



Análise de imagens: paradigmas, duplicidades e tricotomias¹

Kamila UBERTO²

Hans Peder BEHLING³

Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí, SC

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise de imagens utilizando três abordagens: (1) a noção de paradigmas (pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico); (2) as duplicidades da fotografia (físico e simbólico; único e infinito; fragmento e a intensificação; real e transfiguração; presença e ausência; proximidade e separação; fusão e do corte); (3) as tricotomias da semiótica (signo em si; signo e objeto; signo e interpretante). O trabalho iniciou com uma pesquisa exploratória bibliográfica e de desenvolve a partir da metodologia de análise semiótica. Descobriu-se que apesar das imagens serem produzidas com diferentes técnicas, todas possuem duplicidades e podem ser analisadas individualmente através das mesmas categorias de análise semiótica.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Paradigmas da imagem; 2. Duplicidades da fotografia; 3. Semiótica.

1. INTRODUÇÃO

A ideia para a elaboração deste artigo surgiu de um trabalho de aula na disciplina Teorias da Comunicação II do Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da UNIVALI. O objetivo principal é fazer uma análise dos três paradigmas da imagem através das duplicidades da fotografia e assim promover uma análise semiótica quanto às suas categorias de análise.

O trabalho iniciou com uma pesquisa exploratória bibliográfica sobre os paradigmas da imagem, as duplicidades da fotografia, a semiótica e suas categorias de análise. A seguir foram escolhidas três imagens (uma referente a cada paradigma da imagem quanto às duplicidades da fotografia) para em seguida promover as respectivas análises utilizando método semiótico de Peirce. Na primeira parte deste trabalho encontra-se a introdução, num segundo momento são apresentados os dados da pesquisa exploratória bibliográfica com as respectivas definições dos paradigmas pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico da imagem, as duplicidades da fotografia, a semiótica peirceana e suas

¹ Trabalho apresentado ao IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UNIVALI, email: kamila_uberto@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da UNIVALI, email: hanspeda@terra.com.br

categorias de análise a partir de autores como Santaella. A seguir são apresentadas as imagens escolhidas para cada um dos respectivos paradigmas e suas respectivas análises (utilizando tanto as duplicidades da fotografia quanto as tricotomias peirceanas para as imagens dos três paradigmas). Ao final do trabalho aparecem as considerações finais e referências bibliográficas.

2. OS TRÊS PARADIGMAS DA IMAGEM

Segundo Santaella e Nöth (2001), no processo evolutivo de produção de imagem existem três paradigmas. O primeiro deles denomina-se paradigma pré-fotográfico e tem como característica básica no modo de produção artesanal, na realidade da matéria das imagens, ou seja, na existência de elementos que doam suporte, substancia e instrumentos característicos e presentes na obra.

Isto é uma constante desde as imagens nas grutas, passando pelo desenho, pintura gravura e até mesmo a escultura, pois, sob esse aspecto, pouco importa as imagens serem bi ou tridimensionais, embora merecesse uma discussão à parte a natureza imagética ou não da escultura e da arquitetura, inclusive. [...] Não obstante as diferenças, a questão fundamental é a produção manual, acentuadamente matéria, mantém-se em todas essas imagens. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.163)

O segundo paradigma descrito por Santaella e Nöth (2001) refere-se ao paradigma fotográfico. Segundo os autores, a modificação que se dá na passagem do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico acontece através do processo de produção didático que a fotografia inaugurou.

Nesse paradigma, a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou a modulação eletrônica do vídeo) do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. [...] O ato da tomada é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo. Dado esse golpe, tudo está feito, fixado para sempre. Enquanto a imagem artesanal é, por sua própria natureza, incompleta, intrinsecamente inacabada, o ato fotográfico não é senão fruto de cortes. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.165)

Santaella e Nöth (2001) afirmam que o terceiro paradigma da imagem é o pós-fotográfico. Neste paradigma o processo de produção é triádico, ou seja, implica em três fases interligadas. “O suporte das imagens sintéticas resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos.” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.166). Os autores afirmam que apesar do computador ser uma máquina ele é de tipo especial e não operante sobre uma realidade física. Neste caso, os autores deixam claro que o produtor

de imagens neste paradigma é um programador que interage sua inteligência visual com a inteligência artificial ao trabalhar com pixels que podem ser constantemente retrabalhados num espaço abstrato.

