes tradições artísticas, mas no que designa de "comércio diário com figuras e imagens de toda espécie": devemos estar atentos a não recuperarmos o tema da ilusão como se fosse um motivo para reintroduzir na discussão sobre arte a questão dos vínculos naturais entre representação e realidade; se tomarmos as lições da modernidade artística sobre a representação, como um enunciado que separa das discussões sobre arte o papel da representação e da figuração, poderemos incorrer num erro que nos privará de um acesso à própria natureza de certas expressões pictóricas do passado. E isto, sobretudo, porque temos em vista hoje uma espécie de franqueamento das estratégias de apelo figurativo que pareceriam à tradição artística algo próximo do mágico: o interesse histórico pelo tema da ilusão artística é algo que se põe contemporaneamente na exata medida do barateamento de uma experiência da figuração na atualidade.

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

Mais do que isto, o contato (polêmico ou não) entre Eco e Gombrich nos serve como sinalização para esta complementaridade possível entre as abordagens textuais da imagem (de inspiração predominantemente semiótica) e aquelas que valorizam na representação os

aspectos, por assim dizer, *internos* de sua constituição. De fato, o recurso a idéias como as de Gombrich nos convida praticamente a uma excursão que nos conduzirá ao estilo de toda uma tradição de reflexão sobre fatos artísticos que poderia ter, por sua vez, enorme valia para uma aproximação à dimensão comunicacional das representações visuais: há um volume considerável de referências a estes pontos de contato entre as disciplinas da interpretação e as ciências da arte, e que parecem justificar o esforço pelo estabelecimento de algum tipo de contato mais produtivo entre estes campos, sobretudo numa área de estudos como a da comunicação.

No caso específico da tradição à qual se encontra vinculado o trabalho de Gombrich, o aspecto mais interessante de sua assimilação às abordagens semióticas da análise das representações visuais parece decorrer justamente de uma falta constitutiva de seu projeto original de pesquisa: certos comentadores de sua obra ressaltam esse dado de tensão que marca a origem mesma da investigação gombricheana sobre os mistérios do estilo na história, justamente quando esta exploração passa a valorizar aspectos da gênese das formas visuais que o afastam da possibilidade de uma compreensão sobre a dimensão temporal (ou histórica) desse mesmo processo.

Curiosamente, entretanto, é desta mesma tensão entre duas dimensões constitutivas dos fatos artísticos (isto é, o apelo que toda representação faz às condições de sua percepção, de um lado, e o fato de que essas mesmas condições se manifestam de modo diverso, conforme condições culturais e históricas específicas) que nos permitirá assimilar o estilo no qual Gombrich formula uma questão de história da cultura, mas sem reter dela os aspectos que são próprios à exploração de um historiador das formas artísticas. Com isto, queremos dizer que certas questões de método do historiador da arte podem ter alguma incidência no modo como podemos explorar, no universo das representações visuais do campo mediático, a presença de uma regência discursiva originária, por sua vez, do modo como a dimensão visual destes ícones é organizada enquanto matriz de significações relativamente independentes das formas que essas constrições assumem no tempo (mas certamente dependentes, por sua vez, de condições dadas no plano de uma estrutura perceptiva).

Tratemos dessa hipotética proximidade de métodos entre a semiótica e as ciências da arte, a partir de alguns casos concretos: em nossas próprias investigações sobre as modalidades de discursividade visual próprias ao fotojornalismo, temos explorado certos *insights* de Gombrich sobre a função dos gestos e da atitude corporal na configuração de um

sentido narrativo para representações pictóricas como um modelo de análise de nossos próprios materiais (sobretudo no modo como estas imagens se reportam a contextos de uma ação reportada visualmente). Há, por exemplo, uma mui característica complementaridade entre a captura do gesto e seu caráter indicativo da disposição para a ação (ou para o discurso), e que demarca, por sua vez, o modo como encontramos em muitas fotografias, a remissão a um contexto narrativo ou dramático.

