
Como se cria uma figura de retórica visual?*

Jean-Marie Klinkenbergⁱ

Resumo: Costuma-se distinguir dois tipos de retórica: a da argumentação e a das figuras. Embora estas últimas sejam ferramentas fundamentais da primeira, é sobre elas que nos concentraremos aqui, dentro de uma perspectiva semiótica. Inicialmente, adotaremos um nível de análise geral, aplicável tanto à linguagem verbal quanto à visual, e nos perguntaremos: que instrumentos semióticos permitem descrever o funcionamento de uma figura? Três conceitos serão fundamentais para isso: o pragmático de cooperação; o semântico de isotopia; e o mais geral de articulação — entendido como a capacidade de uma unidade semiótica se subdividir em partes menores. O mecanismo da figura será então descrito como um processo em quatro etapas, capaz de explicar seus efeitos tanto cognitivos quanto inovadores. Na sequência, examinaremos se a imagem reúne as condições necessárias para gerar figuras, o que será demonstrado por meio de um exemplo específico. Por fim, exploraremos o universo das figuras visuais, refletindo sobre a validade epistemológica de aplicar às imagens terminologias originalmente formuladas para a linguagem verbal.

Palavras-chave: retórica; figura; ícone; isotopia; alotopia.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.233870>. Gostaria de agradecer a Anderson Luiz Teixeira Pereira e Virgínia Comazzetto Tabuzo a preciosa ajuda que me deram na correção linguística deste artigo.

ⁱ Professor emérito da Universidade de Liège, na Bélgica, e um dos fundadores do Grupo μ , na mesma universidade. Membro da Academia Real da Bélgica. E-mail: jm.klinkenberg@uliege.be. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8440-2151>.

Introdução

Duas retóricas

Para responder à pergunta apresentada em nosso título, é necessário, antes de tudo, situar a retórica da imagem no campo geral da retórica. Como sabemos, o termo “retórica” refere-se a coisas muito diferentes: a retórica da argumentação e a retórica das figuras. Essas retóricas são frequentemente contrastadas entre si, e isso é feito a partir de dois pontos de vista: em função do objeto dessas retóricas e, portanto, do seu campo de aplicação, e em função do seu conceito básico.

Em primeiro lugar, o objeto. A retórica da argumentação trata dos mecanismos do discurso social em geral. Por discurso social geral, queremos dizer o tipo de discurso presente na propaganda política ou na publicidade, mas também o tipo de discurso utilizado por um estudante ao trabalhar na sua tese de mestrado ou por uma criança quando tenta convencer o pai de que não roubou nenhum doce. Em todos esses casos, temos esquemas, o conceito básico dessa retórica: esses esquemas são operações lógicas que nos permitem passar de uma série de exemplos para uma lei geral, deduzir aplicações específicas dessa lei geral ou apresentar hipóteses e procurar verificações dessas hipóteses (cf. Perelman, 1996).

A segunda retórica tem sido frequentemente limitada à busca de mecanismos específicos da literatura, que seria, portanto, o seu campo de aplicação privilegiado. Mas, embora esses mecanismos possam ser encontrados na literatura e, particularmente, na poesia, eles também podem ser encontrados na publicidade, nos jogos de palavras, nas gírias, na liturgia, entre outros. O que todos esses usos da linguagem têm em comum é a figura, que é o conceito básico aqui.

Esta breve apresentação terá, talvez, sugerido que é caricatural opor a retórica da argumentação à retórica das figuras, enfatizando a ampla vocação social da primeira e o fato de que a segunda está interessada em fatos excepcionais. No entanto, pode-se demonstrar (Klinkenberg, 1968) que a retórica da argumentação e a retórica das figuras não são inimigas, mas, sim, irmãs: a figura é utilizada na propaganda política e na publicidade, contextos em que também exerce função argumentativa (Klinkenberg, 2003). Do mesmo modo, a literatura e as demais artes frequentemente se constituem como espaços de produção de conhecimento e de argumentação.

Dois tipos de signo visual

O nosso ponto de partida será, portanto, a retórica das figuras, como porta de entrada para a retórica em geral. No entanto, quando se trata de aplicar essa retórica à comunicação visual, deparamo-nos com uma segunda dificuldade.

Existem dois tipos muito diferentes de sinais visuais. Desde os anos 1970, na sequência dos trabalhos do Grupo μ (Groupe μ , 1979), mais tarde retomados pela escola de Greimas (Greimas, 1984), é feita uma distinção entre signos icônicos e signos plásticos. Os signos icônicos são aqueles que se referem a objetos no mundo, aos quais se assemelham em virtude da sua estrutura espacial intrínseca (sendo o conceito de iconismo um tema de controvérsia que preenche bibliotecas inteiras). Os signos plásticos são aqueles em que não existe essa referência: suas cores, formas ou texturas não servem para identificar objetos no mundo, mas têm imediatamente valores semânticos próprios (Groupe μ , 1989a, 1993, 2026; Klinkenberg, 2004).

Haverá, portanto, uma retórica figurativa icônica e uma retórica figurativa plástica.

A seguir, descreveremos em pormenor o funcionamento da figura visual, começando pela icônica.

1. Funcionamento geral da figura

1.1 Três ferramentas

Partiremos da retórica linguística para desenvolver os conceitos necessários para descrever a figura visual. Assim, vamos criar uma espécie de caixa de ferramentas, válida tanto para imagens como para textos. Essa caixa contém essencialmente três ferramentas: um primeiro conceito pragmático: o princípio da cooperação; um segundo conceito, simultaneamente pragmático e semiótico: a isotopia; e um terceiro conceito, especificamente semiótico: a articulação.

O princípio da cooperação é um contrato que vincula os participantes numa comunicação (Grice, 1989). Quando alguém diz algo, os ouvintes presumem que faz sentido. É essa confiança que faz com que, por exemplo, se uma parte do que é dito estiver encoberta por ruído, os ouvintes tentem compensar o ruído e imaginar o que foi dito. Da mesma forma, se uma afirmação não parecer ter imediatamente um significado válido, os destinatários tentarão reconstruir um significado satisfatório. E é precisamente isso que acontece na figura retórica. Tomemos um exemplo famoso da história da publicidade: um anúncio de gasolina que diz: “Ponha um tigre no seu carro”. O que diz não se enquadra de todo no que sabemos sobre o funcionamento dos carros: nunca ouvimos falar de um

motor que funcione com a introdução de felinos, nem no que sabemos sobre os hábitos dos tigres. Por conseguinte, a afirmação é absurda. No entanto, em nome do princípio da cooperação, não vamos desistir e vamos tentar encontrar um significado para a frase e a imagem. Elas apresentam-se como um enigma ou uma charada que temos de resolver.

Para descrever a forma como vamos proceder para encontrar a solução, precisamos da segunda ferramenta: a noção de isotopia (Greimas, 1966; Klinkenberg, 1973).

A retórica existe apenas em enunciados, não em signos isolados ou no sistema que os fornece.

Recorde-se que a isotopia de um enunciado é a redundância dos seus elementos, que é a base da sua coesão. Se dissermos “Eu bebo água”, a ideia de “liquidez” está presente duas vezes no enunciado: primeiro no substantivo “água”, sendo a liquidez uma das características definidoras da água; depois por meio do verbo “beber”, que implica uma classe de complementos possíveis, como água, leite ou cachaça, mas todos com a característica da “liquidez”. Essa característica de “liquidez” está, portanto, presente duas vezes no enunciado: uma vez como sema e uma segunda vez como classema, evidenciado pelo verbo “beber”. A isotopia é, portanto, o que permite designar a homogeneidade temática de um enunciado.

Voltemos a “Ponha um tigre no seu carro”. Podemos observar que, globalmente, essa fórmula tem, de fato, duas isotopias distintas. Por um lado, uma isotopia animal, que se manifesta no desenho do cartaz e também na palavra “tigre”. Por outro lado, temos uma isotopia mecânica, manifestada pela palavra “carro”. No entanto, essas duas isotopias não são apresentadas em igual medida, pelo que consideramos que uma delas é dominante. E por quê? Por duas razões: porque o cartaz apresenta também o logotipo de uma empresa conhecida por vender gasolina e porque o nosso conhecimento das práticas publicitárias nos permite supor que é essa empresa que está falando conosco, reforçando assim a isotopia mecânica. Além disso, esse cartaz aparece no espaço público ou em revistas, onde raramente encontramos anúncios de venda de tigres. É a isotopia mecânica dominante no enunciado que nos vai indicar qual o caminho a seguir para resolver o nosso enigma.