3. AS DUPLICIDADES DA FOTOGRAFIA

Para Santaella e Nöth (2001), o ângulo que se adota para a observação de uma fotografia conduz a um resultado de natureza diádica, opositiva e contraditória. Os autores defendem que as contradições são constantes, desde o nível de materialidade mais evidente, até o mais complexo grau de complexidade. Segundo Barthes (1981), a fotografia está na encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um de ordem química (ação da luz sobre certas substâncias), o outro de ordem física (formação da imagem através de um dispositivo ótico). Assim, Santaella e Nöth (2001) apresentam sete diferentes tipos de duplicidade: (1) físico e o simbólico; (2) único e infinito; (3) fragmento e a intensificação; (4) real e transfiguração; (5) presença e ausência; (6) proximidade e separação; (7) fusão e do corte.

Os autores explicam que a fotografia não é apenas física, apesar de ser uma coesão física, real com o referente, representando mais ou menos fielmente sua existência, ela também é simbólica e convencional. Aquilo que é registrado pela foto obrigatoriamente deve obedecer a leis de codificação da visualidade que estão já inscritas na câmera, tendo em vista a importância de se levar em consideração os pontos de vista do fotógrafo, que são sempre histórica e culturalmente convencioneados.

Outra duplicidade da fotografia analisada por Santaella e Nöth (2001) é o único e o infinito. Os autores comparam esta duplicidade a dois extremos que se conciliam, havendo de um lado o único, o singular; e de outro o infinito. Para Barthes (1981), aquilo que a fotografia consegue reproduz até o infinito só aconteceu uma vez, repetindo-se mecanicamente e que nunca mais poderá se repetir existencialmente. “Há, entretanto, uma grande diferença entre o objeto singular que é uma cópia fotográfica e outros tipos de objetos únicos. Uma cópia fotográfica é, por natureza, desprezível, pois pode ser substituída por outra e infinitas cópias.” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.126)

Santaella e Nöth (2001) deixam claro que há uma insinuação de outra relação entre dois termos opostos nesta repetição mecânica, a imobilidade e o movimento. “A fotografia, mais uma vez, realiza a proeza de colocar em convivência: a imobilização do

movimento, o congelamento do instante capturado do fluxo incessante do mundo. E aqui surge uma outra dualidade.” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 126).

Segundo os autores, a terceira duplicidade é o fragmento e a intensificação, que constituem uma duplicidade ligada à escolha de algo que se pretende mostrar, que são intensificados em detrimento de outras coisas que ficam fora da seleção. A foto é sempre uma espécie de miniatura, sendo uma pequena fração sobre o pano de fundo do tempo e do espaço, que apesar de que a fotografia tenha a natureza inegável de um fragmento, trata-se de um recorte intensificador. Os autores garantem que o que a foto perde em extensão, na sua relação com o mundo lá fora, ela ganha em intensidade. Assim, o enquadramento é como um limite intransponível, e o fotógrafo pode utilizar esses limites a seu favor, alargando-o além do próprio visível.

A quarta duplicidade apresentada por Santaella e Nöth (2001) se trata do real e da transfiguração. Os autores dizem que mesmo sem deixar de submeter ao referente, o real que nela está presente, é também capaz de transfigurá-la. Para os autores a fotografia é registro, traço, porém, ao mesmo tempo, capaz de apresentar a realidade como jamais havia sido antes. Assim, fotografia é vestígio e ao mesmo tempo revelação. Esse poder revelatório está inscrito de tal forma na própria natureza da imagem fotográfica que basta o flagrante da câmera para que as coisas adquiram um caráter singular, o aspecto diferente que as coisas têm quando fotografadas.

