



Imagem de... Entre indivíduo e categoria, da lógica à retórica*

Odile Le Guern**

Resumo: A imagem, na interação que mantém com sua legenda, pode propor a leitura daquilo que representa como tipo ou ocorrência, pode servir a um projeto de significação orientado para o indivíduo ou para a classe de indivíduos ou categoria. Essa dupla vocação associa-se à formulação de sua legenda, a qual é assumida por um enunciador e dirigida a um enunciatário e a uma visada particular, didática e documental ou retórica. Se é uma questão de referência e de abordagem, trata-se acima de tudo do estatuto semiótico da imagem que, de ícone a índice, acentuará preferencialmente ou a soma das similaridades que aproximam o sujeito representado a outros sujeitos da mesma classe, ou a soma das diferenças que os distingue. As duas leituras não são incompatíveis e pode-se até fazer a hipótese de que a icônica é a base necessária para a indicial, em um processo semiótico dinâmico.

Palavras-chave: categorização, tipo, ocorrência, ícone, índice

Introdução

Do tipo à ocorrência representada, ou da ocorrência representada à classe de objetos e ao tipo, tal é, frequentemente, o vai e vem que o dispositivo enunciativo da imagem nos propõe, em produção ou em recepção, no nível do percurso interpretativo proposto e que serve a um projeto de significação particular, com finalidades pragmáticas diferentes. É esse vai e vem que pretendemos observar, tanto na relação do signo com seu objeto (ícone, índice, símbolo) quanto com relação aos valores de verdade, que vêm concluir “a prova de conformidade” (Groupe μ , 1992) entre os dois pela confrontação com um tipo icônico, para opor dois funcionamentos diferentes desse percurso, segundo sua natureza, cognitiva ou mais retórica. Isto nos leva a colocar novamente o problema da referência, a da imagem, aquela que se constrói pela interação da imagem com sua legenda, tomada num contexto particular de comunicação que impõe, do ponto de vista de sua finalidade, exigências específicas. Isto nos leva também a considerar duas modalidades de significação para a imagem, entre o “mostrar” e o “dizer”¹; o “mostrar” apresenta-se como um conjunto de virtualidades de significações e de percursos interpretativos possíveis e

o “dizer”, como a atualização de um dentre outros.

Inicialmente, pensamos na conhecida análise sobre Velásquez, *Les Suivantes*, de Michel Foucault, que exprime a necessidade de “finalmente nomear essa imagem... [de] fixar de uma vez por todas a identidade das personagens presentes ou indicadas, para não nos perder infinitamente nessas designações flutuantes, um pouco abstratas, sempre suscetíveis de equívocos e de desdobramentos: ‘o pintor’, ‘as personagens’, ‘os modelos’, ‘os espectadores’, ‘as imagens’. [...] Esses nomes próprios formariam pontos de referência úteis, evitariam designações ambíguas; [...]. Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. [...] Não é possível reduzi-las uma à outra: não adianta dizer o que se vê, o que se vê não se acomoda nunca no que se diz, e não adianta construir, por imagens, metáforas, comparações, o que se está dizendo, o lugar onde resplandecem não é aquele que os olhos alcançam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Logo, o nome próprio, nesse jogo, é apenas um artifício: ele permite designar”. Entre o nome próprio e o nome comum, coletivo ou categorial, Michel Foucault acaba por colocar em relevo os limites daquele para evocar o interesse deste, que abre

* Publicado on line em francês em 29 de janeiro de 2010 sob título *Image de... Entre individu et catégorie, de la logique à la rhétorique*. Texto integral. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3087>

** Universidade Lumière-Lyon 2, UMR 5191 ICAR CNRS / Lyon 2. Endereço para correspondência: (odile.leguern@univ-lyon2.fr).

¹ Não se pode esquecer a oposição de Wittgenstein no *Tractatus logico-philosophicus*, mas a interpretação que nós propomos é completamente livre, na medida em que Wittgenstein não se pronuncia muito claramente sobre a imagem e que os trabalhos que se inspiram nele tratam em geral da linguagem verbal.

a imagem para outras modalidades de interpretação do universo de referência representado, o qual, num movimento reflexivo, também abre a imagem para a possibilidade de um discurso sobre ela mesma: “[. . .] se se quer manter aberta a relação da linguagem com o visível, se se quer falar não em oposição, mas a partir de sua incompatibilidade, de forma a permanecer o mais próximo de um e do outro, então é preciso apagar os nomes próprios e manter-se no infinito da tarefa. É talvez por intermédio dessa linguagem cinza, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque muito ampla, que a pintura, pouco a pouco, dará uma luz à sua clareza” (Foucault, 1966, pp. 24-25).