A nossa terceira ferramenta é o conceito de articulação. A articulação é um fenômeno presente em todos os sistemas semióticos relativamente complexos. A articulação refere-se à capacidade das unidades nesses sistemas de se subdividirem em unidades menores ou, o que equivale à mesma coisa, de se combinarem para produzir unidades de nível superior. Uma frase como “Eu o compro” pode ser articulada em três unidades do plano de expressão: “Eu”, “o” e “compro”. “Eu” pode ser articulado em duas unidades /'e/ e /w/. No entanto, o plano de conteúdo também é articulado: o significado global de “compro” é o

produto do tempo presente, da primeira pessoa e do significado do verbo “comprar”. No nosso exemplo publicitário, a figura é possível porque “tigre” pode ser decomposto em “animalidade”, “listras”, “energia”, etc. Isso permite criar uma metáfora em que a “energia” é o elemento comum entre “tigre” e “combustível”.

1.2 Quatro fases

Agora que o nosso conjunto de ferramentas está completo, vamos ver mais de perto como funciona uma figura. Veremos que se trata de um processo complexo, que se desenrola em quatro etapas.

Mais uma vez, recorreremos a uma figura linguística, para, mais adiante, observarmos como essas etapas podem ser transpostas para o campo visual. Tomemos um exemplo do cotidiano — uma figura quase em desuso, o que pode tornar sua demonstração mais clara. Suponhamos o seguinte: reencontro uma amiga poucos dias após seu casamento e, otimista, ela me diz: “Casei com um anjo”.

A primeira etapa (1) consiste em identificar uma isotopia no enunciado. Como já foi explicado, cada elemento de um enunciado faz parte do contexto criado pelos elementos anteriores. É importante salientar que tais elementos projetam uma certa expectativa, que pode ser ou não satisfeita pelos novos elementos que surgem. O contexto é a minha conversa com a minha amiga, em que ela me fala, por exemplo, da sua lua de mel. Tudo o que ela diz faz sentido economicamente quando combinado com as informações já fornecidas.

A segunda etapa (2) consiste em identificar uma impertinência. Constatamos, pois, uma incompatibilidade enciclopédica entre o significado de “casar”, que sugere um complemento que designa um ser de carne, e o complemento efetivamente produzido, que designa algo bem diferente: “anjo”, que o dicionário define como um “ser sobrenatural que desempenha o papel de mensageiro celeste”. Há, portanto, uma ruptura com o que era esperado, visto que, até então, a conversa não tinha tomado a forma nem de um curso de teologia nem de uma aula de mitologia. Chamemos a esta quebra de isotopia *alotopia* (Groupe μ , 1974b, 1976b, 1980a).

Mas o que podemos fazer com esta palavra “anjo” que o enunciado nos impõe?

Poderia ficar por aqui e constatar simplesmente a alotopia. Poderia declarar que a minha amiga é louca e afastar-me cautelosamente.

No entanto, isso seria ignorar o princípio geral da cooperação, que me leva a apostar que a afirmação “casei com um anjo” faz sentido.

Para salvaguardar essa cooperação, vou proceder a uma operação de inferência, criando um significado satisfatório. A partir do significado “anjo” que

o enunciado me impõe — e a que chamarei, portanto, o grau percebido da figura —, reconstruirei um outro significado, a que chamarei o grau concebido da figura.

É o início da terceira fase (3). Essa fase compreende duas suboperações bastante distintas. Mas ambas se baseiam na propriedade que os enunciados têm de serem redundantes e na procura de manter a cooperação.

A primeira suboperação (3a) consiste na identificação do grau percebido da figura. No passo 2, detectamos uma simples incompatibilidade entre um elemento *a* e um elemento *b* no enunciado: o verbo “casar” e “anjo”. No entanto, não há nada que indique *a priori* que o elemento impertinente nesse enunciado é *a* e não *b*. É a isotopia dominante no enunciado que nos dirá exatamente qual o elemento que deve ser considerado impertinente. No nosso exemplo, a isotopia geral do enunciado é “humano” (alguém está falando de casamento). Assim, o grau percebido da figura é facilmente identificável: “anjo” é o alótopo, porque pertence a outra isotopia. Porém, se a isotopia dominante fosse de caráter mitológico ou místico, por exemplo, num texto de Santa Teresa d’Ávila, seria justificável o elemento “anjo” e seria impertinente o elemento “casar”.

A segunda suboperação (3b) consiste na produção efetiva do grau concebido. Em simultaneidade com o grau percebido, imposto pelo enunciado, a cooperação leva à elaboração de um conteúdo isótopo, ou seja, um conteúdo compatível com o resto do contexto. Ora, supõe-se que o verbo “casar” tenha como referente “ser humano” (e, além disso, antes da adoção da legislação que reconhece as uniões civis entre pessoas do mesmo sexo, “ser humano masculino”, quando o verbo “casei” era pronunciado por uma mulher). “Ser humano” é o grau concebido. No entanto, como veremos, trata-se de um grau concebido provisório.

A quarta etapa (4) é a mais importante, a que chamaremos reavaliação. Consiste em estabelecer uma ligação dialética entre esse grau concebido provisório e o grau percebido. Em “Casei com um anjo”, selecionamos os componentes semânticos compatíveis entre o “anjo” percebido e o concebido, para aplicá-los ao segundo (“doçura”, “ternura”, “beleza”, “pureza” e “bondade”). Desse modo, o grau concebido completo não é simplesmente “ser humano” ou “ser humano masculino”, mas “ser humano meigo, terno, bom, etc.”. É a isso que chamaremos o grau concebido completo. A produção desse grau concebido completo implica um grau significativo de liberdade, que depende das representações que temos do percebido. No nosso exemplo, um interlocutor pode projetar o traço “benevolência”, enquanto outro pode privilegiar o traço “pureza”.¹

¹ Sobre o mecanismo geral da figura nos textos, ver Groupe μ , 1976b, 1980, 1994; Klinkenberg, 2006.

2. A figura icônica

2.1 As ferramentas necessárias para descrever a figura icônica

É preciso agora perguntar se o enunciado icônico possui as características necessárias para produzir uma figura. Para isso, precisamos dos mesmos três conceitos que utilizamos para a figura linguística: o princípio de cooperação, a isotopia e a articulação.

O princípio de cooperação não suscita qualquer problema, visto ser um princípio válido para todas as comunicações entre seres conscientes, independentemente da sua natureza. Quanto à isotopia, veremos como se estabelece especificamente na mensagem visual. O que exigirá mais detalhes é a questão da articulação.

Aqui, utilizaremos o raciocínio cognitivo: como reconhecemos um objeto ou um ícone visual de um objeto? Por exemplo, um gato ou um ícone de gato, um rosto ou um ícone de rosto? Identificamo-los através de características a que chamaremos *determinantes*. Esses determinantes dividem-se em duas categorias: *determinantes intrínsecos* e *determinantes extrínsecos* (Groupe μ , 1993, 2026).

Os determinantes intrínsecos nos permitem reconhecer os objetos ou os ícones de objetos pelas suas propriedades gerais estabilizadas na nossa cultura, como as cores ou as formas. Reconheço um limão pela sua forma e cor verde, reconheço um gato pelo seu contorno.

Os determinantes extrínsecos são aqueles que nos permitem reconhecer um objeto ou um ícone de um objeto *não pelo que ele é*, mas, sim, pelo que o rodeia e produz uma isotopia. Na capa da revista que se segue, intitulada “Como anda a família?” (Fig. 1), reconhecemos cabeças. Foram utilizadas várias estratégias para autorizar esse reconhecimento.

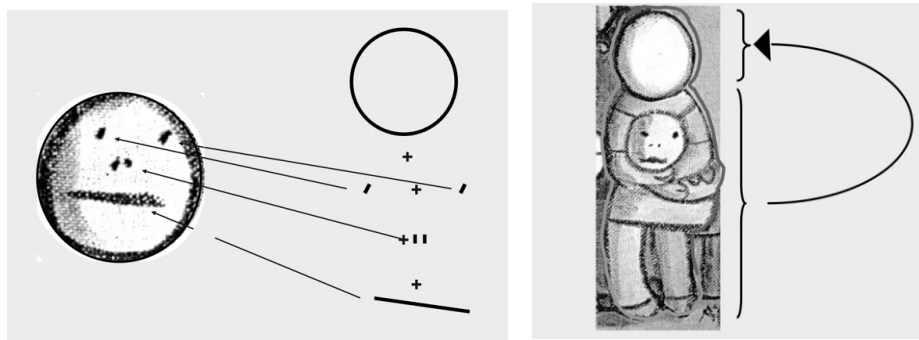
Figura 1: Desenho de André François para o semanário francês *Le Nouvel observateur*.