Santaella e Nöth (2001) dizem ainda que as noções de imagem fotográfica e realidade são inseparáveis e complementares, do mesmo modo que as fotografias alteram a maneira como as pessoas percebem a realidade, essa percepção alterada cria novos modos de produzir e interpretar as próprias fotos. Como resultado desta indissociabilidade, os autores afirmam que o que se transforma não é só a visão ou noção que se tem da realidade, mas a natureza mesma da realidade. Para Santaella e Nöth (2001) as fotografias não são meras cópias inocentes daquilo que flagram, nem habitam um reino paralelo à realidade, embora tenham, de fato, certo poder de duplicar o real, essa duplicação é geradora de ambigüidades insolúveis. Os autores ressaltam o fato de as fotografias funcionarem como réplica, não significa que estas deixam de ser partes da realidade que replicam. Santaella e Nöth (2001) concluem que as fotografias, assim como quaisquer outros tipos de signos imagéticos ou não, estão agregadas à realidade, tornando-a mais complexa e mais densa.

Outra duplicidade da fotografia analisada por Santaella e Nöth (2001) é a presença e a ausência. Uma das maiores contradições da fotografia está presente nos termos opostos de presença e ausência, conforme afirma Barthes (1981). A respectiva contradição é facilmente perceptível: “Na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado [...] Real no estado passado: simultaneamente o passado e o real” (BARTHES, 1981, p. 109). O autor também aponta que um dos presságios da fotografia é que a mesma só se intensifica porque as fotos funcionam ao mesmo tempo como certificados de presença.

Santaella e Nöth (2001) apresentam a proximidade e a separação como outra duplicidade da fotografia. A fotografia implica um acesso instantâneo ao real. Porém, toda vez que for mais instantâneo e mais próximo esse real, se tornará inacessível e aguçado. O autor também afirma que quanto mais uma imagem é capaz de dar a ilusão da aproximação do real, mais intensamente torna os indivíduos alienados.

Por fim, a última duplicidade citada por Santaella e Nöth (2001) trata a respeito da fusão e do corte. A fusão e o corte são forças antagônicas extremamente importantes para a fotografia. De acordo com o autor, por mais vinculada fisicamente que seja e por mais próxima que esteja do objeto que representa, mesmo assim a fotografia permanece estreitamente separada dele. Não há como ultrapassar o limite do intransponível entre o real e sua representação, pois existirá sempre uma representação verídica entre o aqui do signo e o ali daquilo que se identifica e está representado.

4. A SEMIÓTICA E SUAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Conforme Santaella (1983), a Semiótica (do grego *semeiotiké*: a arte dos sinais) pode ser definida como ciência geral dos signos, que estuda os fenômenos culturais como sistemas sígnicos ou sistemas de significação. A autora diz que a semiótica também se interessa pelas linguagens, que são tomadas como sistemas sígnicos (pintura, fotografia, cinema, música, quadrinhos, publicidade, culinária, vestuário, gestos, religião, ciência). Para a autora, a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis.

Peirce (1990) definiu a Semiótica a partir da lógica. Seus estudos levaram ao que ele intitulou de *Categorias do Pensamento e da Natureza*, ou *Categorias Universais do Signo*. A primeiridade, conforme o autor, corresponde ao acaso ou o fenômeno no estado puro que se apresenta à consciência; a secundidade condiz à ação e reação, é o

conflito da consciência com o fenômeno, a busca do entendimento; a terceiridade ou o processo, remete a mediação, ou seja, é a interpretação e generalização dos fenômenos. Peirce (1990) ainda definiu o signo a partir de uma tripla divisão: representâmen - aquilo que funciona como signo para quem o percebe; objeto - o que é referido pelo signo; e interpretante - efeito do signo naquele ou naquilo, incluindo outros seres vivos ou dispositivos comunicativos. A partir desta divisão das partes que interagem na constituição do signo, o autor estabeleceu classificações triádicas (tricotomias) dos tipos possíveis de signos. Segundo Santaella (1983), a mais conhecida das tricotomias peirceanas considera: (1) a relação do signo consigo mesmo; (2) a relação do signo com seu objeto dinâmico; (3) a relação do signo com seu interpretante. De acordo com Santaella (1983), a primeira tricotomia (signo em relação a si mesmo), organiza os signos conforme as características do representâmen (do próprio signo). Para a autora, um quali-signo se trata de uma qualidade sígnica imediata, tal como a impressão causada por uma cor. Santaella (1983) diz que o quali-signo é um pré-signo, pois se a qualidade se singulariza ou individualiza, ela se torna um sin-signo. Um sin-signo que pode gerar uma ideia universalizada e tornar-se um legi-signo. A autora exemplifica esta tricotomia quando cita as impressões que as cores azul e rosa podem causar em um indivíduo: antes de singularizadas, as cores são quali-signos, meras sensações ou qualidades, pois, por exemplo, um indivíduo pode considerar que o azul transmite serenidade e o rosa delicadeza, isso porque ele percebe essas cores de forma singular e as trata de sin-signos.