Um modo possível de enquadrar este aspecto da significação gestual é o de reconhecer, especialmente em seu emprego na representação visual, sua dimensão de *ato ritualizado*: na perspectiva de certos historiadores da arte, é o caráter ritualístico de certos gestos que oferece à pintura os materiais pelos quais a apresentação dinâmica dos motivos, na percepção, será selecionada para a representação pictórica. E é precisamente este aspecto *convencionalizado* das atitudes corporais que leva Gombrich a tematizar o problema da representação dos gestos, como que cindido entre a expressividade (inerente aos *sintomas*) e a ritualidade (própria, por seu turno, aos *símbolos*): assim sendo, é evidente que a gramaticalidade das expressões gestuais oferece uma espécie de estrutura de base, sobre a qual podemos compreender o modo como o artista apreende a comunicação entre os elementos vivos de uma composição (sejam estes humanos ou não).

Neste ponto do argumento gombricheano, muitos comentadores identificam nesta questão do caráter codificado do gesto o prosseguimento de uma questão permanentemente posta para a história da arte, em seu *status* de disciplina científica, a saber, o da natureza de determinação dos estilos pictóricos: no caso da linhagem de onde as questões de Gombrich se derivam, é o problema da gênese de uma cultura visual clássica, no Renascimento (que motiva as pesquisas de um autor como Aby Warburg), e o fato de que esta assimilação dos modelos representacionais da Antigüidade se opera através do que ele chamará de “fórmulas do *patético*” (*pathosformeln*). A representação dos motivos dinâmicos na arte da Renascença florentina oferece ao historiador uma série de elementos formais (que se consubstanciam em autênticas *tópicas* figurativas), e que sinalizam a presença de uma concepção clássica da expressão visual que faz coligarem-se, por sua vez, a cultura visual da Antigüidade e o modelo da representação próprio da Renascença.

Deste modo, a abordagem que Gombrich nos oferece sobre os aspectos ritualísticos e expressivos que encontramos no tratamento da atitude humana em representações de ações nos põe em contato com uma riquíssima chave metodológica para a interpretação destes

mesmos motivos, no contexto do fotojornalismo, por exemplo, desde que sejamos capazes de separar da análise dos operadores internos destes materiais (ao menos, momentaneamente) os propósitos que inspiram uma abordagem como a de Gombrich (e o modo como ela se liga a um programa de pesquisas como o da iconologia, a partir de Warburg).

Neste caso, temos que negligenciar (mais uma vez, provisoriamente) o fato de que as relações entre imagem e regimes textuais remonta à caracterização do que Gombrich designa como sendo a “revolução grega” nas artes visuais, isto é, o momento em que a cultura artística da Antigüidade clássica passou a assimilar princípios miméticos da construção de representações de ações, agora no contexto da representação pictórica e escultórica: há um aspecto da questão que é tipicamente próprio à interrogação sobre uma história dos estilos artísticos e que, justamente por isso, requer que a identificação de certos traços internos da manifestação das formas expressivas estejam permanentemente correlacionados com uma investigação sobre os padrões culturais de certas épocas e períodos.

No caso da assimilação dos padrões da composição de ícones visuais às regras da imitação na poesia dramática, é necessário considerar-se (na perspectiva do historiador) os tipos de demanda feitos ao campo artístico, em certos períodos: aparentemente, segundo Gombrich, há uma passagem na arte da Antigüidade clássica na qual os motivos da representação começam a deixar de atender a finalidades próprias de uma arte conceitual (a rememoração, o culto à permanência), mas sim exprimir visualmente o sentido da mudança, da transformação (a narração); este aspecto de contextualização temporal de uma interrogação às funções textuais da imagem é algo que devemos ter em vista, em nossas próprias investigações, mas apenas como um dado de pressuposto sobre os limites preliminares entre as abordagens semióticas da imagem e aquelas que definem o interesse das ciências da arte, em geral, sobre o mesmo tópico.