Fonte: François (1992).

Nesse enunciado, aparecem duas formas circulares. No entanto, uma forma circular, por si só, não possui um nível de redundância suficiente para nos permitir reconhecer uma cabeça: um círculo pode referir-se a um sol ou a uma bola de futebol. Mas nesses casos, identificamos de fato cabeças. No primeiro caso, o da zona inferior do enunciado, identificamo-la porque a forma circular é completada por elementos identificáveis, como os olhos, o nariz e a boca. Esses elementos estão subordinados à forma circular (Fig. 2a). Essa primeira estratégia é a *superordenação*: diremos que a forma circular é a de um rosto porque está superordenada em relação aos determinantes extrínsecos que são os olhos, o nariz e a boca. No segundo caso, do lado direito do enunciado, identificamos uma cabeça porque a forma circular faz parte de um conjunto maior, que é um corpo humano (Fig. 2b). Essa segunda estratégia é de *subordinação*: a forma circular é a de um rosto porque está subordinada a um determinante extrínseco, que é o corpo.

Figuras 2a e 2b: Superordenação e subordinação.

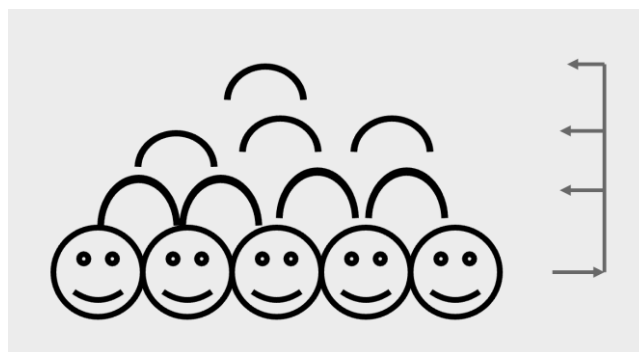


Fonte: elaboração própria.

A subordinação e a superordenação funcionam em simultâneo: reconheço um rosto porque tem olhos, e reconheço os olhos porque são partes de um rosto. Não se trata de uma artimanha, mas de uma consequência simples de uma importante propriedade dos enunciados visuais: o fato de podermos perceber os seus componentes em simultâneo. Essa característica é, por sua vez, consequência de uma outra propriedade do canal visual: a sua potência. O canal visual é 107 vezes mais potente do que o canal auditivo. Em outras palavras, no mesmo espaço de tempo, ele é capaz de processar uma quantidade muito maior de informação. Por conseguinte, todas as semióticas que utilizam o canal visual são semióticas da simultaneidade, enquanto as semióticas que recorrem ao canal auditivo são semióticas da sequencialidade. Sabemos que, no século XVIII, Lessing já distinguia as artes do tempo e as artes do espaço.

Além da superordenação e da subordinação, existe uma terceira estratégia: a coordenação. No caso da figura 3, temos formas que, por si só, podem ser identificadas como faces: são as formas da primeira fila. Temos outras que, se aparecessem isoladamente, não poderiam ser identificadas como faces. São os pequenos semicírculos das filas superiores. No entanto, as formas da primeira e da segunda fila são comparáveis, pois todas têm a propriedade intrínseca de serem circulares. Essa coexistência de formas coordenadas leva-nos a admitir que os semicírculos das filas superiores se referem efetivamente a cabeças.

Figura 3: Coordenação.



Fonte: elaboração própria.

Além disso, para além da subordinação, da superordenação e da coordenação, é possível prever um quarto tipo de relação, que envolve não só o espaço, mas também o tempo: a pré-ordenação. Os objetos visuais são espaciais por natureza e os seus elementos são apresentados simultaneamente numa pintura ou num cartaz. Porém, por vezes, são apresentados em sequências temporais, como no caso de uma história em quadrinhos ou de um filme, e essa sequencialidade também aumenta o nível de redundância. Um bom exemplo é a cabeça do Gato de Cheshire em *Alice no País das Maravilhas*, que aparece e desaparece constantemente aos olhos de Alice, sendo por vezes reduzida ao seu sorriso². Devido a esse dinamismo narrativo, sabemos que o sorriso é uma parte da cabeça de um gato (Fig. 4).

Figura 4: Ilustrações baseadas no filme de animação *Alice no País das Maravilhas*.



Fonte: (Alice [...], 1951).

Assim, reconhecemos os objetos através de determinações, por vezes intrínsecas e por vezes extrínsecas, e todas essas determinações podem ser de vários tipos.

² “Muitas vezes vi um gato sem sorriso”, pensou Alice; “mas um sorriso sem gato! É a coisa mais curiosa que já vi na minha vida”. Ver Aharonov; Popescu; Rohrllich; Skrzypczyk, 2013.

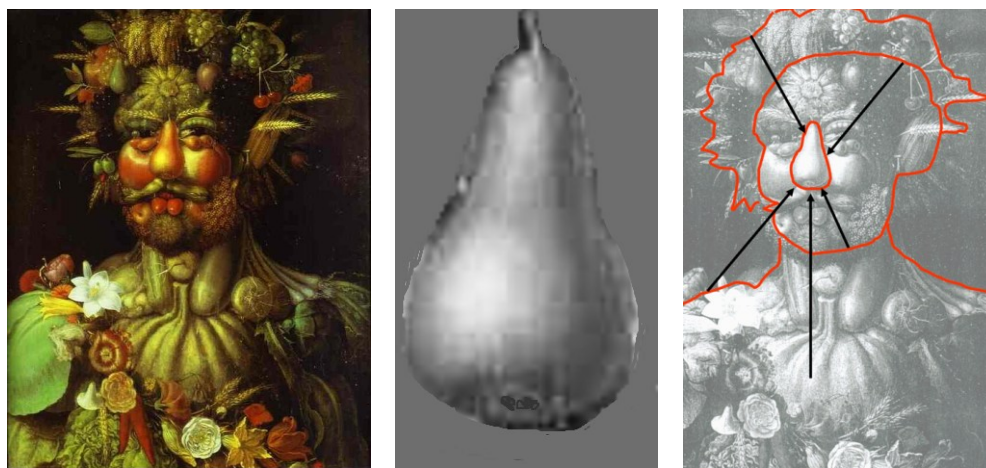
Quadro 1: Articulação dos signos icônicos.

<i>Determinações intrínsecas</i>	<i>Determinações extrínsecas</i>	
	<i>sincrônicas</i>	<i>diacrônicas</i>
Propriedades espaciais prototípicas	Superordenações Subordinações Coordenações	Pré-ordenações

Fonte: elaboração própria.

Isso nos leva a prever a existência de conflitos de determinações. É o que se passa, por exemplo, com a cabeça de Arcimboldo da figura 5a. Ao olharmos para uma certa parte central do enunciado, identificamos uma pera, graças a determinações intrínsecas, como a cor e a forma, e a determinações extrínsecas de superordenação: a pera está superordenada em relação ao seu pedúnculo (Fig. 5b). No entanto, se colocarmos esse elemento no seu contexto, já não será uma pera, mas sim um nariz, porque o elemento está subordinado a um todo cujas formas intrínsecas nos fazem considerar que se trata de um rosto (Fig. 5c). Assim, o mesmo elemento pode ser simultaneamente uma pera e um nariz.

Figura 5a: *Vertumnus* (retrato de Rudolf II); **Figura 5b:** superordenação (pera); **Figura 5c:** subordinação (nariz).



Fonte: Arcimboldo ([1590-1591]).

Vejamos os mesmos conflitos na figura 6, inspirada nas aventuras de Tintim.³ O objeto que se vê tem um duplo estatuto: em virtude de determinações

³ A política de direitos de autor muito rigorosa dos herdeiros de Hergé não permite a reprodução do quadrinho original.

intrínsecas, é uma garrafa; mas determinações extrínsecas — a sua posição no rosto da personagem — permitem-nos ver uma pupila.

Figura 6: Desenho baseado num quadrinho do álbum *O caranguejo das pinças de ouro*.



Fonte: adaptado de Hergé (1941).

Esses conflitos de determinação acabam por situar-nos plenamente no campo da retórica. E assim chegamos finalmente a sua transposição para a linguagem visual.

