



A retórica do ponto de vista do mundo da vida *

Göran Sonesson **

Resumo: Apesar de colocações anteriores, o casamento entre retórica e semiótica foi consumado pelo *Groupe μ* , que o tornou produtivo também para a semiótica visual. Há, no entanto, diversos problemas com a abordagem do *Groupe*, sendo o primeiro sua redução da retórica à *elocutio*, isto é, o sentido produzido por meio de transgressões, enquanto o antigo sentido amplo de retórica como uma teoria geral da comunicação foi renovado por Perelman e seus discípulos. O segundo problema diz respeito à divisão um pouco abstrata das figuras retóricas, quando uma abordagem mais sistemática pode ser obtida partindo-se da mereologia, isto é, a teoria das partes e dos todos. Este artigo procura avançar na discussão de ambos os tópicos.

Palavras-chave: Comunicação, Retórica, Hermenêutica, Mereologia, Imagem, Percepção

A primeira menção a uma retórica visual em semiótica coincide com o gesto inaugural da semiótica visual: ambas são encontradas no ensaio intitulado “Rhetoric of the Picture” (A Retórica da Imagem¹), de autoria de Roland Barthes (1964a). Essa escolha de título é, porém, difícil de entender: afora a sugestão um tanto duvidosa de que o tomate na foto da propaganda analisada deveria ser tomado como uma metonímia da Itália, o artigo temporão de Barthes não parece envolver minimamente a retórica. Ou talvez Barthes tenha tomado a publicidade por um gênero intrinsecamente retórico, também em sua forma visual: ele explica ter escolhido analisar uma imagem publicitária porque, ao contrário do que ocorre na arte, pode-se ter certeza de que cada detalhe foi calculado para comunicar uma mensagem. Na verdade, isso seria atribuir profundidade intencional exagerada ao publicitário, e mínima ao artista, mas parece ser consistente com a ideia de a retórica ser a arte da persuasão². Entretanto, considerando o proceder da semiótica barthesiana, ela não se compromete de maneira alguma com o *modo* pelo qual tal persuasão é produzida, pois não trata a figura *enquanto* figura.

rece totalmente diferente, mas muito mais específico: no quadro teórico da “retórica geral” primeiramente concebido pelo *Groupe μ* (1970), a retórica é entendida enquanto uma generalização a partir das figuras retóricas desenvolvidas desde a Antiguidade; posteriormente (*Groupe μ* , 1976 etc.) essa ideia é aplicada a imagens. De fato, o procedimento mais geral subjacente a todas as figuras retóricas pode ser mais bem descrito como *a produção de sentido resultante de uma divergência em relação ao que é esperado*. Em termos mais familiares, trata-se do desvio em relação à norma; no caso da língua, da gramática. Realmente, uma perspectiva clássica, atestada desde Aristóteles e Quintiliano até os taxonomistas franceses dos séculos XVII a XIX, tais como Dumarsais e Fontanier, concebe a natureza das figuras retóricas como divergência: um signo aparece onde outro é esperado. Isso significa, entretanto, que o renascimento da retórica na semiótica contemporânea consiste em grande medida no retorno a somente uma de suas partes, a *elocutio*, reduzida à análise de figuras. De fato, no trabalho de semioticistas influentes como Roman Jakobson e Barthes, as próprias figuras foram reduzidas a uma dupla binária: metáfora e metonímia.

Na segunda vez em que encontramos a ideia de uma retórica visual em semiótica, o sentido do termo apa-

* Publicado online em inglês em 22 de fevereiro de 2010 sob o título *Rhetoric from the standpoint of the Lifeworld*. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3106>. Este texto resume muitos dos resultados de Sonesson 2001b, 2002, 2004, 2005, 2008 e no prelo.

** Departamento de Semiótica, Universidade de Lund, Suécia. Endereço para correspondência: { goran.sonesson@semiotik.lu.se }.

¹ N. T.: Artigo inserido em Barthes, Roland (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

² Ou talvez o título devesse ser tomado do modo definido por Barthes (1964b) num texto contemporâneo: como o estudo da linguagem de conotação, no sentido que Hjelmslev deu ao termo.

As três ciências da comunicação: retórica, semiótica, hermenêutica

A “nova retórica” representada pelo Groupe μ (assim chamada por Ricœur, 1975, p. 177), não é assim tão nova, pois continua confortavelmente dentro de uma tradição que domina o pensamento ocidental desde o tempo de Peter Ramus, no séc. XVI, para quem a retórica é apenas o modo de dar expressão astuciosa a um pensamento já completo. É nova, porém, ao nos equipar com ferramental para analisar *como* tal expressão se realiza, indo além do nível das figuras e permitindo uma aplicação significativa a domínios distintos da linguagem verbal.

Diferentemente, a *outra* escola à qual a expressão “nova retórica” costuma ser empregada, inaugurada por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, exterior à semiótica, nada tem de novo a dizer sobre as figuras, mas *recoloca* o foco na herança original da retórica enquanto teoria da argumentação e da persuasão. De fato, como Perelman (1977) defende, se o propósito da retórica é produzir *adesão* aos argumentos propostos, então o escopo da retórica vai muito além do que o termo “persuasão” normalmente sugere. Claramente, até mesmo imagens – e não somente imagens abertamente propagandísticas – visam a produzir adesão aos valores de seus produtores. Nesse sentido, como é habitual se propor hoje em dia (cf. Foss; Foss; Trapp 2002), a retórica é a teoria geral da comunicação. Se for assim, não é parte da semiótica, como o *Groupe μ* pleiteia, mas *lhe* é totalmente idêntica. Entretanto, como a semiótica e a retórica (assim como a hermenêutica, que constitui uma terceira perspectiva acerca da comunicação) representam tradições históricas distintas, elas podem também enriquecer uma a outra. É o que sugerimos a seguir.

Devemos começar pela situação de comunicação. Mesmo hoje, toda a teoria semiótica, assim como muitas outras ciências humanas, baseia-se, de modo mais

ou menos explícito, no modelo de comunicação oriundo da teoria matemática da informação, elaborada para descrever alguns – embora agora um tanto ultrapassados – meios tecnológicos de comunicação, telégrafo e rádio, e em particular para desenvolver recursos para remediar a perda de informação ocorrida durante o transporte. Muito devido a Jakobson (1960) e Eco (1976), esse modelo tem sido empregado em semiótica como modelo de toda a comunicação, toda a significação e todo tipo de semiose³.

Tal prática produziu ao menos duas consequências simétricas, igualmente negativas: ao reduzir-se todo tipo de semiose ao âmbito dos meios de comunicação de massa, em particular as empregadas pelo rádio e telégrafo, não damos conta de entender a peculiaridade de formas de comunicação mais diretas; e, ao tratar toda semiose como sendo do mesmo nível, privamo-nos de meios para entender a complexidade adicionada à comunicação direta por meio de diferentes variedades de mediação tecnológica. Considerando as duas consequências juntas, isso significa que não dispomos de qualquer meio para explicar os efeitos, no mundo imediato de nossa experiência, das mediações múltiplas acumuladas no último século. Além disso, podemos ainda descobrir uma terceira consequência, ainda mais grave: ao se projetar o modelo da comunicação a toda e qualquer forma de se transmitir sentido, perdemos de vista o que é realmente comum a todo tipo de semiose.

A crítica mais difundida, como se sabe, é que o modelo se baseia em uma metáfora visual, isto é, enfatiza a analogia com comunicação no sentido de trens, carros, etc., explicando todo sentido como algum tipo de objeto deslocando-se de um ponto para outro no espaço. Tal identificação da comunicação com o transporte provavelmente é sugerida pela disposição espacial do próprio diagrama, mais do que pela mídia modelada (cf. Fig. 1).

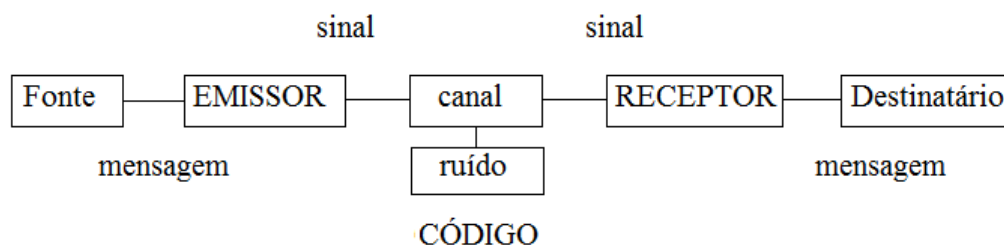


Figura 1: O modelo comunicacional da teoria da informação

³ Para uma descrição mais detalhada dessa crítica ao modelo de comunicação, cf. Sonesson 1999a.

Ou talvez a origem seja mais profunda, como sugerido pela famosa análise da “metáfora do canal” (Reddy, 1979). É interessante o fato de o modelo de comunicação como transporte ter sido criticado já em 1929 por Voloshinov (1986), muito antes de ser incorporado à teoria matemática da comunicação. Todavia, ele continua a ser a base de quase tudo o que é escrito sobre comunicação.

Curiosamente, a *metáfora temporal*, também incorporada ao modelo da comunicação, não se tornou sujeita a exame: o que é realizado pelo emissor e pelo receptor são atos no tempo, atos em tempos próximos, mas que não coincidem. Isto é correto para o telégrafo, mas não para a interação face a face quotidiana, nem para o mensageiro viajando muitos anos. Aplica-se ainda de modo mais desastrado ao caso de mídias que necessitam ser recriadas antes de recebidas, tais como uma peça musical ou, de modo diferente, um filme. A pressuposição temporal parece ainda mais fora de questão no caso de afrescos pré-históricos pintados algum dia em algum lugar esquecido. Novamente, o modelo da comunicação oblitera precisamente as mudanças que caracterizam a era da comunicação: até mesmo imagens se tornaram atos temporais, como atestam a imagem televisiva e a foto importada de algum servidor da Web.

No lugar de um processo contínuo iniciado por um sujeito e afetando outro, a comunicação deveria ser realmente vista *como um conjunto duplo de atos* que podem coincidir espacial ou temporalmente, mas que frequentemente não o fazem, e que começam por ao menos dois sujeitos diferentes, o emissor e o receptor ou, escolhendo termos mais apropriados, *o criador e o concretizador*. Curiosamente, o caso do rádio, e até certo ponto mesmo o do telégrafo, deveria ter sugerido este modelo: não importa quanto um programa vai ao ar, nenhuma comunicação vai ocorrer até que alguém ligue seu rádio. Hoje em dia, quando ligamos nosso computador, conectamo-nos à Internet, iniciamos o programa de e-mail e acessamos nossas mensagens no servidor, temos uma ideia ainda mais precisa da iniciativa dupla requerida para a comunicação acontecer.

De acordo com a concepção da escola de semiótica de Praga (Cf. Fig. 2.), notavelmente desenvolvida por Mukařovský e Vodička, *normas*, que são em parte puramente estéticas e em parte de origem extraestética, determinam a produção do *artefato* por seu criador, tanto diretamente, enquanto *cânone* ou conjunto de regras, quanto na forma de um *repertório de obras de arte exemplares*, oferecidas para imitação.

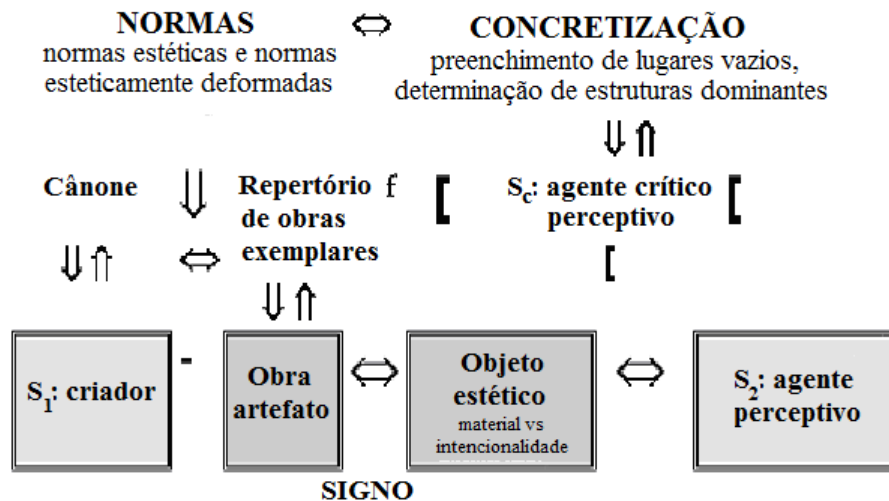


Figura 2: O modelo da escola de Praga

Para ser um objeto *estético*, o artefato necessita ser percebido pelo público de arte, e tal processo de percepção, chamado *concretização*, depende, por sua vez, da existência de normas que, de maneira ideal, são mais ou menos idênticas àquelas empregadas pelo criador. De modo mais interessante e comum, as normas

podem ter-se modificado ou até terem sido trocadas por outras desde a criação do artefato, cujo caso resultará em uma nova interpretação do artefato. A concretização envolve a determinação das *dominantes* que aparecem na obra de arte, isto é, os elementos que devem receber ênfase e que organizarão os elementos

principais da estrutura segundo seu propósito; permite também a quem percebe preencher os detalhes faltantes a partir de sua própria experiência.

Nesses termos, o que o modelo da escola de Praga diz é que dois sujeitos envolvidos num processo de comunicação podem iniciar seus atos no tempo usando diferentes conjuntos de normas⁴. Este é um modo de dizer que o sentido que lá está para o receptor não é exatamente o sentido que estava lá para o emissor.

Nos termos da metáfora do canal, o que entra *não* é o que sai.

Segundo essa ideia, sugerida por Iuri Lótman, o emissor e o receptor de qualquer situação de comunicação começam com “códigos” – ou, como eu preferiria dizer, sistemas de interpretação – que se sobrepõem apenas em parte, lutando para homogeneizar o sistema de interpretação enquanto a comunicação prossegue (cf. Fig. 3 e Sonesson 1995; 1997).

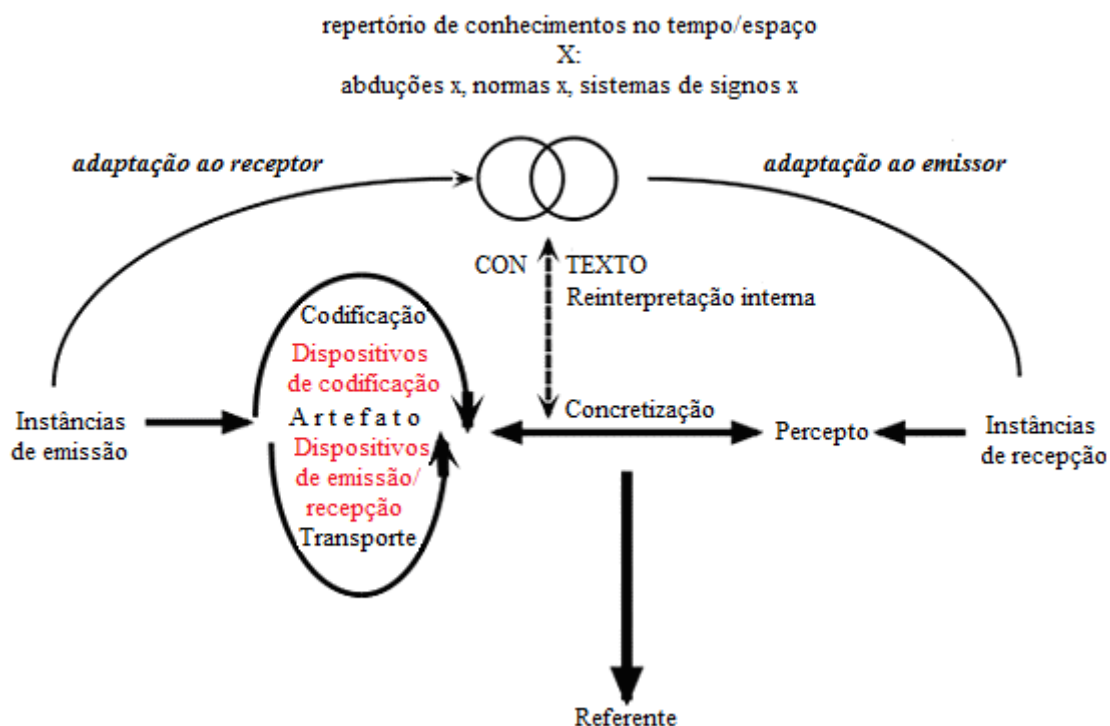


Figura 3: Modelo geral da comunicação

Podemos expandir essa ideia referindo-nos à concepção proposta em outro lugar por Lótman e seus colaboradores, na chamada escola de Tartu, segundo a qual culturas podem ser orientadas para o emissor e orientadas para o receptor, e transferindo essas propriedades a situações de comunicação. O ato comunicativo pode então ser considerado *orientado para o emissor*, à medida que se concebe como tarefa do receptor recuperar aquela parte do sistema de interpretação que não é compartilhada pelos participantes. Será *orientado para o receptor* à medida que a tarefa de recuperação de conhecimento não compartilhado couber ao emissor. A arte, como concebida no séc. XX,

tem sido por definição orientada para o emissor; os meios de comunicação de massa, no sentido geralmente aceito do termo (que não é de fato aplicável a toda mídia moderna) têm sido notoriamente orientados para o receptor.

Com referência a esse modelo, é fácil ver que a retórica, a semiótica e a hermenêutica situam-se em diferentes pontos do processo de comunicação. As três consideram o processo inteiro, mas por perspectivas distintas. A retórica assume o ponto de vista do criador da mensagem: pergunta como alguém deve se expressar para obter adesão do receptor. A hermenêutica assume o ponto de vista do receptor: sua questão se

⁴ Tende-se a pensar culturas como individualizadas no espaço, mas é claro que também podemos distinguir culturas no tempo; de fato, culturas podem na realidade se dispersar tanto no tempo quanto no espaço, na medida em que correspondem a diferentes subculturas, grupos de interesse etc.

volta a como entender a mensagem do outro (e sua obra). A semiótica se posiciona no meio, isto é, dentro da fase que vai do artefato à sua concretização: pergunta que recursos são disponíveis para fazer o processo ocorrer.