Esse texto expressa uma forma de separação entre uma exigência histórica, “dizer” pelo nome próprio o mundo que representa, ou “mostrar” a imagem, e o desejo de respeitar a imagem como modo de representação do mundo. Ora, essa imagem não nos “diz” nada por si mesma. Ela não faz senão “mostrar” personagens cujos discursos que a acompanham (caixilho, visita guiada etc.) ou que a precedem (leituras prévias) “dizem” a identidade. Ao não significar sobre o modo do “dizer”, mas somente do “mostrar”, ela escapa, e nós teremos a ocasião de retomar isso, a todo juízo em termos de valor de verdade².

Seria até mesmo necessário acrescentar que uma legenda, de acordo com o que caracteriza um texto como tal, só pode ser considerada verdadeira ou falsa se associada à imagem e em sua relação com a imagem dada como tema da extensão predicativa que ela lhe confere³.

Tomemos outro exemplo: aquele, menos célebre, do quadro de Philippe de Champaigne, por muito tempo intitulado *Portrait d’Arnauld d’Andilly* [Retrato de Arnauld d’Andilly], antes de ser nomeado de forma mais prudente de *Portrait d’homme* [Retrato de homem] e vir a ser chamado, por fim, a partir da proposta de Bernard Dorival e com base numa semelhança da figura do quadro do Louvre com uma gravura de Humbelot, *Portrait de Charles Coiffier* [Retrato de Charles Coiffier]. Louis Marin sublinha “a evidência estética”, a “força plástica” desse quadro “trabalhadas pela questão do nome” e cuja perfeição, no gênero do retrato, “exige, para se aprimorar, enunciar um nome que foi o verdadeiro nome do quadro e, ao mesmo tempo, o de seu

modelo” (Marin, 1995, pp. 96-100).

Entre *Portrait d’homme* e *Portrait de Charles Coiffier* está toda a relação do signo com seu objeto, objeto esse que muda.⁴ O caixilho que traz as informações sobre a identidade do modelo transforma o signo icônico, fundamentado na relação de semelhança, em signo indicial, colocando o retrato em relação de contiguidade com uma existência no mundo, “e é assim que uma vida e um destino vêm se juntar nesse nome, esse nome que seria como que inscrito, e de algum modo nomeado, pelos traços dessa figura”. Se Louis Marin escreve que “o retrato fixa o devir concreto do modelo”, ele também utiliza a expressão: “contar uma existência”, o que é paradoxal se se considera que a imagem fixa é negação do tempo. Ainda são, então, o caixilho e a identidade do modelo que permitem ao quadro funcionar como uma pausa na imagem, propondo ao mesmo tempo um percurso interpretativo sobre o modo do “dizer”, que convoca tanto um extracampo temporal do enunciado (um antes e um depois da vida de Charles Coiffier) quanto um extraquadro temporal e espacial de uma enunciação da recepção, e não somente do “mostrar”, próprio ao presente congelado pela representação.

Entretanto, considerando que a contiguidade parece ser o critério do índice e a semelhança o do ícone, trata-se, na verdade, de uma semelhança o que é solidificado e avaliado para o reconhecimento do indivíduo identificado, e que parece funcionar como o apoio da leitura indicial. Entretanto, o procedimento de reconhecimento mobilizado pela leitura indicial é de outra natureza. O índice repousa sobre a soma das diferenças do sujeito representado com os outros indivíduos, já o ícone repousa sobre uma semelhança feita da soma das similaridades que aproximam o sujeito dos outros indivíduos da mesma classe⁵. O retrato demonstra apenas “atributos permanentes” que “marcam” o rosto. Essa permanência de certos traços coexiste, no retrato, com um conjunto de diferenças. “O modelo só existe representado em sua diferença em relação a qualquer outro, escreve Louis Marin, uma diferença que é, “no final das contas”, a soma, porém infinita, de todas as diferenças que o olho atento começou a listar, os cabelos castanhos, finos – porém, já rareando, o bigode grisalho, a barba mal feita, e até aquele leve

² Ernst Gombrich, em *L’Art et l’illusion*, lembra, com razão, que “os termos ‘verdadeiro’ e ‘falso’ são aplicáveis apenas a declarações, a proposições. Logo, [. . .] um quadro nunca será uma declaração no sentido literal do termo. Ele não poderá, portanto, ser verdadeiro ou falso, do mesmo modo que uma declaração não poderia ser azul ou verde.” (Gombrich, 1987, pp. 94-95).