2.2 Os mecanismos da figura icônica

Agora que descrevemos as propriedades da imagem visual que tornam possível a retórica (Groupe μ , 1980b, 1989b), voltemos à análise das diferentes fases da produção da figura para compreender como funcionam no caso do enunciado visual. O exemplo de figura que utilizaremos é a colagem do surrealista Max Ernst intitulada "Rencontre de deux sourires" (1922) [Encontro de dois sorrisos] (Fig. 7). Para facilitar a exposição, centraremos a nossa análise apenas numa parte do enunciado: a parte da direita, que apresenta uma figura de pé.

Figura 7: Max Ernst, Rencontre de deux sourires.



Fonte: Ernst (1922, p. 14).

Recorde-se que as duas primeiras etapas da produção de uma figura linguística são a identificação de uma isotopia e a identificação de uma alotopia. No caso da imagem, essas duas etapas ocorrem em simultâneo, por uma razão já mencionada: porque a lei da enunciação visual é a simultaneidade. As isotopias e as rupturas de isotopias se apresentam ao mesmo tempo.

No que diz respeito ao primeiro fenômeno, temos aqui claramente duas séries de elementos. Alguns elementos se inscrevem numa isotopia animal, como a cabeça do pássaro, a borboleta, a perna da rã ou a cobra, enquanto outros se indexam numa isotopia humana, na qual reconhecemos um quarto com as suas paredes, um tapete, uma cadeira e roupa.

Mas nada é coerente. A co-presença de elementos humanos e animais dá origem a conjuntos que não correspondem a nenhum modelo conhecido, o que é particularmente evidente na figura da direita. Pelo contrário, os dois elementos que se manifestam — o corpo e a cabeça — conformam-se ambos, mas separadamente, a um tipo. Esses dois tipos não são isótopos.

No entanto, a alotopia pode ser resolvida em nome do princípio da cooperação. O observador do enunciado não desiste perante essa dificuldade e procura reavaliar o dito enunciado, de modo a produzir uma leitura satisfatória.

Isso se faz por meio da análise dos elementos presentes no enunciado. No processo de identificação das unidades, vamos nos deparar com conflitos de determinação. Por exemplo, identificaremos um corpo humano. Sabemos que os corpos humanos são geralmente encimados por cabeças humanas. No entanto,

nesse caso, no lugar exato onde normalmente se esperaria encontrar uma cabeça humana, devido a determinações extrínsecas, manifesta-se um tipo diferente, identificável graças a determinações intrínsecas: a presença de subtipos como “olho redondo”, “bico” ou “penas”, entre outros, leva-nos a identificar uma “cabeça de pássaro”. Assim, tal como na figura linguística, temos um grau concebido e um grau percebido. Nessa configuração, o grau percebido é a cabeça de pássaro, que é imposta pelo enunciado, enquanto o grau concebido é a cabeça humana, que deve estar na parte superior de um corpo humano.

Mas por que razão se pode dizer que o grau percebido é a cabeça do pássaro e não o corpo humano? Isso acontece porque, embora as duas isotopias apareçam simultaneamente, uma das duas é dominante, tal como na figura linguística, e é essa diferença que orienta o trabalho de reavaliação do observador. Aqui, todos concordarão que é a isotopia humana que predomina. Será por razões quantitativas? Não, uma vez que os elementos animais são tão numerosos quanto os elementos humanos. É mais por razões qualitativas. Por um lado, a cena humana representada corresponde a um modelo cultural muito prototípico: é uma cena da vida burguesa do final do século XIX ou do início do século XX. Por outro lado, existe algo a que poderíamos chamar homogeneidade transformacional: os elementos humanos são representados em uma única escala, enquanto os elementos animais são representados em escalas diferentes: a borboleta é maior do que a cabeça do pássaro. Além disso, esses elementos animais são representados sob diferentes pontos de vista: a borboleta é vista de cima, a cabeça do pássaro é vista de perfil, etc. Os elementos humanos, por outro lado, são representados em perspectiva a partir de um único ponto de vista.

Em resumo, a relação entre as duas isotopias permite realizar as duas suboperações da terceira fase. A primeira (3a) consiste em localizar o lugar da figura, neste caso a cabeça do pássaro, grau percebido (grau identificado como impertinente graças à dominância da isotopia humana). A segunda suboperação (3b) consiste na produção do grau concebido provisório: uma cabeça humana em vez de uma cabeça de pássaro (grau desenvolvido graças à mesma isotopia humana).

Resta agora, na quarta etapa, associar o grau percebido ao grau concebido provisório, obedecendo, mais uma vez, ao princípio da cooperação. Em termos concretos, é necessário calcular a relação dialética entre a “cabeça humana” e a “cabeça de pássaro”. O fato de se tratar de dois tipos diferentes de cabeça constitui apenas a base lógica da figura. O resto, como Max Ernst nos convida a fazer, consiste em explorar os dois universos representados: projetamos o maior número possível de elementos da representação do percebido no referente do concebido, no processo que denominamos reavaliação. Isso dá origem a um último grau concebido, que conduz ao efeito figural: podemos, por exemplo, imaginar que um ser humano pode ser tanto o que é mostrado nos retratos burgueses quanto uma ave de rapina, com tudo o que isso implica em termos de crueldade e avidez.

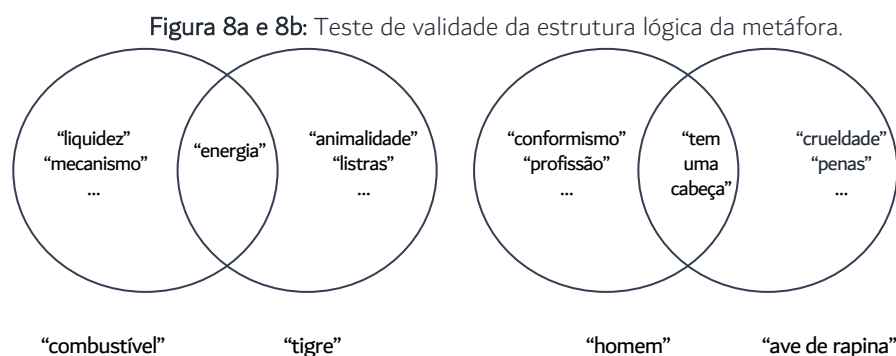
3. Uma metáfora icônica?

3.1 Semelhanças

A figura acima pode ser comparada a figuras linguísticas? Alguns não hesitariam em considerá-la uma metáfora.

E é verdade que pelo menos duas das suas características parecem convidar-nos a fazê-lo.

A primeira é que parece funcionar com a mesma estrutura da metáfora verbal. No *slogan* “Ponha um tigre no seu carro”, os dois sememas que definem o tigre (grau percebido) e o combustível (grau concebido) têm pontos em comum: a interseção do diagrama representa essas propriedades comuns (“energia”, “força”, etc.); *a* e *b* contêm propriedades exclusivas: “liquidez” em *a*, “animalidade” em *b*. Essas propriedades exclusivas são cruciais, pois são elas que permitem produzir o grau concebido completo da figura e, portanto, o seu efeito (projeção de propriedades de *b* sobre o referente de *a*). É essa estrutura interseccional que aqui encontramos. A identificação do tipo “cabeça de pássaro” (grau percebido) pressupõe um conjunto específico *a* de características. A identificação do tipo “cabeça humana” (grau concebido) pressupõe um outro conjunto *b*. Os dois conjuntos têm algo em comum: os seus elementos são retirados do mesmo paradigma (“cabeças”). Pode-se, portanto, argumentar que os conjuntos se intersectam em *c*, a região correspondente às características que podem ser indiferentemente referidas a ambos os tipos.



Fonte: elaboração própria.

Uma segunda característica parece aproximar-nos da metáfora: a presença de uma substituição e de um efeito analógico. Na classe das cabeças, houve uma substituição de “cabeça de pássaro” por “cabeça humana”. Na quarta fase do processo figural, podemos assim explorar as analogias entre representações desses dois tipos.

3.2 Diferenças

No entanto, devemos ser extremamente cautelosos ao equiparar as figuras icônicas e verbais. Existem diferenças cruciais entre elas.

A primeira diferença resulta do fato de as articulações entre os planos do conteúdo e da expressão não serem independentes umas das outras, em virtude da natureza motivada do signo icônico. Se dissermos de uma senhora que ela tem “pescoço de cisne”, o enunciado linguístico pode suspender determinações demasiado concretas — como as penas — e reter apenas os semas correspondentes a “flexível” (da mesma maneira como, na metáfora do tigre, não havíamos considerado relevantes as “listras”). Na figura icônica, nada disso: o animal apareceria com a sua plumagem e tudo o que faz dele uma ave; e um pintor que representasse essa pessoa com o longo pescoço branco do pássaro obteria um efeito ridículo.

