

UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DA LINGUAGEM DA IMAGEM PELA SEMIÓTICA DISCURSIVA*

Daniervelin Renata Marques Pereira**

 <https://orcid.org/0000-0003-1861-3609>

Como citar este artigo: PEREIRA, D. R. M. Uma contribuição para o estudo da linguagem da imagem pela semiótica discursiva. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-23, maio/ago. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLL17360>

Submissão: 2 de setembro de 2024. **Aceite:** 1º de janeiro de 2026.

Resumo: Este artigo apresenta a revisão de uma contribuição atual da semiótica discursiva no estudo da linguagem da imagem a partir de uma perspectiva pós-greimasiana. São questões abordadas nessa perspectiva: a metalinguagem visual; operações retóricas, como conflito e negação na imagem; e a materialidade da imagem em seus suportes e gestos de inscrição. Ao final, é feita uma breve análise de uma imagem editada por *software* e uma gerada por inteligência artificial, buscando aplicar conceitos da proposta teórica apresentada.

Palavras-chave: Semiótica discursiva. Linguagem da imagem. Edição de imagem. Geração de imagem. Inteligência artificial.

* O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Código de Financiamento 001, para a pesquisa de pós-doutorado desenvolvida em 2024 na Universidade Federal Fluminense (UFF) e na Université de Liège (Bélgica).

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: drenata@ufmg.br

INTRODUÇÃO

Tendo em vista certa consolidação das contribuições do grupo de Greimas para a análise do plano da expressão entre semioticistas, dedicamo-nos a identificar complementações recentes a essa primeira proposta no desenvolvimento da semiótica discursiva. As primeiras contribuições tiveram papel importante ao inserirem a linguagem visual no quadro geral, apontando suas especificidades, como seu caráter tabular e sua inscrição no espaço (Dondero; Klinkenberg, 2018-2019). Como bem lembra Teixeira (2009, p. 43),

Desafiada pela grandiosidade do próprio projeto, a semiótica é uma teoria em movimento, que mais recentemente vem enfatizando os estudos sobre paixão, tensividade, corpo e sensorialidade, de modo a incorporar as desestabilizações, os deslizamentos, as ondulações que atravessam o percurso de produção de sentido.

Buscando compreender melhor os avanços obtidos pela análise de novas problemáticas da imagem, tomamos como referência principal um trabalho de Maria Giulia Dondero (2020), por apresentar uma abordagem atual no tratamento de imagens no quadro da semiótica. Há vários outros estudos anteriores da pesquisa, alguns dos quais citaremos, mas o selecionado nos parece sintetizar os principais conceitos e a base da sua proposta. Entre suas obras de destaque, citamos *Para uma semiótica da fotografia* (2022), que é uma tradução de parte de obra anterior de Basso Fossali e Dondero (2011), sendo importante por sua entrada em língua portuguesa no Brasil. *Les langages de l'image: de la peinture aux Big Visual Data* (2020), ainda não traduzido para o português, mas disponível em inglês e em italiano, além do francês, é a obra mais atual e amadurecida dos estudos de Dondero a partir de inúmeras outras análises anteriores de imagens (pinturas, fotografias de vários domínios, imagem científica, imagens digitais, entre outras).

Dondero (2020) se propõe a abordar a imagem, seu objeto privilegiado de estudos, a partir de uma perspectiva semiótica renovada, mas complementar àquela proposta anteriormente pelo semioticista francês Jean-Marie Floch. Este e outros semioticistas do grupo de Greimas¹ desenvolveram conceitos importantes para a análise plástica e a análise figurativa dos textos, como o de semissimbolismo, que continuam produtivos nos estudos dos textos pela semiótica discursiva. Autores como Pietroforte (2004, 2013) e Oliveira (2004), por exemplo, foram responsáveis pela divulgação, pela aplicação e pelo desenvolvimento das contribuições desse grupo francês no Brasil.

A semiótica pós-greimasiana, como Dondero (2020) designa, volta-se para a lacuna do projeto inicial – fiel à concepção imanentista da linguagem – em compreender a materialidade, na relação entre o que se chama de suporte formal, suporte material e gesto de inscrição, do qual trataremos adiante. Dondero (2020, 2022) atribui a Fontanille (2004) o mérito de introduzir nos estudos semióticos a corporeidade como “motor e impulso da enunciação” (Dondero, 2022, p. 40).

¹ É importante destacar que este trabalho toma como foco os estudos do visual pela semiótica discursiva, sem desconsiderar, entretanto, que existem outras abordagens para além desta que nasce no grupo greimasiano, igualmente importantes para o desenvolvimento da questão. Antes e depois de Greimas, a preocupação com o visual sempre esteve presente em estudos de várias áreas do conhecimento. Destacam-se pesquisas desenvolvidas por Lucia Santaella, Eduardo Peñuela Cañizal e Décio Pignatari, para citar apenas alguns com trabalhos relevantes sobre esse tema no Brasil.

Nessa perspectiva, esses pesquisadores rejeitam a neutralização das variações dos planos da expressão, afirmando a necessidade de integrar o suporte material das inscrições pelos vestígios do fazer produtivo e de seus ritmos, os quais também constroem significados.

São algumas das questões importantes para Dondero (2020) no estudo das imagens que apresentaremos neste artigo: a enunciação na imagem; a metalinguagem visual (metavisual); operações retóricas, como conflito e negação na imagem; e a materialidade da imagem em seus suportes e gestos de inscrição.

O que propomos neste artigo é uma revisão de conceitos e abordagens propostos especialmente na obra de Dondero (2020) sobre o campo da semiótica visual no tratamento de imagens, sem desconsiderar que outros conceitos e outras abordagens possam existir e igualmente contribuir para os avanços nesse campo. Para alternarmos os exemplos apresentados pela autora, em sua maioria de obras europeias, ao longo da exposição, buscamos sempre que possível citar exemplos de imagens brasileiras. Ao final, fazemos uma breve análise de uma imagem editada e uma gerada por inteligência artificial, buscando aplicar os conceitos da proposta teórica apresentada.

ENUNCIÇÃO NA IMAGEM

A teoria da enunciação a partir das contribuições de Benveniste na década de 1960 tem tido papel fundamental nos estudos linguísticos. A produtividade dessa teoria pode ser demonstrada na sua aplicação para além de textos verbais. Nesse alargamento, Dondero (2020, 2022) faz um exercício de transpor a teoria da enunciação para o campo do discurso visual. Para isso, ela toma o trabalho de Fontanille (1989) como fonte, já que nele o semioticista lançou o desafio de transpor o conceito de enunciação para o visual e o audiovisual (pintura e cinema).

A semioticista considera o visual como um enunciado pela articulação de um plano de expressão a um plano do conteúdo, ligados pelos atos de enunciação de produção e recepção que determinam a sua constituição como um todo de significação. De modo próprio, as imagens são delimitadas por bordas e informadas por um ato enunciativo. Segundo Dondero (2022), a imagem deve ser percebida como objeto material dotado de um suporte de inscrição que tem a enunciação corporal na base da própria mediação semiótica. O conceito de enunciação é, portanto, central em sua proposta:

A enunciação, e em particular a relação entre a imagem e o seu observador tal como está inscrito na imagem (enunciação enunciada), apareceu-nos como a questão que, na semiótica, rege todas as outras, e em particular as relações tanto entre o plástico e o figurativo como entre expressão e conteúdo (semisimbolismo) (Dondero, 2020, p. 9, tradução nossa).

Nesse quadro teórico, a noção de *enunciação enunciada* diz respeito à representação dos atos de produção e observação na imagem por meio de simulacros realizados pelo enunciador e pelo enunciatário, dupla enunciativa que permanece na imagem. A produção não é analisada apenas como perspectiva, mas também como a memória da instauração da imagem (*ato enunciativo*), pelas marcas expressivas deixadas no enunciado.

Dessa forma, a noção de simulacro retoma a enunciação como instância semiótica logicamente pressuposta pelo enunciado, distinta da enunciação como

ato não linguístico, referencial. Assim, fica claro que os simulacros de produtor e receptor dos textos visuais não coincidem com produtor e receptor de “carne e osso”.

Da observação, analisa-se o simulacro do observador, que, para Dondero (2020), seria o enunciatário da imagem. A análise enunciativa da imagem permite estudar como a imagem determina o modo como o observador deve se posicionar diante dela: “o enunciatário, na imagem, predispõe, ‘prepara’ o lugar do espectador, que deverá ocupá-lo se quiser reconstruir o percurso da significação” (Dondero, 2020, p. 47, tradução nossa).

