

 <https://doi.org/10.20336/rbs.1005>



# (Inter)faces, perspectivas e linguagens imagéticas: a genealogia e os paradigmas da imagem a partir da semiótica

(Inter)faces, perspectives and image languages:  
genealogy and image paradigms based on semiotics

(Inter)conexiones, perspectivas y lenguajes de la imagen:  
la genealogía y los paradigmas de la imagen  
desde la semiótica

Tatiana Maria Soares Araujo\* 

Hylío Laganá Fernandes\*\* 

## RESUMO

O artigo propõe um diálogo interdisciplinar entre diferentes estudos e perspectivas sobre a imagem. Discute questões relacionadas com a complexidade deste fenômeno, suas transformações no decorrer do tempo e seu caráter objetivo, subjetivo e intersubjetivo enquanto signo. O intuito é suscitar uma reflexão sobre as (inter)faces da imagem, com ênfase nos processos de semiose historicamente constituídos. O referencial teórico utilizado tem como principal fundamento a Genealogia da Imagem de William J. T. Mitchell, que conceitualiza a imagem através de suas distinções epistemológicas e as organiza como: imagem gráfica, ótica, perspectiva, mental e verbal. E utiliza também os Quatro Paradigmas da Imagem (pré-fotográfico, fotográfico, pós-fotográfico e híbrido) propostos por Lucia Santaella. O texto tem caráter interdisciplinar, metodologia qualitativa e, como perspectiva de análise do estudo, adota a semiótica peirceana e considera os processos de relação objeto-signo-interpretante e suas tríades. Com o propósito de articular os conceitos que fundamentam o estudo com a semiótica, foram escolhidas para a análise as linguagens imagéticas manifestadas pelas artes plásticas, pela fotografia e pelo audiovisual. Com as reflexões propostas pelo texto, pudemos elucidar que o conceito de imagem e suas linguagens estão em constantes transformações e intrinsecamente ligados com a cultura, as tecnologias e o desenvolvimento das sociedades humanas, oscilando também nas relações semióticas a elas associadas.

**Palavras-chave:** imagem, linguagens, sociologia da imagem, semiótica, Peirce.

\* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Mestra em Educação pelo Departamento de Ciências Humanas e Educação, UFSCar.

\*\* Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, SP, Brasil.

Doutor em Educação, Professor titular, Departamento de Ciências Humanas e Educação, UFSCar.

**ABSTRACT**

This article proposes an interdisciplinary dialogue between different studies and perspectives on the image. It discusses issues related to the complexity of this phenomenon, its transformations over time, and its objective, subjective, and intersubjective character as a sign. The aim is to encourage reflection on the (inter) faces of the image, with an emphasis on the historically constituted processes of semiosis. The theoretical framework used is based primarily on William J. T. Mitchell's Genealogy of the Image, which conceptualizes the image through its epistemological distinctions and organizes them as: graphic, optical, perspective, mental, and verbal images. It also uses the Four Paradigms of the Image (pre-photographic, photographic, post-photographic, and hybrid) proposed by Lucia Santaella. The text is interdisciplinary in nature, uses a qualitative methodology, and adopts Peircean semiotics as its analytical perspective, considering the processes of the object-sign-interpretant relationship and its triads. In order to connect the concepts that underpin the study with semiotics, the image languages expressed by the visual arts, photography and audiovisual media were chosen for analysis. With the reflections proposed by the text, we were able to elucidate that the concept of image and its languages are in constant transformation and intrinsically linked to culture, technologies and the development of human societies, also oscillating in the semiotic relations associated with them.

**Keywords:** image, languages, sociology of image, semiotics, Peirce.

**RESUMEN**

El artículo propone un diálogo interdisciplinario entre diferentes estudios y perspectivas sobre la imagen. Discute temas relacionados con la complejidad de este fenómeno, sus transformaciones a lo largo del tiempo y su carácter objetivo, subjetivo e intersubjetivo como signo. La intención es plantear una reflexión sobre las interfaces de la imagen, con énfasis en los procesos de semiosis históricamente constituidos. El marco teórico utilizado tiene como base principal la genealogía de la imagen de William J. T. Mitchell, que conceptualiza la imagen a través de sus distinciones epistemológicas y las organiza como: imagen gráfica, óptica, perspectiva, mental y verbal. Y también usa los cuatro paradigmas de la imagen (prefotográfica, fotográfica, post-fotografía e híbrida) propuesta por Lucia Santaella. El texto tiene un carácter interdisciplinario, una metodología cualitativa y, como perspectiva de análisis del estudio, adopta la semiótica de Peirce y considera los procesos de relación objeto-signo-interpretante y sus tríadas. Con el propósito de articular los conceptos que subyacen al estudio con la semiótica, se eligieron las imágenes expresadas por las bellas artes, la fotografía y el audiovisual para el análisis. Con las reflexiones propuestas por el texto, logramos dilucidar que el concepto de imagen y sus lenguajes se encuentran en constantes transformaciones e intrínsecamente vinculados con la cultura, las tecnologías y el desarrollo de sociedades humanas, que también oscilan en las relaciones semióticas asociadas con ellos.

**Palabras clave:** imagen, sociología de imágenes, semiótica, Peirce, imagen digital.

## Introdução

A origem da palavra imagem se origina do latim *imago* e pode ser traduzida como sombra, reflexo, aparência, transformação, arquétipo e até mesmo como máscara e efígie mortuária (Didi-Huberman, 2015). Este conceito, atrelado geralmente a aspectos visuais, vem se transformando ao longo do tempo e se mostrando intrinsecamente relacionado com a cultura e a evolução social e tecnocientífica da própria humanidade. Diante disso, e da intensa digitalização híbrida da vida na atualidade, é importante pensarmos sobre como a imagem digital foi projetada no passado e o que ela representa, ou pretende representar, na contemporaneidade (Araujo, 2023).