A segunda diferença é que, quando se trata de uma interseção na imagem visual, esta pode referir-se não só a traços semânticos, como a “crueldade”, mas também a características formais.

Vejamos este anúncio de uma marca de café europeia (comentado em Groupe μ , 1976a), já extinta, que todos os apreciadores de café na França e na Bélgica conheciam bem⁴: a marca “Gato preto” (Fig. 9).

Figura 9: Desenho de Julian Key para um anúncio do café “*Chat noir*”.



Fonte: Keymolen (1966).

⁴ Tanto que este anúncio é provavelmente o primeiro no mundo a não mencionar o nome da marca.

O enunciado oferece uma analogia entre um gato e um bule: tal só foi possível porque o artista Julian Key desenhou um gato sentado estilizado com a mesma forma que o recipiente. Os determinantes intrínsecos /oblongo/, /vertical/ e /sinuoso/ correspondem tanto ao tipo “cauda” (do gato) como ao tipo “bico” (do bule); o triângulo preto pode ser associado tanto à “orelha” (do gato) como à “estrutura da tampa” (do bule); e o mesmo /cone truncado/ corresponde aqui ao “corpo do gato” e ao “corpo do bule”. Há, portanto, uma dupla leitura dos significantes. Esse fenômeno de relações entre formas não se encontra, obviamente, na metáfora linguística. Se tivesse de ser comparado com um fenômeno linguístico, seria provavelmente com a palavra-valise (aglutinação) ou a rima.

Antes de falar demasiado depressa de metáfora ou de metonímia icônicas, é, pois, preciso sistematizar os diferentes parâmetros da figura.

4. Sistemática das figuras icônicas

4.1 Dois pares de conceitos úteis

Para descrever a figura icônica, precisamos de uma série de conceitos que já estudamos: isotopia e alotopia, grau concebido e grau percebido, interação entre o percebido e o concebido, determinante. No entanto, para conceber uma tipologia das figuras, são necessárias outras ferramentas. Por exemplo, precisamos dos pares: *in absentia* vs. *in praesentia* e conjunção vs. disjunção. Expliquemos essa misteriosa terminologia.

O primeiro par de conceitos refere-se ao modo como o grau concebido se manifesta. Por exemplo, pode-se dizer que uma metáfora linguística é *in absentia* quando o grau concebido *não* está presente no contexto. Exemplo: “Casei com um anjo”, em que “ser humano” não aparece. Por outro lado, diz-se que uma metáfora está *in praesentia* quando o grau concebido se manifesta no contexto. Tomemos como exemplo estes versos do poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1947):

La vita non mi è più
Arrestata in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi⁵

“Roccia di gridi” (“rocha de gritos”) é o grau percebido, mas a sua chave é dada acima, graças ao verbo “ser”: é “vita”.

⁵ “A vida mais não é,/ Detida no fundo da garganta,/ Que uma rocha de gritos”. Tradução de Haroldo de Campos e Aurora Bernardini em: WATAGHIN, Lucia (org.). *Ungaretti: daquela estrela à outra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Na figura icônica, é particularmente importante distinguir esses diferentes modos de apresentação: em Max Ernst, a “cabeça do homem” está *in absentia*: não é manifestada. Em contrapartida, a “cauda do gato” e o “bico do bule” estão *in præsentia*, pois manifestam-se simultaneamente.

Esse primeiro par de conceitos deve ser complementado por outro par específico do ícone visual. No exemplo do gato-bule, verificamos que os mesmos determinantes são utilizados para representar tanto a “cauda do gato” como o “bico do bule”. Como a comunicação visual permite a simultaneidade, dois conjuntos de significantes podem aparecer no mesmo lugar num enunciado. Temos de ter essa possibilidade em conta. Isso dá origem a outra oposição: conjunção vs. disjunção. Falamos de *conjunção* se os dois graus puderem estar situados no mesmo lugar do enunciado. E a *disjunção* ocorre quando os dois graus estão simplesmente justapostos.

4.2 Sistema de figuras icônicas

Quadro 2: Tipologia das figuras icônicas.

	Conjunção	Disjunção
<i>In præsentia</i>	Interpenetrações	Acoplamentos
<i>In absentia</i>	Tropos	Tropos projetados

Fonte: elaboração própria

No modo *in præsentia* conjunto, as duas entidades ocupam o mesmo lugar no enunciado, mas são manifestadas de forma explícita, pelo menos em parte. É o caso do gato-bule descrito acima. Chamaremos a essas figuras interpenetrações.

Outros exemplos são fáceis de encontrar. Por exemplo, no cartaz da figura 10a, onde se lê em holandês: “Em Munique, no mesmo dia, na feira de transportes”. Mostra o conhecido edifício de Munique, a Frauenkirche (Igreja de Nossa Senhora): embora mantenha alguns dos seus traços distintivos, como os dois campanários de cobre e a fachada de tijolo, foi-lhe inserido um aparato de trilhos, de dormentes e de hastes, e até uma letra M (a inicial de Munique e de Messe, feira em alemão).

Figura 10a: Cartaz de André Pasture para as ferrovias belgas, para a feira internacional de transportes; Figura 10b: A Frauenkirche (Munique).



Fonte: (Société Nationale des Chemins de fer Belges, 1965); (Library of Congress Prints and Photographs Division, 1900).

Outro exemplo: os cubistas e os surrealistas comparavam frequentemente o corpo humano a um instrumento musical, geralmente uma guitarra, um violino ou um violoncelo, todos instrumentos que se ajustam facilmente à silhueta humana (Fig. 11a). Porém, as artes populares também souberam tirar partido dessa estrutura (Fig. 11b).

Figura 11a: *Le Violon d'Ingres*; Figura 11b: Cartaz do filme *Il merlo maschio*, dirigido por Pasquale Festa Campanile (1971).

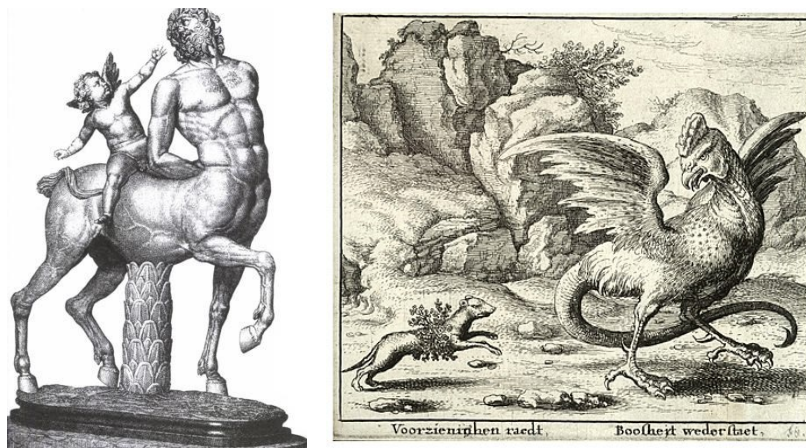


Fontes: Ray (1924) e *Il merlo maschio* (1971).

No modo *in absentia* conjunto, as duas entidades ocupam o mesmo lugar no enunciado, mas cada uma ocupa o lugar da outra por substituição completa. É o que acontece na colagem de Max Ernst e, de um modo mais geral, em todos os casos em que existe um conflito entre determinações externas e internas. Essas figuras podem ser designadas como tropos icônicos.

Exemplos desses tropos são todos os animais míticos constituídos por partes de dois ou três seres reais: o centauro manifesta o tipo “homem” na metade da frente e o tipo “cavalo” na metade de trás; o basilisco tem a cabeça de um galo e o corpo de um anfíbio, terminando numa cauda de réptil... (O caso dos animais míticos suscita um problema teórico importante, que será discutido mais tarde: no tópico 5.2).