Dondero (2020) relembra duas significações para a enunciação: 1. a mediação entre o sistema e o processo, a língua e a fala; 2. o ato de apropriação da linguagem por meio de uma seleção individual que leva a um produto fechado e realizado que é denominado enunciado.

Tal como a relação saussuriana entre língua e fala, Dondero e Klinkenberg (2018-2019) afirmam que é preciso considerar a relação entre a diversidade das imagens e o sistema que pode torná-las comparáveis e comensuráveis. Em termos enunciativos, remete-se à relação entre sistema e processo no texto visual. Dondero (2020) cita Fontanille (1996) quando afirma ser um desafio identificar um sistema em termos de imagem, pois este constantemente nos escapa, dada a variedade nos textos visuais. Por isso, Dondero (2020, p. 26-27, tradução nossa) questiona: “o que poderia, no domínio visual, ser semelhante às regras sintáticas e, em particular, às regras que permitem ou proíbem a combinação de unidades visuais mínimas como nas línguas naturais?”.

Com esse questionamento, Dondero (2020) problematiza a existência de uma linguagem universal, ao mesmo tempo que afirma não ser viável compreender cada texto visual como um sistema em si, com sua própria microlinguagem. As unidades teriam de ser construídas e reconstruídas em cada imagem, sendo as unidades dependentes de uma posição do analista, como explica Dondero (2020). Assim, ela busca um equilíbrio:

Entre estas duas opções extremas, podemos conceber organizações medianas entre o sistema e o enunciado singular: estatutos, gêneros, séries, filiações. A relação língua-fala pode assim ser revista, em primeiro lugar, à luz dos estatutos da imagem: cada um destes, ou mesmo cada valoração que a imagem assume num determinado domínio social (artístico, científico, religioso, publicitário, político etc.), é determinado por um tipo particular de enunciação que depende das instituições que acolhem essas imagens (museu, laboratório, cate-dral, imprensa etc.) e que as tornam inteligíveis (Dondero, 2020, p. 29, tradução nossa).

Assim, o caminho para chegarmos a tipos de códigos comuns não está nos níveis inferiores, nas unidades mínimas, como os signos, mas em níveis de imanenência superiores à imagem, como os de gênero e de estatuto², por suas coerções, como explica Dondero (2020). Ou seja, não existe uma linguagem visual universal, mas, dentro de uma práxis enunciativa, cada imagem dialoga com o domínio social dentro do qual ela é interpretada.

2 Dondero (2020) explica que os estatutos das imagens são sistemas simbólicos que as tornam inteligíveis. São o resultado da institucionalização das práticas de interpretação e uso dos enunciados. Por exemplo: artístico, publicitário, científico, ético-político, documentário etc.

Na segunda concepção de enunciação, Dondero (2020) define o enunciado, seja ele verbal, pictórico, fotográfico, filmico, como uma totalidade significativa, sendo todos eles produtos de um ato enunciativo, por um gesto de *debreagem*. Pelas marcas deixadas no enunciado, é possível identificar uma “posição tomada, caminhos do olhar, bem como um conjunto de valores a compartilhar com o observador” (Dondero, 2020, p. 31). Assim,

Se a enunciação diz respeito, na linguagem verbal, ao modo de afirmar algo (debrear) e de assumir responsabilidade em relação ao que foi dito (embrear), no caso da imagem diz respeito antes ao fazer corporal, que articula coextensivamente um fazer de produção (pintura, fotografia, desenho etc.) e um fazer de observação (contemplar, observar, apreender etc.) (Dondero, 2020, p. 31, tradução nossa, grifos da autora).

Nessa perspectiva, a análise enunciativa pode identificar três simulacros nas imagens: actoriais, espaciais e temporais. Segundo Dondero (2020), os *simulacros actoriais* podem ser identificados por personagens que atuam na imagem como observadores (admiradores, casuais, indiferentes etc.) com os quais o espectador pode ou não se identificar. De modo geral, os simulacros actoriais dizem respeito aos “formantes figurativos” (Dondero, 2020, p. 23) da imagem, ou seja, tudo o que pode ser identificado e lexicalizado. Os *simulacros espaciais* referem-se a diferentes tipos de perspectiva (geométrica, atmosférica, invertida etc.) e indicam a que distância (espacial, mas também passional) o espectador deve apreender a imagem. Os *simulacros temporais* dizem respeito a percursos produzidos por ações simuladas na imagem, mas também a transformações plásticas (cromáticas, luminosas etc.) que ultrapassam o quadro da representação da ação humana. Os simulacros espaciais e temporais, segundo Dondero (2020), são construídos sobre relações e oposições plásticas (topológicas, cromáticas, eidéticas).

A projeção de pessoa (*debreagem actancial*) na imagem tem no sistema de olhares uma possibilidade de análise. Em imagens de perfil, tem-se efeito de terceira pessoa: “é o que observamos na chamada pintura de gênero ‘histórico’, em que os acontecimentos se desenrolam sem interpelar o observador” (Dondero, 2020, p. 35, tradução nossa). Nas imagens frontais, o efeito é de primeira pessoa, como vemos em: “os sujeitos pintados num retrato dirigem-se a nós estabelecendo uma relação do tipo *eu-tu*, ou mesmo um diálogo direto, quando se mostram de frente e nos questionam com o olhar” (Dondero, 2020, p. 35, tradução nossa, grifo no original).

O espaço é o terreno privilegiado das artes plásticas, em que as seleções, focalizações e distorções na topologia da imagem se associam a valores (Dondero, 2020). A *debreagem espacial*, nesse caso, é analisada geralmente em questão de perspectiva e a sintaxe espacial é composta por quantidades de extensão. Pode-se mesmo encenar um *outro lugar* em relação a um *aqui* concebido como eixo de referência da imagem, como explica Dondero (2020). Podemos citar como exemplo a série *Brushstrokes in time*, do alemão David Ambarzumjan (s. d.), em que, por meio de pinceladas, o pintor cria um portal temporal ao pôr em diálogo o passado, o presente e o futuro da natureza, de modo a promover reflexão e sensibilização sobre as mudanças ambientais.

A *debreagem temporal* na imagem pode ser analisada em planos de profundidade. Segundo Dondero (2020), o primeiro plano significa tempo presente e a

profundidade, o passado. De forma mais dinâmica, linhas de força podem simular trajetórias temporais por meio dos recursos de luz e forma, entre outros. Em um desenho de uma trajetória da profundidade em direção ao primeiro plano, o *agora*, o efeito gerado é de presentificação. De modo contrário, a trajetória da imagem em direção ao fundo gera efeito de afastamento, ao que está distante no tempo. Dondero (2020) cita o exemplo de pinturas de natureza-morta, em que os objetos parecem estar prestes a cair no espaço do observador, no *agora* do ato de observação. Ela cita também uma pesquisa de Beyaert-Geslin (2004) de pinturas do francês Matisse, em que tudo acontece no presente porque todos os objetos representados (tapetes, mesas, pinturas, janelas, papel de parede etc.) estão dispostos em primeiro plano.

Poderia o efeito de desdobramento temporal ser representado em uma única imagem estática? Dondero (2020) se refere ao efeito de sucessão e duração, de preenchimento de lacunas, até de contiguidade de uma imagem em relação a outra obtida geralmente numa série de imagens. Porém, segundo ela, mesmo em uma única cena é possível criar efeitos de sucessão de ações, como em imagens que representam o caminhar ou o voo. Um exemplo de fotografia que gera efeito de movimento é a de Evandro Teixeira, que ficou conhecida como “Caça ao estudante durante a Sexta-feira Sangrenta”, feita durante manifestações contra a ditadura realizadas no centro do Rio e duramente reprimidas pelo regime em 1964.

Ao analisar três retratos de Marguerite Duras, Dondero (2020) conclui que, mesmo sendo imagens fixas, elas modulam o tempo presente em tensões entre o passado e o futuro a partir da relação do corpo com o mundo circundante na imagem.