Neste complexo contexto, o artigo apresenta inicialmente um debate sobre o fenômeno da imagem e seu caráter objetivo, subjetivo e intersubjetivo enquanto signo a partir diferentes perspectivas, com ênfase, na genealogia da imagem desenvolvida por William J. T. Mitchell (2019) – que conceitualiza os fenômenos imagéticos por meio de suas distinções epistemológicas e os organiza como: imagem gráfica, ótica, perspectiva, mental e verbal. Em seguida, discorre sucintamente sobre as transformações do conceito de imagem e sua produção no decorrer do tempo até a contemporaneidade, sob o prisma dos Quatro Paradigmas da Imagem propostos por Lucia Santaella, para quem os processos imagéticos são dialógicos, gradativos e congruentes e envolvem tanto a conceitualização da imagem como seus meios e modos de produção, conservação, difusão e percepção, dividindo-os em: pré-fotográfico, fotográfico, pós-fotográfico e híbrido.

Como desfecho do estudo, o artigo articula a Genealogia da Imagem e os Quatro Paradigmas da Imagem com a perspectiva de análise semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (2005), considerando os processos de relação objeto-signo-interpretante em seus três níveis de significação, sendo eles, primeiridade, secundidade e terceiridade; a tríade dos signos ícone, índice e símbolo; a tríade que relaciona os signos com seu interpretante rema, dicente e argumento; e os três níveis de ocorrência do significado pelo interpretante, sendo eles, energético, emocional e lógico. Para exemplificar os conceitos abordados e promover um melhor entendimento das análises, o artigo utiliza como exemplo as linguagens imagéticas manifestadas pelas artes plásticas, pela fotografia e pelo audiovisual.

O objetivo do artigo é suscitar uma reflexão sobre as (inter)faces da imagem, com ênfase nos processos de semiose historicamente constituídos.

O referencial teórico utilizado é pautado nos autores supracitados e nos estudos desenvolvidos por Matine Joly, Didi-Huberman, Gisèle Freund, Edgar Morin, entre outros. O texto tem caráter interdisciplinar, metodologia qualitativa e como perspectiva de análise a semiótica peirciana.

## 1. (Inter)faces e perspectivas da imagem

No livro *Introdução à Análise da Imagem* (1994), a escritora Matine Joly lembra que a origem da palavra imagem remonta à própria origem dos seres humanos. A autora recorda a passagem bíblica do livro *Gênesis* (1: 26): “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança”. Nessa metáfora, segundo Joly (1994), podemos interpretar o uso da palavra “imagem” como uma cópia, uma representação ou um reflexo transfigurado de Deus no ser humano. Desse modo, entre muitas (inter)faces que o conceito de imagem carrega, podemos citar, como exemplo, a concepção de imagem como um reflexo ou representação de algum objeto ou fenômeno captado por alguma superfície polida, como um espelho, uma poça d’água, ou mesmo, por nossos próprios olhos. Assim, Joly (1994, p.13) ressalta que, embora o conceito de “imagem” carregue muitos usos e significados, ela pode ser compreendida como tudo aquilo que utiliza os processos de projeção visual de algo: “imagem, portanto, no espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação; apercebemo-nos de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares.”

Na mesma obra, Joly (1994, p.13) destaca também que a imagem, além de representar e significar alguma coisa, evoca sempre “alguém” ou algo, seja o objeto que ela representa ou o sujeito que a interpreta ou a cria. Assim sendo, a imagem, mesmo não remetendo apenas a aspectos do visível, sempre “toma de empréstimo alguns traços ao visual” e, em todo o caso, depende da interpretação ou produção de um sujeito: “imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece”. E é desse modo, segundo ela, que o indivíduo ou o objeto “toma lugar nesta representação”.

Sobre este assunto, a pesquisadora Marcia Olivé Novellino (2007, p. 25) contribui para o debate ao afirmar que, quando interpretamos as imagens ao nosso redor, estamos considerando principalmente “nossos valores,

crenças e experiências” pessoais. E, quando retratamos “algo visualmente, construímos e decodificamos o mundo em que vivemos”, pois os fenômenos imagéticos “são responsáveis por uma variedade de emoções e reações que os indivíduos apresentam quando as veem”. Para ela, as imagens “servem a uma grande variedade de propósitos que apresentam diferentes significados para diferentes pessoas, em diferentes contextos”.

Este caráter cultural, temporal e sintomático da imagem é estudado pelo historiador de arte e filósofo das imagens Didi-Huberman (2012, p. 214), que nos provoca a refletir ao dizer que: “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”. Segundo Didi-Huberman (1998), olhar ou ver alguma coisa sempre nos provoca um sentimento de ausência, pois evoca em nós algo que nos escapa, algo que não está presente.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suportar — ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem — e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (Didi-Huberman, 1998, p. 33)

Assim, para Didi-Huberman (1998) o fenômeno imagético sempre acaba evocando um desafio relacional do olhar, em que a questão central reside não especificamente no que vemos, nem naquilo que nos olha, mas no intervalo entre os dois. Para ele, as imagens e seus reflexos interpretativos se modificam ao longo tempo e nunca se encerram. Seguindo essa premissa, ele afirma que as imagens se transformam, desse modo, num “quase-sujeito” pois possuem presença e copresença.