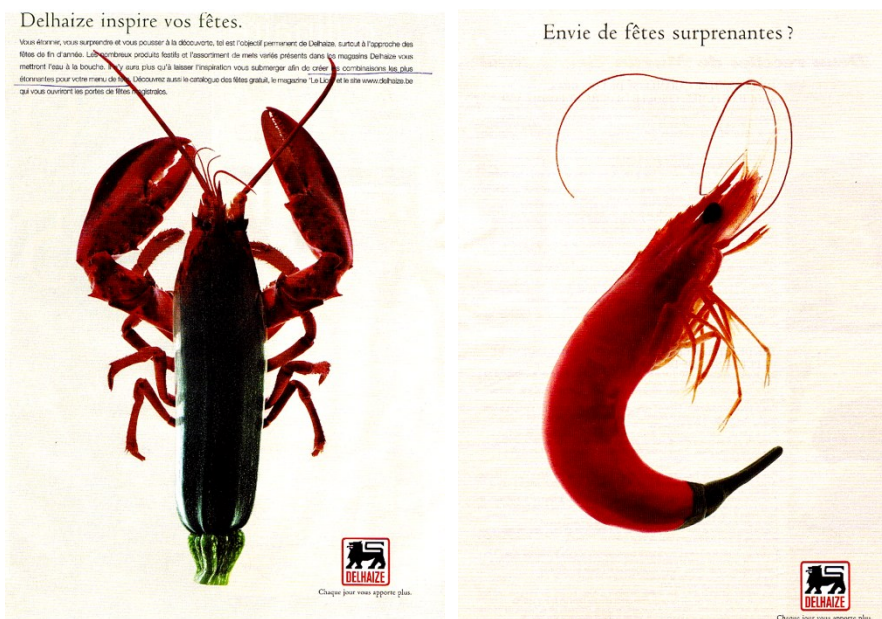
Figuras 12a e Figura 12b: Centauro e basilisco.



Fontes: Archives Larousse (2005); Wenceslas Hollar (séc. XVII).

No entanto, há outros exemplos na publicidade, nos quais é mesmo difícil decidir qual é a isotopia dominante, tal como nos anúncios das figuras 13a e 13b, onde existe uma equivalência icônica entre lagosta e abobrinha, por um lado, e camarão e pimenta, por outro. Mas o contexto linguístico (“Delhaize inspira as suas festas”, “Quer festas incríveis?”) sugere que os verdadeiros temas são a lagosta e o camarão, que, na região da Europa onde se situa a loja Delhaize, correspondem mais à ideia de um menu festivo.

Figura 13a e Figura 13b: Publicidade de Natal e Ano Novo.



Fonte: Delhaize (1995).

No modo *in praesentia* disjunto, as duas entidades estão ambas manifestas, mas ocupam lugares diferentes no enunciado. Por exemplo, na famosa gravura “A Grande Onda de Kanagawa” (Fig. 14), Hokusai justapõe o Monte Fuji e uma grande onda, atribuindo-lhes a mesma estrutura triangular, a mesma coloração e dimensões comparáveis. Assim, o observador estabelece facilmente uma relação entre as duas entidades: o Monte Fuji é uma onda imóvel e a onda é uma montanha em movimento.

Figura 14: Kanagawa-oki nami-ura (Sob a onda ao largo de Kanagawa), na série Trinta e seis vistas do Monte Fuji.



Fonte: Hokusai ([1830 ou 1831]).

No modo *in absentia* disjunto, apenas uma entidade se manifesta, sendo a outra externa ao enunciado. À primeira vista, essa família de figuras é difícil de conceber: de fato, que relação dialética pode ser estabelecida entre duas entidades, se uma delas não está presente? No entanto, não é difícil encontrar páginas na crítica de arte onde essa projeção é evidente: tal e tal vale, pintado por tal e tal pintor, é comparado ao sexo de uma mulher, enquanto um pico de montanha é dito fálico. Por exemplo, o famoso quadro de Böcklin da figura 15 foi geralmente interpretado de forma erótica.

Figura 15: Die Toteninsel [A Ilha dos mortos], V.



Fonte: Böcklin (1886).

Um título pode muito bem conferir um significado retórico a um quadro que, de outro modo, teria um significado satisfatório; essa era uma técnica familiar aos pintores surrealistas. É o que acontece quando Magritte intitula um dos seus quadros "Les muscles celestes" [Os músculos celestes] (1927) e "La clairvoyance" [A clarividência] (1936). O primeiro mostra formas abstratas em posição vertical. Com a ajuda do título e a presença de um chão, podemos de fato pensar numa cena de luta ou de dança. O segundo mostra um pintor olhando para um ovo enquanto pinta um pássaro na sua tela.⁶ Em ambos os casos, o ponto de partida era o tipo percebido, e um tipo ausente foi projetado sobre ele, ausente mas indexado a uma isotopia do contexto. Essas figuras são designadas como tropos projetados.

⁶ A política de direitos autorais dos herdeiros de Magritte, tão rigorosa como a dos herdeiros de Hergé, não permite a reprodução desses quadros: as viúvas belgas não são generosas.

5. Os efeitos

5.1 Efeitos semânticos e culturais

Resta abordar o ponto essencial: os efeitos das figuras icônicas.

A recepção das figuras icônicas convoca a enciclopédia, ou seja, todos os nossos conhecimentos e crenças sobre as coisas. São esses valores que nos ajudam a dar sentido ao resultado final do nosso trabalho.

Qual é esse sentido? Aqueles que falam de metáfora icônica insistem no “efeito de analogia”, frequentemente considerando a especificidade da metáfora linguística. É certo que esse tipo de efeito parece funcionar bem no caso do “Rencontre”, de Max Ernst. Aqui, consoante identificamos a cabeça da ave como a de um passeriforme ou a de uma ave de rapina, na fase 4 podemos projetar no ser representado os atributos de “leveza”, “crueldade” e, em todo o caso, de “animalidade”.

Se pensarmos no gato-bule, já não se trata propriamente de uma analogia. Um gato que faz publicidade de um café pode ser investido de tudo o que os consumidores projetam na sua droga preferida: “suavidade”, “energia”, “concentração”, entre outros. Há certamente uma ligação entre uma boa xícara de café quente e um bom gato a ronronar. Porém, essa relação já não é estritamente icônica.

Com os Arcimboldos, afastamo-nos ainda mais da analogia. Se quisermos ver algo mais do que uma série inteligente de analogias formais, em que nos limitamos a afirmar que um nariz se assemelha a uma pera, podemos propor uma leitura como “O corpo humano é constituído a partir de tudo o que come” ou “a partir de tudo o que lê”, estabelecendo uma relação de causa e consequência. O mesmo se aplica à imagem da Figura 6. Claro que se pode argumentar que há uma analogia: os olhos e as garrafas são objetos mais ou menos compactos, transparentes e contêm um líquido. No entanto, o objetivo da imagem é obviamente outro: mostrar como funciona a visão de um bêbado. Para isso, o objeto do processo de visão — a garrafa — é aqui representado em vez do seu agente, o olho. Do mesmo modo, no cartaz de Munique (Fig. 10a), que combina os tipos “trilhos de trem”, “letra M” e “igreja famosa em Munique”, o objetivo não é uma analogia, mas sim uma relação entre meios e fins. “Ir a Munique de trem”. E na Figura 16, aprendemos que a coqueteria conduz à morte moral.

Figura 16: All is vanity.



Fonte: Gilbert (1892).

Assim, não só todas as nossas figuras diferem muito da metáfora linguística, como também funcionam de formas muito diferentes umas das outras e produzem efeitos heterogêneos. Por conseguinte, não faz sentido agrupá-las sob a designação de “metáfora”.

Acima de tudo, podemos observar que a menor dessas figuras abarca um conjunto complexo de relações. Não é irrelevante que os olhos do capitão Haddock (Fig. 6) tenham sido substituídos por garrafas, que uma pera tenha sido escolhida para representar o nariz do imperador ou que que hastes tenham sido colocadas no lugar das rosáceas da catedral de Munique. A figura teria tido um efeito diferente se, em vez de garrafas, tivessem sido utilizados punhais, relâmpagos ou mulheres; se a pera de Arcimboldo tivesse sido substituída por uma estrela-do-mar ou uma salada de batatas; se o cartaz de Munique tivesse apresentado um semáforo em vez de trilhos. A relação semântica entre o percebido e o concebido teria conduzido a propostas diferentes.

A figura explora as nossas enciclopédias, pondo-as em evidência: faz emergir as causas, as conseqüências e os efeitos, convocando as nossas concepções mais fundamentais: a crueldade das aves de rapina, a hipocrisia da burguesia, a energia do tigre, a ligação entre os objetos e os instrumentos da visão. Produz, portanto, esquemas argumentativos. Esse aspecto é reforçado pelo fato de utilizar as enciclopédias de forma flexível e de se adaptar aos participantes na comunicação. A imagem do tigre agradará tanto ao entusiasta das arrancadas furiosas que deixam marcas de pneus na estrada como ao amante de uma condução flexível, porque “tigre” pode se referir a coisas muito diferentes: força bruta para o primeiro, flexibilidade para o segundo. Todos os motoristas, cujos

estilos de condução são por vezes muito diferentes, puderam adaptar uma dessas representações enciclopédicas à sua situação pessoal.