A aspectualidade pode se manifestar nas imagens do ponto de vista de um observador delegado sobre a ação representada, podendo ser incoativo, durativo, terminativo, iterativo ou pontual. Tomando como exemplo o gênero retrato, Dondero (2020, p. 95, tradução nossa) lança perguntas que podem orientar a análise da aspectualidade: “num retrato, a ação de olhar estabiliza-se ou transforma-se? Aparece, dura, termina? Qual é o ritmo da ação de olhar favorecido pelo retrato?”.

Dondero (2020) enumera quatro tipos de enunciação expostos na pintura e na fotografia. Esses tipos, segundo a autora, relacionam de forma pouco distinta duas maneiras de manifestação da metalinguagem da enunciação na imagem:

- Intersubjetividade e o sistema de embreadores, ou seja, a forma como cada imagem orienta o olhar do observador por meio de uma espécie de pronominalidade visual, que também está disponível nas perspectivas actorial, espacial e temporal.
- Enunciação impessoal, que concebe a enunciação como traços dos atos de produção e observação representados (figurativamente) ou significados (plasticamente) dentro do enunciado e que diz respeito aos atos de duplicação/redução produzidos por dispositivos que enquadram e focam a atenção dentro da imagem (pintura dentro da pintura, olhar nos olhos do espectador etc.).

A seguir, listamos os quatro tipos de enunciação, enunciada na imagem, identificados por Dondero (2020):

1) A tematização da enunciação no enunciado: pinturas que retratam o ato de pintar em curso e fotografias que mostram fotógrafos focando sua máquina

sobre os modelos. Dondero (2020) cita como exemplo a pintura *As meninas*, de Velázquez, que representa um pintor em seu processo de produção. Nesse caso, Dondero (2020) identifica os dois tipos de funcionamento da enunciação: o quadro exemplifica uma reflexão sobre o ato de produção da imagem e ilustra a mobilização de embreadores pessoais (olhar frontal, olhar de perfil, olhar frontal mediado por um espelho etc.) como dispositivos de enquadramento e desdobramento dos atos produtivos e receptivos.

2) O apelo ao espectador pelo olhar embreado: num retrato, em embreagem (ou debreagem enunciativa, como nomeamos no Brasil), o sujeito representado olha-nos como um sujeito em processo de exibição da sua identidade (enunciação pessoal, intersubjetiva). A sua única ação é olhar para si próprio, ser olhado e olhar para o futuro espectador. Um exemplo de obra que mostra esse apelo é *Mestiço*, de Cândido Portinari (1934). Embora seja mais comum com personagens humanos, a autora explica que os objetos também podem estar voltados para nós, principalmente no caso de naturezas mortas. Ao contrário da relação *eu-tu* que ocorre no primeiro caso, Dondero (2020, p. 119, tradução nossa) analisa a segunda pela relação *nós-vós*: “trata-se de um diálogo impessoal porque a natureza-morta se dirige não a um indivíduo específico, mas a uma generalidade, a cada homem mortal e vulnerável”. Nesse caso, Dondero (2020) analisa que a relação intersubjetiva é impessoal porque não se limita ao sistema de olhares humanos encenados no enunciado, mas também se estende ao posicionamento dos objetos em relação ao que está fora dos limites do quadro e ao lugar do observador. Podemos citar como exemplo a pintura *Natureza-morta*, de Di Cavalcanti (1971).

3) A perspectiva: diz respeito à construção do espaço que seleciona um lugar para os espectadores entre vários tipos de perspectiva e disposição de planos em profundidade. Como exemplo, podemos citar o estudo de Lara (2007) da pintura *Ceia*, de Manuel da Costa Ataíde (1828), que analisa como os papéis de Cristo, dos apóstolos, de Judas e dos empregados são definidos pela posição espacial e pelos olhares. A pintura *Primeira missa do Brasil*, de Victor Meirelles (1961), também é um exemplo de texto em que as estratégias de enunciação enunciada ligadas à perspectiva não são localizáveis como unidades visuais, mas na construção geométrica do espaço que determina todas as relações pelo posicionamento dos corpos. A iluminação principal incide sobre o religioso em posição central e os portugueses em postura séria e concentrada diante do altar. No primeiro plano, em uma área de sombra, estão representados os indígenas, entre as árvores e o chão, com posturas que denotam estranhamento causado pelo acontecimento da missa. Trata-se de uma enunciação enunciada fundada na arquitetura do espaço e organizada em relação à direção dos olhares.

4) Textura e técnicas do corpo: diz respeito a pinturas que se dedicam à ostentação da técnica, e, em particular, aos movimentos sensório-motores que colocam em cena o ato de produção/observação no enunciado (enunciação impessoal). Podemos citar como exemplo as obras de Vik Muniz, como *Lixo extraordinário* (2010), em que ele recria retratos de catadores de lixo com materiais recicláveis encontrados no aterro sanitário. O uso desses detritos cria uma textura tátil e conceitual, unindo a imagem à matéria-prima. A textura nos trabalhos do artista aciona a relação entre o tratamento da superfície que recebe a inscrição (o suporte) e o material usado (o aporte).

A partir do desenvolvimento de uma perspectiva da enunciação na análise plástica, pode-se ampliar e complexificar o estudo da imagem para além de sua temática, como um todo de sentido que permite compreender sua composição e posições enunciativas como simulacros de produção e observação.

CONFLITO E NEGAÇÃO NA IMAGEM

Dondero (2020) se fundamenta na retórica visual, especialmente pela influência do Grupo μ , cujos membros são da Bélgica, e da noção de modalização e tensividade proposta por Fontanille e Zilberberg (2001), para analisar a capacidade argumentativa da imagem e de modular o representado.

Do ponto de vista da debreagem espacial, Dondero (2020) endossa o trabalho de Fontanille (1989), que estabelece o enunciado visual como espaço da interação entre um enunciador e um enunciatário por meio de um saber como objeto de circulação, o qual eles compartilham ou disputam. Isso ocorre na imagem por meio de suas articulações espaciais.

Como já dissemos, a imagem estabelece o posicionamento esperado pelo espectador-enunciatário diante dela. O enunciador é caracterizado por sua “atividade de expressão” e o enunciatário, por sua “vontade de conhecimento e de apreensão” (Dondero, 2020, p. 48). Pela análise da imagem, podemos identificar não apenas uma relação pacífica e afirmativa, mas, muitas vezes, conflitos entre enunciador e enunciatário, em que se enganam, escondem a visão de coisas e se colocam em concorrência para mostrar ou dissimular (Dondero, 2020). É possível, então, observar a modulação de presença na imagem.

Algumas imagens que estabelecem algum conflito são analisadas por Dondero (2020), como os sistemas de desfoque: o desfoque enunciativo acontece quando ele é distribuído homogeneamente por toda a imagem, por ter sido provocado no momento da captura, como na foto de guerra *D-Day*, de Robert Capa, citada pela semiótica. A autora também identifica o desfoque enunciativo, em que o efeito não é criado pelo fotógrafo, mas por um personagem representado na imagem e que se mexe durante a captura da foto, como em *Avoir 20 ans à Téhéran* (Eshraghi *et al.*, 1999 *apud* Dondero, 2020). Enquanto o primeiro é um desfoque global, o segundo é local (Dondero, 2020). A autora explica que o efeito também pode ser obtido em pinturas, em que ocorrem exposição/descomposição e aparecimento/desaparecimento, como em *Papa Inocente X*, de Francis Bacon.

Para analisar o conflito identificado em imagens, Dondero (2020) propõe usar o esquema de modalização cognitiva do espaço, de Fontanille (1989), conforme mostra a Figura 1.

Dondero (2020, p. 60) cita exemplos de imagens analisadas segundo esse quadro teórico. No regime contratual, a *exposição* põe em relação um enunciador que tudo deixa ver ao observador. Como exemplo, Dondero (2020) cita fotografias com ator cuja face se vê em primeiro plano. No regime polêmico, as imagens podem se caracterizar pela *inacessibilidade*, pois o enunciador não permite ao enunciatário observar, como em imagens religiosas em que a visão de Deus pelos santos é ocultada pela força divina (por exemplo, *Êxtase de Santa Cecília*, de Rafael Sanzio). No regime de conciliação, de *acessibilidade*, o observador “pode observar”, porque o enunciador tira obstáculos para permitir a livre circulação do olhar. Dondero (2020) explica que esse regime de visão se encontra em tudo o que pode ser visto, vislumbrado, ou mesmo em tudo o que ultrapassa os limites

do campo visual (espelhos, reflexos, portas abertas), como em *Interior de Mônaco*, de Anita Malfatti (1925), em que o observador pode seguir a abertura da porta que lhe permite descobrir o que pode ser visto. Como negação da exposição, por *obstrução* (regime da discórdia), o enunciador mascara e dificulta a apreensão que se mostra de forma incompleta ao observador. As imagens mostram objetos distanciados, deslocados do centro da imagem ou personagens vistos de costas. Um exemplo de fotografia citada por Dondero (2020) mostra uma mulher com o rosto parcialmente coberto por um espelho que reflete uma câmera fotográfica, mostrando o ato de produção da imagem (28 mai 1980, Rome, “Pierluigi”, de Denis Roche).