Dizer que a retórica só envolve o criador é enganoso, é claro; ao contrário, ela diz respeito à relação do criador com o receptor, mediada ou não, pelos recursos à disposição. A pergunta verdadeira, então, é como o criador deve agir de modo a produzir a adesão do outro ou como deve usar os recursos disponíveis para obter a mesma adesão. A pergunta hermenêutica envolve o que o receptor tem de fazer para poder entender o outro (ou a obra do outro) ou como ele deve empregar os recursos disponíveis para poder entender o outro (ou sua obra). A questão semiótica, finalmente, relaciona-se à natureza e ao tipo de recursos disponíveis no momento da comunicação ou ao modo como os pensamentos do criador foram mediados pelos recursos disponíveis pelo receptor. As versões alternativas das questões retóricas e hermenêuticas são variantes semioticamente informadas. A versão alternativa da questão semiótica é uma variedade retórica e hermenêuticamente informada. No centro da semiótica, então, está a pergunta como: de que modo o sentido é produzido, transmitido e coletado.

Da história à teoria: princípios da retórica do mundo da vida

Como uma empreitada historicamente atestada, a retórica é um arcabouço complexo que tem sido explorado para diferentes propósitos desde a Antiguidade. Em primeiro lugar, há o propósito geral: a habilidade de persuadir por meio do discurso. Se generalizarmos a retórica nesse nível a domínios semióticos distintos da língua, entendendo o propósito persuasivo nesse sentido mais restrito da frase, chegamos a um resultado bastante desinteressante: a retórica visual envolve simplesmente o estudo de imagens empregadas em publicidade e propaganda. Tendo ganhado a reputação de ser capaz de persuadir pessoas da verdade de qualquer falsidade, a retórica costuma ser tomada como sinônimo de abuso de linguagem e manipulação do público. Evidentemente, esse sentido do termo não poderia fornecer qualquer resultado interessante ao ser generalizado.

Em sua forma original, clássica, a retórica tem quatro partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio* (cf. Barthes 1970, p. 197; Reboul 1984, p. 20)⁵. Ainda na Antiguidade, os meios desenvolvidos nessas especialidades serviam a outros propósitos além da persuasão, tais como, mais particularmente, a função estética e a argumentação filosófica. Podemos, aqui, dispensar

uma maior discussão a respeito da *actio*, uma vez que, no caso de imagens, como no de língua escrita, não pode ser tomada separadamente da *elocutio*, além de não ter suscitado nenhum tipo de generalização no seio de teorias retóricas mais recentes⁶.

A *inventio*, evidentemente, é a arte de encontrar coisas sobre as quais falar, mas também já envolve certa organização do material, levando em conta tanto aspectos sociais quanto psicológicos, tais como aquilo que é ponto pacífico na sociedade (os *topoi*) e o modo de influenciar as pessoas (*ethos* e *pathos*). Esse é um aspecto que tem sido mais ou menos negligenciado até hoje nas tentativas de se criar uma retórica visual. A seguir, no entanto, considerarei ao menos o primeiro aspecto, na medida em que recorrerei à noção de “mundo da vida”, também conhecida como esfera ecológica.

A *dispositio*, mais especificamente, consiste em ordenar o discurso e, assim, relaciona-se de algum modo com o que hoje chamamos de estrutura do argumento. Uma das diferentes “novas retóricas” desenvolvidas em tempos recentes, a de Chaim Perelman, concebe a retórica como uma teoria da argumentação, mas até o presente não tem sido aplicada a imagens de maneira direta (exceto de passagem, por Meyer 2005 e 1999, como organizador). No entanto, evidentemente é importante estabelecer se imagens são capazes de dar expressão a uma estrutura argumentativa, coisa que frequentemente tem sido negada em teoria, mas todo dia parece confirmada na prática cotidiana dos meios de comunicação de massa. É no mínimo concebível que um argumento possa ser veiculado de maneira idêntica em imagens e em linguagem verbal.

Quanto à *elocutio*, a elaboração estilística do argumento envolve, de forma notória, figuras retóricas, tais como a metonímia mencionada por Barthes. Tem havido numerosas tentativas de aplicação do repertório existente de figuras retóricas a outros domínios, como as imagens, mas o resultado até hoje não foi satisfatório. Apesar de poderem não ser totalmente diferentes no nível da argumentação, imagens com certeza divergem da língua no nível do “estilo”, isto é, dizendo mais propriamente, do ponto de vista dos recursos semióticos à sua disposição. De início, nada há de semelhante a palavras e frases nas imagens. De fato, as diferenças são ainda mais amplas, como veremos a seguir. Assim, a segunda tradição da “nova retórica” é aquela iniciada pelo *Groupe μ* , que procura ir além das figuras tradicionais, a fim de descobrir um conjunto de operações gerais responsáveis pelo funcionamento dessas figuras na linguagem verbal, conjunto esse que possa funcionar em situações diferentes, dado o tipo de recursos oferecidos por outros domínios semióticos, como o das imagens.

⁵ Posteriormente, outras partes foram adicionadas, como, de modo mais notável, memória – a técnica de memorizar o discurso.

⁶ Isso obviamente tem a ver com a relação entre ocorrência e tipo, como discutida em Sonesson 1998b, 1999b, 2001d.

Assim, é à iniciativa do *Groupe μ* que devemos a primeira real transposição do modelo retórico ao domínio visual, numa versão que foi primeiro espelhada na retórica verbal, e então completamente reorganizada, ao levar em conta a especificidade da visualidade. Essa generalização ocorre no nível da *elocutio* e, mais precisamente, no domínio das figuras. Tal aspecto da retórica, que foi explorado na teoria e desenvolvido pelo *Groupe μ* , é, pois, a capacidade de produção de sentido pela criação de expectativas (capacidade baseada em expectativas pré-existentes) tão somente para deixá-las insatisfeitas.

Em minha opinião, a contribuição do *Groupe μ* é da maior importância, mas também problemática de várias maneiras (Sonesson 1996a, b; 1997). Mais adiante, dedico-me a algumas questões de debate específicas, mas neste ponto é necessário declarar o que acredito serem os problemas básicos, dos quais várias dessas questões dependem: primeiro, certa desatenção (que não é de modo algum total) quanto às estruturas de percepção ordinária, que servem como norma primária à retórica visual; e, segundo, (uma questão a que nos dedicamos na próxima seção) a negligência da parte *dispositio* da retórica. Na linguagem verbal, enquanto o sentido é primeiro criado por meio de um repertório de unidades e pelas regras, garantindo suas combinações, o sentido retórico é secundário. Não é o caso na semiose visual, ou, mais precisamente, *pictórica*, em que o signo, ao adquirir um sentido diferente daquele de seu referente, já se baseia na retórica⁷. É da natureza do signo icônico postular ao mesmo tempo sua semelhança e dessemelhança com relação a seu objeto: por causa da primeira característica, o signo cria uma expectativa de identidade que, por meio de seu segundo aspecto, ele necessariamente decepciona. Esta é a razão porque uma retórica que seja reduzida àquilo que o *Groupe μ* (1992, p. 295) chama de “transformações heterogêneas” (quando há vários estilos de reprodução na mesma imagem) é necessariamente uma retórica truncada (Sonesson 1997, p. 52).

Para conceber uma retórica da visualidade é necessário, afirmo, começar pelo mundo da vida, o *Lebenswelt* da fenomenologia Husserliana, a primeira camada de realidade que, para o sujeito da percepção, é “um dado imediato” (Sonesson 1994a, b, c; 1995a). No mundo da vida, que é simplesmente o mundo natural, como experienciado por seres humanos, há certas regularidades, ou, como diz Husserl, certos “modos como as coisas tendem a se comportar”. Na esteira de Husserl, o psicólogo James Gibson reafirma que são as leis deste mundo, não as descritas pelas ciências naturais,

as perturbadas pela mágica. A meu ver, isso também é verdade para o tipo de mágica semiótica conhecida como retórica. No mundo da vida, que A. J. Greimas descreveu como “o mundo natural” e que Gibson nomeia “física ecológica”, há objetos (ou, nos termos de Gibson, “substâncias”) que são relativamente independentes enquanto ao mesmo tempo mantêm relações de integração mais ou menos fortes entre si, indo da simples coexistência até a relação entre o todo e suas partes. No que tange às estruturas do mundo da vida, haverá, portanto, uma retórica que consiste na reviravolta das relações de integração, que é semelhante à mágica, conforme concebida por Gibson. Adiante chamarei isso de *dimensão da indexicalidade*.

Porém, o senso comum também espera que coisas que aparecem juntas sejam diferentes o bastante quando ditas separadas, sem chegar ao extremo oposto de se excluírem. Nesse sentido, há uma retórica do excesso de semelhança assim como uma do excesso de diferença. Será nomeada a *dimensão da iconicidade*. Uma terceira retórica toma como ponto de partida o caráter signico da imagem. Nossas expectativas são frustradas tanto ao encontrar uma parte grande demais de realidade na imagem quanto ao encontrar no conteúdo pictórico níveis ficcionais ainda maiores. Como isso tem a ver com o próprio caráter signico da imagem, pode ser chamado de *dimensão da simbolicidade*. Finalmente, imagens enquanto tal têm usos distintos numa dada sociedade e, devido a esse mesmo fato, são-lhes atribuídas várias categorias, dando origem, assim, a uma quarta retórica em cujo caso nossas expectativas não são satisfeitas, no que diz respeito às categorias sociais a que as imagens pertencem. Enquanto as primeiras três dimensões dizem respeito à estrutura da percepção, incluindo, no caso da terceira dimensão, a própria imagem mesma enquanto objeto perceptual, a quarta dimensão envolve aquelas categorias das quais os signos pictóricos são membros: nesse sentido, trata-se de uma *dimensão de categorização sociocultural*.

A meu ver, ao menos essas quatro dimensões são necessárias para construir um modelo adequado de retórica visual. Ainda que somente a primeira corresponda diretamente ao sistema proposto pelo *Groupe μ* , todas as quatro são produto de meu trabalho com o modelo μ : as dimensões restantes são destinadas a dar conta de efeitos de sentido (encontrados também nos exemplos propostos pelo *Groupe μ*) impossíveis de serem explicados no interior da primeira dimensão. Além disso, enquanto a minha retórica começa no mundo da percepção, que, ao menos em seus princípios gerais, é um universal da experiência humana, também leva

⁷ De fato, retórica visual é um domínio vasto demais para ser discutido aqui. Apesar de a diferença não poder ser discutida no contexto presente, quero esclarecer que sempre que uso os termos “semiótica visual”, “retórica visual”, “semiose visual” etc. (seguindo, entre outros o *Groupe μ*), refiro-me tão somente ao modo retórico que caracteriza imagens, no sentido de mostras bidimensionais, estáticas, que produzem o efeito de percepção vicária do ambiente humano habitual.

em conta sentidos – sentidos esses que são produzidos de modos diversos em diferentes *mundos da vida* sócio-históricos. Assim, enquanto o primeiro grau zero contra o qual a divergência é medida deriva das estruturas universais de percepção, níveis zero, mais complexos e em constante mudança, são o tempo todo produzidos, de forma diferente em diferentes sociedades e em diferentes momentos da história. Um dos problemas sérios com o modelo μ é precisamente o fato de tal ponto de vista sócio-histórico lhe faltar⁸.

Em consequência, surge um problema: esse padrão envolve normatividade ou normalidade? Inicialmente, num estágio próximo à percepção, a normalidade prevalece, sem dúvida. Estamos no mundo da vida, no sentido de um *Umwelt* (N.: segundo Jacob von Uexküll e Thomas A. Sebeok, o *Umwelt* é a arena sensorial, ou o “mundo próprio”) comum a todos os seres humanos. Num estágio posterior, encontrado principalmente nas dimensões três e quatro, a ruptura é definida não tanto em relação às expectativas enquanto tais, mas em relação ao que é desejado ou estabelecido. Encontramo-nos então num *Lebenswelt* sociocultural particular. Na verdade, passa-se da normalidade para a normatividade por meio de vários estágios intermediários, como já apontado pela escola de Praga (cf. Sonesson 1992a, c; 1994b).

Apesar dessas diferenças, todas as revisões propostas derivam de uma assertiva que creio compartilhar com o *Groupe μ* : a importância fundamental de basear a retórica no que sabemos sobre o funcionamento perceptivo e cognitivo de seres humanos. Seguindo o exemplo do *Groupe μ* , abandono as figuras tradicionais da retórica verbal, mas retenho o princípio segundo o qual a produção de sentido origina-se na transgressão de normas. Esse princípio, porém, a meu ver, será melhor compreendido se retornarmos às operações gerais apresentadas no primeiro trabalho do *Groupe μ* (1970) sobre retórica verbal: além das duas duplas binárias opondo presença a ausência e disjunção a conjunção, que o *Groupe μ* (1992) tem empregado em suas publicações recentes, volto às operações gerais de adição, supressão, substituição, aumento e diminuição.

De fato, essas operações são também mencionadas no livro sobre retórica visual (*Groupe μ* , 1992) como sendo parte de uma retórica geral, mas quando a retórica pictórica é especificamente discutida, tais operações são abandonadas a favor da classificação cruzada de termos presentes e ausentes, assim como disjunções e conjunções⁹. Em minha opinião, é por meio desse conjunto de conceitos gerais, quando aplicados

aos recursos específicos que caracterizam a pictorialidade, que será possível desenvolver uma retórica mais próxima à experiência perceptiva da vida cotidiana, alimentada ao mesmo tempo por contribuições recentes à psicologia da percepção e à psicologia cognitiva. É o que as próximas seções procuram mostrar.

Disposição pictórica: o argumento oriundo da percepção

Historicamente, semiótica e retórica são duas especialidades com histórias disciplinares distintas, que apenas recentemente se encontraram. Entretanto, apesar de aspectos retóricos e semióticos do sentido não serem simplesmente idênticos, eles de fato parecem se relacionar. Sugeriu-se que a retórica é a contraparte criativa da semiótica¹⁰. Os aspectos semióticos são aquelas estruturas gerais, mais ou menos fixas, que nos são disponíveis a todo o momento como recursos que podem ser empregados na tarefa de produção de sentido. Os aspectos retóricos, por outro lado, são aquelas características que vão além das estruturas dadas, para criar novos sentidos. Adaptando-se uma velha distinção da linguística chomskyana, a semiótica envolve criatividade interna às regras, enquanto a retórica tem a ver com o tipo de criatividade que modifica as regras. Ainda assim, a retórica apoia-se em aspectos semióticos num sentido duplo: ela só se torna significativa em relação ao que é esperado, isto é, às estruturas semióticas; e o modo como o resultado pode se desviar daquilo que é esperado é ele mesmo parte do sistema. Isto é, a criatividade que modifica as regras é ela própria restrita por certas regras.

O problema com essa concepção da retórica é, evidentemente, consistir em uma generalização da *elo cutio*. O tipo de dialética sugerido pelo *Groupe μ* é real (e introduz uma perspectiva social ausente em outras partes de seu trabalho) e é levado em conta pelo modelo da escola de Praga. Para evitar confusão terminológica, contudo, nós preferimos relacionar aqui semiótica e retórica conforme sugerido anteriormente: junto com a hermenêutica, sendo três perspectivas direcionadas de modos diferentes sobre o mesmo processo de comunicação, centradas no criador, no meio de comunicação e no receptor, respectivamente.

A tradição retórica, porém, claramente nos impõe outra tarefa: se vamos falar em uma retórica pictórica, então deve haver meios para que imagens, se não conduzirem um argumento, então pelo menos produzam asserções simples. E isso parece arruinar nossa

⁸ Por implicação, faz-se presente nas palavras de Klinkenberg no colóquio de Urbino, citado nas notas abaixo. Até onde entendo, a relativização social e histórica do grau zero acaba com toda a crítica dirigida a essa noção na teoria retórica. Cf. Reboul 1984, p. 98. Ela decorre da escola de semiótica de Praga e minha única contribuição consiste em introduzi-la no contexto da retórica.

⁹ Ainda uma terceira vertente em *Groupe μ* , 1992, envolve a noção de transformação. O que é necessário, creio eu, é uma integração destas três abordagens.

¹⁰ De Jean-Marie Klinkenberg, ao abrir o colóquio de Urbino de Retórica e Semiótica, Julho 2002, em minhas palavras. Agora, cf. Badir; Klinkenberg, 2008.

tentativa já em seu início: muitos filósofos e semioticistas, tais como Wittgenstein, Peirce, Sol Worth e Kjærup, negam explicitamente a possibilidade de imagens afirmarem qualquer coisa, ou, de forma mais precisa vários deles acrescentam que imagens podem afirmar algo somente se uma legenda verbal lhes for anexada. Num sentido, isso é verdadeiro: se definimos uma afirmação como sendo um construto verbal, então, é claro, imagens não podem dizer coisa alguma. Imagens, enquanto imagens, simplesmente não são feitas a partir de constituintes verbais. Porém, se definirmos uma afirmação apenas como uma operação, por meio da qual se diz que uma propriedade particular pertence a (evitando o termo mais valorativo “-ser verdadeiro para”) certa entidade, então, é claro, talvez seja possível para imagens fazerem afirmações ao modo de imagens. Mas até mesmo isso pode ser impossível, se imagens, como é habitual se pensar, apenas reproduzem o mundo de nossa experiência.

Para muitos semioticistas, de Lessing a Goodman, imagens não apenas descrevem todo o espaço, como não podem evitá-lo: elas só podem mostrar “entidades totalmente determinadas”, isto é, a realidade tal como é, num bloco só. Isso com certeza não é verdadeiro: como mostrei, contra Goodman, a “densidade” de imagens é só relativa, e todo tipo de abstrações é nelas encontrado (cf. Sonesson 1989a, p. 226 e p. 324; 1995a). Tal afirmação se aplica ao plano da expressão, no caso de imagens mais ou menos esquemáticas, mas também ao plano do conteúdo de algumas imagens cujo plano de expressão é muito denso. Assim, para todos os propósitos práticos, muitas imagens não são signos de indivíduos, mas de papéis abstratos em situações mais ou menos genéricas.