³ Considerando a legenda como SN. Mas está claro que a legenda pode se apresentar como uma estrutura SN+SV e constituir um ato de predição totalmente passível de receber valores de verdade.

⁴ Ou, para falar em termos peircianos, representamen sinsigno, já que o quadro se apresenta como um enunciado atualizado.

⁵ Seria possível imaginar um cálculo de distância entre o sujeito e a classe. A relação entre as similaridades e as diferenças poderia ser considerada de maneira inversamente proporcional. O retrato, tomado num espaço tenso, tenderia, então, mais ou menos para o índice ou para o ícone.

⁶ “Diversidade. A teologia é uma ciência, mas, ao mesmo tempo, quantas ciências? Um homem é um assecla, mas se é anatomizado, o que será? A cabeça, o coração, o estômago, as veias, cada veia, cada porção de veia, o sangue, cada porção de sangue. Uma cidade, um campo, de longe é uma cidade e um campo, mas à medida que se aproxima deles, são casas, árvores, telhas, folhas, plantas, formigas, pernas de formigas, infinitamente. Tudo isso é revestido com o nome de campo.” (Pascal, 1977, p. 90, Fragment 61)

estrabismo”. E Louis Marin conclui, emprestando as palavras de Pascal: “Tudo isso se reveste do nome de ‘Charles Coiffier’, intotalizável de outro modo”⁶. A partir de um mesmo “mostrar”, portanto, dois discursos: considerando as similaridades, *Portrait d’homme*, ou as diferenças, *Portrait de Charles Coiffier*.

Paradoxalmente, o que poderia ligar o retrato a uma porção de existência, o que poderia fazer disso internamente um signo indicial, atividade ou emoção⁷, está ausente no retrato. “*La Dentellière* não é um retrato. No retrato, o modelo só se preocupa em parecer consigo mesmo”, a semelhança é reflexiva. E os objetos, signos eventualmente indiciais de uma atividade, dependem de fato de um *ser*, e não de um *fazer*: é o atributo que diz a função ou uma qualidade, e ele não engaja o sujeito representado num programa narrativo. Miterrand, em seu retrato oficial, não foi interrompido pelo fotógrafo em sua atividade de leitura. O livro que ele tem nas mãos diz somente o homem de cultura. Ele recoloca em destaque a presença tradicional do motivo da biblioteca nos retratos oficiais dos chefes de estado franceses, renovando-o ao mesmo tempo. Portanto, o caixilho por si só parece fazer do retrato de Charles Coiffier um índice na base de um tipo icônico feito da soma das diferenças que opõem Charles Coiffier aos outros homens da nobreza togada de seu tempo, e, de modo mais geral, aos outros homens. O retrato é orientado para a singularidade do indivíduo. A semelhança mobilizada é diferencial. Talvez um pouco paradoxalmente também, é quando a semelhança é reflexiva (ipse), quando Charles Coiffier parece-se com ele mesmo, que o quadro se torna signo indicial, ou seja, em relação com um universo de referência extraicônico; quando essa semelhança é transitiva (idem), em que Charles Coiffier se parece com os outros homens, o quadro permanece como signo icônico, designando, no modo do “dizer”, uma classe; seria conveniente examinar se esta classe procede do mesmo tipo de referência.

Dois fatos ainda merecem um comentário, como marcadores de indiciabilidade, no interior do quadro. Louis Marin propõe que se veja na moldura “o equivalente visual de seu nome”, que “reveste” o modelo. Nesse sentido, ela participaria da dimensão indicial do signo, ainda mais sendo essa moldura desgastada portadora das marcas do tempo, que seu tratamento pela perspectiva lhe permite captar e orientar a luz e, por fim, atribuir um lugar ao olhar do espectador. A contiguidade com o extracampo temporal e espacial do

sujeito com relação ao espaço representado é, desse modo, sugerida, assim como a contiguidade possível com o extraquadro do espaço espectral, mesmo que Charles Coiffier não olhe para o espectador. Louis Marin nota essa ausência de olhar direto, essa “evidência de presença” do sujeito acentuada pelo *trompe-l’oeil*, “a mão colocada no parapeito da janela e a dobra do casaco mostrando a bainha”, mas que, ao mesmo tempo, é furtiva⁸.