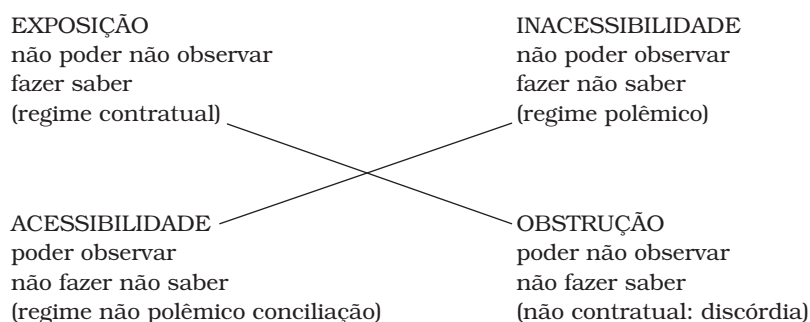


Figura 1 – Modalização cognitiva do espaço

Fonte: Dondero (2020, p. 53, tradução nossa).

A negação em uma imagem também pode ser analisada do ponto de vista retórico. Uma contribuição do Grupo μ , muitas vezes destacada por Dondero (2020), é considerar a natureza argumentativa das imagens. O foco desse grupo, associado a uma retórica das figuras, recai sobre as subunidades icônicas e plásticas das imagens e sobre as operações gramaticais entre norma e desvio que constituem sua arquitetura retórica. Essa perspectiva de retórica é diferenciada, por Dondero (2011), da concepção adotada pela semiótica greimasiana, a qual se interessa pelo fluxo argumentativo por via das estratégias de enunciação e do discurso.

Segundo Dondero (2020, p. 58, tradução nossa), para se compreender uma imagem, é preciso ir além do que ela mostra, mas também considerar o que ela exclui: “De um ponto de vista retórico, a imagem tem a capacidade de modular o representado, por subtração, redução, desvio, partição, adição, multiplicação em relação a uma expectativa”. Manifestando uma ideia de adição para criar uma identidade brasileira, podemos citar a pintura *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral (1929), que combina elementos de suas pinturas anteriores (*A negra*, de 1923, e *Abaporu*, de 1928).

A partir das contribuições de Bordron (2013), Dondero (2020) relaciona o ponto de vista retórico ao tensivo, na concepção gradual e tensiva de enunciação. Nessa perspectiva, pode-se falar em quantidades intensivas e em forças em jogo em operações retóricas de *subtração* ou *inibição*. Por sua vez, pelas forças extensivas, devemos ser capazes de conceber a existência de um *espaço negativo*: “a negação de uma porção do espaço é a suspensão de uma qualidade sensível

normalmente associada a uma certa presença no espaço” (Dondero, 2020, p. 58, tradução nossa, grifos da autora). Dessa forma, os objetos podem assumir graus de presença diferentes em uma imagem: “um *excedente de presença*, como muitas vezes é o caso na pintura religiosa, mas também um *déficit de presença*, ou mesmo uma subtração” (Dondero, 2020, p. 55, tradução nossa, grifos da autora).

Metodologicamente, Dondero (2020) defende a necessidade de uma abordagem globalizante e suprasegmental, enunciativa e plástica para abordar a questão da negação no visual, já que no nível do signo não se encontram elementos isolados, como o “não” na linguagem verbal, para identificar esse efeito de negação.

Remetendo a Zilberberg (2011), Dondero (2020, p. 56, tradução nossa, grifos da autora) afirma:

*A condição que permite que a negação surja na imagem e nela seja analisada consiste, portanto, em desistir de procurar uma oposição entre os termos e considerar relações de gradualidade entre eles. A imagem parece-nos ser caracterizada por oposições graduais, organizadas por uma relação tensa de **mais/menos** e não por uma relação categórica de **sim/não**. Estamos, portanto, longe da univocidade da negação da lógica clássica, que se desenrola num universo binário, onde a negação de um é igual ao outro.*

Em perspectiva enunciativa que se fundamenta na noção de contínuo, Dondero (2020) explica que os objetos representados na topologia de uma imagem podem não ser assumidos pelo enunciador, nem plenamente revelados aos enunciatários. Assim, além da proposta metodológica de Fontanille (1989), que trata da modalização cognitiva do espaço, os modos de existência propostos por Fontanille e Zilberberg (2001) são outro construto teórico acionado por Dondero (2020) na percepção da negação do ponto de vista enunciativo. Os modos de existência, virtualização, atualização, realização e potencialização (Figura 2) “permitem identificar diversos graus de manifestação da presença de valores no discurso e, portanto, identificar nas configurações visuais as assimetrias da assunção enunciativa” (Dondero, 2020, p. 60, tradução nossa).

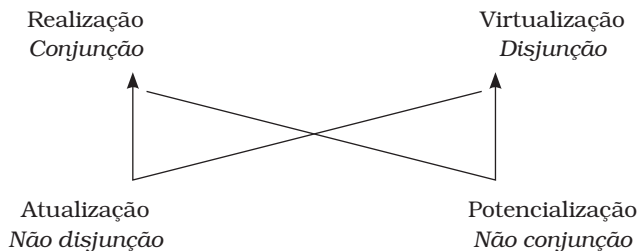


Figura 2 – Quadrado semiótico dos modos de presença

Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 58).

Podemos citar exemplos de imagens passíveis de análise segundo esse quadro teórico. Uma imagem pode criar efeito de *realização* quando apresenta plenamente suas figuras de forma afirmativa, como a pintura *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933), que mostra um grupo de pessoas em posição frontal. Apresentando figuras *virtualizadas*, cuja ausência é manifestada, uma imagem pode

afirmar uma negação, como a fotografia já citada 28 mai 1980, Rome, “Pierluigi”. Imagens com figuras *atualizadas* são apresentadas, mas com grau de realização em espera, e/ou assumem formas ambíguas ou difíceis de reconhecer, como os casos de desfoque já citados. As imagens com figuras *potencializadas* apresentam parcialmente uma visão, mas precisam de outras imagens para mostrar o que se esconde, como em *Êxtase de Santa Cecília*, de Rafael Sanzio, em que o observador não pode ter a visão celeste, que está oculta entre as nuvens representadas na imagem.

A associação entre esses modelos teóricos de presença possibilita analisar as diferentes camadas discursivas que compõem uma imagem e suas nuances, graças à perspectiva enunciativa proposta na base da semiótica.

METAVISUAL

Uma contribuição do Grupo μ (1992), a partir do seu *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, é a diferença entre o plástico e o icônico. A diferenciação nasce da necessidade de entender o plástico pelos seus próprios elementos e não sua relação referencial, como remete o icônico. Na obra, o grupo cita como exemplo o interesse no círculo “por ele mesmo (o que faria dele um signo plástico) no lugar de considerar que ele representa uma imagem de um círculo (o que faria dele um signo icônico)” (Groupe μ , 1992, p. 116, tradução nossa). Roque (2008) observa que esse debate aparece quando nas obras figurativas domina a função de remeter o signo icônico ao referente, enquanto nas obras não figurativas e não objetivas é o interesse pelas formas e cores usadas por si que prevalece. O que não quer dizer, como ele lembra, que as obras figurativas seriam apenas icônicas e obras não figurativas, apenas plásticas. Os dois signos estariam lá, mas a atenção varia em cada caso. Essa discussão influencia a posição de Dondero (2020) de defender o estudo da imagem por sua própria linguagem, não dependendo de outra linguagem para ser compreendida.

Assim, um ponto de destaque no estudo da imagem defendido por Dondero (2020) é sua autonomia em relação à linguagem verbal. Opondo-se à semiologia do texto em uma das perspectivas de Barthes (1961, 1964), para a qual a linguagem verbal é o único tradutor universal de todas as semióticas, Dondero (2020) afirma que a semiótica busca demonstrar que existem procedimentos de metalinguagem em todas as linguagens não verbais, como a linguagem gestual, a linguagem das imagens, a linguagem da música.