No entanto, a figura não se limita a explorar as nossas enciclopédias. Pode também modificá-las, criando novos acordos. Por exemplo, quando um anúncio do café Nespresso nos mostra uma mão com um anel, mas em que a joia é substituída por uma cápsula, afirma-se que o café pode ser tão precioso quanto uma peça de joalheria.

5.2 Efeitos pragmáticos

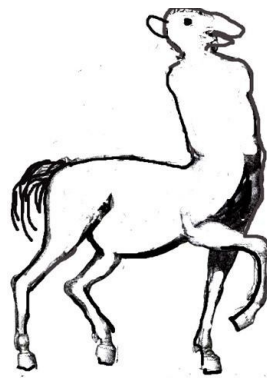
Como referimos no início deste artigo, não existe oposição entre a retórica argumentativa e a retórica figurativa, mas sim uma continuidade: a figura pode desempenhar um papel argumentativo. Convém salientar que o mecanismo figural descrito é apenas uma das possibilidades que se apresentam a qualquer pessoa confrontada com uma alotopia num enunciado.

Se pensarmos bem, essas possibilidades são cinco.

O primeiro caso é a falta de consciência da alotopia. Se alguém pertencer a uma cultura que acredita na existência de basiliscos, não existe alotopia para essa pessoa. O mesmo acontece se o enunciado pertencer a um gênero narrativo que preveja a existência desse tipo de combinação, como o gênero fantasia: a percepção é isotópica.

O segundo caso é a consciência da alotopia, mas onde esta é considerada um mero acidente. Um lapso, uma falta de jeito ou um erro. Se o meu vizinho de mesa me perguntar “Você me passa o sal?” enquanto me mostra a pimenta, não farei disso uma alotopia, mas atribuirei a uma distração. E posso considerar o enunciado do exemplo 17 não como uma figura, como no caso do centauro (Fig. 12a), mas como um esboço pouco habilidoso de um cavalo. O produto da manobra é uma simples correção, que consiste em eliminar o percebido em favor do concebido.

Figura 17: Centauro ou cavalo mal desenhado?



Fonte: elaboração própria

O terceiro caso ocorre quando a alotopia é gerida através do raciocínio sobre o possível referente da afirmação. Perante o exemplo 18, posso dizer a mim mesmo: “Sim, é verdade que as alterações climáticas podem ter repercussões indesejadas no corpo humano”. Desta vez, é o grau percebido que é valorizado. É visto como referindo-se a um fenômeno genuíno. E poder-se-ia falar de uma reavaliação científica. Já não existe a relação dialética entre o percebido e o concebido que caracteriza a figura. Assim, se essa leitura se tornar partilhada numa cultura, a alotopia é reabsorvida e regressamos ao caso número um.

Figura 18: Cartaz para uma campanha do Fundo Mundial para a Natureza.



Fonte: WWF (2008).

O quarto caso é o da reavaliação retórica, em que se estabelece uma ligação dialética entre o concebido e o percebido.

Por fim, há uma quinta possibilidade: a quebra da cooperação. O enunciado é percebido como alótopo, mas o receptor não consente qualquer trabalho de reavaliação. Essa é a hipótese em que eu consideraria a minha amiga louca, pois ela afirma ter-se casado com um mensageiro celeste. Roland Barthes tinha uma palavra bonita para descrever essa recusa de trabalhar o sentido: chamava-lhe uma doença: a “assimbolia”.

Perspectivas

Tudo isso constitui uma primeira abordagem à retórica visual, destinada a fornecer ferramentas para descrever as figuras que atuam na publicidade, nas imagens artísticas, nas histórias em quadrinhos, no cinema e na fotografia. Mas há, evidentemente, muitas outras pistas que devem ainda ser exploradas. Apenas vou referir duas delas.

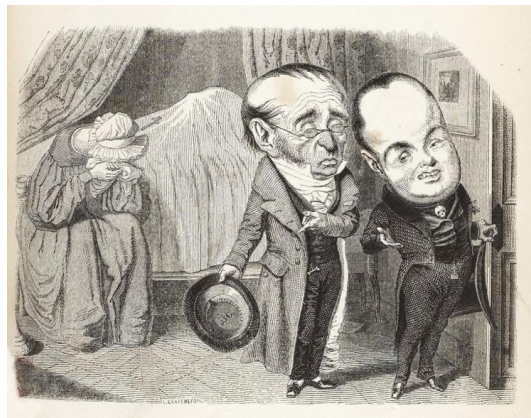
Retórica icônica transformativa

Além das figuras retóricas relativas ao tipo icônico, do qual nos ocupamos longamente, existe outra retórica icônica: a da transformação.

Para explicar a natureza motivada dos signos icônicos, é necessário recorrer à noção de transformação. Por transformação, entendemos o modelo de relação que pode ser estabelecido entre as características espaciais do referente, tal como uma cultura o pode representar, e as características espaciais do signo icônico. Um bom exemplo de transformação é a passagem de um referente tridimensional para um signo bidimensional, como num mapa geográfico ou numa fotografia: é o que se designa por projeção em geometria. Mas, para obter um mapa, é também necessária uma redução de escala, ou seja, outra transformação. E se uma fotografia está em preto e branco, conservamos certas propriedades de luminância do referente, mas não a sua dominância cromática: mais uma transformação, dessa vez envolvendo filtragem.⁷

Em geral, todos os elementos de um enunciado estão sujeitos a transformações homogêneas. No entanto, nem sempre é assim: por vezes, os enunciados são afetados por operações heterogêneas, ou seja, uma parte do enunciado conhece uma transformação *A*, enquanto o resto é afetado por uma transformação *B*. Podemos falar de isotopia e de alotopia transformativas. É o caso, por exemplo, da caricatura: certas transformações de escala podem afetar apenas alguns determinantes, como a cabeça, que é desproporcionadamente grande em relação ao corpo, enquanto todas as outras transformações permanecem homogêneas (Fig. 19).

Figura 19: *Les médecins*.



Fonte: Grandville (1838-1840).

Outros exemplos de retórica transformativa podem ser encontrados em imagens em preto e branco, onde o uso da cor acentua o seu valor simbólico:

⁷ Para uma descrição sistemática das transformações, ver Groupe μ , 1992 e 2025.

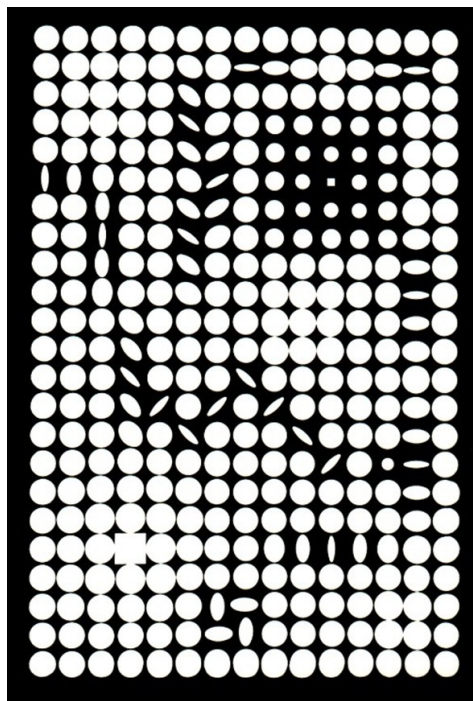
sabemos que numa versão de *Encouraçado Potemkin* (1925), um filme em preto e branco, Eisenstein hasteou uma bandeira vermelha, pintada à mão em 108 imagens.

A retórica plástica

Em conjunto com a retórica icônica, seja ela tipológica ou transformacional, há também lugar para a retórica dos signos plásticos.

Na Figura 20, uma composição de Vasarely, observamos filas de círculos. E essa regularidade sintagmática cria uma isotopia. No entanto, na interseção de certos alinhamentos de círculos, surge um quadrado. Podemos dizer que o quadrado é um grau percebido, ocupando o lugar de um círculo concebido. Tal como acontece com a figura icônica, a relação entre as duas formas tem um fundamento lógico, visto possuírem determinantes intrínsecas idênticas: são fortemente simétricas e caracterizam-se ambas por /fechamento/ e /concentricidade/. Mas esses dois tipos são culturalmente vividos como opostos. Assim, ao juntá-los, Vasarely consegue um verdadeiro golpe de força, com múltiplos efeitos. Se, por hipótese — e refiro esta interpretação apenas para ilustrar o mecanismo — o quadrado estiver associado à perfeição humana e o círculo à ação divina, a sua reconciliação na figura não pode deixar de ter profundas repercussões simbólicas: a fusão do homem com a divindade ou a humanização da ordem divina.