A ideia geral de que 'azul' transmite seriedade e deve ser associada ao sexo masculino e que 'rosa' transmite delicadeza e deve ser associada ao sexo feminino é uma convenção. Essa ideia se tornou uma lei geral, culturalmente convencionalizada em nossa sociedade. Trata-se agora de um legi-signo. (SANTAELLA, 1983, p.83)

A segunda tricotomia (signo em relação ao objeto dinâmico) é descrita por Santaella (1983) como o ícone, de forma semelhante ao quali-signo. Este representa uma parte da semiótica em que se destacam alguns aspectos qualitativos do objeto. A autora afirma que o ícone é o resultado da relação de semelhança ou analogia entre o signo e o objeto que ele substitui, desta maneira, se a relação se der por associação, referência, será um índice. Já os signos resultantes das relações arbitrárias, de acordo com Santaella (1983) são signos simbólicos e estes são resultantes da relação por convenção. A autora também cita como exemplo e define como signos icônicos, um retrato ou uma caricatura que são semelhantes aos objetos que eles substituem. Santaella (1983) afirma que

rastros de pneus ou cheiro de fumaça não se parecem com os objetos que eles substituem (pneus, ou a fumaça), mas associam-se uns aos outros, e isso são considerados signos indiciais. A autora também configura como exemplo as logomarcas, que por convenção, são símbolos de empresas ou de produtos que representam.

De acordo com Santaella (1983), na terceira tricotomia (relação entre o signo e o interpretante), o rema corresponde ao que se chama de termo, isto é, um enunciado impassível de averiguação de verdade. Ainda para a autora, uma palavra qualquer fora de um contexto sintático é um rema e quando uma palavra se insere em uma sentença o termo se torna um dicente. Santaella (1983) afirma que através de dicentes é possível chegar a um argumento que traz um raciocínio completo, justificado, com caráter conclusivo, podendo este argumento ser de caráter dedutivo, indutivo ou abduutivo.

5. ANÁLISE DE IMAGEM

Nesta seção, encontram-se as imagens escolhidas para representar cada um dos paradigmas da imagem, apresentando respectivamente em cada uma destas três imagens as análises a partir das duplicidades da fotografia de Santaella e Nöth e as análises semióticas a partir das tricotomias peirceanas.

5.1 ANÁLISE DE IMAGEM DO PARADIGMA PRÉ-FOTOGRAFICO

A imagem escolhida para representar o paradigma pré-fotográfico é uma pintura de Cândido Portinari “A fuga para o Egito”, pertencente ao paradigma pré-fotográfico devido à sua característica de produção artesanal.

Figura 01 – Fuga para o Egito



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/projetoportinari/5306613185/>

Quanto à duplicidade relativa ao físico e simbólico, fisicamente vê-se a representação pictórica de um homem branco, louro, roupa azul e sapatos pretos, apoiando no ombro esquerdo o que parece ser uma trouxa de roupas e segurando um balde vermelho com a mão direita. Uma mulher branca, loira, roupa azul, em cima de um asno, segurando nos braços uma criança branca, ruiva, vestida com uma manta vermelha. Todos possuem uma aura ao redor da cabeça que é característica de retratações de seres divinos. Existe uma espécie de vilarejo ao fundo, um ambiente rodeado por montanhas, e as três pessoas estão seguindo uma trilha para fora deste vilarejo. Já simbolicamente a pintura representa José, Maria e o Menino Jesus fugindo para o Egito para evitar a perseguição de Herodes, que ordenara a matança dos inocentes.