Tendo em vista ainda a problemática da dificuldade de se criar um sistema de características invariantes da linguagem visual, que levariam a uma metalinguagem universal, como já lembrado neste texto, Dondero (2020) chega à seguinte explicação: a imagem tem uma linguagem explicativa constituída pelos esquemas que emergem do processamento do seu material. Entre a ideia de um aparelho formal da imagem e a percepção de um plano de expressão diferente em cada imagem, a semioticista identifica um nível intermediário: transpor um nível organizador especificamente espacial para a análise de uma imagem diferente daquela em que foi identificado em primeira instância (Dondero, 2020). Dessa maneira, propõe-se a transposição de esquemas de uma imagem para a outra, respeitando as qualidades materiais de cada uma.

Esses esquemas, segundo Dondero (2020, p. 112), não transcendem o material da imagem, mas lhe são imanentes. Podem ser apreendidos nas relações

mereológicas, ou seja, no estudo entre as partes e o todo, presentes na imagem sob a forma de diferenças, contrastes e simetrias.

A partir da pesquisa de Victor Stoichita (1993) sobre dispositivos “metapicturais” e “metasemióticos”, criados no contexto da análise de pinturas, Dondero (2020) se propõe a testar o modelo em imagens científicas. Os dispositivos metapicturais engendram operações que consistem em focalizar a atenção, somar pontos de vista e subtrair a visão. Tais dispositivos são defendidos por Dondero (2020) por sua natureza atemporal e potencial de ser transponíveis a outras imagens.

O dispositivo central explorado por Stoichita e destacado por Dondero (2020) é o *quadro*, que funda as operações retóricas e mereológicas no visual. Pelos jogos de enquadramento, é possível chegar a operações que permitem concentrar a atenção, construir um centro e uma periferia da imagem, e distinguir forças abrangentes e forças englobadas.

A seguir, listamos os cinco dispositivos que, para Dondero (2020), podem ser produtivos no estudo semiótico da imagem, constituindo o metavisual:

1) Quadro dentro do quadro: envolve operações de montagem, especificamente operações retóricas de aproximação, distanciamento, inclusão. Em pinturas religiosas, esse dispositivo pode ter como função a duplicação e a hierarquização dos níveis de realidade, tais como terrestre e celeste, além de cruzar perspectivas e incorporar pontos de vista. Como exemplo, podemos citar os quadros na pintura *Interior de Mônaco*, de Anita Malfatti (1925).

2) Janela: remete a ações realizadas em imagens como ultrapassar, ir além, projetar para longe, conquistar a distância, domar a distância. As operações desse dispositivo são, portanto, as de projeção, exploração, avanço e antecipação. Um exemplo que explora a perspectiva aberta por uma janela na cena é *Moças com violões*, de Di Cavalcanti (1937).

3) Nicho: envolve operações caracterizadas por forças contrárias, como bloquear a visão em direção ao horizonte e invadir o espaço do espectador até que este volte a atenção para si mesmo, quase como diante de um espelho. Dondero (2020) menciona que é um dispositivo usado nas naturezas mortas: ao mesmo tempo que bloqueiam qualquer abertura em direção ao horizonte e além, envolvem o espectador quando criam a ilusão de que os objetos caem em sua direção. Mais uma pintura de Di Cavalcanti nos serve de exemplo: *Natureza-morta* (1971).

4) Espelho: a presença de superfícies reflexivas na imagem permite que o olhar retorne à sua própria produção e se manifesta como uma espécie de reflexão sobre as atividades de produção e olhar. Ao contrário do nicho, o espelho não bloqueia o olhar para o horizonte, mas permite inverter a profundidade do horizonte no primeiro plano da imagem – e incluir a figura do produtor na obra. O dispositivo espelho permite inverter a visão, bem como agregar os pontos de vista dentro da imagem, abrangendo as cenas que *a priori* seriam externas a ela, como as cenas de produção em si. Um exemplo citado pela autora é uma pintura de Simon Luttichuys, *Natureza-morta com crânio* (1645), em que aparece um reflexo do pintor trabalhando. Embora não mostre o produtor da obra, *La rentrée*, de Anita Malfatti (1927), explora o reflexo do espelho para inserir um segundo plano de visão na composição.

5) Porta e cortinas: favorecem a observação de um ângulo, o olhar que ultrapassa o obstáculo que se infiltra, ou mesmo o olhar entre os dois. Os dispositivos

permitem revelar e esconder, mas sobretudo vislumbrar discretamente, pois é a lacuna no fechamento do campo de visão que está em jogo. A pintura *Prostíbulo e autorretrato*, de Di Cavalcanti (1968), mostra o pintor-observador no canto inferior direito do quadro com pincéis na mão. Uma porta entreaberta também serve para um homem discretamente observar a cena do prostíbulo.

A contribuição de Dondero (2020), ao incorporar esses dispositivos usados no campo da arte, é identificar ganhos teóricos em sua abstração para transposição a imagens de outros domínios. Ao aplicar os conceitos em imagens do campo científico, a autora considera importante partir da consciência de que, enquanto as obras de arte são originais e imutáveis – chamadas autográficas por sua unicidade e densidade semântica e sintática –, as imagens científicas – sistemas simbólicos ditos alográficos, porque sua totalidade é constituída por várias execuções – podem ser continuamente questionadas, manipuladas e até falsificadas. As imagens científicas são aproximações dos objetos e são, geralmente, fruto de várias manipulações e experimentações por pesquisadores, e eventualmente podem ser invalidadas.

No caminho de testar a aplicabilidade dos conceitos apresentados em outro estatuto, Dondero (2020) seleciona algumas imagens das ciências naturais para analisar. Por exemplo, o dispositivo “quadro dentro do quadro” foi observado em uma série de imagens de biologia molecular, em que, a partir de uma imagem, partes são isoladas para focalizar a atenção do observador, como um tipo de *zoom* (Dondero, 2020). Esse tipo de abertura a uma nova cena remete ao dispositivo de “janela”. A autora observa que, ao contrário da imagem artística, em que essa abertura é para fora, para a alteridade, na imagem científica ela funciona como abertura para dentro do objeto. O dispositivo de portas e cortinas, de ver através, pode ser identificado na triagem e divisão que permite a criação de cenas a partir da primeira imagem complexa de células, exemplificado por Dondero (2020, p. 131). Dessa análise, podemos depreender que as categorias criadas para estudos de textos artísticos sofrem maior abstração na transposição para análises de textos de outros estatutos, como o científico. Assim, não se identifica, por exemplo, o objeto “janela” na imagem, mas sim a ideia de abertura, de ir além, que o dispositivo abriga.

Guardadas as diferenças entre a figuratividade dos textos, os estatutos dos objetos investigados (artístico e científico) e seus valores, os dispositivos metaviisuais podem contribuir nas operações de composição e decomposição da matéria visível e identificar diagramas comuns no modo de argumentação e reflexão do visual sobre si mesmo, como conclui Dondero (2020).

No percurso em direção à teorização das linguagens das imagens, Dondero (2020) apresenta uma tipologia a partir do prefixo “meta-” em diferentes grandezas discursivas:

- *metatexto* (ou *metaenunciado*): é a reflexão de um texto visual sobre sua própria estratégia composicional – é o caso da *mise en abîme* de uma fotografia dentro de uma fotografia, por exemplo;
- *metalinguagem*: diz respeito à reflexão de uma imagem sobre a sua especificidade midiática; por exemplo, quando a textura em uma pintura remete à relação entre suporte e aporte;
- *metalingua*: é a reflexão da imagem sobre as forças e formas que regem o visual de acordo com o funcionamento da nossa percepção. Como exemplo,

Dondero (2020) cita Paul Klee, que teorizou sobre a constituição de uma língua visual com base em um inventário de formas recombináveis;

- *metaestatutária* (ou *metadiscursiva*): envolve a reflexão das imagens sobre os seus estatutos (artístico, científico, religioso, publicitário, ético-político etc.), no interior dos quais elas são interpretadas, ou mesmo sobre as práticas enunciativas dos diferentes domínios sociais que as regem. Em Pereira (2025), analisamos uma charge que se constitui como metaestatutária, porque, ao tratar do consumo de mídias, promove uma reflexão sobre o estatuto digital, já que a leitura se dá nesse meio mesmo que é fruto de críticas.