A dificuldade colocada pela narratividade em imagens, como Bayer (1975) lê Lessing, é que a imagem é incapaz de abstrair: Homero pode mostrar os deuses comendo e discutindo ao mesmo tempo, mas imagens não conseguem transmitir toda essa informação. No meu modo de pensar, não é a quantidade de informação que é crucial (a imagem pode facilmente conter mais), mas a possibilidade de organizá-la: a linguagem verbal pode comunicar importância relativa, novidade, tema etc. e a imagem pode ter mecanismos correspondentes que desconhecemos. No entanto, o espaço de representação na imagem é, ao mesmo tempo, a representação do espaço da percepção humana comum, que oblitera qualquer tipo de organização por outros sistemas. Algumas modificações a esse princípio foram trazidas pelo Cubismo, Matisse, algumas formas de colagens e imagens sintéticas e também por alguns sistemas visuais de informação, logotipos, *Blissymbolics*, sinalização de trânsito etc.

A seguir, sugiro que alguns tipos de dispositivos temáticos existem também em imagens, permitindo a textos pictóricos adquirirem força de afirmações, e,

portanto, funcionarem tanto retórica quanto narrativamente. Numa discussão anterior (Sonesson 1989a, p. 333), senti-me compelido a concluir que, ao contrário dos signos pictóricos, metáforas pictóricas – e assim talvez todas as figuras da retórica visual – não costumam ser necessariamente *assimétricas*. Dito de outro modo, com bastante frequência é impossível decidir qual termo é o “veículo” e qual é o “tenor”. Não fica claro se Magritte, em “Le viol” (“O estupro”), está tentando nos contar que corpos femininos se parecem com faces ou se faces são similares a corpos.

A direção da comparação é muitas vezes esclarecida pelo texto verbal que a acompanha, pelo gênero da imagem ou pelo contexto mais amplo. Por exemplo, uma vez que identifiquemos a categoria pictórica “propaganda”, entendemos que a rede de supermercados B&W quer nos dizer que suas frutas são valiosas como uma coroa e não nos informar sobre coroas que, curiosamente, pareçam arranjos de frutas. De fato, alguém pode se perguntar se precisamos mesmo identificar o gênero aqui: dado nosso sistema de valores sociais, segundo o qual uma coroa é tida como muito mais importante que um arranjo de frutas, faz muito mais sentido dizer que frutas são como coroas do que o contrário. Aplicando as teorias de Breton ou de Bataille às mesmas fotografias surrealistas, inevitavelmente chegaremos a interpretações diferentes, mas, em ambos os casos, aquilo que está representado deve ser tomado como subordinado a alguma outra coisa – isso, enquanto nos mantemos no interior da estrutura do discurso surrealista, permitindo que o subtexto linguístico determine o pictórico (cf. Marner 1996, p. 17; 1999). Em “O estupro” de Magritte, uma interpretação na linha de Bataille reduzirá a cabeça a um corpo, no lugar do inverso, mas o resultado provavelmente seria o mesmo, apenas com uma avaliação oposta, se seguimos o estilo de Breton.

Nesses casos, convenções genéricas, interpretações socioculturais comuns ou discursos teóricos explícitos permitem-nos descobrir qual dos termos da comparação é o mais “proeminente”. A questão, porém, é se há também algum mecanismo interno ao signo pictórico, ou ao menos independente de textos verbais e categorias genéricas, capaz de decidir a direção da relação metafórica. Segundo o *Groupe μ* (1976, p. 47), a “gafeteira” de Julien Key costuma-se considerar como a representação de um gato disfarçado de cafeteira, no lugar do inverso, devido às partes e características felinas terem sido mais reproduzidas. Sabemos pela função publicitária da imagem que é à cafeteira, e conseqüentemente ao café, que as propriedades felinas devem ser transferidas. Uma vez o mecanismo interno dado, neste exemplo, pela função reconhecida para as imagens publicitárias, então o termo mais completamente representado na imagem é aquele que é o veículo da metáfora ou o tenor?

Em todo evento, o caso da metáfora *in absentia* parece muito mais claro: tem de ser o termo ausente o esperado, por exemplo, o balde de gelo, que é associado ao termo presente em seu lugar, o Coliseu, na publicidade do aperitivo Punt e Mes colocado na edificação romana, completo com cubos de gelo e tudo o mais. Se, numa analogia com esses exemplos, o elemento que deve ser abduktivamente suplementado, mesmo se apenas parcialmente, é o tenor, então, no pôster de Key, a cafeteira é o tenor e o gato é o veículo. Entretanto, a imagem do Coliseu poderia se revelar simples demais para dela tirarmos conclusões mais definitivas: se o Coliseu requeresse qualquer objeto complementar, que viesse a substituir a garrafa e o gelo, como o primeiro requer um balde de gelo, que substitui o Coliseu, a questão teria sido muito mais complexa, e é isso o que obviamente acontece, por exemplo, quando a cabeça de um pássaro, na gravura de Max Ernst “O encontro de dois sorrisos” [*La rencontre de deux sourires*] aparece no lugar de uma cabeça humana, deixando ausentes tanto a cabeça humana quanto o corpo do pássaro.

Em uma imagem satírica, como “Quadro de galinhas” [*Hen Painting*], de Pasch¹¹, mostrando galinhas com rostos femininos em tempos reconhecíveis como de damas da corte, esperamos a leitura “pior possível” ser a correta e sabemos que os temas abordados são coisas como seres humanos e assuntos humanos, de modo que não é possível ter dúvida de que a pintura de Pasch é sobre damas da corte serem semelhantes a galinhas e não o inverso. Porém, isso se dá provavelmente não apenas por reconhecermos damas da corte; melhor, seguindo os princípios do mundo da vida, reduzimos aquilo que é de disponibilidade menos próxima àquilo que é mais familiar e, no mundo humano, em oposição ao mundo das galinhas, seres humanos são mais diretamente relevantes. De modo semelhante, apesar de muito mais distante na escala de familiaridade, o fóssil da torre Eiffel de Raoul Ubac certamente transfere fossilidade àquilo que é mais familiar, a torre Eiffel, e não a “torre-Eiffelidade”, seja lá o que isso for, a fósseis (cf. Marner 1996).

O que discutimos é frequentemente referido em termos de tema e predicados, tópico e comentário e assim por diante. Como Halliday (1967, p. 201; Halliday; Hasan, 1976, p. 325) observa, tais termos tendem a confundir ao menos duas distinções diferentes, o *tema* e o *rema*, o *dado* e o *novo*: aquilo que é o assunto da discussão contra aquilo que temos a dizer a seu respeito; e aquilo que é tido como conhecido a priori, isto é, “recuperável” de alguma outra fonte, contra aquilo que é introduzido como informação nova. Toda unidade de informação tem de conter algo novo, enquanto o elemento dado é opcional. Esses termos não são especificamente linguísticos: na língua, estão

mapeados em grupos de entoação e similares, mas nas imagens eles podem surgir como algo diferente.

Para mim, parece que muitos fatos, recuperáveis a partir da origem da estrutura do mundo da vida compartilhado, ou das normas presentes em algum mundo sociocultural, têm de ser tratados como dados. Considere o caso do homem-de-cabeça-de-pássaro, de Max Ernst: o tema aqui tem de ser assumido como “ser humano” (apesar de o esquema para ser humano estar apenas parcialmente realizado), enquanto o rema se torna algo como “semelhança-com-pássaro”. O que é dado (sabido e recuperável pela imagem) é o tronco humano, em relação ao qual a informação nova tem de ser “cabeça de pássaro”. De modo similar, a fotografia de Ubac é claramente sobre a torre Eiffel, à qual atribui fossilidade (ela mesma induzida por algum tipo de relação icônica com a solarização); no entanto, a forma e a aparência geral da torre Eiffel parecem ser parte do dado, enquanto apenas alguma propriedade plástica difícil de definir (resultante da solarização) poderia ser considerada nova.

Estas considerações nos deixam com um vocabulário para falar sobre estrutura informacional em imagens; no entanto, não respondem definitivamente a questão sobre as relações temáticas poderem por vezes ser reversíveis nos signos pictóricos. Entretanto, a sugestão avançada aqui é que o que aparece como mera *elocutio*, na realidade funciona como *dispositio*, isto é, delineia um argumento, ao menos no caso da retórica visual. Como observou Aristóteles e como insistiu Ricoeur (1975), a metáfora (entendida como representante de todas as figuras), é uma operação cognitiva que envolve tanto a descoberta quanto a comunicação de relações (notadamente de semelhança) que não se sabiam obtíveis até então. A figura não apenas decora: ela nos faz ver. Nesse sentido, reversível ou não, ela é um dispositivo *temático*.

De maneira um tanto inesperada, aqui reencontramos uma ideia formulada por Perelman (1977): a de que argumentos podem ser baseados em ou servir para mudar a estrutura da realidade. À medida que a estrutura da realidade, tal como experienciada por seres humanos, primeiro é dada à percepção (visual), temos todas as razões para esperar que dispositivos visuais como imagens, ainda mais que a língua, sejam capazes de realizar tais operações. Argumentos apoiados na estrutura da realidade já estabelecida são, de acordo com Perelman, de dois tipos: podem envolver relações de sucessão ou de coexistência. Quando diferentes partes da realidade são associadas, Perelman observa, tal fato pode ser usado para se ter uma parte aceita com base na outra. O que Perelman expressa aqui, em termos de aceitação, é o mesmo (ao menos até certo ponto) que já descrevemos como aquilo que é esperado com base nas condições normais do mundo

¹¹ N. T.: http://1.bp.blogspot.com/_dkUOt_EWL20/TDcCfH0jFTI/AAAAAAAAAwI/Rypk4c1D_C0/s400/hen.jpg

da vida. As figuras retóricas pictóricas, segundo reinterpretadas abaixo, parecem envolver a estrutura da coexistência¹². Os argumentos que, de acordo com Perelman, mudam a estrutura da realidade, envolvem seja o fornecimento de exemplos, seja o oferecimento de ilustrações. É difícil ver, porém, em que eles são basicamente diferentes dos argumentos que preservam a estrutura. Ambos os tipos de fato mudam a realidade enquanto a interpretamos.

Este é o motivo pelo qual a retórica baseada em transformações homogêneas, que vamos examinar a seguir, é apenas o caso mais óbvio de retórica visual. Como mencionado antes, o *Groupe μ* (1992, p. 295) somente reconhece o que chamam de “transformações heterogêneas”, cujo resultado é uma imagem mostrar ao mesmo tempo vários estilos de reprodução. O caso típico poderia ser a colagem cubista. Isso porque comparam a imagem a si mesma, focalizando a homogeneidade de seu plano de expressão. Mas podemos também comparar uma imagem com aquilo de que ela é imagem, isto é, nos termos de Perelman, com a estrutura da realidade. Sendo um signo icônico, a imagem coloca ao mesmo tempo sua própria semelhança e dessemelhança em relação a seu objeto: devido à primeira característica, o signo cria uma expectativa de identidade que, por meio de seu segundo aspecto, ele necessariamente insatisfaz. Diferentemente da língua, que não é primariamente icônica, a imagem é desde o início uma asserção sobre uma realidade que, pelo mesmo gesto, ela transforma. Transformações homogêneas já são retóricas, no sentido duplo de *elocutio* e *dispositio*: a imagem resultante desvia da realidade e, por esse meio, afirma a outridade da realidade.

O modelo μ no espaço do círculo hermenêutico: lacunas e completude

O modelo retórico do *Groupe μ* é, sem dúvida, junto com a obra de Jean-Marie Floch, o feito intelectual mais importante realizado no campo da semiótica visual. Acatando-se essa afirmação, alguém pode se perguntar por que não podemos simplesmente aceitar o modelo como ele se coloca hoje. O autor deste tem há muito sido um dos mais fiéis “companheiros de viagem” do *Groupe μ* : inicialmente, muito me impressionou o artigo sobre “metáfora visual” (*Groupe μ* , 1976, etc.), ainda que tenha decidido reformular a análise que fizeram da “gafeteira” (o gato que também é uma cafeteira) em termos indiciais derivados da fenomenologia da percepção (Sonesson 1989a; 1990). Mas então recebi o Tratado do Signo Visual (*Traité du signe visuel*, *Groupe μ* , 1996a) como uma contribuição

de primeira ordem para a semiótica das imagens (Sonesson, 1996a), ao ponto de esquecer as fundações que antes havia buscado na indicialidade. Logo, porém, encontrei motivos para dúvidas: à dimensão das conjunções e disjunções presentes ou ausentes, achei necessário adicionar uma “oximorologia generalizada”, que mais tarde se tornou minha segunda dimensão (cf. Sonesson, 1996b), e mesmo substituir os eixos contínuos por termos descontínuos postulados pela análise estrutural (Sonesson, 1996c; 1997a; 2001a; 2005; 2008).

Mas tais notas de rodapé ao projeto visado pelo *Groupe μ* resultam, na verdade, de dúvidas bem mais profundas. De início, o problema é que há três (ou ao menos duas) teorias de retórica diferentes no *Traité*, nunca devidamente conectadas. Em primeiro lugar, há as operações compreensivas da “retórica geral” anterior (*Groupe μ* , 1970), tais como a adição, a supressão, a substituição, a permutação, o aumento e a diminuição, que nunca são aplicadas de fato à semiose visual. Depois, há uma variedade de transformações que explicam a diferença entre o que vemos na realidade perceptual e no signo imagético. Finalmente, há a classificação estrutural cruzada em termos de ausência e presença, combinadas com conjunção e disjunção. Somente a última parece operacional, mas assim que se tenta usá-la, ela desaba. As operações de retórica geral, por outro lado, precisariam ser mapeadas diretamente a partir dos mundos perceptuais por meio de diferentes tipos de transformações.

A fim de discutir as falhas desse modelo, precisamos começar por esclarecer o que aqui se entende pelo termo *modelo*: uma grade definida por um método. Desse ponto de vista, um método pode ser definido como um conjunto de procedimentos ou operações aplicáveis a um dado fenômeno, cuja aplicação transforma este último em *objetos a serem estudados*, com o objetivo de se formularem generalizações sobre o *objeto de estudo*. Em semiótica, a significação é o objeto de estudo, do qual a imagem é um tipo. Os objetos estudados podem ser significações concretas, tais como, por exemplo, imagens, mas podem também ser outros fenômenos, tais como intuições. O modelo serve como mediação entre os objetos estudados e o objeto de estudo.

Na semiótica atual, há ao menos quatro métodos diferentes. Primeiro, existe a *análise textual*, cujo objeto é descrever, de modo exaustivo e de um ponto de vista específico, fornecido em um caso concreto (uma imagem ou um conjunto de imagens), que nos permite extrair da análise um modelo que pode ser aplicado a outras imagens. Este é o método mais comum, que aparece, na semiótica das imagens, nos trabalhos de

¹² Perelman, é verdade, reduz a estrutura de sucessão à relação de causa e efeito e, mais curiosamente, à relação de coexistência, àquelas entre uma pessoa e suas propriedades. Esta restrição, no entanto, não está contida em sua definição, mas simplesmente resulta de seus exemplos.

Floch, Thürlemann, Saint-Martin, etc. No caso da *análise de sistemas*, o pesquisador, guiado por sua intuição de membro da comunidade humana, determina os termos que se associam, assim como os limites de variação permitidos a cada termo. Encontramos esse método nos trabalhos dos seguidores de Peirce, mas também, em parte, nos de Eco. O *método experimental* também tem sido empregado em semiótica, especialmente no estudo das imagens, com destaque para os trabalhos de Tardy, Lindekens, Krampen e Espe. Nesse caso, construímos um “-texto-” artificial a ser avaliado em relação ao sistema ou completado por um texto de contribuição do sujeito experimental.

Ao discutir em outro lugar os métodos da semiótica pictórica (cf. Sonesson, 1992c), reservei uma parte especial para *análise classificatória*, representada em especial pelo *Groupe μ* : tal método mescla o caráter da combinatória conceitual encontrado na análise de sistemas com a escolha de um exemplo concreto para cada combinação de propriedades, resultante de uma análise textual elementar. Construindo-se um número suficiente de tabelas combinatórias, seria possível, em princípio, produzir uma análise exaustiva de uma imagem isolada, isto é, uma análise textual, mas, na verdade, isso parece completamente utópico, dada a quantidade de tabelas que deveriam ser construídas.

Esses quatro métodos podem ser vistos como intervenções diferentes no círculo hermenêutico, que vai do sistema ao texto e volta, dos princípios gerais às ocorrências isoladas e vice-versa. O *Groupe μ* rejeita totalmente o que chamei aqui de análise textual, isto é, o estudo exaustivo de uma obra isolada: de fato, eles mantêm que tal tipo de análise nada prova e se perde em particularidades. Entretanto, penso que a análise textual possui um valor heurístico distinto, pelo simples fato de exigir a exaustividade dos textos; ou seja, a análise textual exige que procedimentos analíticos nos digam tudo o que há a dizer sobre os objetos estudados. Por esse motivo, ela serve de teste dos resultados produzidos por outros métodos. A análise classificatória, assim como a análise de sistemas, exige somente exaustividade dos sistemas, isto é, requer que todas as possibilidades contidas na combinatória sejam exauridas.

Por essa exata razão, um modelo particular resultante desse tipo de análise pode ser criticado se for intrinsecamente incapaz de tratar o sistema por completo. Pode-se considerar tal situação se, por exemplo, casos intermediários puderem ser observados no espaço entre categorias definidas pelos termos descritivos (neste caso, entre ausência e presença, disjunção e conjunção); se diferenças interessantes (segundo a

intuição dos usuários) puderem ser observadas entre objetos que correspondam aos mesmos predicados descritivos, ou se houver casos que não entram em lugar algum no interior do sistema de oposições postulado. Em outras palavras, ou o sistema tem lacunas, ou os compartimentos do sistema são concebidos para conter coisas diferentes demais umas das outras, ou, finalmente, objetos relevantes permanecem fora do sistema. Ao formular este último tipo de crítica, obviamente, é necessário levar-se em conta o domínio estudado pelo modelo, que, na semiótica visual de Jean-Marie Floch ou de Fernande Saint-Martin, corresponde a todas as imagens, enquanto naquela do *Groupe μ* , somente àquelas imagens percebidas como produzindo sentido a partir de um desvio da norma¹³.