Em sua obra *A imagem queima*, Didi-Huberman (2018, p. 46) pontua filosoficamente que o “ver não se esgota” e a imagem de certa forma “queima” o sujeito que a percebe, e por sua vez, o “consome”. O autor ressalta assim o quão complexo é pensar e debater sobre o fenômeno imagético, pois, para ele (2012, p. 216), a imagem não pode ser compreendida apenas como um “simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” já que ela supera o espaço-tempo e “é algo mutável”.

[A imagem] é uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente

anacrônicos, heterogêneos entre si – que como arte de memória não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturadas, mais ou menos quentes. Neste aspecto, então, a imagem queima. Ela queima pelo real de que ela mesma, em algum momento, se aproximou. (Didi-Huberman, 2018, p. 66 - 67)

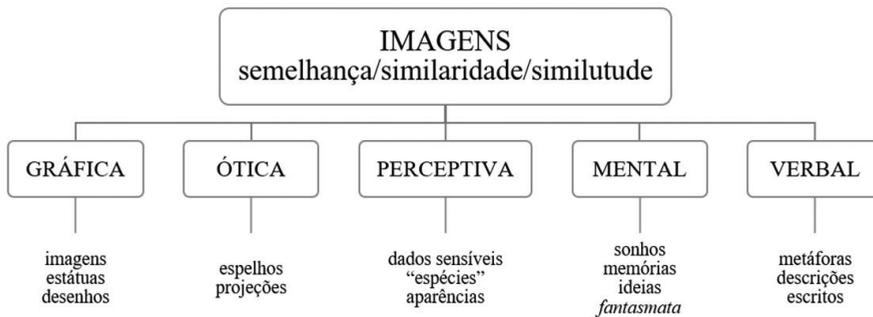
Uma das questões que sempre perpassam os estudos sobre a imagem é sua relação com a representação da realidade. Sobre este tema o historiador de arte e professor estadunidense William J. T. Mitchell (2019) contribui ao nos alertar que os fenômenos imagéticos, e a própria visão, são produtos “da experiência e da aculturação — incluindo a experiência de fazer imagens” e que tanto as imagens naturais como as pictóricas não produzem “nenhum tipo de realidade nua, mas um mundo já vestido em nossos sistemas de representação” (Mitchell, 2019 p.57). Seguindo esta premissa, Mitchell (2019) desenvolveu um esquema conceitual para orientar a compreensão dos fenômenos imagéticos, que ele intitulou de “Genealogia da Imagem”.

### 1.1 Genealogia da imagem

O entendimento sobre o que é a imagem e como ela é percebida, representada e interpretada é amplo e complexo e abarca diferentes concepções, que são transformadas ao longo tempo e variáveis conforme o contexto. Assim sendo, em seu texto *O que é uma imagem?*, Mitchell (2019, p. 27-28) alerta para esta diversidade de fenômenos intitulados como *imagem* ao afirmar que: “chamar todas essas coisas pelo nome de imagem não significa necessariamente que todas elas têm [*sic*] algo em comum”.

Conforme o autor exemplifica e explica (Mitchell, 2019, p. 27): “imagens, estátuas, ilusões de ótica, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, lembranças e até ideias [são referidas] como imagens, e a grande diversidade dessa lista nos parece impossível de levar a um entendimento sistemático e unificado”. Deste modo, como alternativa para distinguimos esses fenômenos imagéticos de modo articulado, Mitchell propõe uma árvore genealógica da imagem, conforme o diagrama apresentado na Figura 1.

Figura 1 - Árvore genealógica da imagem



Fonte: Mitchell (2019, p. 28).

Segundo Mitchell (2019) podemos entender o conceito de imagem não apenas procurando por uma definição universal do termo, mas também pelas características que as diferenciam. Desse modo, ele propõe entendermos as imagens como uma família. Nessa árvore genealógica da imagem, cada ramificação determina um tipo central de fenômeno imagético que se relaciona com algum campo intelectual: imagens gráficas, esculturais e arquitetônicas navegam no campo da história da arte. A imagem ótica é fundamentada na física. As imagens mentais são estudadas pela epistemologia e pela psicologia e, as verbais, pelos linguistas e críticos literários. As imagens perceptivas, Mitchell (2019, p. 28) as descreve como: “um tipo de região fronteira onde fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudantes de óptica se encontram colaborando com filósofos e críticos literários” e aprofunda esta concepção ao afirmar que:

Essa é a região ocupada por várias criaturas estranhas que assombram a fronteira entre relatos físicos e psicológicos das imagens: as “espécies” ou “formas sensíveis” que (segundo Aristóteles) emanam dos objetos e se imprimem nos receptáculos cerâmicos de nossos sentidos como um anel de sinete; os *fantasmas*, que são versões revividas daquelas impressões invocadas pela imaginação na ausência dos objetos que originalmente as estimulavam; “dados dos sentidos” ou “percepções”, que desempenham um papel análogo na psicologia moderna; e, finalmente, aquelas “aparências” que (em linguagem comum) se intrometem entre nós mesmos e a realidade [...]. (Mitchell, 2019 p. 28)

Como mencionado por Mitchell (2019, p. 28), existem vários campos de estudos e diferentes entendimentos sobre o conceito de imagem e suas relações socioculturais. Assim, ele sugere que: “Talvez seja melhor começar pensando nas imagens como uma família longínqua que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações no processo”.