Dondero (2020, p. 145, tradução nossa, grifo da autora) exemplifica essa atividade reflexiva da imagem no contexto das publicidades de moda:

Tomemos o caso da fotografia publicitária de moda: um dos seus grandes objetivos é mostrar não as formas como ela se apresenta como fotografia (reflexão da fotografia sobre a fotografia – metalinguagem), mas as maneiras como teoriza o funcionamento mais geral do universo da moda (reflexão da fotografia sobre o domínio da publicidade de moda – metaestatuto). Este último inclui obviamente uma reflexão sobre o corpo e, como veremos, sobre a temporalidade dos próprios ciclos da moda (a renovação, o regresso à tradição, a aura de tempos passados, a construção do clássico etc.).

Uma nova perspectiva para estudo do metavisual apresentada por Dondero (2020) é a *visualização de mídias* (*media visualization*), prática contemporânea que tem como objeto os *Big Visual Data*, grandes *corpora* de imagens arquivadas que podem ser analisadas de forma automática e estatística com recursos digitais. Trata-se de uma abordagem que tem origem na história da arte e na ciência da computação, aplicada em imagens e filmes, e é valorizada por propor análises baseadas na linguagem visual e por suas estratégias mereológicas de composição/decomposição. Dondero (2020, p. 152, tradução nossa) situa essa visualização de imagens no regime refletivo da “metalingua” porque “os algoritmos utilizados por Manovich e pelo Cultural Analytics Lab visam organizar os *corpora* segundo critérios gerais de percepção visual”.

Segundo Dondero (2020), dois são os níveis de organização automatizada dos dados visuais nessa perspectiva apresentada: os parâmetros e a análise. O primeiro é possível por descritores visuais, como saturação cromática, intensidade luminosa, tipologia dos contornos e dimensões. Esses parâmetros são escolhidos a partir das qualidades visuais das imagens estudadas. O segundo nível, da análise, é construído pela distribuição das imagens em uma topologia regida por um plano de abscissas (horizontal) e de ordenadas (vertical). O resultado da análise leva a uma esquematização topológica em uma grade organizacional que acomoda as imagens do acervo segundo suas características visuais. Conforme Dondero (2020), a metalinguagem nesse caso não se aplica apenas aos parâmetros, mas também à organização cartográfica das imagens.

Esse processo de submissão das imagens a um espaço digital diferente do que foi concebido inicialmente, pela remediação, envolve a mudança da imagem de produto estável a uma zona de estocagem que permite sua manipulação a partir de variáveis que constituem essa imagem, como observa a autora. Assim, “no seio desses ambientes de virtualidades, as imagens podem ser reatualizadas e ‘recompostas’, e assim analisadas” (Dondero, 2020, p. 157, tradução nossa).

A vantagem da proposta de Manovich (2015, 2017), apropriada por Dondero (2020), para a análise semiótica é permitir o agrupamento automatizado de grande número de imagens, dificilmente analisáveis de forma manual, segundo parâmetros criados a partir de suas propriedades, sobretudo plásticas (cromatismo, topologia composicional, formas), que permitem organizá-las espacialmente em quadros segundo abscissas e ordenadas. Como exemplo, numa análise diacrônica de *corpora* de coleções arquivadas digitalmente, pode-se observar “a evolução de um estilo pictórico, a intensidade do cinza numa coleção de mangás ao longo de vários anos, a tendência da intensidade da luz dentro de um movimento artístico etc.” (Dondero, 2020, p. 159, tradução nossa).

Como os modelos apresentados anteriormente, a proposta teórica de Manovich consolida um percurso na busca pela exploração da metalinguagem visual no estudo das imagens. Como vantagem, o processo permite uma análise pelas próprias características plásticas das imagens sem recorrer a lexicalizações, o que converge para o estudo metavisual de Dondero (2020).

SUPORTES, APORTE E GESTO DE INSCRIÇÃO

A semiótica greimasiana, de base estruturalista, explorou o plano de expressão com foco na forma de expressão, pela articulação de diferenças e oposições eidéticas, topológicas e cromáticas.

A partir da função semiótica entre os planos do conteúdo e da expressão, propostos por Hjelmslev, os quais são compostos por formas do conteúdo e da expressão e substâncias do conteúdo e da expressão, Floch (1985) retoma esse modelo no contexto da semiótica visual.

Nas palavras de Floch (1985, p. 191, tradução nossa, grifo do autor): “A *forma* é a organização invariante e puramente relacional de um plano, que articula matéria sensível ou matéria conceitual produzindo sentido. É, portanto, a forma que, para a semiótica, é significativa”. Floch (2004) destaca ainda que a semiótica visual estrutural não é uma semiótica do visível por não tratar da matéria ou substância perceptível. Nesse sentido, ela é defendida pelo semioticista como disciplina “da forma”, que busca reconhecer os sistemas de relações sensíveis e inteligíveis (expressão e conteúdo) que constituem as semióticas figurativas e semióticas plásticas, tais como manifestadas por seus signos, que são as obras individuais e coletivas. Essa semiótica quer contribuir, ainda segundo Floch (2004), com uma teoria geral da significação e das práticas significantes, ao colocar em análise as formas enunciadas.

Assim, fica clara a opção da semiótica, em um primeiro momento imanentista, de deixar de lado a substância da expressão. Mais recentemente, alguns semioticistas, como Fontanille, com o estudo da semiótica dos objetos ou das práticas, agregando níveis de pertinência, e Dondero, problematizam essa exclusão da substância da expressão.

A semiótica greimasiana deixou de lado a análise dos modos pelos quais a forma de expressão foi constituída, como se as formas, em última análise, não estivessem integradas em nenhuma substância. Por exemplo, quando abordamos o problema da intermedialidade e da transposição das formas de um suporte para outro, pictórico e fotográfico, a questão dos suportes das formas surge decisivamente; nas imagens pictóricas e fotográficas, o traço está diretamente

ligado ao seu suporte no sentido de que esse traço, como aporte/escrita, manifesta-se no suporte graças à interpenetração com este. Seja gaze ou tela de madeira, faz a diferença (Dondero, 2020, p. 182, tradução nossa, grifo da autora).

A distinção é difícil porque a forma é uma organização que parece inseparável de um suporte, mas, ao mesmo tempo, ela pode ser transposta a outros suportes. Como exemplo citado por Dondero (2020), a digitalização de imagens implementada na *Media Visualisation* põe em cena a mudança de suporte dos textos visuais; nesse caso, de impressos para digitais. Essa transformação encadeia uma mudança na constituição da imagem, porque as ferramentas informáticas permitem que ela seja decomposta em suas características passíveis, por sua vez, de ser selecionadas na visualização que a analisará, como observa Dondero (2020). Analisar apenas a forma, nesse caso, desconsiderando como ela é inscrita no suporte, significa tomar o enunciado, imagem abstrata, mas não a transformação material e formal sofrida, e os novos sentidos gerados.

Dondero (2020, p. 184, tradução nossa, grifo no original) explica que a análise da substância em si é difícil porque ela se esconde entre os arranjos da forma: “ela é, de certa forma, invisível porque já está *tratada*, mas é ela, em sua semi-invisibilidade, que torna as imagens complexas”.

A abordagem de Dondero (2020) direciona, então, o foco sobre o jogo complexo de interações entre os suportes, aportes e gestos de inscrição que produzem as formas. Ela atribui o pontapé inicial dessa abordagem a Fontanille (1998, 2005) e Klock-Fontanille (2005), que desenvolveram uma proposta teórico-metodológica para abordar a imagem como objeto material.

A partir desse percurso, Dondero (2020) concebe o enunciado visual como resultado da relação de um ato de escrever e traçar (aporte) e seu suporte. Esse enunciado visual é visto, assim, como “um conjunto de traços que estão estabilizados sobre um suporte de inscrição e de acolhimento” (Dondero, 2020, p. 185, tradução nossa), considerando ainda marcas do gesto de produção, que pode ser manual, sensório-motor ou computacional. Relacionado ao suporte material, “dispositivo de enunciação/inscrição”, proposto por Fontanille (2008), no nível dos textos enunciados, o suporte formal de inscrição, no nível dos objetos, é concebido como resultante da extração de propriedades que emanam dos suportes materiais em processo de triagem.