A retórica visual do *Groupe μ* (1992) constitui uma análise essencialmente estruturalista, no melhor sentido do termo: um sistema resultante da classificação cruzada de termos binários. Trata-se de uma classificação cruzada que distingue figuras conjuntas de figuras disjuntas e que as separa em figuras *in praesentia* e figuras *in absentia*. Segundo essa concepção, uma figura é conjunta *in absentia* (um tropo) se ambas as unidades implicadas ocuparem o mesmo lugar numa asserção, uma substituindo totalmente a outra. É conjunta *in praesentia* (uma interpenetração) à medida que as unidades aparecerem no mesmo lugar, envolvendo apenas uma substituição parcial de uma pela outra. Haverá uma figura disjunta *in praesentia* (um pareamento) se as duas entidades ocuparem lugares diferentes na asserção, sem que qualquer substituição ocorra. Finalmente, uma figura será disjunta *in absentia* (um tropo projetado) quando apenas uma unidade estiver presente, enquanto a outra permanecer fora da asserção¹⁴.

Enquanto se deve admirar a elegância dessa análise, acredito que a simetria na qual se baseia acaba sendo ilusória e não muito esclarecedora (Sonesson, 1996a, b). Como destaquei acima, o modelo μ , assim como qualquer outro, pode ser questionado de várias maneiras: por que os termos descritivos não são adequados para colocar os objetos em oposição; por que certos objetos, isto é, nesse caso, as imagens, que, num nível pré-teórico, parecem diferentes, de maneiras interessantes, não são distinguidos pelo modelo; ou por que há outros objetos, neste caso outras imagens, que não entram com naturalidade em nenhuma das categorias dadas pelo modelo.

Aqui, retenho duas observações críticas que nos permitirão desenvolver um modelo mais compreensivo: em primeiro lugar, os predicados descritivos parecem nada explicar, porque somente podem ser entendi-

¹³ No entanto, como já observei em outro lugar, todas as imagens constituem um desvio em relação à norma fixada pelo mundo perceptivo, uma vez que mesmo o nível primário de semiótica pictórica é uma semiótica das transformações, ao contrário do caso da linguagem verbal, em que a semiótica elementar é combinatória (cf. Sonesson 1997a, 1998c). Esta complicação não será discutida no presente artigo.

¹⁴ Isso se aplica às figuras puramente pictóricas (ou, como o *Groupe* as chama, de modo confuso, “icônicas”), assim como àquelas puramente plásticas. O caso das figuras que combinam elementos plásticos e pictóricos é distinto, mas este não é o espaço para discuti-las.

dos com base nos exemplos, simplesmente porque no mundo da percepção abundam todo tipo de casos intermediários entre as conjunções e disjunções; e, em segundo lugar, a distinção entre elementos presentes e elementos ausentes é inerte do ponto de vista analítico, porque, exceto em alguns casos marginais, qualquer operação retórica supõe ao mesmo tempo uma ausência e uma presença.

Excertos do bestiário μ -tológico: do Capitão Haddock ao gato-cafeteira e retorno

Tomemos os casos semelhantes do Capitão Haddock, descrito como uma figura conjunta *in absentia*, e da “gafeteira”, considerada um figura disjunta *in praesentia*. Certamente, alguém pode se perguntar se não teria sido melhor dizer que ambas as figuras estão *in praesentia*, a primeira, isto é, a de Capitão Haddock, disjunta, porque uma de suas partes é separada do todo, enquanto a “gafeteira” é conjunta, porque, nesse caso, dois objetos estão misturados. De fato, a terminologia é também enganosa, porque podemos invertê-la: a imagem de Capitão Haddock é conjunta porque envolve uma parte anexada a uma totalidade, enquanto a “gafeteira” é disjunta porque associa dois objetos separados. Ao apresentar esses exemplos a meus alunos, invariavelmente acho que a classificação é recebida como misteriosa e até arbitrária e, mesmo quando, ao final, os alunos conseguem entendê-la, isso se dá porque os exemplos servem para esclarecer os termos, enquanto obviamente supõe-se que o modelo é que deve dar sentido aos exemplos e não o contrário. Esta dificuldade de compreensão não é fortuita: de fato, por um lado, cada ausência supõe uma presença e vice-versa e, por outro lado, há uma multiplicidade de casos intermediários, entre conjunção e disjunção.

No lugar de ver as garrafas como substitutas das pupilas nos olhos de Capitão Haddock, poderíamos conceber o todo como uma interpenetração de garrafas e Capitão Haddock, exatamente como a gafeteira se apresenta como uma interpenetração do gato e da cafeteira. Sem dúvida, primeiro identificamos o esquema globalmente como uma pessoa (e, em particular, como Capitão Haddock) e então descobrimos que a parte do corpo onde esperamos ver a parte central dos olhos, as pupilas, está ocupada por outros objetos, garrafas; enquanto no caso da “gafeteira”, a informação global sobre a identidade do fenômeno é contraditória de choque. Todavia, essa diferença parece nada ter a ver com a parte da figura que está presente ou ausente.

De fato, em ambos os casos, alguns elementos que esperávamos presentes estão ausentes (as pupilas de Capitão Haddock, assim como algumas partes do gato e da cafeteira), enquanto ao mesmo tempo certos elementos que esperávamos ausentes estão presentes

(as garrafas e algumas partes diferentes do gato e da cafeteira). Este parece ser o caso mais comum em retórica: na verdade, é bem difícil encontrar exemplos onde há apenas uma ausência ou uma presença que vai de encontro com nossas expectativas. Por outro lado, em ambos os casos há elementos separados do mundo da vida que estão juntos na imagem (a garrafa e os olhos sem pupilas; o gato e a cafeteira) e elementos que são conjuntos no mundo da vida e que estão apresentados separados nas imagens (as pupilas e as outras partes dos olhos, assim como elementos do gato e da cafeteira).

Ao reformular essa análise em termos de uma diferença mais ou menos pronunciada com relação à integração esperada, substituí as duplas binárias por uma escala contínua de maior ou menor indexicalidade: em vez das oposições, há dimensões que são contínuas, ao menos num certo grau (cf. Sonesson 1997a; 2001b; 2005). Com efeito, como já sugerem contiguidade e fatorialidade, a percepção da indexicalidade não é puramente quantitativa, mas também supõe saltos qualitativos. De modo a dar conta tanto do caráter sistemático das estruturas perceptivas e da motivação intrínseca da indexicalidade, faz-se necessário o recurso à mereologia, a ciência do todo e suas partes, concebida por Husserl, hoje acolhida pela ciência cognitiva.

A seguir, vamos estudar dois aspectos (de modo algum exaustivos) do problema colocado pelo modelo μ . O primeiro diz respeito ao arranjo do mundo da vida que serve de base às operações que produzem modificações retóricas, enquanto o segundo envolve a organização do signo retórico em si. No primeiro caso, estou empenhado em encontrar uma alternativa para as conjunções e disjunções do modelo μ . No segundo, tentarei descobrir um modo de modular a gama de ausências e presenças.

A construção do mundo da vida na percepção e na sociedade

Toda significação tem origem na percepção. Isso foi há muito reconhecido pela fenomenologia filosófica e tem sido desde então amplamente ilustrado pela psicologia e ciência cognitiva. Assim que tentamos ir além do modelo linguístico em semiótica, como declarei num livro já antigo (Sonesson, 1989), somos obrigados a levar a percepção em conta.

Já nos anos 1940, a escola de Praga observou que o signo, antes de ser o algo mais, era um objeto da percepção. De acordo com Mukařovský (1974), toda obra de arte é um artefato que adquire uma vida real somente quando percebido por alguém, que assim o transforma em uma “concretização”, preenchendo seus “espaços vazios e indefinidos” por meio de sua própria experiência. Contudo, para Mukařovský, essas experi-

ências são de uma ordem social: foram formadas na sociedade na qual o sujeito da percepção vive. Assim, todo ato de percepção é sobredeterminado por *normas, cânones e repertórios de obras exemplares*.

Esse modelo apoia-se num número de princípios mais gerais derivados da fenomenologia de Husserl, notadamente naqueles que dizem respeito às regularidades características do “mundo da vida”, a primeira camada de realidade que, para o sujeito da percepção, é tida como “um dado imediato” à percepção. De acordo com um desses princípios, qualquer objeto aparece à percepção numa dada perspectiva, por algumas de suas partes, concebido de um modo particular, enquanto é sempre percebido como tal. Isso explica a presença de lugares vazios e indefinidos na obra de arte, assim como em qualquer outro signo (cf. Sonesson, 1989a, p. 30; 1992a; 1994a; b; 1996a).

De fato, a importância do mundo da vida para uma descrição perceptual da imagem, assim como de qualquer outro objeto semiótico, vai além dos elementos absorvidos pela escola de Praga. A ideia do mundo da vida, entendido como uma camada de sentidos tomada como dado imediato, cuja realidade nunca é questionada, foi desenvolvida por outros fenomenólogos, em especial Alfred Schütz (1932; 1967), no caso da convivência social, e Aron Gurwitsch (1957; 1974), no caso da percepção. Encontramos também uma concepção semelhante na teoria de Peirce, que define “abdução” como uma conclusão apoiada numa regularidade, que ainda não foi confirmada como verdade, mas que é, entretanto, geralmente aceita (cf. Sonesson 1989a, p. 30 e p. 251.); assim como na noção de “massa perceptiva” definida pelo formalista russo Yakubinskij e adotada por Vygotsky e Bakhtin (cf. Wertsch, 1985, p. 84).

A ciência do mundo da vida foi redescoberta mais recentemente por Greimas (1970, p. 49), que a descreve como “a semiótica do mundo natural”, no sentido de uma semiótica das línguas naturais, isto é, da linguística. Em ambos os casos, a naturalidade em questão origina-se no sentimento do sujeito que a emprega. Ideias similares são expressas em outra terminologia no interior do domínio da “física ingênua” descrita nas ciências cognitivas (cf. Smith, 1995a; Casati, 1994). Os princípios básicos do mundo da vida foram resumidos e amplificados pelo psicólogo James Gibson (1978; 1980), que fala em “física ecológica”, situada nas fundações da psicologia ecológica criada por ele para descrever as condições de possibilidade do tipo de percepção disponível a um sujeito real no meio ambiente cotidiano.

Assim como Husserl, Gibson enfatiza as peculiaridades da percepção no mundo real em contradição com o tipo de percepção que pode ser produzido artificialmente num laboratório. Segundo sua fórmula instrutiva, são os princípios da “física ecológica”, não

os da física como ciência natural, os rejeitados pela mágica – e, eu adicionaria, pela retórica visual. Como tudo tomado como “dado imediato”, essas leis se tornam óbvias somente quando quebradas, como também acontece no caso da retórica, da proxêmica e da semiótica da cultura (cf. Sonesson, 1994b; 1996a; 1999^a; 2000b, c). Algumas das “leis” da “física ecológica” são idênticas às regularidades do mundo da vida, conforme descrito por Husserl. Tal como Manar Hammad (1989, p. 31) corretamente destaca, muitas regularidades acabam tornando-se regras. De fato, de acordo com o que os formalistas russos reconheceram antes mesmo da escola de Praga, uma vez estabelecida, a norma não permanecerá pronta para sempre, entretanto, mesmo enquanto é mantida, ela serve como o pano de fundo contra o qual as transgressões acontecem. Foi precisamente ao aplicar essa observação à história da arte que consegui descrever o modernismo nas artes visuais enquanto um dispositivo retórico que se repete o tempo todo (cf. Sonesson, 1993b; 1998d).

Se todas as concretizações são sociais, como Mu-kařovský defende, elas foram estabelecidas pelas circunstâncias específicas em que o indivíduo vive, pelas particularidades de sua sociedade e das experiências do indivíduo em questão, e pelas estruturas genéricas da convivência social. Como demonstrei em outro lugar (cf. Sonesson, 1989a, p. 34), essa sobredeterminação social não é apenas válida no nível do signo, como no nível de significações que precedem sua constituição: o dado não é percebido enquanto tal menos imediatamente que o cubo que lhe dá o formato básico. Contrariando Greimas, que gostaria de ver o “mundo natural” como um sistema semiótico como qualquer outro, sem dúvida é necessário admitir-se, tanto com Gibson quanto com Husserl, que o mundo da vida constitui uma camada fundamental de sentido sobre a qual todos os outros sistemas de significados se baseiam. Isso, porém, não impede que essa camada elementar já seja social ou culturalmente sobredeterminada, pois tem a finalidade de compor, nos termos de Gurwitsch, uma variedade sociocultural particular do mundo da Vida.

Desse ponto de vista, o signo surge como uma modificação particular de intencionalidade perceptiva. Indo além do que é simplesmente tido como ponto pacífico por Peirce, Saussure e Hjelmslev, Husserl (1939, p.174) define o signo como uma unidade complexa, consistindo numa entidade *diretamente* percebida – embora sem constituir o *tema* –, correspondendo à *expressão*, e outra entidade, que é *temática* – por sua vez dada de um modo indireto –, correspondendo ao *conteúdo* (cf. Schütz 1967, p. 294 e 1980, p. 99). A ideia segundo a qual um signo de um tipo particular (a imagem) é um caso de percepção indireta foi assumida mais recentemente na psicologia da percepção por Gibson (1980; 1982; cf. Sonesson, 1989a, p. 251;

1992b, c). É nesse nível que deve ser colocada a questão acerca de presenças e ausências: um objeto está ausente quando é percebido num modo indireto (em segundo grau ou mais), enquanto permanece temático, ao passo que o objeto presente é menos temático e mais direto.

Todavia, no mundo da vida, o elemento básico não é o signo, nem suas características. Nas palavras de Gibson, é “o objeto independente, destacado”. E precisamos começar de tal “objeto independente” para encontrar um substituto para as disjunções e conjunções do modelo μ .

O “objeto independente” na estrutura do mundo da vida

Para conceber uma retórica especificamente visual é necessário tomar nosso ponto de partida no mundo da vida, no sentido de uma primeira camada de realidade que, para o sujeito da percepção, é um “dado imediato”. Nesse mundo, há objetos (ou, como diz Gibson, “substâncias”), que são mais ou menos independentes, mas que ao mesmo tempo mantêm relações de integração mais ou menos fortes, indo da simples coexistência até a relação entre o todo e suas partes – em outras palavras, da *contiguidade* até a *fatorialidade*. Como assinalai acima, a primeira dimensão da retórica deve, portanto, consistir na quebra dessas conexões, o que é semelhante à mágica, como concebida por Gibson. Do ponto de vista da experiência no mundo da vida, esperamos que a imagem nos mostre “objetos independentes” com os quais a percepção se depara, nem dissolvidos em entidades mais extensivas, nem divididos em objetos menores. Se o grau de integração das coisas do mundo da vida é modificado, há uma transgressão das normas e, em consequência, da retórica.

Num livro já antigo, dedicado principalmente a refutar uma ideia errônea de iconicidade (Sonesson, 1989a), analisei certos fenômenos um tanto similares e por vezes idênticos àqueles que o *Groupe μ* chama de figuras de retórica visual. A fim de realizar essas análises, parti da noção de indexicalidade, compreendida como algo mais vasto que seu emprego usual, especificamente as conexões de contiguidade e fatorialidade (as relações das partes com o todo) que caracterizam significações percebidas. Análises posteriores inspiraram-me a separar as noções de iconicidade e indexicalidade do conceito de signo (cf. Sonesson, 1994a; 1995b; 1997b; 1998a, b; 1999b; 2000a; 2001a, c, d). De fato, de uma perspectiva peirceana, a indexicalidade é simplesmente a propriedade que transforma algo, que já é um signo, em índice. Entretanto, por um leve ajuste de ênfase, justificado ao menos em parte na obra de Peirce, a indexicalidade poderia ser concebida como uma propriedade que, quando somada à função

de signo, cria um índice, mas que, além disso, pode ter outros papéis na constituição do sentido (Cf. Sonesson 1995b; 1998a).

Se considerarmos a indexicalidade ou a iconicidade independentemente da relação signica, podemos entendê-las como as “bases” que, segundo Peirce, compõem o ponto de vista particular pelo qual se concebe a relação entre as várias partes do signo. Nesse sentido, a “base” equivale à relevância, na perspectiva da semiótica estruturalista, que diferencia “forma” e “substância” – ou, em termos peirceanos, a abstração, que, no caso da iconicidade, consiste em algo como “o negrume de duas coisas negras” e, por analogia, no caso da indexicalidade, a relação “existencial” ou “espacial” entre duas coisas que coexistem no espaço (cf. Peirce 1.558; 1.196; 2.305; 3.361; 8.335).

Um grande número de exemplos oferecidos por Peirce parece estar de acordo com a concepção de Jakobson (1979) segundo a qual a indexicalidade se baseia em “contiguidade real”, a qual pode ser identificada com o eixo sintagmático da língua, assim como ocorre com a figura retórica conhecida como metonímia. Para Jakobson, porém, a metonímia envolve não apenas a relação de contiguidade da retórica tradicional, mas aquela da parte para o todo, conhecida na retórica como sinédoque. O que se perde aqui é, sem dúvida, a distinção entre o “objeto independente” e suas partes. Tal distinção pode ser resgatada na categoria da indexicalidade (cf. Nöth, 1975, p. 20) e descrita de modo mais geral em termos de contiguidade, por um lado, e de fatorialidade, por outro (cf. Sonesson, 1989a, p. 40; 1998a).

A proximidade ou vizinhança é um fator básico na percepção, segundo a psicologia da Gestalt, e também uma das relações incluídas na percepção topológica do espaço. A relação da parte com o todo é fundamental para as relações gestálticas enquanto tais. Indexicalidades ainda não transformadas em signos consistem em relações entre objetos que não se situam em diferentes níveis de acessibilidade ou tematização, ou que não se diferenciam claramente um do outro. Nesses casos, podemos falar em contextos ou pareamentos (no sentido de Husserl). Qualquer experiência envolvendo dois elementos conectados por proximidade, concebida como um fato básico da percepção, pode ser considerada como um contexto perceptivo capaz de implicar fatorialidade. Um contexto perceptivo real que implica fatorialidade é qualquer experiência de algo enquanto uma parte de uma totalidade, ou uma totalidade tendo partes (cf. Sonesson 1989a, p. 49).