Seguindo esta premissa, neste trabalho abordaremos os fenômenos imagéticos gráficos, óticos, perspectivos e mentais, exceto os verbais (que habitam os domínios da linguística), e transitaremos pelos Quatro Paradigmas da Imagem propostos por Lucia Santaella (2013). Como referência analítica desses fenômenos, adotamos a perspectiva semiótica peirceana (Peirce, 2005), através da qual todas estas ramificações da imagem propostas por Mitchell (2019) e os paradigmas da imagem propostos por Santaella serão observados, e, portanto, considerados como signos.

## 1.2 Os quatro paradigmas da imagem

A conceitualização e a produção de imagens e suas transformações no decorrer do tempo, bem como, seus aspectos histórico-socioculturais foram divididos por Lúcia Santaella (2013) em quatro paradigmas: o pré-fotográfico – que consiste em imagens criadas artesanalmente; o fotográfico – que se refere à captação e fixação de imagens através de máquinas e implica a existência de fenômenos ou objetos físicos; o pós-fotográfico – que consiste em imagens criadas por tecnologias computacionais; e o radicalmente híbrido – último paradigma definido e que abarca a junção dos outros paradigmas.

Santaella (2013) destaca que estas categorias transitam entre si e a passagem de uma para outra é um processo dialógico, gradativo e congruente, que envolve tanto a conceitualização da imagem como seus meios e modos de produção, conservação, difusão e percepção. Desse modo, cada paradigma se diferencia principalmente por aspectos relacionados a: seus próprios meios de produção, materiais, ferramentas e/ou tecnologias mediadoras; seus meios de conservação, armazenamento e/ou memória; seus meios de exposição, transmissão e/ou difusão; e seus modos de recepção, percepção, contemplação, observação, fruição e/ou interação.

O paradigma pré-fotográfico navega no campo do simbolismo e envolve os processos artesanais de criação das imagens que abarcam desde gravuras e desenhos nas cavernas até esculturas e pinturas modernas. O fotográfico

se refere ao processo de criação de imagens através de máquinas, como as câmeras fotográficas e cinematográficas, que captam imagens através de lentes e utilizam processos de fixação imagética analógicos ou digitais (Santaella, 2013).

O paradigma pós-fotográfico designa imagens criadas por algoritmos computacionais, através de robôs, programas e aplicativos, e engloba a digitalização e datificação de imagens, áudios, vídeos e fotografias. Este paradigma abarca imagens virtuais como as infográficas e as ilustrações e mídias criadas através de sistemas e programas de inteligência e aprendizagem artificial. Neste paradigma o sujeito entra no processo de criação apenas como um programador visual que utiliza diversas mídias e linguagens para criar conteúdos informativos como: diagramas e infográficos; ou como um guia, que utiliza Inteligência Artificial para produzir novos conteúdos visuais através da inserção de imagens digitais, frases ou palavras.

No quarto paradigma da imagem, que iremos debater melhor no transcorrer do artigo, há uma ruptura total nos modos anteriores de criação visual, pois ocorre uma convergência entre os três paradigmas anteriores e uma junção dos instrumentos, materiais, técnicas, mídias, linguagens e meios de produção e reprodução das imagens, ou seja, um novo paradigma caracterizado pela hibridização total de imagens (Santaella, 2013). Santaella (2013, p. 185) pontua que, no quarto paradigma da imagem, além de suas potenciais hibridizações, há também como característica sociocultural uma passagem cada vez menos perceptível entre o mundo físico e digital. Completamente característico da nossa contemporaneidade, este paradigma pode ser observado, por exemplo, nos hipertextos e nas narrativas hiper mídias e transmídias, na fotografia e no cinema expandido, bem como, por meio da imagem digital atual e seus novos formatos.

## 2. Semiótica: a imagem enquanto fenômeno da linguagem

O humano é um ser de relação e é impossível compreendê-lo isoladamente. A linguagem humana se constitui como uma necessidade social e se caracteriza por meio de ações expressivas que funcionam com sinais, signos e símbolos (Leach, 1978). Assim sendo, a criação de imagens codificadas para transmitir estes signos se constitui como linguagem visual.

[A humanidade] em sua dimensão sociocultural só existe na condição de signo e interage no mundo através desta irrecusável mediação.

Desta forma, a noção de uma realidade construída socialmente e semioticamente é detentora de grande potência. Por mais que a ideia de representação seja intrínseca a um processo semiótico qualquer, ele avança para outros dois vetores igualmente inalienáveis: gera interpretação sobre as coisas e o signo se converte em ponto indispensável para qualquer processo de mediação. (Henn, 2008, p. 6)

Para o estadunidense Charles Sanders Peirce (2005) – um dos principais expoentes dos estudos semióticos da escola norte-americana –, podemos compreender o conceito de signo, ou *representamen*, como aquilo que de alguma forma representa algo, ou seja, se refere a uma outra coisa. Para se constituir em signo, esta outra coisa – que pode ser um objeto, uma palavra, alguém – tem que ser suscetível a uma interpretação. Esta interpretação do signo pelo sujeito interpretante pode variar, podendo ser compreendida integralmente, ou seja, percebida da mesma forma que o objeto que representa, ou de uma maneira distinta e até mais complexa. Assim sendo, uma das tríades propostas pela semiótica peirceana é formada por esses elementos supracitados, sendo eles: o signo, o objeto e o interpretante.

A semiótica é uma filosofia científica da linguagem. Segundo Lucia Santaella, principal tradutora dos estudos de Peirce no Brasil, a “semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem” e sua origem vem da palavra “grega *semeion*, que quer dizer signo” (Santaella, 1983 p. 5). Nesta mesma obra, Santaella discute também aspectos relacionados aos signos imagéticos que, segundo ela, são uma forma codificada de expressão humana mais antiga até mesmo que a escrita. Como exemplo, a autora menciona as cavernas de Lascaux, localizadas em Montignac, na França, onde há pinturas rupestres que datam de mais de 30 mil anos. O uso da pictografia na pré-história – que se constituía como um sistema de comunicação por meio de figuras e símbolos – possivelmente tinha por função registrar ideias e acontecimentos e era praticado na época por diversas culturas e em diferentes espaços geográficos.