No caso da duplicidade formada pelo único e infinito, vê-se que a pintura é única porque tem os traços e o estilo do famoso artista Cândido Portinari. Mesmo o tema podendo ser abordado por outro artista, jamais teria as características únicas das mãos de Portinari. Ela é a obra original e valiosa, não havendo a possibilidade de se produzir duas versões originais da mesma. O infinito é representado pela cópia da obra de arte, inclusive esta vista acima que foi retirada da internet. A sensação de infinito é proporcionada exatamente pelo fato da reprodutibilidade possibilitar que a pintura seja mantida viva com o passar do tempo.

Quanto ao fragmento e intensidade, observa-se que a obra representa apenas um fragmento, escolhido por Portinari. De toda a história, esse fragmento do tempo e do espaço que é formatado dentro dos limites da pintura. A pintura é um recorte intensificador desse fragmento selecionado pelo artista. Ela dá ênfase para o momento representado alargando os limites do próprio visível e nos levando a imaginar todo o contexto da fuga, seus elementos, sentimentos, história, ícones, forças e enviados de ordem divina.

Na análise da pintura através da duplicidade entre o real e a transfiguração, o real é o que, de fato, aparece na imagem. Um homem a pé, uma mulher e uma criança em cima de um asno, saindo de um pequeno vilarejo rodeado por montanhas. Porém, a pintura ganha um caráter singular dentro de sua realidade remetendo o observador, mentalmente, a tudo que ele conhece sobre a obra, no caso, a história bíblica da fuga para o Egito, transfigurando sua realidade visível em algo mais cheio de significados e importância.

Quanto à presença e ausência, nesta pintura não é possível afirmar que a cena ocorreu exatamente como está representada, ou seja, sabe-se que os personagens não estiveram presentes, posando para que fossem pintados. Porém, ainda assim são figuras conhecidas e presentes no conhecimento de cada um, sendo lembrados quando vistos na obra. Geralmente depende da experiência de vida e capacidade de interpretação de cada indivíduo: cristãos percebem e interpretam a obra de uma maneira bastante particular. Da mesma forma estão ausentes porque não se pode reviver este momento da história, nem mesmo vê-los além da imaginação.

Quanto à proximidade e separação, mesmo sabendo que o que não é visto na imagem não poderia ser tocado, a imagem remete o observador àquela cultura, ao catolicismo, algo próximo de realidade espiritual de grande parte de população. No aspecto da separação, mesmo que a imagem aproxime o observador e o leve a entender um pequeno fragmento da cultura católica, sabe-se que esta é apenas uma representação, e que não há ninguém testemunhando ou vivenciando aquele determinado momento.

Na fusão e corte, a fusão é a reunião de todos os elementos que compõem a obra, tais como o homem caminhando, a mulher em cima do asno segurando a criança, o vilarejo cercado por montanhas, aproximando-a da realidade já conhecida. O corte é a exclusão de componentes que mudariam o conceito da obra. Portinari optou por excluir de sua obra alguns dos elementos originais, tais como o anjo, os três rapazes que fariam a rota com José e a moça que acompanha Maria. Assim, segue a análise semiótica conforme suas categorias peirceanas de análise:

Quadro 01 – Análise semiótica da pintura “Fuga para o Egito”

	Primeiridade (signo em si)	Segundidade (signo-objeto)	Terceiridade (signo-interpretante)
Primeiridade	Quali-signo Cores frias, tons pastéis, sombras, texturas, brilhos, contrastes e formas.	Ícone Imagem de um burro, uma casa, montanhas, do céu, das vestimentas, da vegetação, de um homem, uma mulher, uma criança e demais ilustrações.	Rema Santidade, Egito, história, Bíblia, fuga.
Segundidade	Sin-signo Pintura feita à mão.	Índice A pintura existe, logo há indícios de que foi feita por um pintor, artista plástico, etc.	Discente Mulher montada em um burro, personagens com auréolas ao redor da cabeça, história bíblica, fuga para o Egito.