De acordo com Peirce, o andar balançado de um homem é um índice da propriedade de ser um marinheiro, mas ser um marinheiro é um papel social, não um fato singular. Mais exatamente, esse modo característico de andar é parte de um *habitus* social que define um papel, sendo parte de uma totalidade

(uma fatorialidade). Contudo, se a relação de uma propriedade com a totalidade da qual é uma parte for indicial, então é razoável pensar que a indexicalidade explicará também a relação entre um objeto e a classe da qual é membro. Esses exemplos aparentemente não estão entre os mencionados por Peirce, mas foram citados com frequência por semioticistas posteriores: assim, por exemplo, se um *pretzel* é um índice de uma padaria, isso ocorre porque ele é um membro da classe de produtos vendidos numa padaria. Uma classe não é um objeto singular, mas pode ser considerada uma coleção de objetos. Com frequência, entretanto, tal tipo de classe é determinada por propriedades abstratas. A amostra apresentada a nós por um costureiro, por exemplo, é o signo de uma classe de tecidos que têm e mesma qualidade de textura e o mesmo padrão, mas não o mesmo tamanho ou forma. Por exemplo, algumas amostras de cor podem até mesmo ser índices das próprias propriedades abstratas (Sonesson, 1989a, p. 43 e p. 137; 1989b, p. 80; 1998b).

A mereologia, a ciência do todo e suas partes, é inspirada nos primeiros trabalhos de Edmund Husserl, em especial o terceiro estudo contido no segundo livro de *Logische Untersuchungen* (Husserl, 1913, p. 225-293)¹⁵. Deve seu nome, no entanto, ao filósofo e lógico Lesniewski, que lhe deu sua formulação lógica (cf. Smith, 1994; 1995; Stjernfelt, 2000). Aqui, não seguirei nem Lesniewski nem Smith em seus esforços para estabelecer axiomas necessários para uma teoria mereológica completa, o que pode se opor à teoria dos conjuntos. Todavia, a mereologia me interessa exatamente porque, ao contrário do que diz a teoria dos conjuntos (usada pelo *Groupe μ* , especialmente em seus primeiros trabalhos), corresponde à “ontologia popular”, isto é, à ecologia semiótica: experimentamos o mundo mais em termos de partes e totalidades que em termos de conjuntos.

Ademais, retarei aqui a primeira lição do estudo de Husserl, que consiste em pôr ênfase não no modo como o todo resulta da adição de seus vários fragmentos, ou, paralelamente, no modo como a parte resulta da divisão da totalidade, mas sim nas relações de dependência mútua ou unilateral (entre as quais se encontram a contraparte e o objeto autônomo) existentes entre as partes e a totalidade estabelecida pela junção das primeiras. Nesse sentido, o modelo mereológico não é equivalente, no domínio linguístico, a uma gramática de estruturas constituintes, do tipo imaginado por Chomsky, mas a uma gramática de dependência, tal como concebida por Tesnière, ou uma gramática categorial, no sentido de Montague (que, por sua vez inspira-se, por meio de vários intermediários, no estudo de Husserl; Cf. Sonesson, 1989a, p. 302). Sem referência a Husserl, entretanto, Hjelmslev baseia sua glossemática no mesmo sistema mínimo de

dependências entre o todo e suas partes.

A tarefa da mereologia será, além de explicar as relações entre o todo e suas partes, explicar a diferença entre vários tipos de totalidades. Husserl opõe configurações a agregados, e encontramos tentativas do mesmo tipo, mas por vezes mais desenvolvidas, na obra de vários representantes da Psicologia Holística (*Ganzheitspsychologie*, cf. Sonesson, 1989a, p. 81). Peirce até redigiu uma lista bem longa, mas desorganizada, de vários tipos de totalidades (citada em Stjernfelt, 2000). Mesmo se esses diferentes tipos de totalidades ainda estiverem para ser definidos, não é difícil demais encontrar ilustrações, como veremos a seguir. No entanto, devemos buscar os rudimentos de uma mereologia funcional preferivelmente na psicologia cognitiva atual.

A hierarquia dos todos no interior do mundo da vida

Não há dúvidas de que devemos definir o “objeto independente” em termos de dependência, tendo Gibson atribuído a ele um papel fundamental no espaço ecológico. O objeto independente, nesse sentido, é um todo – mesmo se houver totalidades relativas que fazem parte de um objeto independente (por exemplo, o rosto como uma totalidade, ele mesmo fazendo parte de uma totalidade superior chamada “cabeça” em “O estupro”, de Magritte), assim como totalidades maiores que contêm vários objetos independentes (por exemplo, o conjunto formado pelos cubos de gelo, a garrafa de aperitivo e o balde de gelo – dos quais o último está faltando na imagem do Coliseu).

Para começar, o objeto independente é aquele que faz a diferença entre contiguidade e fatorialidade. No entanto, os exemplos acima mencionados mostram claramente que essa diferença não é tão absoluta como se pensaria. O objeto independente é em primeiro lugar uma noção qualitativa. Precisamos ter em mente que, para o *Groupe μ* (1970, p. 106; 1977, p. 48, p. 70, etc.), o estilo antigo, a metáfora e a metonímia resultam de duas sinédoques combinadas, que vão da generalidade para a particularidade, ou vice-versa. De acordo com um de seus exemplos, usar “César” para significar “De Bello Gallico” consiste em realizar uma sinédoque generalizadora (de “César” para “a vida de César”) seguida de uma sinédoque particularizadora (de “a vida de César” para o livro *De Bello Gallico*). Ora, como apontei anteriormente (Sonesson, 1989a, p. 48), não é possível ir de qualquer parte do conjunto “a vida de César” para qualquer outra parte. O termo “toga” no sentido da “adaga de Brutus” não chega a formar uma figura funcional. O “conjunto” precisa ter uma organização. O *Groupe μ* (1970, p. 100) reconhece tal fato de passagem, ao observar, entre parênteses,

¹⁵ De fato, parece que Husserl estava muito inspirado por Twardowski, professor de Lesniewski. Cf. Cavallin 1990.

que “a nauticidade do barco situa-se no leme, não na cabine” (cf. Sonesson, 1989a, p. 44). E o que é verdadeiro a respeito de um objeto construído tal como “a vida de César” também se aplica a objetos da percepção – tal como o barco. Eles não formam conjuntos, mas formam todos estruturados.

Começamos por pressupor uma ontologia de senso comum, que consiste em opor coisas (ou objetos) a eventos. De fato, às vezes pode ser mais conveniente falar em objetos espaciais e objetos temporais, respectivamente (enquanto se permite sempre o termo “objetos”, sem qualificação, servir sempre como equivalente de objetos espaciais). É isso que eu tomaria como a oposição básica no interior da ecologia semiótica: objetos que estão (num modo essencial) no espaço e objetos que estão (num modo essencial) no tempo. Quanto às propriedades das coisas (e eventos, que não discutirei mais aqui), penso que seria melhor desenvolvê-las de uma maneira mereológica, isto é, como partes de um todo constituinte do objeto. Como apontei em outro lugar (Sonesson, 1989a; 2001c), há três modos principais de se dividir um objeto: em suas *próprias partes*, no sentido estrito do termo (“a cabeça”, “a perna direita” etc., no caso do corpo humano); em suas *propriedades* (“masculino”, “feminino”, “adulto” etc.); e nas *perspectivas* pelas quais pode ser percebido.

Para abordar a noção de objeto independente no espaço pode-se recorrer à ajuda da psicologia cognitiva. Em minha crítica do estruturalismo (Sonesson, 1989a), fiz um uso amplo do conceito de protótipo formulado por Eleanor Rosch, de modo a provar que o mundo, ao menos como o percebemos, é organizado em si mesmo e, portanto, somente passível de rearranjo num nível secundário e, logo, “retórico”. Entretanto, como então observei (Sonesson, 1989a, p. 72 e p. 302), Rosch estuda somente o que chamei de *hierarquias intensionais*, deixando de lado as *hierarquias extensionais*, exatamente aquelas que nos ocupam no contexto presente. Em outras palavras, ela estuda as hierarquias do tipo “homem – mamífero – vertebrado”, enquanto negligencia aquelas do tipo “homem – braço – mão”. De fato, Rorsch e outros (1976) não fazem distinção entre esses dois tipos de hierarquia, mas numa nota (p. 388), apontam que eliminaram de seus estudos todas as categorias tendo uma relação de parte e todo. Porém nunca justificam essa decisão.

De acordo com a distinção da lógica tradicional, separo então as hierarquias extensionais, nas quais cada subcategoria subsequente ocupa um espaço cada vez menor, e as hierarquias intensionais, nas quais a extensão se mantém constante. É verdade que todos os níveis e todos os elementos no primeiro tipo de hierarquia, diferentemente daqueles do segundo tipo, “têm uma existência concreta” (p.345). De fato, quando descemos ao nível inferior da hierarquia, a

extensão ocupada pelos elementos se torna ainda menor na primeira hierarquia, mas não há mudança no segundo tipo. Por exemplo, uma bruxa, uma velha, uma mulher e um ser humano ocupam o espaço num grau igual, mas no esquema corporal do corpo humano, cada nível da hierarquia corresponde a partes menores de espaço. Segundo um exemplo clássico, o mesmo evento pode ser descrito como o ato de dobrar o dedo, apertar um pedaço de metal, liberar uma mola, liberar um ferrolho, disparar uma arma, disparar um tiro de revólver, atirar num homem, matar um homem, cometer homicídio e salvar quatro vidas. Isso sugere que o mesmo evento (ou, em outros casos, o mesmo objeto), ao mesmo tempo em que permanece temático, pode ser redescrito em níveis intensionais diferentes, em relação a um contexto ainda mais amplo dentro do qual está integrado.

Assim, ao descer a escala intensional, sempre é necessário levar em conta uma extensão mais ampla, exatamente quando se sobe na hierarquia extensional, mas o sujeito da categoria, aquele que deve ser categorizado, permanece o tempo todo o mesmo. Quando uma moça é pintada num contexto mais amplo, que contém uma espada, uma travessa com a cabeça de um homem decapitado e uma criada, ela pode ser redescrita em outro nível intensional como sendo “Judite”; mas se a mesma moça é apresentada no contexto de uma travessa com a cabeça de um homem decapitado e, além disso, um velho casal pode ser identificado como sendo seus pais, ela seria corretamente descrita como “Salomé”.

É possível também se perguntar se há um nível básico também na hierarquia extensional, como Rosch demonstrou no caso da hierarquia intensional. Intuitivamente, parece muito mais evidente que seja necessário haver um nível privilegiado na hierarquia extensional do que na equivalente intensional: o corpo parece ter prioridade em relação aos braços assim como em relação ao casal e ao grupo de pessoas. No entanto, as características do nível privilegiado são talvez diferentes no caso da hierarquia extensional: as categorias superordenadas podem ter menos atributos em comum (por exemplo, “o grupo”) do que as categorias de nível básico (por exemplo, “o corpo”). Enquanto as categorias subordinadas (por exemplo, “o braço”) parecem possuir muitos atributos que não encontramos no nível básico, formas comuns, como figuras escamoteadas por ruído visual, podem ser mais identificadas com maior facilidade no nível básico que em níveis superiores.

Poderia ser interessante repetir alguns dos experimentos de Rosch no caso das hierarquias extensionais. Parece provável que, também nesse caso, os objetos de nível básico sejam mais rapidamente classificados em categorias do que os objetos em qualquer outro nível. Porém, é possível que seja necessário empregarem-se

critérios completamente diferentes para determinar o nível básico de uma categoria extensional: fatores gestálticos, tais como condições comuns no curso de um movimento, fechamento perfeito etc. Encontramos uma variante desse primeiro critério na concepção de Gibson. Aqui, suporemos que um nível básico extensional possa ser encontrado. Esse nível básico corresponderia, então, às “substâncias” ou aos “objetos independentes”, segundo Gibson.

Já na obra de Husserl encontramos uma distinção entre a totalidade e o agregado. Porém, sem dúvida, é necessário postular várias categorias intermediárias; suponhamos que dois objetos percebidos juntos não formam um agregado. Precisamos distinguir o caso do bando de pombos (Fig. 4), o caso do Coliseu no lugar do balde de gelo num conjunto de objetos que normalmente são encontrados juntos, e o caso da luminária da rua que, junto com alguns panos pendurados num varal, forma uma totalidade somente porque são apresentados numa fotografia a partir de um certo ponto de vista (Fig. 5).

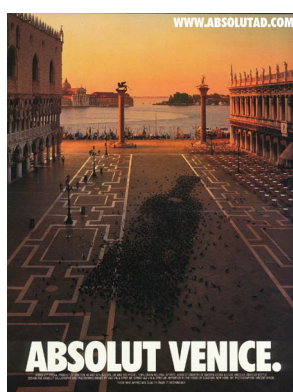


Figura 4: Absolut Venice. Fonte: http://www.absolutad.com/absolut_lists/locations/pictures/?id=1819&_s=locations

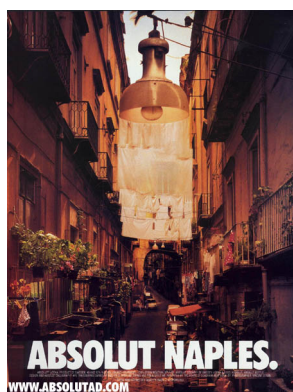


Figura 5: Absolut Naples. Fonte: http://www.absolutad.com/absolut_gallery/cities/pictures/?id=1318&_s=places

Sem dúvida isso tem a ver com diferentes graus de dependência, mas o sistema mínimo estabelecido tanto por Husserl quanto por Hjelmstev (que distingue somente dependência unilateral e bilateral, e ausência de dependência), provavelmente não será suficiente para nosso propósito. Separamos o ambiente (o contexto) que ainda pode, sem ambiguidade, identificar-se com a contiguidade de conjuntos de objetos habitualmente encontrados juntos, tais como o balde de gelo com seus cubos de gelo e sua garrafa, a constelação acidental do tipo luminária de rua e panos pendurados, e totalidades que, num nível superior, formam novas totalidades, como no bando de pombos.

O todo e suas partes – de diferentes pontos de vista

Voltemos agora aos exemplos considerados acima, como a gafeteria, Capitão Haddock, *Le Viol* (“O estupro”) e *Les promenades d’Euclide* (“Passeios de Euclides”), de Magritte, *The wave* (“A Onda”), de Hokusai, e *La Bételgeuse* (“Betelgeuse”), de Vasarely, aos quais adiciono, entre outros, alguns trabalhos digitais de Inez von Lansweerde, *L.H.O.O.Q.* e *Rasée* (“Raspada”), de Duchamp, e toda uma série de imagens publicitárias de Absolut Vodka. Como nenhuma descrição exaustiva desse campo de objetos pode ser feita por enquanto, vou trabalhar de mesmo modo que o Groupe μ , criando compartimentos inspirado por minhas considerações prévias, que tentarei então preencher.

Comecemos com o *caso da contiguidade* no qual, apesar do que foi dito antes, a presença e a ausência não parecem estar inevitavelmente juntas (Cf. Fig. 6).

Não consegui encontrar exemplificada a ausência de uma contiguidade esperada, isto é, uma *surpresa*, que não supusesse também a presença de algo inesperado, mas o caso oposto é muito comum, especialmente em propagandas. De fato, a presença de uma contiguidade inesperada, isto é, uma *adição*, realiza-se em casos triviais como o de uma coroa colocada ao lado de uma garrafa de gim de certa marca, ou da clássica garota nua num carro. Mesmo no caso da contiguidade, entretanto, encontramos com maior frequência a presença de uma contiguidade inesperada, combinada com a ausência de uma contiguidade esperada, em outras palavras, uma *substituição*.

Várias subdivisões envolvendo o caráter mereológico da representação pictórica são possíveis aqui: um objeto pertencente a uma categoria particular pode ser trocado por outro da mesma categoria, como, por exemplo, o cão em *Las Meninas* (“As meninas”), de Picasso, em relação ao cão de Velázquez. Também existe a possibilidade de substituir um objeto por um ambiente, ou vice-versa, mas até o momento não consegui encontrar exemplos. Por outro lado, podemos encontrar com facilidade casos de um objeto apare-

cendo num ambiente que não é o seu: por exemplo, um submarino num ringue de gelo, que figurava numa propagando da marca de café *Gevalia*. Na verdade, esse é realmente um caso limítrofe: é muito difícil dizer o que está faltando no lugar do submarino se tomamos

o ambiente como constante. Um patinador, talvez, ou algum veículo que se move sobre gelo. O submarino é então aqui um substituto para uma classe um tanto vaga de coisas faltando em seu lugar.

Dimensão 1: Integração (Indexicalidade A: Contiguidade)

Grau de divergência crescente em relação à integração esperada
 MV = em relação ao Mundo da vida; I = em relação a outra imagem

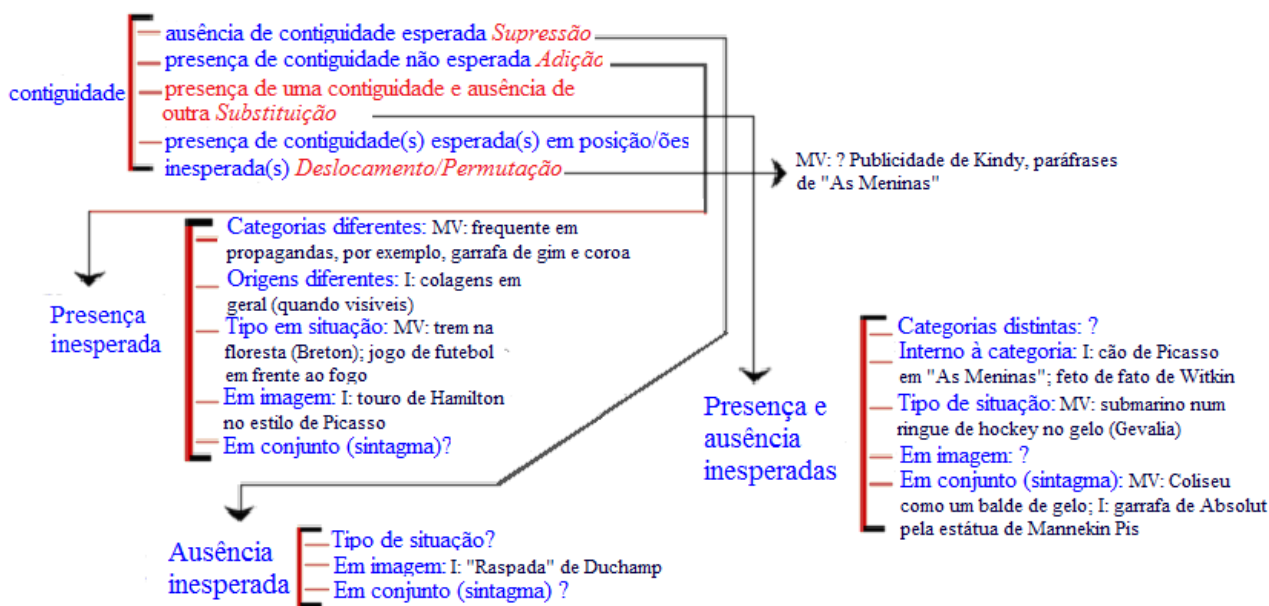


Figura 6: Dimensão 1: Integração (Indexicalidade A: Contiguidade)

Outro caso observável e que, desta vez, está no limite da fatorialidade: a série ou o conjunto de objetos em que podemos observar a falta de um objeto do conjunto, em concomitância com a presença de um objeto que não faz parte do conjunto. O melhor exemplo que consegui encontrar foi uma propaganda mostrando o Coliseu no lugar de um balde de gelo junto com uma garrafa de aperitivo e um monte de cubos de gelo. Como foi mostrado pela semiótica dos objetos (ver Krampen, 1979), há uma "sintaxe de objetos" que permite a certas coisas estarem "naturalmente bem" juntas, como a cafeteira e a xícara de café, a mesa e as cadeiras etc. Percebe-se então uma figura retórica quando os cubos de gelo e a garrafa de aperitivo, no lugar de estarem colocados ao lado de um balde de gelo, aparecem dentro do Coliseu. Porém, outra vez seria bom ter uma descrição adequada, do ponto de vista mereológico, do tipo de totalidade formado por tal conjunto de objetos.