Como exemplo, Dondero (2020) cita o caso de uma fotografia impressa em papel em um primeiro momento e depois digitalizada em uma tela. Há, segundo a autora, em termos de presença, uma mudança de imagem realizada (quando impressa em papel) para virtualizada em um arquivo de armazenamento e atualizada em uma tela de um *site*, pelas possibilidades de manipulação fornecidas pelo espaço digital. Ela poderia ainda ser potencializada ao integrar um repositório de virtualidades para produção de novas imagens. Um papel específico para fotografias, como o fotoquímico, é um suporte material que permite inscrição de luz graças às tramas do papel e pelo seu grau de absorção. O suporte formal, em sua função de mediação, permite a inscrição da luz segundo regulação de zonas claras e escuras, cores, saturação e enquadramento. Na mudança midiática para o digital, a imagem passa a ter o suporte material tela e o suporte formal que organiza sua topologia como página. Esse conjunto de escolhas tem impacto em outros níveis de pertinência, como o das práticas, conforme análise de Dondero (2020, p. 191, tradução nossa):

O suporte formal diz respeito, de fato, às regras de estabilização da fotografia como escrita-aporte na página-tela com vista a futuras práticas de utilização, sendo estas últimas influenciadas por todas as seleções e determinações acumuladas ao longo do percurso desde a escrita de luz sobre papel fotoquímico até as regras de suporte formal da página-tela.

De forma resumida, podemos caracterizar, com base em Dondero (2020), os conceitos ligados à materialidade dos objetos, levando em conta sua interligação:

- *Aporte*: ato de inscrição das formas.
- *Suporte material*: lugar de inscrição e emergência das formas, receptáculo. Por exemplo, papel, tela.
- *Suporte formal*: como mediador entre o aporte e o suporte material, esse suporte se refere às regras de inscrição a partir das propriedades do material, como sua organização segundo tamanhos, traços, sintaxe, proporção em relação à totalidade do espaço disponível e ao tipo de enquadramento.
- *Gesto de inscrição*: gesto de produção que deixa traços no objeto, podendo ser pictural, fotográfico, computacional etc.

Tais conceitos podem integrar a teoria enunciativa da imagem, uma vez que a produção simulada pode ser mais bem compreendida pela análise das marcas de gestualidade de produção e da materialidade e organização dos suportes que são deixadas no enunciado. Nesse sentido, numa perspectiva enunciativa, o que se pretende, como destaca Dondero (2020, p. 19, tradução nossa), é estudar a “memória dos gestos e dos materiais de instauração”. Isso explica por que identificamos uma imagem como digital pelos vestígios de sua configuração formal que remete, por trás, aos códigos informáticos que tornaram sua existência possível.

IMAGENS EDITADAS POR SOFTWARE E GERADAS POR IA

A edição e a geração de imagens que são apresentadas como autênticas afetam o sistema enunciativo intersubjetivo, na medida em que o enunciador apresenta um objeto de saber como original no qual seu enunciatário deve acreditar. Descobrir que outros valores se inscrevem no objeto faz com que o enunciatário reveja o contrato de crença.

Em tempos de desenvolvimento rápido das inteligências artificiais generativas (IA) na geração de textos, muitas vezes é difícil para o leitor identificar o que é real e o que é *fake*. A semiótica pode ajudar nessa leitura? Analisamos a seguir dois casos de imagens, amplamente divulgadas pela mídia em 2024, a partir da perspectiva apresentada por Dondero (2020). Uma análise mais desenvolvida de duas imagens geradas por IA foi publicada por Pereira e Dondero (2025). Como afirma Dondero (2020), a imagem pode se declarar por sua própria linguagem como verdadeira, errônea, falsa, infiel etc. No caso das imagens editadas ou geradas, a semiótica pode ajudar na análise do sistema enunciativo pelas marcas deixadas no enunciado, incluindo seu suporte expressivo e efeitos gerados.

Pudemos observar dois tipos de imagens, que não devem ser considerados como pontos opostos, nem únicos, já que podem ser gradações de um contínuo de possibilidades abertas pelas novas tecnologias que podem se estender ainda mais com as IA:

1) *Imagens editadas a partir de colagem de outras, de forma mais manual.* Com o uso de editores de imagens, o enunciador cria uma nova imagem para simular uma narrativa/discurso. Como exemplo, citamos a fotografia de Kate Middleton, a princesa de Gales, e seus três filhos, com várias evidências de edição (Figura 3). A edição, perceptível em uma leitura atenta, mas também por máquina, revela que seu produtor usou *software* de edição, ou seja, adotou um processo manual que deixou marcas de inconsistência no enunciado. Do observador se espera a postura de crença na imagem, mas, ao quebrar esse contrato de leitura, pode descobrir a edição e questionar a intencionalidade do produtor: se a família real está de fato feliz e saudável, por que transformar a imagem para ser assim vista?



Figura 3 – Exemplo de fotografia editada por *software*

Fonte: Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/agencias-de-noticias-removem-foto-de-kate-middleton-citando-preocupacoes-com-manipulacao/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

2) *Imagens geradas pelas IA.* Não se trata de edição de conteúdo existente, mas de geração com comandos humanos e acesso à base de dados por plataformas de IA. A imagem simula a verossimilhança e cria efeito de realismo e transparência, apagando ou reduzindo muito as marcas da mão da máquina. Por exemplo, imagens do papa vestido de casaco de grife, geradas no Midjourney³ (Figura 4). Do observador espera-se a crença no que vê, mas, devido à sua irreverência, geralmente há outras expectativas criadas, como a contemplação da criação do autor com as IA. Num primeiro momento, o observador ingênuo pode pôr em xeque valores que associava à figura apresentada de forma geralmente inesperada, mas essa visão não dura muito porque rapidamente a coletividade acena para a falsidade e o valor muda da crença para a admiração, indignação ou curiosidade sobre o *modus operandi*. Atualmente nenhuma máquina é tomada como confiável para uma engenharia reversa que decomponha a imagem e revele a memória das etapas de sua produção para confirmar se foi ou não gerada por IA.

3 Informações posteriores revelaram que a imagem foi criada por um jovem de Chicago por diversão, mas sem se dar conta do alcance de sua publicação. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/software/262301-autor-falsa-imagem-papa-viralizou-pede-regulacao-ia.htm>. Acesso em: 20 out. 2025.



Figura 4 – Imagem do papa Francisco gerada por IA

Fonte: Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/falso-foto-papa-francisco-jaqueta-branca/>.

Acesso em: 15 abr. 2026.

As imagens simulam um regime da exposição e com presença realizada, mas, graças à identificação de irregularidades em seu aporte gerado com gestos informáticos de edição ou de geração de imagens, o suporte formal mostra falhas pela descontinuidade de linhas, inconsistências na luz, na topologia e morfologia dos corpos e objetos, remetendo ao suporte material tecnológico que permitiu a criação. Dessa forma, remete-se à virtualidade anterior das imagens, no primeiro caso, e na virtualidade da base de dados, no segundo, possibilidades de um repositório potencial, para sua atualização em uma tela. A realização então pode ser relida como obstrução no regime da discórdia, porque o enunciadador mascara e dificulta a apreensão que se mostra de forma incompleta ou deturpada ao observador.

O conflito nessas imagens se dá em relação a outras imagens e a ideologias, impactando o sistema veridictório do discurso. No primeiro tipo, temos uma contradição estabelecida entre uma ou mais imagens anteriores que são usadas em uma composição e o sistema de valores em jogo. A imagem editada mostra uma cena que *parece*, mas *não é* (mentira), fazendo emergir dúvidas sobre os valores que mostra e os que oculta. No segundo caso, não se contradiz uma imagem anterior, mas os valores de uma figura representada, que é mostrada como alguém que esconde um lado irreverente (*é*, mas *não parece*), entretanto a imagem se revela como mentira (*parece*, mas *não é*), negando também os valores apresentados nela.

Em ambos os casos, a relação parte-todo é importante na práxis enunciativa. Uma ou mais partes autênticas são necessárias na simulação, porque é preciso que as imagens acionem figuras reconhecíveis pelo observador: rostos, objetos, lugares conhecidos etc. A essa parte, são adicionadas novas informações que levam à reconstrução de uma figura, para uma releitura. Essas partes são apresentadas como totalidade “real”. Mas, logo que a mentira é revelada, a compacidade da imagem é ameaçada e o observador seguirá o percurso de decompô-la,

esmiuçando suas partes em busca de pistas para revelar a verdade e desmascarar o enunciador.