<p>Terceiridade</p>	<p>Legi-signo Obras de arte, pintura, raridade, museu, coleção.</p>	<p>Símbolo Por convenção, entende-se que estes personagens representam José, Maria e o Menino Jesus, inclusive pela passagem bíblica. Isto se dá também pelas aureolas que os personagens possuem ao redor das cabeças que, por convenção, representam santidade.</p>	<p>Argumento A história conta que José, Maria e o Menino Jesus possuem aureolas em volta de suas cabeças, pois são pessoas santificadas. A pintura mostra três personagens com aureolas em volta de suas cabeças. Logo, por dedução, a pintura representa José, Maria e o Menino Jesus.</p>
----------------------------	---	--	--

Fonte: Elaborado pelos autores

5.2 ANÁLISE DE IMAGEM DO PARADIGMA FOTOGRÁFICO

A imagem analisada do paradigma fotográfico é uma fotografia de um ônibus londrino.

Figura 01 – Ônibus londrino



Fonte: <http://www.espn.estadao.com.br>

Quanto à duplicidade relativa ao físico e simbólico, fisicamente, observa-se um ônibus britânico, caracterizado por dois andares, com o motorista no lado direito do veículo (diferentemente do Brasil), na rua. Na imagem constam edificações, visivelmente de estilo britânico. Já simbolicamente, a fotografia remete a um símbolo de Londres, um patrimônio cultural, sua cor, formato e demais características remetem aos filmes, livros, e outras imagens londrinas.

No caso da duplicidade formada pelo único e infinito, vê-se que a fotografia foi tirada em um determinado momento, ângulo, sentimento, com o objetivo de representar algo especial. Poderia ser qualquer ônibus, em qualquer outro lugar, porém, a imagem, composta como está, é original e única. Através de processos como a revelação, por exemplo, esta fotografia pode ser copiada e lembrada para sempre, por isso torna-se

infinita, representando o que aconteceu somente uma vez, repetindo mecanicamente o que existencialmente nunca mais irá se repetir.

Quanto ao fragmento e intensidade, a imagem representa parte da cultura londrina (trânsito, patrimônio arquitetônico, modo de vida), mas não Londres como um todo. Por isso tem-se um fragmento da realidade que foi determinado pelo fotógrafo, delimitando seu o enquadramento. De fato, apesar do conhecimento que se pode ter a respeito de outras coisas que talvez fossem culturalmente mais importantes do que o ônibus em Londres, este ganha importância na imagem. Nesse recorte da realidade, passou a representar mais do que um ônibus ao significar além do que se vê, lembrando a cidade em vários aspectos culturais, sociais, econômicos.

A análise através da duplicidade entre o real e a transfiguração mostra que o real é o que pode ser visto na fotografia tirada, o ônibus com todos seus detalhes e elementos, da mesma forma que a rua e os edifícios logo atrás. Ao mesmo tempo em que é um simples ônibus, pode remeter a tudo que já é conhecido da cultura britânica.

Já a análise da duplicidade quanto à presença e ausência na fotografia é um paradoxo, pois que o ônibus esteve presente, no momento da fotografia. Não se pode negar que este objeto esteve nesse local no exato momento. Porém, apesar dos sentimentos que se tem ao observar a foto continuarem presentes, tem-se a consciência de que ele não está mais ali atualmente, que não se pode voltar atrás e nem reviver o momento.

Quanto à proximidade e separação, vê-se que a fotografia é capaz de aproximar o observador daquela realidade. Por mais que se saiba que não se pode entrar neste ônibus ou apenas vê-lo passar pela rua, é possível sentir-se próximo dele, inclusive pela bagagem cultural de cada um. Ao mesmo tempo, sabe-se que, não apenas geograficamente, mas também no tempo e espaço, existe uma grande distância até ele.

Na fusão e corte, a fusão é a reunião dos elementos que compõe a foto e a aproximam da realidade, representando tudo aquilo que já se conhece. Por mais próxima que esteja do objeto, a fotografia ainda assim permanece absolutamente separada dele. O corte é uma representação do real que distancia a foto da realidade que foi por ela mesma capturada, já que exclui outros elementos que poderiam dar outro significado para a imagem. Assim, segue a análise semiótica conforme suas categorias peirceanas de análise:

Quadro 02 – Análise semiótica de “Ônibus londrino”