No nível da contiguidade, é difícil encontrar exemplos de uma presença esperada de contiguidades, em posições inesperadas, isto é, uma *permutação*. A garrafa de gim tanto pode estar à direita como à esquerda da coroa. Certas séries de objetos certamente têm sua ordem particular, passível de ser modificada, como o pires embaixo da xícara, ou os cubos de gelo dentro do balde de gelo. Entretanto, realizações *intertextuais* dessa figura são mais comuns, por exemplo, na propaganda da marca de meias *Kindy*, percebida em relação a um fotograma de um filme com Marilyn Monroe e tendo como título "A compulsão dos sete anos"¹⁶ (*The seven year itch*) (cf. Sonesson 1992a, c). Se compararmos a garota *Kindy* com seu modelo, podemos ver que algo de Marilyn sempre lhe falta, e isso surge no homem ao seu lado, e, comparando-se os dois homens, a mesma inversão pode ser notada. Mais simplesmente, observamos que o homem e a mulher ocupam posições espaciais invertidas. Num sentido mais geral,

¹⁶ N. T.: em inglês, a expressão remete a um forte desejo, real ou imaginado, que um homem teria por outras mulheres em seu sétimo ano de casamento.

isso também vale para as paráfrases de *Las Meninas* criadas por Picasso e Hamilton.

Prossigamos agora aos casos envolvendo *fatoriali-*

dade, a começar pelas variedades mais simples, as mais difíceis de encontrar: *supressão e adição* (Fig. 7).

Dimensão 1: Integração (Indexicalidade B: Fatorialidade)

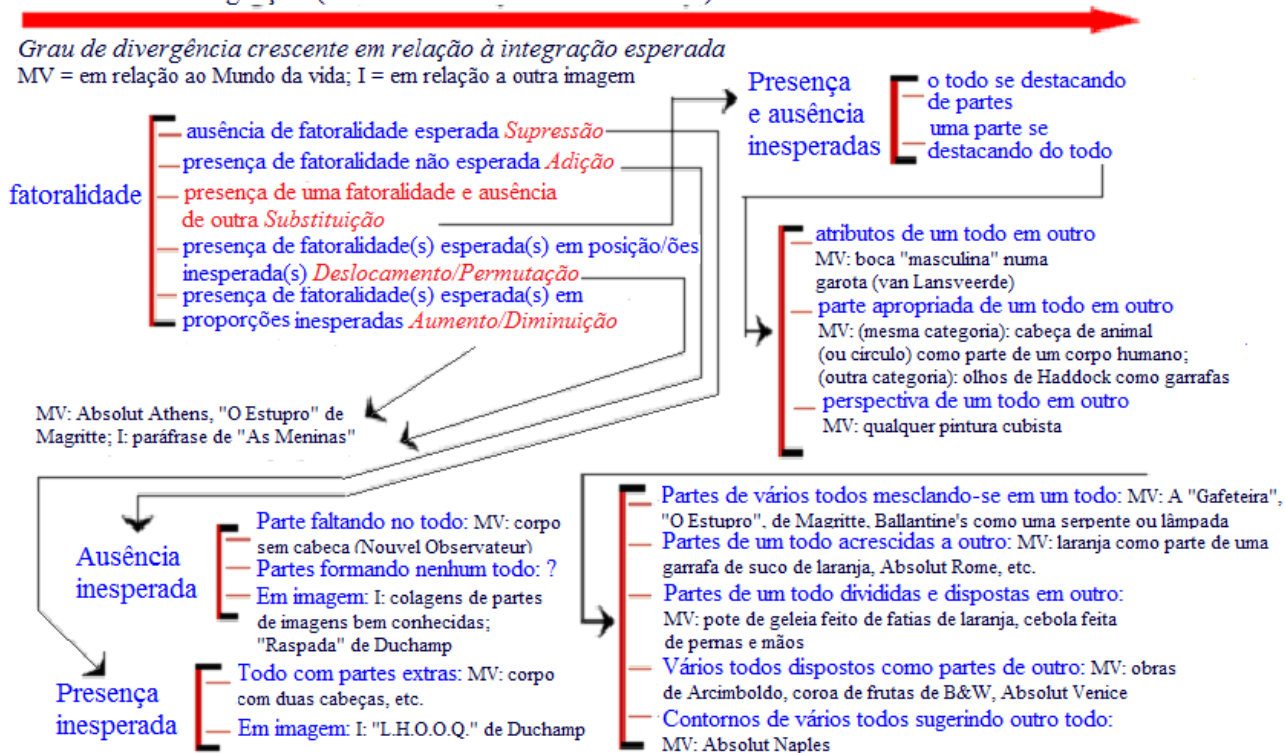


Figura 7: Dimensão 1: Integração (Indexicalidade B: Fatorialidade)

Como assinalado acima, um objeto pode ser dividido de três maneiras: em suas próprias partes, em suas propriedades e em suas perspectivas. Há então três tipos possíveis de fatorialidade. No primeiro caso de supressão, uma parte é percebida como faltando a um objeto. Esse é o caso da capa do *Nouvel Observateur* discutida pelo *Groupe μ* (1992), em que percebemos corpos sem cabeças¹⁷. Isso só funciona, porém, porque o objeto reproduzido é de um tipo muito familiar, cujo formato completo é conhecido. Assim, seria necessário dizer que no objeto representado (e não na imagem) uma parte está faltando (o que também é verdadeiro em alguns casos mencionados anteriormente). Uma imagem em que realmente há uma parte faltando, por outro lado, é *Rasée* ("Raspada"), de Duchamp, mas apenas se a vemos em relação a outro trabalho de Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, ou seja, do ponto de vista intertextual: é uma reprodução da *Mona Lisa* sem bigode nem cavanhaque, o que ganha seu sentido na oposição com *L.H.O.O.Q.*, na qual um bigode e um cavanhaque foram adicionados. Não consegui encontrar casos em

que uma propriedade estivesse faltando a um objeto. O caso de perspectivas é claro: num quadro, várias perspectivas de um mesmo objeto não são normalmente antecipadas. É somente do ponto de vista intertextual, como na comparação com uma pintura cubista, que uma perspectiva única poderia ser percebida como uma falta.

Também é difícil encontrar a *adição* pura e simples. Um corpo com duas cabeças funciona como uma adição de partes, pela mesma razão que a supressão de uma cabeça tem o efeito contrário. Um caso patente seria também *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp (com relação à *Mona Lisa*). É difícil perceber um objeto com uma propriedade suplementar enquanto tal. Por outro lado, uma adição de perspectivas pode ser encontrada com facilidade, como no caso do Cubismo, em ícones russos, no sentido religioso do termo.

O domínio mais rico da fatorialidade é sem dúvida o resultado da operação de *substituição*; em outras palavras, a presença de uma fatorialidade inesperada combinada com a ausência de uma fatorialidade espe-

¹⁷ Estritamente falando, as cabeças estão realmente fora de lugar. A operação é, na verdade, uma permutação.

rada. Antes de poder analisar esses casos, é necessário começar por se fazer uma distinção mereológica (oriunda da psicologia da Gestalt) entre os casos em que *uma parte é percebida no plano de fundo de uma totalidade* e nos casos em que *a totalidade prevalece sobre suas partes*. No primeiro conjunto de casos, podemos fazer a mesma subdivisão precedente, ou seja, entre a substituição de partes, propriedades e perspectivas. Percebemos em primeiro lugar o mesmo objeto que tenhamos antecipado ao qual uma parte foi substituída por uma parte de outro objeto (da mesma categoria ou de outra). Se a parte trocada pertence à mesma categoria, a cabeça de um animal, por exemplo, ela pode ser apresentada como parte de um corpo humano, como na obra de Max Ernst; e se as categorias dos elementos substituídos são distintas, garrafas podem, por exemplo, ocupar o lugar das pupilas nos olhos do Capitão Haddock.

Como resultado da *substituição*, a troca das *propriedades* é perfeitamente possível. Percebemos o mesmo objeto que tínhamos antecipado, com a diferença de que uma propriedade de outro objeto (da mesma categoria ou de outra) é substituída por uma de suas propriedades. Assim, numa obra de Inez van Lansweerde, os traços de adulto do sexo masculino foram substituídos pelas propriedades da boca de uma menina pequena. Semelhantemente, a cor azul pode ser substituída no corpo humano por uma das cores encontradas na natureza, como ocorre em algumas tiras cômicas, assim como em estátuas de deuses hindus (de acordo com exemplos dados pelo *Groupe μ* , 1992). Como ilustração da substituição de perspectivas, temos a perspectiva invertida do ícone russo (segundo Uspenski) e as perspectivas deformadas construídas por Reutersvärd e Escher (cf. Sonesson, 1989a, p. 266).

Em todos esses casos, a relação de fatorialidade é dominada pela parte faltante na totalidade, mas precisamos também considerar o caso inverso, em que a *totalidade prevalece sobre as partes, as absorve*. É bastante difícil dar esses exemplos nos quais a substituição não diz respeito a partes bem ligadas, e sim envolve interrelações mais complexas entre vários “objetos independentes”, considerados como totalidades. A gafeteira representa o caso mais simples em que várias totalidades compõem uma unidade; mas o caso limítrofe bem pode ser aquele em que uma totalidade está inteiramente presente enquanto a outra está somente representada por um detalhe característico (a tampa de uma garrafa de suco adicionada a uma laranja).

Primeiramente, há o caso da *totalidade à qual é adicionada uma parte de outra*. Assim, a relação da primeira totalidade com (a parte d) a segunda mostra uma divergência com relação à norma. Esse caso pode ser observado numa propaganda mostrando uma la-

ranja com a tampa da garrafa de suco, assim como em *Absolut Rome*, em que o guidão de uma scooter adquire a forma característica da tampa de uma garrafa de Absolut Vodka (Fig. 8).



Figura 8: Absolut Rome. Fonte: <http://www.absolutad.org/cities/rome.jpg>

Em seguida vem o caso de *duas totalidades mescladas em uma*, como no caso da gafeteira, e *O Estupro*, de Magritte, e uma propaganda em que vemos a garrafa de *Ballantine's* na forma de uma cobra ou de uma lâmpada. Neste caso, novamente, a divergência da norma reside na relação da primeira totalidade na segunda.

Em outros casos, relações de diferentes tipos se fazem presentes entre várias totalidades. Um conjunto de totalidades pode se organizar de modo a formar outra totalidade, isto é, *objetos independentes podem ocupar o lugar de partes de outro objeto independente*. É o caso das pinturas de Arcimboldo, e de uma propaganda do supermercado *B&W*, em que frutas e legumes formam uma coroa. Nas pinturas de Arcimboldo, a totalidade é uma “substância” isolada, uma cabeça, enquanto as partes correspondem a toda uma coleção de objetos do mesmo tipo, do qual cada um é uma totalidade em si mesmo. De modo semelhante, a substituição pode se combinar com uma *permutação*, quando *as partes de uma totalidade* (enquanto opostas a totalidades integrais) *estão redistribuídas de modo a formar outra totalidade*. É o caso de um vidro de geleia considerado uma totalidade produzida por partes que constituem uma nova totalidade, as fatias de uma laranja, mas devido à forma do vidro, também o de uma cebola feita de pernas e mãos. Há uma semelhança diagramática tanto quando as partes da totalidade percebida em primeiro lugar são feitas de outras totalidades como quando são partes redistribuídas de outra totalidade.

Não há nada estranho no fato de que um número de objetos independentes no nível básico, juntos, formem uma totalidade, ou seja, um grupo, num nível superior. Isso ocorre todo o tempo no mundo da vida. É o caso, por exemplo, de pombos juntando-se em um bando.

Entretanto, não é muito provável, no mundo da vida, que um grande grupo de pombos em contiguidade entre si produza uma imagem com o formato da garrafa de *Absolut Vodka*, embora seja exatamente o que vemos na propaganda *Absolut Venice* (Fig. 4). Assim como nos casos anteriores, a relação entre o esquema da totalidade e das partes, que preenchem seus nichos, cria a divergência em relação à norma. Entretanto, neste caso, a relação hierárquica das totalidades na escala extensional é perfeitamente normal. Estranhas são as propriedades (de forma, neste caso) atribuídas à totalidade superior.

No último exemplo de substituição fatorial, ainda há divergência na relação entre diferentes totalidades. Esse caso envolve vários objetos independentes, que nada têm a ver entre si, exceto por estarem em contiguidade, e porque, *vistos por certa perspectiva* (escolhida pelo fotógrafo), *ganham a mesma forma total de outro objeto independente*. Aqui, a distinção proposta por Husserl parece útil: no mundo da vida, esses objetos formam um agregado simples, mas na imagem, têm toda a aparência de constituírem uma configuração. O exemplo que serve para ilustrar este caso é o da luminária de rua e os panos pendurados sobre uma via de Nápoles, que, juntos, em *Absolut Naples*, assumem a forma da garrafa de *Absolut Vodka* (Fig. 5).

Finalmente, permutações simples também são possíveis, com a presença de fatorialidades esperadas surgindo em posições inesperadas. A ordem ou posição das partes produz uma divergência em relação à norma. Encontramos esse caso realizado em várias paráfrases de *As Meninas* e, em combinação com outras operações, em *O Estupro*, de Magritte, assim como em *Absolut Athens*, em que as partes de uma coluna grega foram reorganizadas de modo a formar uma garrafa de *Absolut Vodka* (Fig. 9).

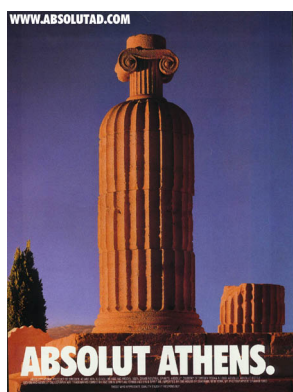


Figura 9: Absolut Athens. Fonte: http://www.absolutad.com/absolut_gallery/cities/pictures/?id=268&_s=places

Por fim, há casos de aumento e diminuição, ou seja, com a presença de fatorialidades já esperadas, mas

apresentadas em proporções inesperadas. Os mesmos três exemplos podem ser mencionados, aqui: partes do corpo (a face e a parte inferior do corpo) em *O Estupro* têm proporções distintas das esperadas; nas paráfrases de *As Meninas*, algumas das pessoas mudaram de tamanho; e a coluna adquire semelhança com a garrafa de *Absolut Vodka*, porque algumas de suas partes tornaram-se muito maiores que outras.

De modo contrário ao que ocorre nas imagens que funcionam de acordo com o regime de fatorialidade, a contiguidade produz um efeito retórico com frequência, apesar de um efeito relativamente fraco (exceto quando combinado com uma oposição oriunda da segunda dimensão retórica), por meio da simples presença de elementos inesperados, sem recurso a uma ausência específica. A simples ausência é muito mais difícil de ser concebida. E quando continuamos no domínio da fatorialidade, a ausência de um elemento esperado concorrente com a presença de um elemento inesperado costuma ser necessária para produzir efeito retórico. Nada mais tenho a dizer sobre a estrutura do signo retórico considerado em termos de ausências e presenças.

A segunda dimensão retórica: mais ou menos semelhanças do que esperado

A segunda dimensão da retórica baseia-se na continuidade do mundo da percepção, que deveria nos permitir separar objetos diferentes entre si, sem produzir quebras radicais demais no fluxo da experiência. Não deveria haver semelhança demais ou diferença demais. O significante da “retoricalidade” de todas as figuras retóricas consiste, como assinaléi acima, na presença concorrente, para a percepção visual, de dois elementos que estão, de algum modo, em oposição entre si. Porém, o conceito de oposição, aqui, presta-se a interpretações bastante distintas: de fato, o corpo de Haddock e as garrafas são diferentes, mas não realmente opostos, assim como o gato e a cafeteira; enquanto a onda e o Monte Fuji na gravura de Hokusai, e a rua e o teto em *Passeios de Euclides* (Promenades d’Euclide), de Magritte, são mais semelhantes entre si nas imagens do que a experiência no mundo da vida nos faria esperar.

Parece-me razoável explicitar a exigência de que dois elementos que integrem um par devam possuir alguma propriedade a mais para se qualificarem como figuras retóricas, e que tal propriedade seja ou uma semelhança percebida ao fundo de uma dessemelhança, ou uma dessemelhança percebida ao fundo de uma semelhança. Com relação à experiência do mundo da vida, tanto uma semelhança quanto uma dessemelhança maiores que as esperadas produzirão um efeito retórico (cf. Sonesson, 1996b, c). Se, além disso,

permitted a realization of this last case not only for objects fused in one, but also for objects merely in contiguity, this domain will emerge suddenly as quite rich in figures. In fact, the majority of the cases discovered in the analyses of Floch and the school of Greimas in general, which are based not on mere dissimilarities, but on oppositions, are of the last type (cf. Sonesson, 1992a, c).