Os especialistas que analisam as imagens, atualmente apresentadas como grandes acontecimentos nas mídias, circulam pontos na imagem para chamar a atenção do leitor para locais onde há, por exemplo: partes borradas, fundos desfocados, objetos que se misturam a outros elementos, assimetria na face e/ou no corpo representados e partes pintadas de forma grosseira. Essas características que denunciam falhas na figuratividade do enunciado remetem a rupturas na organização plástica: topológicas, cromáticas, eidéticas. Por exemplo, na imagem da família real, a mão esquerda de Kate está topologicamente fora de sua configuração esperada, as linhas não se encontram em partes das roupas com o corpo, como o punho esquerdo da blusa da filha de Kate. Na imagem do papa há falhas nas linhas (distorção na sombra dos óculos) e topológica (deformações na mão direita e falta do cordão do crucifixo do lado esquerdo). A deformação plástica pode ser analisada como um problema de proporções de formato (Migliore; Colas-Blaise, 2022). Segundo Migliore e Colas-Blaise (2022, p. 24, tradução nossa): “Quando falamos de proporções, é a mereologia do corpo que conta, isto é, a relação entre uma unidade (partitiva) e suas totalidades (partitivas), apreendida também em termos de modulações e tensões entre os elementos individuais”.

Nossa abordagem não é exaustiva e precisa de novas análises de casos para detalhamento da tipologia apresentada e formas de análise. Ela serve, na verdade, para abrir o debate sobre a formação de leitores críticos na identificação do que é verdadeiro e do que é falso, e mostrar que a semiótica discursiva pode se somar a abordagens que pretendem ajudar nessa formação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste texto uma revisão sobre uma abordagem pós-greimasiana proposta por Dondero (2020) para tratamento do visual de forma complementar aos estudos semióticos já existentes na semiótica discursiva. Seu trabalho abre portas para criar uma metalinguagem de análise que respeita as especificidades do visual.

Centrada na compreensão da imagem como enunciado que guarda memória do ato de produção e de observação, Dondero (2020) mostra que é possível identificar esquemas de organização que podem ser aplicados a imagens de outros domínios discursivos. Ao mesmo tempo, o enunciado visual deve ser analisado por sua capacidade de criar gradações, conflitos, negações, que remetem à complexidade da linguagem tal como outras, como a verbal. Extrapolando a forma, a autora nos apresenta conceitos que permitem analisar a imagem em sua materialidade, pelos vestígios do gesto de inscrição em seus suportes formal e material.

Como maneira de testar a proposta, promovemos algumas reflexões sobre a edição e geração de imagens citando dois exemplos divulgados em mídias no ano de 2024. Ao contrário de imagens das quais dificilmente se questiona a autenticidade, como as obras de arte analisadas por Dondero (2020), as imagens editadas e geradas são fruto de alterações intencionais, mas são apresentadas como autênticas. Nesse caso, mostramos que se faz necessário entender o sistema enunciativo e as marcas no enunciado, ao lado da análise da situação de divulgação, que geralmente é usada para desmentir as imagens. Em tempos de

desinformação, é preciso criar estratégias variadas que deem ao leitor modelos que possam ser aplicados e ajudá-lo na leitura crítica de textos apresentados. Estamos ainda no percurso de construir modelos que acompanhem a variedade de casos que aparecem a todo momento nas mídias, mas esperamos ter dado alguns passos que podem se somar a outros nessa direção.

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE LANGUAGE OF IMAGES THROUGH DISCURSIVE SEMIOTICS

Abstract: This article presents a review of a current contribution of discursive semiotics to the study of the language of images from a post-Greimasian perspective. The following issues are addressed from this perspective: visual meta-language; rhetorical operations, such as conflict and negation in the image; and the materiality of the image in its supports and gestures of inscription. Finally, a brief analysis of a software-edited image and one generated by artificial intelligence is presented, seeking to apply concepts from the presented theoretical proposal.

Keywords: Discursive semiotics. Image language. Image editing. Image generation. Artificial intelligence.

REFERÊNCIAS

- AMBARZUMJAN, D. *Main collection*, [s. d.]. Disponível em: <https://david-ambarzumjan.com/brushstrokes-in-time-main-collection>. Acesso em: 13 out. 2025.
- BARTHES, R. Le message photographique. *Communications*, n. 1, p. 127-138, 1961.
- BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 4, p. 40-51, 1964.
- BASSO FOSSALI, P.; DONDERO, M. G. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim, 2011.
- BEYAERT-GESLIN, A. La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse. In: HÉNAULT, A.; BEYAERT-GESLIN, A. (dir.). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. p. 210-224.
- BORDRON, J.-F. *Image et vérité*. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2013.
- DONDERO, M. G. Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique. *Protée*, v. 38, n. 1, p. 41-53, 2011.
- DONDERO, M. G. *Les langages de l'image: de la peinture aux Big Visual Data*. Paris: Hermann, 2020.
- DONDERO, M. G. *Para uma semiótica da fotografia*. Tradução Daniela Bracchi et al. Recife: Editora UFPE, 2022.
- DONDERO, M. G.; KLINKENBERG, J.-M. Après Greimas. Des tâches pour la sémiotique visuelle. *La Part de l'Œil*, n. 32, p. 230-235, 2018-2019.
- FLOCH J.-M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique. Paris/Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

FLOCH, J.-M. Quel est le statut énonciatif de la création artistique? Et comment l'énoncer? La réponse mythologique de Jörg Immendorff. In: HÉNAULT, A.; BEYAERT, A. (org.). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. p. 121-150.

FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.

FONTANILLE, J. Le trope visuel entre présence et absence, *Protée*, v. 24, n. 1, p. 47-54, 1996.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim, 1998.

FONTANILLE, J. *Soma et séma: figures du corps*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.

FONTANILLE, J. Du support matériel au support formel. In: ARABYAN, M.; KLOCK-FONTANILLE, J. (dir.). *L'Écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan. 2005. p. 183-200.

FONTANILLE, J. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, FFLCH/USP, 2001.

GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Pour une rhétorique de l'image. Paris: Seuil, 1992.

KLOCK-FONTANILLE, I. L'écriture entre support et surface: l'exemple des sceaux et des tablettes hittites. In: ARABYAN, M.; KLOCK-FONTANILLE, I. (dir.). *L'écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 29-52.

LARA, G. M. P. Lendo textos verbais e não-verbais: uma abordagem semiótica. *CASA*, v. 5, n. 2, p. 1-13, dez. 2007.

MANOVICH, L. Data science and digital art history. *International Journal for Digital Art History*, v. 1, n. 1, p. 3-35, 2015.

MANOVICH, L. The science of culture? Social computing, digital humanities and cultural analytics. In: SCHÄFER, M. T.; ES, K. van (dir.). *The datafied society: Studying culture through data*. Amsterdam: AUP, 2017.

MIGLIORE, T.; COLAS-BLAISE, M. Les catégories métriques en sémiotique. *Actes Sémiotiques*, n. 126, p. 1-37, 2022. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7523>. Acesso em: 12 dez. 2024.

OLIVEIRA, A. C. de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

PEREIRA, D. R. M. Comment lire une image? Apports de la sémiotique à l'analyse des textes visuels dans l'enseignement supérieur. *Signata*, v. 16, p. 1-19, 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/14rhe>

PEREIRA, D. R. M.; DONDERO, M. G. Rhétorique visuelle et énonciation dans le domaine de l'intelligence artificielle générative multimodale. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 60-79, ago. 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.235521>

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PIETROFORTE, A. V. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2013.

ROQUE, G. A propos du *Traité du signe visuel*: une remarque et deux questions. Actes du colloque “Le Groupe Mu. Quarante ans de recherche collective”. *Actes Sémiotiques*, 2008. DOI: <https://doi.org/10.25965/as.3128>

STOICHITA, V. *L’instauration du tableau*: métapeinture à l’aube des temps modernes. Paris: Droz, 1993.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: TEIXEIRA, L.; OLIVEIRA, A. C. (org.). *Linguagens da comunicação*: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-77.

ZILBERBERG, C. Condition de la négation. *Actes Sémiotiques*, v. 114, 2011. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2586>. Acesso em: 10 ago. 2024.