	Primeiridade (signo em si)	Segundidade (signo-objeto)	Terceiridade (signo-interpretante)
Primeiridade	Quali-signo Cores quentes, sombras, texturas, brilhos, contrastes e formas.	Ícone As figurações do ônibus, edifícios, rua se parecem com uma cena londrina.	Rema Londres, ônibus, viagem, exterior, cultura, turismo, intercâmbio.
Segundidade	Sin-signo Fotografia de um ônibus londrino.	Índice A fotografia existe, logo há indícios de alguém esteve presente naquele momento e a tirou. Da mesma maneira é com o ônibus que deveria estar naquele local e momento para ser fotografado.	Discente Viagem para Londres, cultura londrina, ônibus clássico, símbolo turístico, intercâmbio para o exterior.
Terceiridade	Legi-signo Retrato, moldura, imagem, exposição, recordação.	Símbolo Por convenção, sabe-se que ônibus vermelhos com as mesmas características da imagem são londrinos e que apenas existem em Londres.	Argumento Os ônibus de Londres são vermelhos. A fotografia representa um ônibus vermelho. Logo, por dedução, esta fotografia representa um ônibus londrino.

Fonte: Elaborado pelos autores

5.3 ANÁLISE DE IMAGEM DO PARADIGMA PÓS-FOTOGRAFICO

A imagem analisada do paradigma pós-fotográfico é a ilustração completamente computadorizada “*In The Desert*” de Dimitri Dillmann.

Figura 03 – *In The Desert*



Fonte: <http://www.xopom.com>

Quanto à duplicidade relativa ao físico e simbólico, fisicamente, vê-se um carro de luxo em movimento em uma estrada pacata com montanhas ao fundo. Já simbolicamente, a imagem remete a questões sociais envolvendo poder, liberdade, luxo, capacidade monetária para a aquisição do veículo. A cor vermelha pode remeter a uma Ferrari, que relembra todos os aspectos citados.

No caso da duplicidade formada pelo único e infinito, aqui o caráter único da imagem é absolutamente observável, já que tudo o que se vê não existe na vida real como foi disposto, apesar de que todos os elementos que compõe esta imagem serem conhecidos pelo senso comum. Sendo esta uma imagem produzida totalmente através de programas de computador, ela pode ser reproduzida infinitamente sem perder suas propriedades de imagem. Neste caso o valor entre o original e a cópia, diferente de outras técnicas de produção, não é visivelmente notado, a não ser pelo tamanho e resolução da imagem.

Quanto ao fragmento e intensidade, neste caso, não se sabe exatamente o que poderia haver para além das fronteiras da imagem, sendo assim, o fragmento visto foi exclusivamente selecionado pelo artista. A proximidade do carro, o tamanho das montanhas, o embaçado provocado pela velocidade ao fundo, tudo isso se intensifica a sensação de poder, de liberdade, de riqueza que esta imagem passa, tornando um simples carro que nem se quer existe na vida real, um referencial cheio de conceitos.

A análise da pintura através da duplicidade entre o real e a transfiguração mostra que nesta imagem nada é absolutamente real, em termos de produção especificamente, todos os elementos foram desenvolvidos com base em técnicas de programas específicos de computador. Porém, quando não se tem conhecimento de que tudo isso não existe na realidade, inclusive devido à perfeição do trabalho desenvolvido, entende-se que todos os detalhes e elementos vistos fazem parte da realidade que compõe a imagem. Vê-se a transfiguração através da densidade que a imagem ganha ao unir os elementos vistos às ideais e conceitos pré-estipulados com relação a este tipo de cena e automóvel.

A presença e ausência, nesta imagem são questionáveis: já que eles nunca estiveram lá, são frutos do talento e imaginação do artista, ou seja, elementos da imagem em si, mas não da realidade física, como numa fotografia. Mesmo a ilustração sendo uma reprodução da realidade (estrada, carro, montanhas), não remete a um lugar específico, podendo ser a união de elementos que formam o local ideal. Como este cenário nunca existiu ao certo, ele se torna ainda mais ausente da realidade, diminuindo a capacidade de localização.

Quanto à proximidade e separação, vê-se que nesta imagem a proximidade torna-se ainda mais difícil, tendo em vista que tudo não passa de uma criação, a maior aproximação que se tem é um tanto quanto imaginária e idealista. A separação é óbvia, já que quanto mais uma imagem é capaz de nos dar a ilusão de aproximação do real, com mais intensidade ela reabre a brecha para a alienação.