Essas características internas não constituem fatores suficientemente impositivos para assegurar uma leitura indicial do quadro. Basta que desapareça o caixilho ou que este apenas contenha *Portrait d’homme* para que o laço de contiguidade com um destino particular, o de Charles Coiffier, afrouxe-se até, por sua vez, desaparecer. A semelhança é, então, feita da soma das similaridades entre Charles Coiffier e os outros homens. O signo permanece icônico, fundamentado na semelhança, não numa semelhança diferencial, mas numa semelhança que repousa, desta vez, sobre similaridades entre o modelo e uma categoria, a nobreza togada da metade do século XVII, por exemplo, de que Charles Coiffier, relegado ao mais completo anonimato, poderia tornar-se *um* ou *o* representante. A leitura do retrato orienta-se, então, para o coletivo, como se, por um fenômeno particular de acomodação, as diferenças com relação a uma categoria fossem virtualizadas ou conduzidas à função de fundo, o que permite colocar em primeiro plano, atribuindo-lhes assim o estatuto de figura ou a possibilidade de se distinguir, o conjunto das similaridades.

Se as duas leituras, indicial ou icônica, do mesmo quadro dependem de projetos de discursos diferentes, o do biógrafo de Charles Coiffier⁹ ou o do professor de história que quer simplesmente demonstrar como seria um homem da nobreza togada do século XVII, elas não são incompatíveis e pode-se mesmo fazer a hipótese de que a leitura icônica é a base necessária para a leitura indicial. Segundo um processo semiótico dinâmico, que é considerado também pelo modelo peirciano, o primeiro tipo icônico (interpretante), construído a partir das similaridades com a categoria, se tornaria o signo de suporte para a leitura indicial, cujo interpretante será, desta vez, construído a partir das diferenças que o modelo mantém com relação à categoria. Também é preciso observar, e isso vai além de uma simples anedota, que Bertrand Dorival e outros historiadores da arte não aceitaram que o quadro fosse intitulado *Portrait d’un inconnu*, como se esse título fosse abrir a

⁷ As fotos nas quais o sujeito sorri são atualmente recusadas pelos serviços administrativos oficiais que expedem carteiras de identidade ou passaporte. A expressão deve ser “neutra”.

⁸ Esse olhar “perdido”, escreve Louis Marin, “que não encerra o rosto em seu mundo interior, mas o entretém na direção desse lugar indeterminado à sua direita por onde as pessoas passam.” Ilustração do fragmento 582 de *Pensées* de Pascal: “O que é o eu? Um homem que se coloca na janela para ver os transeuntes; se eu passo por ali, poderia eu dizer que ele se colocou ali para me ver? Não, pois ele não pensa em mim em particular”, (Pascal, 1977, p. 373)

⁹ Charles Coiffier herdou um posto de superintendente geral das minas e minérios da França depois de ter sido comissário no Châtelet, ouvidor real de Anne d’Autriche e conselheiro/magistrado municipal da cidade de Paris.

possibilidade de uma leitura indicial, virtualizando-a a ponto de torná-la irremediavelmente não atualizável.

Isso apresenta, no entanto, alguns problemas¹⁰. Um dos mais importantes concerne aos valores de verdade que a mensagem pode adquirir. Para uma leitura indicial, a legenda seria “este homem é Charles Coiffier”, podendo a representação ser dita verdadeira ou falsa com relação a seu interpretante, e utilizo aqui deliberadamente a terminologia peirciana. O signo é *dicendi*. No caso de uma leitura icônica, *Portrait d’homme*, o signo com relação a seu interpretante não é, talvez, puramente remático, no sentido de que ele não escapa a um julgamento em termos de valores de verdade, mesmo se uma formulação tautológica de sua legenda, “este homem é um homem”, pudesse evocar esse pensamento. A prova de conformidade com um tipo icônico (esquema corporal) permite-me facilmente reconhecer, nessa representação, um homem, até mesmo um fidalgo. A imagem pode ser considerada como “uma linguagem sem língua”, para retomar a fórmula de Matisse, em que o tipo icônico nunca será o equivalente de um significado, mas sim de uma classe, como resultado de uma operação de categorização. Mas cada imagem, segundo o uso que se faz dela, ou ainda cada referente como atualização de um tipo, passa pela prova de conformidade, seja com o tipo (ícone), seja com o *denotatum* (índice).