[...] em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos “primitivas”, danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte [...] E, quando consideramos a linguagem verbal escrita,

esta também não conheceu apenas o modo de codificação alfabética criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho (Santaella, 1983, p. 7).

Conforme mencionado por Santaella (1983), desde a pré-história até hoje, a linguagem imagética e suas formas de codificação, interpretação, produção e difusão sofreram diversas transformações. Este processo de modificação estética, técnica e sógnica da linguagem visual humana é contínuo e permanente e possui uma intensa relação com as transformações políticas, culturais, econômicas e sociais, próprias das sociedades humanas. Em nossa contemporaneidade, esta transição da linguagem visual se intensificou ao longo dos últimos anos de maneira abrupta, pois os equipamentos de alto custo e grandes proporções do passado que captavam, produziam, disseminavam e arquivavam as imagens, foram substituídos por uma gama de equipamentos dinâmicos e de baixo custo, como é o caso das câmeras e filmadoras digitais, os celulares *smartphones*, *tablets* e *notebooks*, que facilitam a produção, a difusão e o armazenamento de conteúdos imagéticos diversos. A criação e difusão do *World Wide Web* (w.w.w) reforçou esse processo como jamais visto na história, pois a comunicação e o compartilhamento de mensagens digitais em rede e em grande escala promoveram uma possibilidade de convergência nas linguagens e engendraram novos formatos e mídias comunicacionais, como por exemplo os hipertextos, hiper mídias e narrativas transmídias.

O computador se transformou em um laboratório experimental no qual diferentes mídias podem se encontrar, suas técnicas e estéticas se combinam na geração de novas espécies sógnicas. Quando uma mídia é simulada no computador, propriedades e métodos de trabalho lhe são acionados até o ponto de transformar a identidade da mídia. Isso ocorre porque softwares, como as espécies em uma ecologia comum – nesse caso, o ambiente computacional compartilhado – uma vez liberados, começam a interagir, mutar e gerar híbridos (Santaella, 2013, p. 156).

Portanto, uma das principais mudanças contemporâneas no campo da linguagem visual promovida pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) e pela hiperconectividade atual foi o desenvolvimento da imagem digital e a expansão, hibridização e ressignificação de todas as linguagens, principalmente as visuais. Pois, conforme destaca Berger

(2005, p. 139), “nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais”.

## 2.1 A genealogia e os paradigmas da imagem segundo a semiótica peirceana

A seguir aprofundaremos o diálogo entre os diferentes estudos e perspectivas sobre a imagem apresentadas neste trabalho e discutiremos questões relacionadas com a complexidade desses fenômenos, suas transformações no decorrer do tempo e seu caráter objetivo, subjetivo e intersubjetivo enquanto signos. A análise semiótica peirceana que se segue, considera, principalmente, os processos de relação objeto-signo-interpretante em seus três níveis de significação, sendo eles, primeiridade, secundidade e terceiridade; a tríade dos signos ícone, índice e símbolo; a tríade que relaciona os signos com seu interpretante, sendo eles, rema, dicente e argumento; e os três níveis de ocorrência do significado pelo interpretante, sendo eles, energético, emocional e lógico. Desse modo, focalizaremos os fenômenos imagéticos gráficos, ópticos, perceptivos e mentais designados por Mitchell (2019) – aos quais se restringirá nossa análise, tal como, os paradigmas da imagem propostos por Santaella (2013), segundo a perspectiva da semiótica peirceana e suas tríades supracitadas, dando ênfase, como exemplo, às linguagens imagéticas manifestadas pelas artes plásticas, pela fotografia e pelo audiovisual.

### 2.1.1. Fenômenos imagéticos gráficos e paradigma pré-fotográfico sob a perspectiva da semiótica

No paradigma pré-fotográfico (Santaella, 2013) e nos fenômenos imagéticos gráficos (Mitchell, 2019) prevalece a qualidade icônica das imagens, aquela referente a seu estatuto de semelhança com o real – nível primeiro do signo, ou sua qualidade simbólica – em nível de terceiridade, sendo mais distendida sua relação indicial – no nível concreto-existente da secundidade. Desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e outras formas de artesanias (Benjamin, 1987) imagéticas sensíveis podem apresentar semelhança com algum referente real, mas não garantem, nem fornecem indícios sólidos de sua existência tal

qual estejam representados. Nos desenhos esquemáticos, como, por exemplo, as muitas representações de seres humanos em pinturas rupestres, isso é particularmente evidente: são representações simbólicas que denotam a existência de seres humanos, sejam os desenhos propriamente ditos como de alguém que os desenhou, porém não é possível obter nenhuma informação precisa, conotativa, dos humanos ali representados.

As pinturas ou esculturas realistas, por mais precisas que se apresentem aos nossos sentidos – e que, portanto, anunciam fortemente uma indicialidade – não cumprem plenamente esse papel, pois sua produção passou necessariamente pela mão do artista e pelas ferramentas por ele utilizadas, e, desse modo, pelo filtro de sua criatividade, manipulação e técnica. Assim, não é possível assegurar, por exemplo, que o artista não tenha realizado ajustes em possíveis imperfeições de seus modelos enquanto pintava, bem como, tenha optado por ressaltar algum elemento ou traço, ou ainda, tenha se equivocado ou se distraído quanto a algum detalhe. As esculturas da antiguidade clássica europeia servem para discutir esse ponto: enquanto os gregos as fizeram valorizando princípios estéticos em detrimento da realidade – resultando em trabalhos artísticos que possivelmente pouco ou nada tinham a ver com seus referentes reais, os romanos buscaram representações mais fidedignas.