Figura 20: *Bételgeuse*.



Fonte: Victor Vasarely (1970). ●

Referências

- AHARONOV, Yakir; POPESCU, Sandu; ROHRLICH, Daniel; SKRZYPCZYK, Paul. Quantum cheshire cats. *New Journal of Physics*, v. 15, p. 1-8, 2013. Disponível em: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1367-2630/15/11/113015>. Acesso em: 16 maio 2025.
- ALICE no país das maravilhas. Produção de Walt Disney. USA: Walt Disney Productions, 1951. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b1oC3yCdkY&ab_channel=DisneyFilmes. Acesso em: 16 maio 2025.
- ARCIMBOLDO, Giuseppe. *Vertumnus*. [1590-1591]. 1 original de arte, óleo sobre papel 70 x 57 cm. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giuseppe_Arcimboldo_-_Rudolf_II_of_Habsburg_as_Vertumnus_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 16 maio 2025.
- ARCHIVES Larousse. 2005. 1 gravura.
- BÖCKLIN, Arnold. *Die Toteninsel* [A Ilha dos Mortos] V. 1886. 1 pintura. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG. Acesso em: 16 maio 2025.
- DELHAIZE (rede de hipermercados). Campanha publicitária para a temporada de festas. 1995. 2 pôsteres.
- ERNST, Max. Rencontre de deux sourires. In: ÉLUARD, Paul. *Les malheurs des immortels*. Paris: Six, 1922. p. 14. 1 gravura. Disponível em: https://dn721902.ca.archive.org/0/items/les-malheurs-des-immortels_1922/Eluard_Paul_Ernst_Max_Les_malheurs_des_immortels_1922.pdf. Acesso em: 16 maio 2025.
- FRANÇOIS, André. La famille, ça va? *Le Nouvel Observateur*, n. 1458, capa. 1 gravura.
- GRANDVILLE, Jean-Jacques. Les Médecins. In: LA FONTAINE, Jean de. *Fables de La Fontaine*. Paris: Garnier, 1838-1840. p. 229. 1 gravura.
- GILBERT, Charles Allan. *All is Vanity*. 1892. 1 pintura. Disponível em: <https://www.hakyarts.com/de/products/all-is-vanity>. Acesso em: 16 maio 2025.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Pesquisa de Método. São Paulo: Cultrix, Universidade de São Paulo, 1966.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques*, v. 6, n. 60, 1984. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3848>. Acesso em: 16 maio 2025.
- GRICE, Herbert Paul. *Studies in the way of words*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- GRUPE μ. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1974a.
- GRUPE μ. Lecture du poème et isotopies multiples. *Le Français moderne. Revue de linguistique française*, v. 42, n. 3, p. 217-236, 1974b.
- GRUPE μ. La Chafetière est sur la table. Éléments pour une rhétorique iconique. *Communication et langages*, n. 29, p. 37-49, 1976a.
- GRUPE μ. Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte. *Versus*, n. 14, p. 41-65, 1976b.
- GRUPE μ. Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle. In: GRUPE μ (ed.), *Rhétoriques, sémiotiques*. Paris: U.G.E., 1979. p. 173-192.
- GRUPE μ. *Retórica da poesia*. Leitura linear, leitura tabular. São Paulo: Cultrix, 1980a.
- GRUPE μ. Plan d'une rhétorique de l'image. *Kodikas/Code: Ars Semiotica*, n. 3, p. 249-268, 1980b.

- GROUPE μ . Rhétorique visuelle fondamentale. *Texte*, n. 8-9, p. 99-128, 1989a.
- GROUPE μ . Das System der plastischen form. *Semiotische Berichte*, v. 2, n. 3, p. 215-233, 1989b.
- GROUPE μ . *Tratado del signo visual*. Para una retórica de la imagen. Madrid: Catedra, 1993.
- GROUPE μ . Rhetoric and Polyisotopy in poetic texts. In: PETÖFI, János; OLIVI, Terry (ed.). *Approaches to poetry*. Some aspects of textuality, intertextuality and intermediality. Berlin; New York: De Gruyter, 1994. p. 69-76.
- GROUPE μ . *Nouveau traité du signe visuel*. Paris: Allia, 2026.
- HERGÉ. *O caranguejo das pinças de ouro*. Bruxelas: Le Soir, 1941.
- HOKUSAI, Katsushika. *Kanagawa-oki nami-ura [A grande onda]*. [1830 ou 1831]. 1 gravura. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Trinta_e_seis_vistas_do_monte_Fuji#/media/Ficheiro:The_Great_Wave_off_Kanagawa.jpg. Acesso em: 16 maio 2025.
- IL merlo maschio*. 1971. 1 gravura. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0067422/mediaviewer/rm1177267969/?ref_=ttmi_mi_5. Acesso em: 16 maio 2025.
- KEYMOLEN, Julien. *Chat noir*. 1966. 1 gravura. Disponível em: <https://www.vintage-addict.com/en/produit/julien-key-chat-noir-chafetiere-1966/>. Acesso em: 16 maio 2025.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire. *Le Français moderne. Revue de linguistique française*, v. 41, n. 3, p. 285-290, 1973.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. Retórica de la argumentación y retórica de las figuras ¿Hermanas o enemigas? In: CASTELLANOS, Antonio Ruiz; SÁNCHEZ, Antonia Víñez; DURÁN, Juan Sáez. *Retórica y texto*. Cádiz: Universidad de Cádiz; Servicio de Publicaciones, 1998. p. 61-78.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. A figura retórica pode desempenhar um papel argumentativo? *Significação. Revista brasileira de semiótica*, v. 30, n. 19, 199-222, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2003.65575>. Acesso em: 16 maio 2025.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. Le signe plastique contre l'idéologie de l'œil. Deux expériences du corps. *Visio*, v. 9, n. 1-2, p. 293-302, 2004.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.
- LIBRARY of Congress Prints and Photographs Division. 1900. 1 gravura.
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação*. A nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RAY, Man. *Le violon d'Ingres*. 1924. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104E4A>. Acesso em: 16 maio 2025.
- SOCIÉTÉ Nationale des Chemins de Fer Belges. *Naar de IVA* te munchen per trein dezelfde dag*. 1965. 1 cartaz.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Il dolore*. 1937-1946. Milano: A. Mondadori, 1947.
- VASARELY, Victor. *Betelgeuse*. 1970. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/victor-vasarely-betelgeuse-os-1>. Acesso em: 16 maio 2025.
- WENCESLAS Hollar, séc. XVII. 1 gravura.
- WWF. *Stop climate change before it changes you*. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.trendhunter.com/trends/manfish-wwf>. Acesso em: 16 maio 2025.

How to create a visual rhetorical figure?

 KLINKENBERG, Jean-Marie

Abstract: It's common to distinguish between two types of rhetoric: the rhetoric of argumentation and the rhetoric of figures. Although figures are one of the most important instruments of argumentation, we will deal with them here within a semiotic framework. To begin with, we will remain at a general level, applying to verbal language as well as to images, and ask ourselves which semiotic tools we need to describe the mechanisms of a figure. There are three of them: the pragmatic concept of cooperation, the semantic concept of isotopy, and the very general concept of articulation (articulation being the property of a semiotic unit to subdivide into smaller units). As far as the mechanism of the figure is concerned, it is a four-stage process that explains the cognitive and innovative effects of the figure. We will then ask whether the image has the necessary properties to produce a figure. This will be demonstrated using a specific image. We will then explore the world of visual figures, raising the epistemological question of the validity of transposing terminologies developed for verbal language to images.

Keywords: rhetoric; figure; icon; isotopy; allotopy.

Como citar este artigo

KLINKENBERG, Jean-Marie. Como se cria uma figura de retórica visual?. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 2. Dossiê temático: "Semiótica e retórica". São Paulo, agosto de 2025, p. 30-59. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

KLINKENBERG, Jean-Marie. Como se cria uma figura de retórica visual?. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 2. Thematic issue: "Semiotics and rhetoric", São Paulo, August 2025, p. 30-59. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 12/02/2025.

Data de aprovação do artigo: 03/06/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