Na fusão e corte, a fusão de todos os elementos que compõe a imagem quer tornar visivelmente real tudo o que esta nela representado. Por mais próximo que possa aparentar da realidade, esta técnica de produção permanece completamente separada dela. O corte, também analisado sob a capacidade de selecionar o que será reproduzido na imagem, é apenas uma representação do que seria a realidade do momento, que neste caso nem ao menos aconteceu de verdade, a não ser na mente do artista. Assim, segue análise semiótica da imagem:

Quadro 03 – Análise semiótica de “In The Desert”

	Primeiridade (signo em si)	Segundidade (signo-objeto)	Terceiridade (signo-interpretante)
Primeiridade	Quali-signo Cores, sombras, texturas, brilhos, contrastes e formas.	Ícone Imagens sintéticas que se parecem com um automóvel em alta velocidade numa estrada com montanhas ao fundo.	Rema Carro, viagem, poder, dinheiro, liberdade, velocidade, luxo.
Segundidade	Sin-signo A ilustração digital.	Índice A ilustração existe, logo há indícios de que foi criada por um ilustrador em programas computadorizados. Indicialmente ela aponta para os códigos binários.	Discente Viagem de carro, alta velocidade, carro de alto padrão, estrada deserta.
Terceiridade	Legi-signo Computador, programas, design, arte.	Símbolo Por convenção, sabe-se que carros deste formato, cor e porte representam status de esportividade e alto poder aquisitivo.	Argumento Carros esportivos representam alto poder aquisitivo. Este é um carro esportivo. Logo, por dedução, esta ilustração representa alto poder aquisitivo.

Fonte: Elaborado pelos autores

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho foi analisar os três paradigmas da imagem através das duplicidades da fotografia e promover uma análise semiótica quanto às suas categorias. Para isso foi utilizada uma pesquisa exploratória bibliográfica e três imagens referentes a cada paradigma. Em seguida foi realizada então a análise das duplicidades das mesmas imagens e uma análise semiótica quanto às suas categorias. Primeiramente este trabalho apresentou uma introdução seguida de uma pesquisa teórica, análise das imagens e faz-se agora as considerações finais.

Através da pesquisa bibliográfica realizada foi confirmada a existência de três paradigmas da imagem de Santaella e Nöth (fotográfico, pré-fotográfico e pós-fotográfico), as duplicidades existentes na imagem de Santaella e Nöth (físico e simbólico; único e infinito; fragmento e a intensificação; real e transfiguração; presença e ausência; proximidade e separação; fusão e do corte) e as tricotomias da semiótica de Peirce (signo em si; signo e seu objeto; signo e seu interpretante).

As imagens selecionadas para representar cada paradigma foram analisadas julgadas quanto às duplicidades da fotografia, e em seguida, foi realizou-se uma análise semiótica. A principal constatação foi a de que apesar das imagens serem produzidas com diferentes técnicas, é possível analisá-las a partir das duplicidades da fotografia de Santaella e Nöth, bem como através das mesmas categorias semióticas de Peirce, e que as análises levam à conclusões bastante diversas. Sabe-se que estas conclusões dependem muito do repertório individual do sujeito que está realizando as análises, mas, neste trabalho se percebe o quanto as técnicas de classificação ajudam na análise de imagens.

Acredita-se que uma das principais limitações deste trabalho seja o fato de que as análises foram feitas por poucos sujeitos (autores) num determinado momento. Como a própria teoria semiótica prevê, as imagens e suas interpretações permanecem em eterno continuum, ou seja, em constante resignificação. Por isso provavelmente as interpretações seriam diferentes se as análises fossem realizadas por outros sujeitos ou mesmo pelos próprios autores em outro momento e em outro contexto. Assim, sugere-se a realização de outras análises envolvendo, por exemplo, as mesmas imagens com um número maior de sujeitos interpretando-as, ou ainda, a própria re-análise das mesmas imagens pelos autores no futuro, levando em conta outras perspectivas, fontes teóricas e incremento da bagagem cultural.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica** (The Collected Papers). São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.