Como resultado da análise desses fenômenos pré-fotográficos e gráficos podemos considerar que o busto de um senador romano é mais confiável – em termos de contiguidade com o real – do que de qualquer representação imagética de um rei grego da época. Porém, ainda assim, comporta um grande grau de dúvida, pois é impossível saber o quanto o artista modificou seu trabalho em relação a seu referente. Uma possível exceção desse impasse sobre a indicialidade do paradigma pré-fotográfico e da imagem gráfica pode, talvez, ser lançada aos bustos feitos a partir de máscaras mortuárias, cujos moldes foram retirados diretamente das faces de pessoas mortas, o que favorece o caráter indicial da imagem final.

### *2.1.2. Fenômenos imagéticos gráficos, ópticos e perceptivos e paradigma fotográfico sob a perspectiva semiótica*

A fotógrafa e pesquisadora alemã Gisèle Freund (1995, p.8) retratou uma ruptura epistemológica e prática no conceito de imagem em decorrência da invenção da fotografia no século XIX. Segundo ela, a linguagem fotográfica

e suas técnicas de produção e reprodução foram um dos meios que mais moldaram as “ideias” e influíram no “comportamento” social de seu tempo: “cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de explosão artística, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época.” Segundo Freund (1995, p. 185), que estudou na escola de Frankfurt sob orientação do filósofo e sociólogo Walter Benjamin, a linguagem fotográfica é de fácil compreensão e acessível a todos, diferente, por exemplo, da linguagem escrita, pois “sua particularidade consiste em que ela se dirige à emotividade”, não deixando espaço de imediato para a reflexão e a lógica: “é na sua imediatez que reside a sua força e, também, o seu perigo. A fotografia multiplicou a imagem por milhares de bilhões e, para a maioria dos homens, o mundo deixou de ser evocado para ser apresentado”.

Essa transição na linguagem imagética ocasionada pela fotografia, além de transformar e influenciar a sociedade da época e promover a multiplicação indiscriminada da imagem óptica, aporta uma outra qualidade à imagem: sua necessária relação com algo ou alguém da realidade visível (Joly, 1994). Considerando a tríade semiótica peirciana ícone, índice e símbolo, esta nova qualidade da linguagem imagética proporcionada pela fotografia promove a imagem do nível semiótico icônico – de mera semelhança, para o nível de índice – de uma contiguidade com o objeto fotografado que atesta sua existência. Assim, o paradigma fotográfico instaura uma nova relação da imagem (tanto óptica, como gráfica e perceptiva) com o sujeito interpretante que a decodifica: uma relação de prova.

Esta relação de prova, ou seja, a crença na indicialidade da imagem fotográfica se consolida na época (e talvez, em parte, até o presente momento), mesmo com as diversas possibilidades concretas de manipulação da imagem fotográfica que surgiram praticamente com o próprio desenvolvimento da técnica fotográfica e que, posteriormente, foram ainda mais expandidas pela facilidade de edição da imagem digital. As propriedades ópticas da fotografia – que, mesmo depois de sua migração para os suportes digitais, continua como um processo físico devido à utilização de lentes – associadas à expansão na acessibilidade às câmeras digitais modernas, que ampliou a possibilidade de fotografar, e em conjunção com o uso cotidiano da linguagem fotográfica por meio das tecnologias e suportes digitais, principalmente depois da invenção dos *smartphones*, mantiveram e reforçaram ainda mais a credibilidade indicial da verdade fotográfica. Assim, este caráter segundo, de índice, do objeto pela imagem fotográfica se reforça em nossa contemporaneidade cada

vez que uma pessoa observa o resultado de sua tomada, de sua *selfie*, ou do seu próprio ato fotográfico.

### 2.1.3. Fenômenos imagéticos mentais e paradigma pós-fotográfico sob a perspectiva semiótica

O paradigma pós-fotográfico – que consiste na possibilidade computacional de produção de imagens realistas, simulacros (quase) perfeitos da fotografia óptica – e os desdobramentos para o dito paradigma híbrido – que tumultua ainda mais o cenário ao permitir a fusão de imagens fotográficas indiciais àquelas produzidas por algoritmos – obrigam o deslocamento da discussão do signo em relação ao objeto para o interpretante, uma vez que, nesse objeto pós-fotográfico/híbrido as fronteiras entre os níveis semióticos se confundem nessa hibridização. Já o signo em relação ao interpretante, que pode ser entendido como um efeito manifesto num *continuum* de signos derivados e associados às imagens mentais do intérprete, também é entendido triadicamente nos níveis semióticos, sendo o primeiro (rema) aquele referente à simples compreensão, constatação do signo; o segundo (dicente), à decodificação básica, seu nível de existência; e o terceiro, o argumento, à elaboração de sentidos mais sofisticados, sendo justamente este o que mais interessa à presente discussão: é nesse nível que se processa o julgamento da imagem, a síntese racional provocada pelo objeto (híbrido). Se, no paradigma fotográfico, o argumento sobre uma fotografia recai preferencialmente no aspecto indicial, realidade (e verdade) da imagem, no paradigma pós-fotográfico essa relação se afrouxa e permite questionamentos, mesmo que a imagem se apresente, *a priori*, fidedigna.