A partir daí, o título *Portrait de Charles Coiffier* por si só faz do quadro um signo indicial, preenchendo verdadeiramente uma função denotativa ou referencial, pela remissão ao universo do mundo, extralinguístico ou extraicônico. *Portrait d’homme*, pelo contrário, parece encerrar a leitura nos limites do quadro, contendo-a por inteiro, sem transbordamento de significação. Paradoxalmente, é exatamente essa leitura que dará lugar a empregos extensivos da imagem, este homem por todos os homens ou este fidalgo por todos os nobres, interpretação na qual propomos ver uma forma de antonomásia icônica.

Tomemos a liberdade de trabalhar com a ambiguidade da sintaxe do título, propondo algumas manipulações em torno da presença ou ausência de artigo¹¹. *Portrait d’homme* [Retrato de homem] não é o equivalente de *Portrait d’un homme* [Retrato de um homem] ou de *Portrait de l’homme* [Retrato do homem]¹². A presença de artigo constrói um universo de discurso e introduz esses enunciados num processo referencial. Se o indefinido remete a um indivíduo extraído de uma classe, da qual ele se torna eventualmente o representante (num projeto pedagógico, por exem-

plo), já o definido remete a toda uma classe. Mas, no fim das contas, há sempre referência a uma classe e há sempre um procedimento de tipo extensional: trata-se exatamente de todos os objetos passíveis de serem designados pelo lexema, quer sejam considerados individualmente ou indiferenciados no conjunto que constituem. E isso ocorre mesmo se o enunciado com artigo definido, *Portrait de l’homme*, parece pular uma etapa, a da passagem pelo indivíduo (ocorrência), a fim de ir diretamente para a classe e de introduzir um processo de categorização para a constituição de um repertório de tipos, o que compõe a base da intenção de muitas ilustrações e de suas legendas em documentos pedagógicos (manuais escolares). Entre *Portrait d’un homme* e *Portrait d’homme*, *Portrait de l’homme* pode ser uma espécie de revezamento num processo cognitivo de aprendizagem.

Na realidade, a utilização do determinante definido é sistemática em alguns livros ilustrados infantis (Crozet, 1977) – com a finalidade de legendar desenhos, mesmo que suficientemente realistas, para que não sejam tomados por esquemas –, sendo também pouco frequente e pouco atestada no papel de intermediária entre a ocorrência e a construção de um tipo. Exemplo disso é uma iluminura encontrada num manual escolar¹³, cuja publicação em contexto didático (representação de representação) ilustra o processo que transforma a ocorrência em tipo. A legenda, “*Un château fort et sa ville* (le château de Cervières, Loire, vers 1490)” [Um castelo e sua cidade (o castelo de Cervières, Loire, por volta de 1490)], com sua brincadeira sobre os artigos, inverte os papéis possíveis de lhes serem atribuídos: é o indefinido que constrói o tipo na base de uma ocorrência introduzida pelo definido, e cuja menção é colocada entre parênteses. Assim, o definido, diante do nome combinado – é bem verdade – com um complemento do próprio nome, constituído de um nome próprio, assume aqui a função de dizer o único, sem evocar o pertencimento do objeto representado a uma classe, com relação a um objeto que sai do anonimato e encontra uma identidade. O procedimento pedagógico é prudente: passa pelo intermédio de uma imagem que representa o castelo de Cervières e que se legenda primeiro como *um* castelo dentre outros. Isso permite introduzir, porém somente introduzir, o processo de aquisição do tipo, guardando para cada imagem seu valor documental (iluminura), por uma ocorrência particular, e preservando também a especificidade da imagem, que pode apenas “mostrar” ocorrências de objetos. Ou seja, a aquisição do tipo realiza-se apenas

¹⁰ Por exemplo, se eu leio esse retrato como a representação de um homem ou de um fidalgo dentre outros, sinsigno icônico, portanto, eu faço desse modelo uma sinédoque que funciona bem no modo da contiguidade entre a parte e o todo.

¹¹ Não falaremos, entretanto, da ausência de artigo diante do sintagma nominal, que nos parece específico da sintaxe dos títulos em francês.