Trubetzkoy considered the oppositions as relations of dissimilarity based on a fundamental identity, which would be the inversion of the case more exemplified by the *Groupe μ* : a similarity emerging over the background of a basic otherness (*The wave*, de Hokusai etc.; cf. Sonesson, 1989a, p. 76). Even though it is possible to have doubts about the authenticity

of the binary oppositions that Floch finds in so many images, more obvious cases can be easily pointed out: for example, in the propaganda *Kindy*, organized around the inversion of the respective properties of the man and the woman in relation to the poster of Marilyn Monroe; or, even more clearly, the minimalist representation showing only a bottle and a tomato, the first being a prototype of angularity and the second, of circularity (Cf. Sonesson, 1992a, c).

In the measure in which two objects appear more or less isolated in the image and are not of the type that usually appear together in reality, they will function as simple pairings, even though there may not be a similarity or opposition between them (Fig. 10).

Dimensão 2: Identidade/Oposição (Iconicidade/Anti-íconicidade)

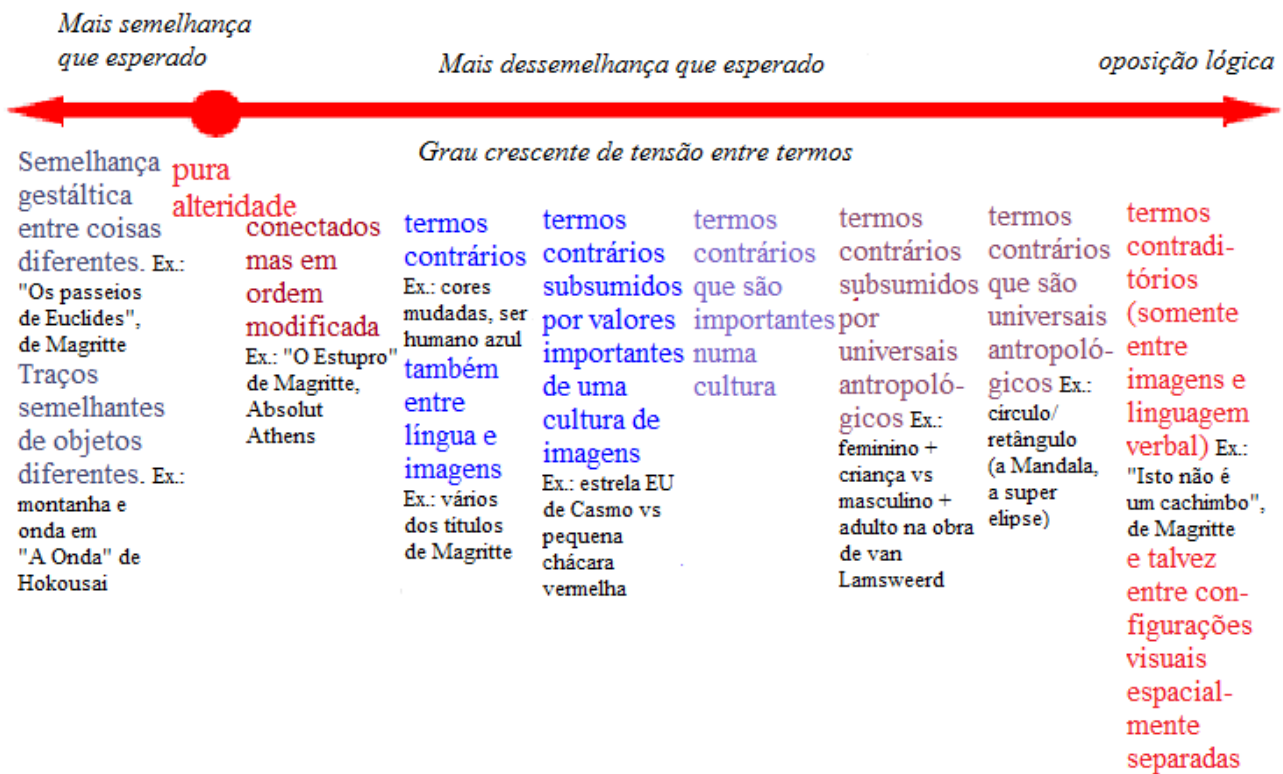


Figura 10: Dimensão 2: Identidade/Oposição (Iconicidade/Anti-íconicidade)

Este é mesmo o caso do gato e da cafeteira, assim como o das garrafas e das pupilas de Haddock, que são simplesmente diferentes, no lugar de opostos entre si. A força da asserção retórica naturalmente variará, em função do grau de tensão crescente ou decrescente entre os termos envolvidos. Diferentes tipos de *contrários* podem muito bem se mostrar mais importantes

do que a *contradição* lógica, por um lado, ou a mera *alteridade*, por outro.

Contradições lógicas como tal pareceriam impossíveis em imagens: mesmo configurações visuais espacialmente separadas, que a escola de Greimas tende a descrever em termos de contradições, provavelmente são descritas de maneira mais adequada como *contrá-*

rias. Entretanto, pode haver uma contradição lógica entre uma imagem e seu intertexto verbal (por exemplo, a frase “Isto não é um cachimbo” (*Ceci n'est pas une pipe*) em uma das possíveis interpretações do quadro de Magritte que mostra um cachimbo. Enquanto pode haver uma oposição entre a camada plástica e a pictórica da mesma imagem, como no Pássaro (*Bird*) de Brancusi (em que o peso plástico do mármore se opõe à leveza pictórica do pássaro supostamente retratado, como sugere *Groupe μ*, 1996, p. 22), não se trata de uma contradição lógica, mas talvez de um universal antropológico.

Contrários podem ser de diferentes tipos e assim ter pesos diferentes. O caso mais trivial é aquele que podemos chamar de mera contrariedade, por exemplo, quando uma cor de um objeto bem conhecido é trocada por algo que sabemos não existir, tal como um ser humano azul; ou entre signos verbais e visuais, como a maioria dos títulos de Magritte. Mais interessante e provavelmente mais forte retoricamente é o caso em que termos contrários constantes numa imagem são subsumidos por valores culturais importantes, tal como no trabalho recente do grupo *Casmo*, no qual as estrelas da União Europeia se opõem a uma pequena chácara representando a vida tradicional sueca (cf. Sonesson, 1993b). Ainda mais forte seria o caso em que os próprios predicados contrários aparecem diretamente na imagem. O mais próximo que podemos chegar de uma contradição lógica tem de ser o caso no qual os termos contrários são subsumidos por universais antropológicos conhecidos de todas as culturas humanas, tal como a oposição dos traços “feminino” + “criança” e “masculino” + “adulto” na obra de van Lamsweerde já mencionada. Na verdade, pode haver um caso ainda mais forte, em que termos contrários abstratos considerados universais antropológicos surgem diretamente na imagem, por exemplo, os protótipos círculo e quadrado opostos um ao outro na Mandala e na super elipse (Cf. Sonesson, 1989a, p. 49; 1996b).

O efeito retórico de uma imagem depende da força com a qual ela se desvia das expectativas engendradas pelo mundo perceptual ao qual se refere. Vimos que essa mesma força pode resultar do tipo de oposição existente entre os termos envolvidos, assim como da radicalidade com a qual ela quebra os inteiros integrativos encontrados no mundo de nossa experiência comum.

A terceira dimensão retórica: mais ou menos realidade que o esperado

As primeira e segunda dimensões da retórica tomadas juntas ainda não dão conta de todos os efeitos retóricos resultantes de enxergar a imagem como divergência

em relação ao mundo perceptual. Uma terceira dimensão, que diz respeito ao “nível de irrealidade”, ou nível ficcional, da imagem (cf. Sandström, 1963; Sonesson, 1994c) também pode ser apontada (Fig. 11).

Para começar, o signo pictórico é em si mesmo um tipo particular de ficcionalidade, em oposição, como vimos antes, à *realidade* do mundo da vida. Se a imagem se confunde com a própria realidade, como quando vista pelo olho mágico de uma porta, nenhum efeito retórico é envolvido, pois não há tensão entre níveis ficcionais. Mas quando o status ficcional parece indeterminado, como é frequente no caso da arquitetura ilusionista barroca, a função do signo se torna retórica.

Entretanto, num espaço já definido, como o pictórico, as expectativas podem ser frustradas de dois modos, seja ao se introduzir nesse quadro de referência algo mais real que a imagem, seja ao permitir-lhe transmitir-nos algo que parece menos real que a própria imagem. O caso em que uma parte da imagem desconfirma a ficcionalidade do espaço da imagem é ilustrado pela colagem cubista clássica, na qual objetos do mundo real, tais como um *ticket*, uma página de jornal ou o assento de uma cadeira figuram como parte da composição. Um exemplo mais extremo seria o de um objeto real simplesmente colocado, sem mais adições, dentro de uma moldura ou de algo sugerindo a delimitação do espaço ficcional.

Na outra direção, o caso da adição de mais níveis de irrealidade ao do espaço pictórico pode estabelecer distinções segundo o grau crescente de tensão entre tipos ficcionais. Aqui pensamos em imagens que, no que diz respeito à função pictórica do signo, simplesmente mostram algum objeto concebível como existente em nosso mundo da vida sociocultural, mas que, em razão de certas circunstâncias, sugerem outro objeto do qual não são imagens. Ocorre uma variante quando se compreende que uma parte da imagem mostra um objeto independente, mas que, no contexto de um ou mais objetos, sugere a presença de outro, sem mostrá-lo. Assim, por exemplo, a imagem da capa do semanário francês *L'Express*, em que uma forma representando Nixon com o rosto branco e um terno escuro, colocado na posição da letra “I” no título *Nixon en Chine* (Nixon na China) também sugere a letra; ou, tomando um exemplo puramente pictórico, quando um escroto, numa imagem da exposição *Bad Girls* (Garotas Más), que aparece acima da cabeça de um boneco do filme *Aladin*, da Disney, pode ser visto como um turbante. Esses exemplos diferem da fatorialidade pura das pupilas nos olhos de Haddock, que precisam ser projetadas sobre a imagem a partir do esquema do corpo, ou da contiguidade pura do *Manneken Pis*¹⁸ em *Absolut Brussels*, que é totalmente preenchida a partir de nosso conhecimento de mundo. Precisamos de co-

¹⁸ N. T.: estátua-fonte de menino nu urinando na base da fonte, marco de Bruxelas

nhecimento para ver o “I” em “Nixon” e o turbante no escroto, como estão lá também, mas só indiretamente e nos níveis abstratos de configurações presentes nos signos.

Dimensão 3: Níveis de irrealidade

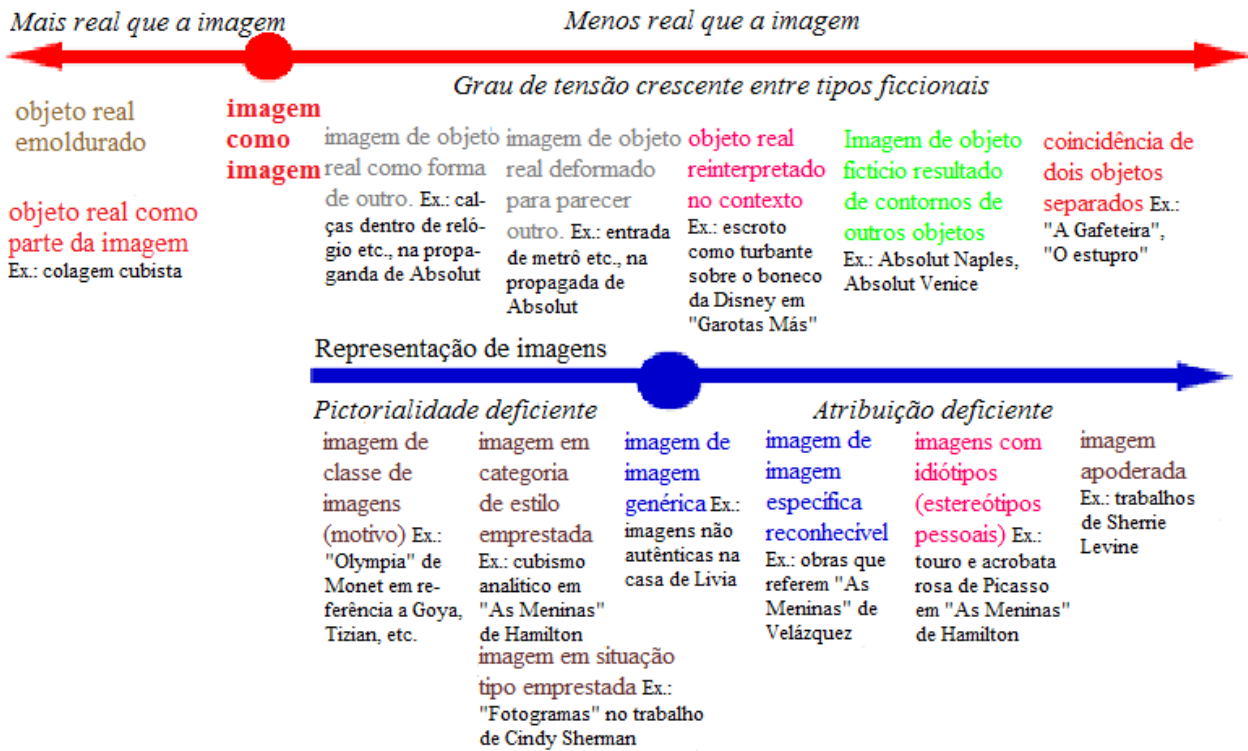


Figura 11: Dimensão 3: Níveis de irrealidade

Bons exemplos de outras variantes desse tipo de figura retórica são encontrados nos anúncios da vodca *Absolut*, nos quais a garrafa característica de *Absolut* surge cada vez no lugar de algum marco de cidades europeias famosas. Em *Absolut Munich* (*Absolut Munique*), *Absolut Geneva* (*Absolut Genebra*) e *Absolut Amsterdam*, alguns detalhes sugerem a forma da garrafa de *Absolut*. Aqui temos a imagem de um objeto do mundo real, tais como um par de *Lederhosen*¹⁹, um relógio ou uma casa, cuja forma parece bastante possível, apesar de talvez improvável, e que assume um segundo sentido como uma garrafa somente por causa de nosso conhecimento sobre a aparência de uma garrafa de *Absolut* e o que está indicado no texto.

Em outros casos, encontramos imagens de objetos do mundo real deformados de modo a parecerem outros objetos. Assim, em *Absolut Rome* (Fig. 8), a *Vespa* é avistada por um ângulo particular e levemente modificada de modo a se parecer com a garrafa; e em *Absolut Paris*, as formas e cores formam algo clara-

mente identificável como uma entrada de metrô típica, mas estreita demais para ser um exemplo real. Inicialmente, pode-se ficar tentado a pensar em objetos misturados, tais como a “gafeteira”, como o caso extremo dessas deformações, mas a “gafeteira” retrata de fato partes de um gato e partes de uma cafeteira, enquanto *Absolut Paris* retrata uma entrada de metrô e sugere uma garrafa de *Absolut*.

Outro caso de ficcionalidade secundária é quando a imagem do objeto fictício não corresponde a objeto algum isolado na imagem, mas resulta do contorno de outros objetos, como é o caso do bando de pássaros em *Absolut Venice* (*Absolut Veneza*), assim como os muitos panos pendurados em varais e uma luminária de rua em *Absolut Naples* (*Absolut Nápoles*, Fig. 5). Novamente, não se trata de imagens da garrafa de *Absolut*, mas a garrafa está com certeza ficcionalmente presente nas imagens.

Um caso específico que envolve níveis de irrealidade duplos é o retrato da imagem, no qual ambos os níveis

¹⁹ N. T.: calças curtas ou na altura do joelho, de couro, típica da Baviera, Alemanha.

ficcionais são signos pictóricos (cf. Sonesson, 1994c). No que poderia ser chamado de *retrato de imagem genérico*, a imagem representada não é uma imagem precisa, reconhecível; mas apenas uma forma que sugere a categoria de uma imagem. Neste caso, a função da imagem inicial ilude tanto quanto a própria realidade, enquanto a imagem secundária se apresenta como inicial. É o caso de imagens emolduradas e pintadas na parede da casa de Livia e em outras casas romanas.

Há vários tipos de *representações de imagens específicas*, frequentemente tomadas como “paráfrases visuais”. Não importa se remeterem a uma única imagem – o objeto referido é sempre específico, pela possibilidade de ser identificado fora do espaço pictórico no qual está simulado. Há duas maneiras em que representações de imagens específicas podem parecer criar tensão entre níveis ficcionais: seja por alguma indeterminação na existência do nível ficcional secundário, seja por alguma incerteza relativa à independência do nível pictórico original. Imagens que fazem referência a classes completas de outras imagens (ou motivos), tais quais a *Olimpia* de Manet, que sugere trabalhos de Goya, Titan e outros, são do primeiro tipo. Aqui também se encontram imagens em alguma categoria de estilo em empréstimo, como o “cubismo analítico”, que Hamilton toma de Picasso em *As meninas de Picasso*, aplicando-a a motivos que Picasso não tratou do mesmo modo. Por fim, há imagens que se referem a situações emprestadas, como as cenas de Hollywood que não correspondem a filme real algum, em *Fotogramas*, de Cindy Sherman.

O outro tipo geral, no qual o sujeito do ato referido é duvidoso, encontra-se na representação de imagens reconhecíveis específicas, tais como as variações de *As Meninas* de Velásquez, por Picasso, Hamilton e Witkin. Outra variedade se dá quando a representação refere estereótipos pessoais, ou “ideótipos” de um determinado pintor, como o touro e o acrobata rosa característicos em *As meninas de Picasso* de Hamilton, encontrados em numerosas obras de Picasso, mas não, é claro, em sua variação sobre a obra de Velásquez. Finalmente, o caso que limita esse aspecto das funções pictóricas secundárias é o que passou a ser conhecido como “imagem apropriada”, após alguns trabalhos de Sherrie Levine, que são apenas reproduções

do trabalho de outros, apresentadas como seu próprio trabalho.