### 2.1.4. Fenômenos imagéticos ópticos, perceptivos e mentais e paradigma híbrido sob a perspectiva semiótica

O cinema nasce com o registro da chegada de um trem na estação e operários saindo das fábricas no coração da primeira revolução industrial na Europa. Esta invenção técnica de captação, fixação e projeção de imagens em movimento, muito imaginado desde a antiguidade, ganha novas dimensões em 1895 com o cinematógrafo, equipamento desenvolvido

pelos irmãos Lumière com base em máquinas já existentes na época (Morin, 2014). Este novo fenômeno óptico do século XIX, situado por Santaella (2013) inicialmente no paradigma fotográfico, causou grandes impactos desde sua invenção e ganhou *status* de arte em 1923, quando o italiano Ricciotto Canudo publica o *Manifesto das Sete Artes* e legitima o cinema como arte total. Para Edgar Morin (2014, p. 211) o cinema, ao se separar do cinematógrafo através de novas estéticas, técnicas e equipamentos, ganha novos símbolos e se torna um sistema “inteligível” que, mesmo advindo das “raízes obscuras da magia”, alcança a “superfície racional do discurso”. Na obra *O Cinema ou o homem imaginário*, Morin (2014) faz uma importante analogia sobre a transição da linguagem cinematográfica e a complexidade e o simbolismo que ela abarca.

Assim com a molécula original de hidrogênio explodiu e diferenciou-se para dar origem a todas as combinações da matéria, da mesma forma o plano único e elementar do cinematógrafo explodiu para dar origem a todas as combinações simbólicas possíveis. Cada plano se tornou um símbolo particular. Novos símbolos se sobrepuseram ao da imagem: o simbolismo do fragmento [...], o do pertencimento [...], o da analogia [...], o da música, dos ruídos etc. (Morin, 2014, p. 206)

Desde o *Manifesto das Sete Artes* de Ricciotto Canudo, há mais de cem anos, muitas coisas se alteram em ultravelocidade no campo das imagens e das tecnologias, bem como (ou conseqüentemente) em todas as outras áreas, sejam elas culturais, políticas, sociais ou mesmo ambientais. Para o jornalista e pesquisador Valério C. Brittos estas transformações irreversíveis em todos os ecossistemas sociais e naturais da Terra são decorrentes do sistema capitalista e seus processos de exploração global, que utiliza a comunicação, a cultura e o entretenimento em massa como formas de controle e dominação: “os movimentos da comunicação industrial contemporânea, em regra, ligam-se à trajetória percorrida pelo próprio capitalismo, diante da relação entre ambos” (Brittos, 2000, p. 13).

Apesar dessas relações “históricas” e “intrínsecas” entre “capital-comunicação” (Brittos, 2000, p. 13), algumas linguagens da indústria cultural como o cinema se sobrepõem à alienação e se transformam, no decorrer do tempo, em expressões artísticas. Hoje, com a revolução industrial 4.0, na qual a tecnologia digital está a serviço do sistema capitalista, presenciamos, no campo da linguagem humana, a consolidação

do quarto paradigma da imagem, caracterizado pela hibridização total. O cinema, que para Morin (2014, p. 206) já era “a mais ampla estética jamais realizada”, pois “tolera o maior número de formas artísticas possíveis e permite, de modo ideal, as obras mais complexas possíveis”, ganhou novos *status*, nomenclaturas, suportes, equipamentos, meios, mídias, técnicas e estéticas com a hiperconectividade e as TICs.

Hoje, o audiovisual é umas das linguagens mais híbridas e utilizadas nos processos comunicacionais e artísticos mediatizados, e muitas linguagens audiovisuais, como o videoarte e o cinema expandido, possuem características intrínsecas do quarto paradigma da imagem. O pesquisador Alexandre F. dos Santos aponta que a linguagem audiovisual está inserida atualmente em nosso cotidiano e, “mesmo que não entendamos bem” a concretude da narrativa fílmica que nos está sendo apresentada, “sabemos um pouco sobre música, compreendemos os diálogos e a narração” e “distinguimos cognitivamente os efeitos sonoros”. Assim, conseguimos “identificar, ao nosso modo, as imagens que aparecem na tela” (Santos, 2014 p.16). Para ele, “já nascemos assistindo imagens e essa parece ser a nossa habilidade na vida contemporânea. Temos contato diariamente com uma linguagem que, diferentemente da escrita, não aprendemos no início da escola, nem tampouco com nossas famílias” (p.16).

Essas mudanças na comunicação imagética ocasionadas pelo audiovisual, amparadas nas tecnologias que promoveram e consolidaram a transição do paradigma fotográfico para o híbrido, implicam em mudanças no que concerne ao interpretante das imagens. Considerando, nesta análise final, o interpretante em si, deve ser discutida sua divisão triádica nos níveis semióticos emocional, energético e lógico. Uma imagem híbrida pode mobilizar uma gama de sensações e sentimentos no momento do interpretante emocional – aquele recebe as primeiras impressões desse signo – e evocar distintas experiências e reações do interpretante energético – aquele que decodifica e aceita a imagem; em ambos níveis, vale ser dito, isso se processa de modo semelhante para imagens de qualquer paradigma; a nível do interpretante lógico, entretanto, a hibridização (e, de certo modo, também a imagem pós-fotográfica) vai exigir um forte apelo na interpretação, uma crítica sobre a imagem, o questionamento de sua indicialidade, que pode inclusive implicar em sua negação, mesmo com o aceite nos níveis emocional e energético.