¹² Seria possível “fazer o mesmo raciocínio sobre *Portrait de gentilhomme*, *Portrait d’un gentilhomme* e *Portrait du (de+le) gentilhomme*.”

¹³ Multi Livre, CE2, seção Histoire, p. 30, Hachette, 2002: “*Un château fort et sa ville* (le château de Cervières, Loire, vers 1490). Iluminura do ‘armorial d’Auvergne’ de Guillaume Revel, Bibliothèque Nationale”.

pela acumulação das ocorrências e pela localização das similaridades que elas compartilham¹⁴. Outras imagens de castelo, no mesmo manual, virão consoldar essa aquisição. De natureza esquemática, sem ligação com qualquer referência que seja com um objeto do mundo, senão com um referente na qualidade de atualização do tipo ou *designatum* atualizado, elas retêm apenas os traços visuais pertinentes que correspondem à definição da noção, num procedimento mais intensional que extensional. É também o que encontramos em surpreendentes ilustrações de um manual de francês como língua estrangeira (Job, 1994), em que se opera uma recursividade da representação: em fotos de situações da vida quotidiana, aparecem objetos factícios (em cartolina colorida e recortada), que retêm apenas alguns traços pertinentes, mostrando não ocorrências particulares, mas tipos, e integrando, em diferentes roteiros, o da aquisição do vocabulário que tende ao significado, como se houvesse uma analogia possível entre o repertório dos tipos icônicos e o dos significados da língua. Logo, se ambos participam da enciclopédia que nossas representações constituem do mundo, eles não são homologáveis.

Em outros contextos, de visada mais retórica, acontece de outra forma. Mas é necessário abrir um parêntese sobre a antonomásia verbal, figura já evocada anteriormente e que eu gostaria de poder transferir para o domínio icônico. Na antonomásia verbal¹⁵, “Paul est un vrai Tartuffe” [Paul é um verdadeiro Tartufo], o nome próprio do personagem de Molière acaba por funcionar não mais como nome próprio (um referente sem significado), mas como nome comum munido de traços de sentido (portanto, de um significado), no caso, a hipocrisia entre outros. A antonomásia realiza, portanto, a transferência de um ou vários desses traços do personagem da peça de teatro para outro indivíduo, em que toda referência ao universo denotativo da peça de Molière é virtualizada. Na base da localização de uma analogia, fundamentada aqui nas similaridades entre Tartufo e Paul, o processo da antonomásia verbal é próximo do da metáfora e pode, portanto, repousar

numa lógica intensional da língua. O funcionamento da antonomásia icônica é diferente: repousa, é verdade, numa localização de similaridades, mas se inscreve pragmaticamente numa dupla contiguidade sinedótica, do indivíduo representado à classe e, eventualmente, da classe ao indivíduo receptor, quando uma forma de identificação é procurada. Por outro lado, ela raramente parte de uma pessoa identificada. A imagem é anônima. A identidade não faz parte do que a imagem “mostra”, mas somente do que ela “diz” ou do que lhe é possível “dizer” por intermédio de uma legenda ou por projeção das competências particulares do receptor. Portanto, a antonomásia icônica consiste, na maior parte do tempo, em fazer com que a representação de um indivíduo sem identidade própria (ícone) possa remeter a uma classe de indivíduos. A publicidade faz disso um uso permanente: para uma marca de cosméticos, um modelo feminino qualquer mostrando alguns cabelos brancos e algumas rugas (similaridades e não diferenças) poderá designar o conjunto das mulheres maduras para que cada mulher madura, receptora da mensagem publicitária, possa se identificar com esse modelo. Consta-se até mesmo que a identidade reconhecida ou publicada elimina qualquer possibilidade de leitura em antonomásia¹⁶. Assim, Prévert, numa foto bem conhecida de Robert Doisneau, dificilmente pode tornar-se o representante de toda a classe dos desempregados, o que sua esposa não deixou de lembrar na ação que moveu contra aqueles que utilizaram indelicadamente a imagem de seu marido numa campanha em favor do emprego¹⁷. Ocorre como se a atualização do primeiro percurso indicial, particularizante (Prévert), virtualizasse o segundo, generalizante (os desempregados). Mais recentemente, poderia ser evocada a história (revelada em outubro de 2007) da professora que se reconheceu na foto publicada por Paris-Match para ilustrar o tema da insegurança nas periferias (*Clichy-sous-Bois*)¹⁸ e que a revista queria com certeza ter transformado em representante de toda uma categoria da população vítima potencial da insegurança. Se o anonimato permanece por inteiro,