Em contraste com as duas primeiras dimensões, a terceira depende do fato de a imagem ser um signo – que é intermediário – no nível da ficcionalidade, entre o mundo da vida como diretamente experimentado e níveis mais distantes de ficção interiores ao signo. Uma vez considerada um signo, a imagem pode também ser tratada como um objeto do mundo da vida e assim ser sócio-historicamente sobredeterminada. A quarta dimensão diz respeito à categorização de objetos chamados imagens no interior de diferentes mundos da vida socioculturais.

A quarta dimensão retórica: mais ou menos divergência do que esperada das categorias em uso.

Pode não ser muito apropriado falar de aspectos sócio-históricos como a quarta dimensão, pois quase não podem ser visualizados como uma escala, e são, na verdade, presentes em toda a parte, modificando outros aspectos (Fig. 12).

Estratégias que são altamente retóricas num dado momento podem vir a ser empregadas com tanta frequência que todo o efeito retórico se esvazia ao final. Esse é, de fato, o aspecto da retórica que foi explicitamente exemplificado pelo modelo da escola de Praga.

É preciso discorrer um pouco, entretanto, sobre a relatividade da retórica no que tange a categorias pictóricas. Signos pictóricos podem ser divididos em subcategorias de ao menos três modos diferentes (cf. Sonesson, 1989b, 1992a). Primeiro, é possível diferenciarem-se tipos pictóricos do ponto de vista de suas regras de construção, isto é, as regras que especificam quais traços do plano de expressão são relevantes para transmitir o conteúdo e vice versa. Desse ponto de vista, uma foto difere de uma pintura e de um recorte; e um desenho linear, para usar termos da história da arte tradicional, é diferente de um pintado. Combinações desses tipos pictóricos são claramente retóricas, como ocorre, por exemplo, na combinação de um desenho com uma pintura, vista em muitas obras modernistas e pós-modernistas.

Conclusões

Sugeri, neste texto, que ao contrário dos signos verbais, imagens são imediatamente retóricas, pois postulam ao mesmo tempo sua própria semelhança e diferença em relação ao mundo perceptual. Argumentei que, em consequência, a retórica pictórica precisa se fundamentar nas estruturas de senso comum da percepção, sobredeterminadas pelo mundo da vida sociocultural. A dimensão primeira da retórica pictórica, a indexicalidade, recebe seu significado de uma divergência com relação à relativa integração de vizinhanças, de objetos independentes e de totalidades de ordem superior. Pode envolver contiguidade ou fatoralidade, mas costuma supor tanto a presença de algo inesperado quanto a ausência de algo esperado ao mesmo tempo. A iconicidade, que forma a segunda dimensão, funda-se na expectativa de uma diferenciação relativa dos objetos do mundo, o que não permite nem muita semelhança, nem muita dessemelhança. A terceira dimensão depende do caráter ficcional da imagem enquanto signo, o que pode ser perturbado tanto por uma experiência direta demais, quanto por níveis de ficcionalidade muito numerosos. Por fim, a quarta dimensão diz respeito à imagem enquanto um objeto social, formando partes de certas categorias de construção, circulação e função. A vantagem desta concepção, em relação ao modelo μ do qual é tributária, consiste em sua maior atenção às estruturas do senso comum da percepção. ●

Referências

- Badir, Sémir; Klinkenberg, Jean-Marie (orgs.)
2008. Figures de la figure. In: *Atas do colóquio Sémiotique et rhétorique générale, Urbino, julho, 11 à 13, 2002. Limoges: Pulim.*
- Barthes, Roland
1964a. La rhétorique de l'image. *Communications*, 4:40-51.
- Barthes, Roland
1964b. Éléments de sémiologie. *Communications*, 4(91-135).
- Barthes, Roland
1970. L'ancienne rhétorique. Aide-memoire. *Communications*, 16:172-229.
- Cavallin, Jeans
1990. Content and object. Husserl, Twardowski and Psychologism. Stockholm. Departamento de Filosofia [Dissertação].
- Conley, Thoms M
1990. *Rhetoric in the European Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eco, Umberto
1976. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Foss, Sonja K; Foss, Karen A.; Trapp, Robert
2002. *Contemporary Perspectives on Rhetoric*. 3ª Edição. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, Inc.
- Gibson, James
1966. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Gibson, James
1978. The ecological approach to visual perception of pictures. *Leonardo*, 4(2: 2):227-235.
- Gibson, James
1980. A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface. In: Hagen, Margaret (org.) *The perception of pictures, volume I: Alberti's window*. New York: Academic Press, Pp. xi-xvii.
- Gibson, James
1982. Reasons for realism. In: Reed, Edward; Jones, Rebecca, (orgs.). *Reasons for Realism: Selected Essays of James J. Gibson*. Hillsdale New Jersey: Lawrence Earlbaum Ass.
- Greimas, Algirdas Julien
1970. *Du sens*. Paris: Seuil.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1970. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1976. La chafetière est sur la table. *Communication et langage*, 29:36-49.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1977. *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles, Editions Complexe.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1978. Douce bribes pour décoller en 40 000 signes. *Revue d'esthétique*, 3-4:11-41.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1979. Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique visuelle. *Revue d'esthétique*, 1-2:173-192.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1980. Plan d'un rhétorique de l'image. *Kodikas/Code*, 3:249-268.

- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1985. Structure et rhétorique du signe iconique. In: Parret, H.; Ruprecht, H-G. (orgs.), *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas. Volume I*. Amsterdam: Benjamins Publishing Co., Pp. 449-462.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1988. "Fundamentos de una retórica visual". In *Investigaciones semióticas. III. Actas del III simpósio internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid 5-7 de dezembro de 1988. Madrid: UNED 1990; volume I, pp. 39-57.*
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1992. *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph, Pire, F.)
1996. Rhétorique du visible. Introduction. *Protée*, 24(1):5-14.
- Gurwitsch, Aron
1957. *Théorie du champ de la conscience*. Bruges: Desclée de Brouwer.
- Gurwitsch, Aron
1974. *Phenomenology and the theory of science*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hammad, Manar
1989. *La privatisation de l'espace*. Limoges: Trames.
- Husserl, Edmund
1913. *Logische Untersuchungen*. Tübingen: Niemeyer. Fünfte Auflage 1968.
- Husserl, Edmund
1939. *Erfahrung und Urteil*. Prag: Academia Verlagsbuchhandlung.
- Jakobson, Roman
1960. Linguistics and poetics. In: Sebeok, Thomas, (Org.), *Style in language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, Pp. 350-377.
- Jakobson, Roman
1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman
1979. Coup d'œil sur le développement de la sémiotique. In: Chatman, S, Eco, U.; Klinkenberg, J.M., (orgs.) *A semiotic Landscape / Panorama sémiotique*. Actes du premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Milão, junho 1974, 3-18. The Hague, Paris/New York: Mouton.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2008. La rhétorique dans la sémiotique: la composante créative du système. In: Badir, Sémir; Klinkenberg, Jean-Marie (ogs.) *Figures de la figure*. Actes du colloque Sémiotique et rhétorique générale, Urbino, 11 a 13 de julho, 2002. 35-56. Limoges: Pulim.
- Krampen, Martin
1979. *Survey of current work on the semiology of objects*. In: Chatman, Seymour, Eco, Umberto; Klinkenberg, Jean-Marie (orgs.) *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*. The Hague/Paris: Mouton, Pp. 158-168.
- Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris A.; Ivanov, Vjacheslav Vsevolodovic; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A.M.
1975. *Thesis on the semiotic study of culture*. Lisse: Peter de Ridder.
- Marnier, Anders
1996. La retórica en el doble discurso del surrealismo/retoriken in surrealismens dubbla diskurs. *Heterogénesis*, 15:13-28.
- Marnier, Anders
1999. *Burkkänslan*. Umeå: Umeå universitet.
- Meyer, Michel
2004. *La rhétorique*. Paris. PUF.
- Meyer, Michel
2005. *Qu'est-ce que l'argumentation?* Paris: Vrin.
- Meyer, Michel (org.)
1999. *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*. Paris: Le livre de poche.
- Mukařovský, Jan
1974. *Studien zur strukturalistichcne Ästhetik und Poetik*. München: Hanser Verlag.
- Nöth, Winfried
1975. *Semiotik*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Perelman, Chaïm
1988. *L'empire rhétorique*. Paris: Vrin.
- Reboul, Olivier
1984. *La rhétorique*. Paris: PUF.
- Reddy, M.J.
1979. Metaphor and thought, *Metaphor and Thought*. Cambridge; Cambridge University Press.
- Ricœur, Paul
1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Rosch, Eleanor
1973. On the internal structure of perceptual and semantic categories. In: Moore, Th. (org.), *Cognitive development and the acquisition of language*. New York/London, Academic Press, Pp. 111-144.

- Rosch, Eleanor
1975. Cognitive reference points. *Cognitive psychology*, 7(4):532-547.
- Sander, Friedrich; Volkelt, Hans
1962. *Ganzheitspsychologie*. Verlag C.H. Beck: München.
- Sandström, Sven
1963. *Levels of unreality*. Upsala: Almqvist/Wiksell International.
- Schütz, A.
1932. *Die sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*. Wien: Springer.
- Schütz, A.
1967. *Collected Papers I: The problem of social reality*. The Hague: Nijhoff.
- Simpson, C.; Miller, R. S.
1978. Principles of categorization. In: Rosch, E.; Lloyd, B. (orgs.) *Cognition and categorization*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Ass., Pp. 27-48.
- Simpson, C.; Miller, R. S.
1976. Structural bases of typicality effects. *Journal of experimental psychology: human perception and performance*, 2(4):491-502.
- Smith, Barry
1994. Topological foundations of cognitive science. In: Echenbach, C., Habel, C; Smith, B, (orgs.). *Topological Foundations of Cognitive Science*. Hamburg: Graduiertenkolleg Kognitionswissenschaft, Pp. 3-22.
- Smith, Barry
1995a. Formal ontology, common sense, and cognitive science. *International Journal of Human Computer Studies*, 43:641-667.
- Smith, Barry
1995b. The structures of the common sense world. *Philosophica Fennica*, 58:290-317.
- Smith, Barry
1997. On substances, accidents and universals. *Philosophical Papers*, 16:105-127.
- Smith, Barry
1999a. Les objets sociaux. *Philosophiques*, 26/2:315-347.
- Smith, Barry
1999b. "Truth and the visual field". In: Petitot, Jean; Varela, Francisco; Pachoud, Bernard; Roy, Jean-Michel. (orgs). *Naturalizing Phenomenology*. Stanford: Stanford University Press.
- Smith, Barry; Casati, Roberto
1994. Naïve physics: An essay in ontology. *Philosophical Psychology*, 7/2:225-244.
- Sonesson, Göran
1988. Methods and models in pictorial semiotics. Report of the Semiotics Project, Lund University.
- Sonesson, Göran
1989a. *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: Aris/Lund University Press.
- Sonesson, Göran
1989b. *Semiotics of photography. On tracing the index*. Report from the Semiotics project. Lund: University.
- Sonesson, Göran
1990. Rudimentos de una retórica de la caricatura. In: *Investigaciones semióticas III*. Actas del III simposio internacional de la Asociación española de semiótica, Madrid 5-7 de diciembre de 1988; Volumen II, 389-400. Madrid: UNED.
- Sonesson, Göran
1992a. *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Sonesson, Göran
1992b. The semiotic function and the genesis of pictorial meaning In: Tarasti, Eero (org.), *Center/Periphery in representations and institutions*. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990, 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- Sonesson, Göran
1992c. Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode. In: Carani, Marie (org.). *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Québec: Les éditions du Septentrion/CÉLAT, Pp. 29-84.
- Sonesson, Göran
1993a. "Pictorial semiotics, gestalt psychology, and the ecology of perception". Review of Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. *Semiotica*, 99(3/4):319-399.
- Sonesson, Göran
1993b. Beyond the Threshold of the People's Home. In: Castro, Alfredo; Molin, Hans-Anders (orgs.), *Combi-nación - imagen sueca*. Umeå; Nyheteternas tryckeri, Pp. 47-64.
- Sonesson, Göran
1994a. Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays. *Semiotica*, 100(3/):267-332. 47-64.

- Sonesson, Göran
1994b. Sémiotique visuelle et écologie sémiotique. *RSSI*, 14(1-2, primavera):31-48. 47-64.
- Sonesson, Göran
1994c. Konst och bildning. festskrift för sven, *Konst och bildning. Festskrift för Sven*. Stockholm: Carlsons, Pp. 245-268.
- Sonesson, Göran
1995a. On pictorality. The impact of the perceptual model in the development of visual semiotics. In: Sebeok, T.; Umiker-Sebeok, J. (orgs.), *The semiotic web 1992/93: Advances in visual semiotics*. Mouton de Gruyter, Berlin/New York, Pp. 67-108.
- Sonesson, Göran
1995b. Indexicality as perceptual mediation. In: Pankow, Christiane (org.), *Indexicality*. Gothenburg: SSKKII, Pp. 127-143.
- Sonesson, Göran
1996a. An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. Review of Groupe μ, *Traité du Signe Visuel*. *Semiotica*, 109(1/2):41-140.
- Sonesson, Göran
1996b. Les silences parlant des images. *Protée*, 24(1):37-46.
- Sonesson, Göran
1996c. De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura/från varseblivningens till kulturens retorik. *Heterogénesis*, 15:1-12.
- Sonesson, Göran
1997a. Approaches to the lifeworld core of visual rhetoric. *Visio*, 1(3):49-76.
- Sonesson, Göran
1997b. The ecological foundations of iconicity. In: Rauch, Irmgard; Carr, Gerald F. (orgs.) *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity*. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994, Pp. 739-742. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Sonesson, Göran
1998a. ‘Icon’, ‘Iconicity’, ‘Index’, ‘Indexicality’, ‘Metonymy’, etc... In: Bouissac, Paul (org.), *Encyclopaedia of Semiotics*. New York/London: Oxford University Press.
- Sonesson, Göran
1998b. That there are many kinds of pictorial signs. *Visio*, 3(1):33-54.
- Sonesson, Göran
1998c. The concept of text in cultural semiotics. *Σημειωτική η*, *Sign System Studies*, 26:83-114.
- Sonesson, Göran
1998d. Final show-down at the people’s home. Art as a rhetoric of nationality - and of art. *Visio*, 2(3):9-28.
- Sonesson, Göran
1999a. The life of signs in society – and out of it. *Σημειωτική η*, *Sign System Studies*, 27:88-127.
- Sonesson, Göran
1999b. Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production. *Visio*, 4(1):11-36.
- Sonesson, Göran
2000a. Iconicity in the ecology of semiosis. In: Johansson, Troels Deng ; Skov, Martin; Brogaard, Berit (orgs.), *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Aarhus: NSU Press, Pp. 59-80.
- Sonesson, Göran
2000b. Ego meets alter: The meaning of otherness in cultural semiotics. *Semiotica*, 128(3/4):537-559.
- Sonesson, Göran
2001a. De l’iconicité de l’image à l’iconicité des gestes. In *Actes du congrès ORAGE 2001 OraAlité et Gestualité*, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001. Cave, Christian, Guaïtella, Isabelle; Santi, Serge (orgs.), 47-55. Paris: L’Harmattan.
- Sonesson, Göran
2001b. La retorica del mondo della vita. In: *Modo dell’immagine*. Bologna: Esculapio, Fossali, Pierluigi Basso (org.), 93-112 (Atas do V Congresso da International Association for Visual Semiotics, Siena, Italy, 1998).
- Sonesson, Göran
2001c. From semiosis to ecology. On the theory of iconicity and its consequences for the ontology of the lifeworld. *Visio*, 6(2):85-110.
- Sonesson, Göran
2001d. The pencils of nature and culture. *Signs and Light. Número especial de Semiotica*, 136(1/4, Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan, (orgs.):27-53.
- Sonesson, Göran
2002. Au-delà du montage, la rhétorique du cinéma. *Visio*, 7(1-2 Le montage au cinéma/Editing in the cinema, Fontanille, Jacques; Périneau, Sylvie (orgs.):155-170.
- Sonesson, Göran
2004. Spatialisation en art et sciences humaines, *Spatialisation en art et sciences humaines*. Leuven: Peeters Publishers, Pp. 367-410.
- Sonesson, Göran
2005. De la métaphore à l’allégorie dans la sémiotique écologique. *Protée*, 33(1):77-92.

- Sonesson, Göran
2005a. Rhétorique du monde de la vie. In: Henault, Anne; Beyaert, Anne, (orgs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: PUF, Pp. 83-100.
- Sonesson, Göran
2008. Rhétorique de la perception. recherche de méthode. In: Badir, Sémir; Klinkenberg, Jean-Marie (orgs.), *Figures de la figure*. Actes du colloque Sémiotique et rhétorique générale, Urbino, 11 a 13 de julho, 2002. Pp. 103-132. Limoges: Pulim.
- Sonesson, Göran
(no prelo). (no prelo) Bats out of the belfry. The ques-
tion of visual metaphor in Posner, Roland; Johansen, Jørgen Dienes (orgs.), *Semiotics of metaphor*.
- Stjernfelt, Fredrik
2000. Mereology and semiotics. *Sign Systems Studies*, 28, Tartu:73-98.
- Voločinov, Valentin Nikolaevič
1986. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York: Academic Press.
- Wertsch, James V.
1985. *Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge, Maas.: Harvard University Press.

Dados para indexação em língua estrangeira

Sonesson, Göran

Rhetoric from the standpoint of the Lifeworld

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

ISSN 1980-4016

Abstract: *In spite of earlier mentions, the marriage between rhetoric and semiotics was consummated by Groupe μ , also making it productive for visual semiotics. Yet there are several problems with the Groupe's approach, the first being the reduction of rhetoric to elocutio, i.e. to the meaning produced by means of transgression, when the larger ancient sense of rhetoric as a general theory of communication has been renovated by Perelman and his followers. The second problem involves the rather arbitrary way of dividing up the rhetorical figures, when a more systematic approach can be taken starting out from mereology, i.e. the theory of parts and wholes. The present article tries to make advances in both these respects.*

Keywords: *Communication, Rhetoric, Hermeneutics, Mereology, Image, Perception*

Como citar este artigo

Sonesson, Göran . A retórica do ponto de vista do mundo da vida. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe μ , São Paulo, Dezembro de 2015, p. 22-52. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 11/08/2015

Data de sua aprovação: 10/12/2015