Obviamente, este nível lógico de significação plena pode não ocorrer, pois depende da experiência de vida do intérprete, da relevância do signo em

questão e de uma miríade de outros fatores como, por exemplo, o suporte e a plataforma em que este produto audiovisual está sendo observado. Conforme pontua a pesquisadora Stefanie C. da Silveira (2016, p. 4), a linguagem audiovisual contemporânea é móvel e não é um produto estático e definido (como a fotografia e o cinema em sua origem), pois os *smartphones* trouxeram uma mobilidade e uma interatividade nunca vistas antes, que agregaram novas características às imagens em movimento, que hoje possuem um caráter “mutante e contínuo que pode se adaptar ao formato necessário e ao dispositivo em que será visualizado”.

Ampliando ainda mais as possibilidades desse processo de semiose no contexto da hiperconectividade contemporânea, destacam-se os impactos das redes sociais neste contexto. Ao observar distintas imagens em um *feed* do Instagram, por exemplo, o intérprete pode distraidamente passar por diversos níveis de atenção e significação segundo seus interesses no momento, não passando muitas vezes do nível de interpretante emocional. Entretanto, para concluir, é importante destacar que os fenômenos imagéticos ópticos, perceptivos e mentais de Mitchell (2019) e o paradigma totalmente híbrido (bem como o pós-fotográfico), aqui analisados e articulados por meio da história do cinema e do audiovisual, no que se refere ao interpretante, abriram espaço, a partir da possibilidade de simulação e sobreposição total das imagens para uma nova relação da sociedade com as linguagens imagéticas: a derrocada do entendimento da imagem (fotográfica) como simulacro em perfeita contiguidade com a realidade visível.

## Considerações finais

Este artigo debateu diferentes (inter)faces e perspectivas da imagem e suas transformações no tempo por meio de uma reflexão interdisciplinar. O estudo foi fundamentado na genealogia da imagem, conceitualizada pelo pesquisador norte-americano William J. T. Mitchell, e nos quatro paradigmas da imagem propostos pela semioticista brasileira Lucia Santaella. A análise foi elaborada por meio da semiótica peirciana e suas tríades, sendo escolhidas, para este fim, as linguagens imagéticas manifestadas pelas artes plásticas, pela fotografia e pelo audiovisual.

Com as reflexões propostas pelo texto, pudemos elucidar que o conceito de imagem, bem como seus meios e modos de produção, conservação,

difusão e percepção, estão em constantes transformações e intrinsecamente ligados com a cultura, as tecnologias e o desenvolvimento das sociedades humanas, oscilando também nas relações semióticas a elas associadas. Como exemplo desta relação histórico-sociocultural-tecnológica e suas semioses, debatemos, entre outros exemplos, sobre a invenção da fotografia e do audiovisual e como estas linguagens visuais impactaram e moldaram as gerações passadas, transformando a relação icônica, de mera semelhança das imagens pictóricas, para uma relação indicial, na qual as imagens – em particular a fotografia – emergiram transmutadas em verdade. Hoje, a imagem digital inserida em um paradigma radicalmente híbrido, que abala a verdade da fotografia, constrói linguagens e territórios heterogêneos que afetam e mobilizam nossas relações com nós mesmos e com o mundo, tornando diáfanos os limites dos signos imagéticos na relação com seus objetos e interpretantes.

## Referências

- Araujo, Tatiana Maria S. (2023). *Ciência e imagem: processos criativos de produção de conteúdos visuais para a divulgação científica do projeto ARCA do CEP*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, 2023.
- Berger, John Peter. (2005). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Benjamin, Walter. (1987). *Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Brittos, Valério C. (2000). A comunicação no capitalismo avançado. In: IV Congresso Português de Sociologia, Coimbra, Portugal. Disponível em: [https://associacaoportuguesasociologia.pt/cms/docs\\_prv/docs/DPR462dfb49a8765\\_1.PDF](https://associacaoportuguesasociologia.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462dfb49a8765_1.PDF).
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *A imagem queima*. 1. ed. Editora Medusa.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). Quando as imagens tocam o real. *Revista PÓS*, 2(4), 204-219. <https://doi.org/10.35699/2238-2046..15454>
- Dondis. Donis A. (1997). *Sintaxe da linguagem visual*. Martins Fonseca.
- Freund, Gisèle. (1995). *Fotografia e sociedade*. Nova Vega.
- Henn, Ronaldo. (2008). Jornalismo como semiótica da realidade social. In: XXVII Encontro da Compós, 5-8 de junho, 2008. Belo Horizonte, MG. *Anais [...]*. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_375.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_375.pdf)
- Joly, Matine. (1994). *(Introdução à análise da imagem)*. Edições 70.
- Leach, Edmund. (1978). *Cultura e Comunicação*. Edições 70.
- Mitchell, William J.T. (2019). O que é uma imagem? *Revista Espaço*, (52), 25-66. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1527/1466>.
- Morin, Edgar. (2014). *O Cinema ou O Homem imaginário*. É Realizações.
- Novellino, Marcia O. (2077). *Fotografias em livro didático de inglês como língua estrangeira: análise de suas funções e significados*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Peirce, Charles S. (2005). *Semiótica*. Perspectiva.

- Santaella, Maria Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Santaella, Maria Lucia. (2013). *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. Paulus.
- Santos, Alexandre F. dos. (2014). *Perspectivas para construção do documentário dialógico*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Silveira, Stefanie C. da. (2016). Design de conteúdos jornalísticos pervasivos: o formato da narrativa digital móvel. *In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 5-9 setembro, 2016, São Paulo, SP. Anais [...]*. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2989-1.pdf> .

Recebido: 15 maio, 2024.

Aceito: 15 jul. 2025.



Licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)