¹⁴ Dito isso, é provável que o autor dessa iluminura tenha procedido como o gravador do Château Saint-Ange evocado por Gombrich em *L'Art et l'illusion*, num procedimento de adaptação de um estereótipo, e não do dado realista de um objeto ao qual ele não tem acesso em visão direta. O historiador não pode, portanto, ver aí um simples analogon e, por falta de poder, de maneira certa, encontrar aí os caracteres próprios do castelo e da cidade histórica de Cervières como ocorrência, ele procurará os traços pertinentes que os categorizam como tipo de castelo ou cidade histórica.

¹⁵ “Um ser humano (ou uma realidade qualquer) é designado pelo nome próprio de uma outra pessoa (ou de uma outra realidade), bem conhecida por esse ou aquele traço, de que ela é considerada como o signo por excelência.” (Mazaleyrat; Molinié, 1989)

¹⁶ É preciso, entretanto, mencionar uma exceção muito conhecida, a da publicidade de L'Oréal, que, há muitos anos, utiliza modelos famosas. Os comerciais terminavam invariavelmente com o slogan “parce que je le vauz bien” (porque eu mereço tudo isso), depois com “parce que vous le valez bien” (porque você merece tudo isso) e, mais recentemente, com “parce que nous le valons bien” (porque nós merecemos tudo isso). Nesse caso, é o jogo dos pronomes que nos coloca no caminho da antonomásia.

¹⁷ Essa campanha data de 1993. O slogan era: “Méfiance, cet homme a l'air d'être au chômage depuis longtemps” (Desconfiança, esse homem parece desempregado há muito tempo) e a mensagem traz como “assinatura”: “Manifeste pour l'emploi, recrutez sans préjugés” (Manifesto em favor do emprego, contrate sem preconceito). A foto foi enquadrada para isolar Prévert do ambiente urbano. Ver o original em www.postershop.fr. (http://www.allposters.fr/-sp/Jacques-Prevert-Paris-1955-Affiches_i310820_.htm)

¹⁸ É possível visualizar essa fotografia no site do *Figaro*: www.lefigaro.fr, usando como busca “Mélanie Merlin”, nome da jovem mulher em questão. (http://www.lefigaro.fr/medias/20071003.WWW00000411_paris_match_condamne_pour_une_photo_arrangee.html)

o processo de antonomásia como “sinédoque de indivíduo”, para retomar a fórmula de Fontanier¹⁹, pode ser introduzido, com uma visada indicial. Mas, antes disso, é preciso determinar sobre qual base icônica pode atualizar-se uma visada como essa. Não é (a representação de) uma mulher por todas as mulheres, mas pelas vítimas potenciais da insegurança; e o homem de Doisneau é apenas o representante da classe dos desempregados. Lembremos que, se há de fato anonimato, a semelhança é avaliada em termos de similaridades entre esse sujeito e a categoria que ele representa, e não em termos de diferenças entre ele e os outros indivíduos de sua categoria. Mas essas similaridades ou pseudossimilaridades são totalmente construídas pelo dispositivo de comunicação que integra a imagem, forçando, de certa forma, o próprio receptor a induzi-los. Assim, na leitura da legenda ou do slogan, o olho não deixa de notar oposições semânticas que repousam sobre a organização formal da imagem: a orientação direita-esquerda de Prévert e sua posição sentada, que se qualificaria facilmente de cansada (sentado há muito tempo/desempregado há muito tempo), com relação ao personagem do fundo, que anda da direita para a esquerda, coloca a oposição estático/dinâmico e os motivos do cigarro e da taça de vinho tomam, nesse contexto, uma cor disfórica, tornando-se indícios de ociosidade. Para a passageira de Clichy-sous-Bois, o feminino se opõe ao masculino, o singular ao plural (ela aparece rodeada por quatro rapazes), ela é loira e branca, eles são negros. O julgamento do tribunal colocou em evidência o “caráter arranjado” da foto, cuja composição estabelece uma verdadeira encenação implicando o sujeito – a jovem mulher – num roteiro possível de agressão para fazer dela, como confirma a legenda, a representante de todas as vítimas potenciais de insegurança nas periferias.