Por outro lado, é evidente que a novidade de uma abordagem sobre as transformações do estilo figurativo, propostas por Gombrich, implicam em um aprofundamento de questões que a tradição da história da arte não teria podido explorar com fecundidade, se mantivesse seu foco de interesse concentrado nos limites de seus próprios instrumentais conceituais e metodológicos. Vários comentadores desta tradição que constituiu a iconologia como uma disciplina régia dos estudos sobre fatos artísticos ressaltam o valor próprio que caracteriza a abordagem de Gombrich (muito especialmente esse aspecto da introdução dos saberes psicológicos para a compreensão do modo como os estilos visuais se sedimentam), sobretudo

em comparação com o modo como a linhagem intelectual que o gerou havia enfrentado o desafio de uma história dos estilos artísticos; e é precisamente esse aspecto da assimilação de uma psicologia da representação pictórica num projeto de periodização dos estilos que devemos contemplar como chave para a discussão sobre a natureza dos regimes textuais nos quais encontramos a imagem visual funcionando, em nossos dias.

Um aspecto essencial do modo como certas teorias semióticas tentaram incorporar à análise do valor discursivo da imagem os aspectos de articulação próprios à matéria icônica das representações visuais é o fato de que essas mesmas teorias (como parece ser o caso de Umberto Eco) incluem problemas de psicologia da percepção na análise da representação visual: nestes termos, concluímos que a questão da compreensão da imagem em termos de seus regimes textuais de significação assume precisamente o estatuto de uma interrogação próprio a uma experiência perceptiva (e, por isso mesmo, estética), esta tomada em seu sentido mais lato possível.

Assim, o modo como compreendemos uma representação visual não deriva de sua capacidade de ser codificada num plano meta-semiósico (como no caso das teorias semiológicas de primeira geração), mas se impõe à experiência como uma *presença hipnótica*, ainda que haja uma tarefa própria à instância da recepção, na constituição dos percursos visuais através dos quais as formas pictóricas serão restituídas a seu poder de comunicação. Nesse sentido, devemos conceber que se estabelecem entre abordagens semióticas e estéticas um insuspeito vínculo cooperativo: ainda que o efeito da imagem se ofereça no modelo de uma visibilidade de segunda ordem, do ponto de vista da compreensão, esta vicariedade da visão representacional é assimilada como um *regime de leitura*, no modo como certos semiólogos da segunda geração pensam a respeito de um princípio textual de organização dos materiais visuais na sua forma representacional.

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

artísticas), mas também as funções que caracterizam a compreensão de figurações como as que encontramos em mapas, em imagens de notas de moeda corrente, cenas mitológicas, sinais heráldicos, marcas de produtos e instituições, dentre outros.

O estudo das assim designadas “imagens demóticas” estabelece que o universo da representação estética mantém uma relação fundamental com regimes outros nos quais encontramos o funcionamento deste tipo de imagens: podemos até mesmo estabelecer uma espécie de paralelo entre o tratamento estético propiciado a elas e aquele que nobilita, na filosofia da linguagem, a importância atribuída ao universo da linguagem ordinária; aqui e ali, as realizações propriamente estéticas e lingüísticas mais “elevadas” (no campo, por exemplo, das metáforas e das alegorias) encontram suas raízes deitadas na estrutura do discurso comum e das relações com as imagens da cultura contemporânea.

Referências Bibliográficas:

- COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques e POUIVET, Roger. *Questions d'Esthétique*. Paris: PUF (2000);
- ECO, Umberto. *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani (1968);
- GOMBRICH, E. H. *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon (1982);
- GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. New York: Princeton University Press (1959);
- GUINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e História* (trad. Federico Carotti). São Paulo: Cia das Letras (1990): pp. 41,94;
- HOPKINS, Robert. *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press (1998);
- LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press (1996);
- PICADO, José Benjamim. “Do Problema do Iconismo à Ecologia da Representação Pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual”. In: *Contracampo*. 9/2 (2004): pp. 95, 123;
- PICADO, Benjamim. “Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia”. In: *e Compos*, 3/1 (2005): pp. 2-29 ;
- SCHAPIRO, Meyer. *Les Mots et les Images*. Paris : Macula (2000).