Projeção de uma leitura semissimbólica, sem dúvida presente no visual proposto, mas atualizada pelo texto que a acompanha, e na maneira pela qual ele permite ao receptor articular unidades do plano da expressão com unidades do plano do conteúdo, pode-se dizer que estas últimas correspondem a valores ou propriedades axiologicamente marcadas: fraqueza/força, vulnerabilidade/agressividade. De volta à observação feita sobre os artigos, o texto não diz “uma passageira”, mas “a passageira”. O definido, ao mesmo tempo em que remete à classe das passageiras, também isola a jovem mulher num roteiro, numa história cujo receptor permanece espectador, o que nos introduz numa leitura mais simbólica que indicial. As oposições dos sistemas semissimbólicos evocados anteriormente permitem considerar um início de codificação que faz dessa jovem mulher uma espécie de alegoria: ela é

a vulnerabilidade, não por atributos como a tradição iconológica praticava, mas por sua integração num cenário. A figura alegórica não preexiste numa língua icônica. Ela não tem verdadeiramente estatuto iconológico no sentido de Ripa, mas o adquire por sua colocação em discurso num enunciado icônico particular, que atende a um projeto de significação cuja visada retórica ultrapassa a simples necessidade de informar. Seria possível fazer o mesmo comentário sobre a foto de Hocine Zaourar²⁰, que nos dá uma imagem alegórica da dor pela representação de uma mulher que a imprensa chamou de *a Madona* ou *a Pietà da Argélia*, encontrando pela mesma ocasião, num plano mais formal, esquemas ou configurações plásticas próprias à iconografia cristã.

Assim, se a imagem, numa visada cognitiva e na tensão entre a ocorrência que ela mostra e o tipo que pode dizer, participa da aquisição de um saber, numa visada mais retórica, é na elaboração de seu próprio código que ela opera, ao construir tipos icônicos, como uma parte de nossa “tipoteca”, sempre renovada, e como nova forma de uma iconologia contemporânea. ●

Referências

- Crozet, F.
1972. *L'imagerie du Père Castor*, Quelques images rajeunies. Flammarion.
- Foucault, Michel
1966. *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Gombrich, E.H. and G. Durand
1987. *L'Art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, Bibliothèque des sciences humaines. Gallimard.
- Groupe μ
1992. *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Job, Béatriz
1994. *Mosaïque, método de francês, nível 1*. Paris: CLE International.
- Marin, Louis
1995. *Philippe de Champagne, ou la présence cachée*. Paris: Hazan.
- Mazaleyrat, Jean; Molinié, Georges
1989. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: PUF.
- Pascal, Blaise
1977. *Pensées*. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- Zaourar, Hocine
1997. *Massacre à Benthalha en Algérie*. AFP.

¹⁹ Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968, p. 95.

²⁰ cf. Zaourar (1997). A fotografia pode ser visualizada em www.algeriades.com/. (<http://www.algeriades.com/hocine-zaourar/article/hocine-zaourar>)

Dados para indexação em língua estrangeira

Le Guern, Odile

Image de . . . Entre individu et catégorie, de la logique à la rhétorique

Estudos Semióticos, vol. 11, Dossiê Especial Groupe μ (2015)

ISSN 1980-4016

Résumé: *L'image, dans l'interaction qu'elle entretient avec sa légende, peut proposer de lire ce qu'elle représente comme type ou comme occurrence, peut servir un projet de signification orienté vers l'individu ou vers la classe d'individus ou catégorie. Cette double vocation de l'image est liée à la formulation de sa légende, elle-même prise en charge par un énonciateur à l'intention d'un énonciataire et d'une visée particulière, didactique et documentaire ou rhétorique. S'il est question de référence et de la manière d'envisager la référence portée par l'image, il s'agit surtout du statut sémiotique de l'image qui, de l'icône à l'indice, mettra l'accent plutôt sur la somme des similarités qui rapprochent le sujet représenté des autres individus de la même classe ou plutôt sur la somme des différences qui l'en distinguent. Les deux lectures ne sont pas incompatibles et l'on peut même faire l'hypothèse que la lecture iconique est le socle nécessaire à la lecture indicielle selon un processus sémiotique dynamique.*

Mots-clés: *catégorisation, type, occurrence, icône, indice*

Como citar este artigo

Le Guern, Odile. Imagem de . . . Entre indivíduo e categoria, da lógica à retórica. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe μ , São Paulo, dezembro de 2015, p. 63-68. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 02/08/2015

Data de sua aprovação: 23/11/2015
