

# O que as imagens excluem e como o excluído é incluído novamente



Winfried Nöth

Doutor em Filologia pela RUB, Alemanha  
Professor do Programa de Estudos  
Pós-graduados da PUC-SP  
E-mail: noeth@uni-kassel.de

**Resumo:** Baseando-se no *insight* semiótico que nenhum signo pode representar o seu objeto inteiramente, o artigo desenvolve o argumento de que a exclusão semiótica está na raiz da representação visual. Examina as formas e causas de tais exclusões de informação sobre o objeto do signo visual, distinguindo entre exclusões específicas do signo visual e exclusões composicionais criativas. O trabalho desenvolve o argumento de que a história das artes visuais e do design gráfico criativo é uma história de reversões das mais diversas formas de exclusão com o objetivo de criar imagens que incluem o excluído (novamente) para fazer o invisível visível.

**Palavras-chave:** Imagens, semiótica visual, exclusão semiótica, inclusão semiótica.

*The images that exclude and how the excluded is included again*

**Abstract:** Based on the semiotic insight that no sign can represent its object completely, the paper argues that semiotic exclusion is at the root of visual representation. It examines the forms and causes of such exclusions of visual and nonvisual information about the object of the visual sign. The author distinguishes between exclusions that are specific to visual representation and creative compositional exclusions. The paper develops the argument that the history of the visual arts and creative graphic design is a history of reversals of the various forms of exclusions that are specific to visual representation with the goal to create images that include the excluded object (again) and to make the otherwise invisible visible.

**Keywords:** Images, visual semiotics, semiotic exclusion, semiotic inclusion.

*Les images qui excluent et comment les exclus sont inclus à nouveau*

**Resumé:** Basé sur l'idée sémiotique qu'aucun signe ne peut représenter son objet totalement, l'article soutient que l'exclusion sémiotique est à l'origine de la représentation visuelle. Examine les formes et les causes de ces exclusions d'information sur signe visuel de l'objet, en distinguant entre les exclusions spécifiques du signe visuel et exclusions de composition créative. L'article développe l'argument selon lequel l'histoire des arts visuels et de création graphique est une histoire de reprises des différentes formes d'exclusion afin de créer des images qui comprennent la suppression (de nouveau) à rendre visible l'invisible.

**Mots-clés:** Images, sémiotique visuelle, l'exclusion sémiotique, l'inclusion sémiotique.

A palavra “imagem” é ambígua. Por um lado, significa uma ‘representação visual em uma superfície bidimensional geralmente emoldurada’, e por outro, se refere a uma ‘imagem mental’, percebida apenas por um “olho interior” (Santaella; Nöth, 1997, p. 38). O presente artigo é essencialmente sobre imagens no primeiro sentido. Trata de imagens externas, estáticas e “mudas”, isto é, pinturas, desenhos, fotos, etc. Imagens acompanhadas de som e imagens animadas em filmes ou em outros contextos multimidiáticos não serão consideradas. A decisão por essa restrição a imagens mudas e estáticas tem apenas uma justificativa: tais imagens podem revelar os princípios específicos da representação visual em comparação a outras mídias mais claramente do que performances teatrais, imagens em movimento, imagens de TV ou imagens em contextos multimidiáticos.

### Exclusão na raiz da representação: O signo incompleto e suas extensões criativas

Imagens são representações visuais, e representações são signos. Todos os signos são representações incompletas de seus objetos, portanto as imagens também são. As características do objeto que uma imagem não representa ou não pode representar são evidentemente excluídas. As formas e razões para tais exclusões são o tópico desse artigo. A ideia de que os signos são representações incompletas de seus objetos é de alguma forma trivial. Um signo que representasse seu objeto em todos seus aspectos não se diferenciaria desse objeto. Signo e objeto seriam idênticos, o que não pode ser já que um signo representa um objeto do qual deve ser diferente. Esta é a razão por que as representações em geral necessariamente envolvem alguma forma de exclusão.

Lewis Carroll, o autor de *Alice no País das Maravilhas*, zombou da ideia de que um signo poderia representar seu objeto inteiramente. No capítulo 11 de seu romance *Sílvia e Bruno*, ele apresenta um professor alemão, chamado Mein Herr, como autor de um mapa perfeito, tão preciso que inclui todos os detalhes de seu território. Visto que o mapa de tal grau de perfeição exige a escala de um centímetro para um centímetro, o professor teve que confessar que este mapa nunca podia ser aberto porque “os fazendeiros se opuseram, dizendo que o mapa cobriria todo o nosso território e impediria a recepção da luz do sol! Por isso, atualmente, usamos o nosso próprio território como mapa do país” (Carroll, 1893).

Embora pareça óbvio que representação significa exclusão em um sentido geral, Charles S. Peirce, o fundador da abordagem semiótica adotada nos âmbitos no presente artigo, faz uma referência explícita a essa ideia em várias de suas definições de signo. Em 1897, por exemplo, ele escreve:

Um signo [...] é algo que está por algo para alguém em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido. Aquele signo que foi criado eu denomino o interpretante do primeiro signo. O signo está para alguma coisa, seu objeto. Ele está para aquele objeto, não em todos os aspectos, mas em referência a um tipo de ideia (Peirce, 1897, p. 228).

Não precisamos discutir todas as implicações semióticas dessa definição. O que é importante a respeito de nosso tópico é que Peirce nos lembra duas vezes que signos – no nosso caso: imagens – são necessariamente restritos em sua capacidade de representar seus objetos em “alguns aspectos” e que eles não são capazes de representar seus objetos em “todos os aspectos”. Contudo, Peirce também continua a salientar que a exclusão representacional não significa necessariamente perda. A “perda do referente” tem sido muitas vezes deplorada por semioticistas, o primeiro entre eles, mais recentemente, Jean Baudrillard (1974), mas representação não significa apenas exclusão e perda. No processo de semiose, o signo representante também pode crescer e, portanto, se tornar semioticamente “mais desenvolvido”, diz Peirce em continuação da definição acima: o signo “se destina a alguém, isto é, cria na mente desta pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (*ibid.*).



Figuras 1a e 1b: *Penhascos de Giz de Rügen*, de Caspar David Friedrich. À esquerda como uma aquarela de 1824 e a direita em óleo, 1818<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Chalk\\_Cliffs\\_on\\_Rügen](http://en.wikipedia.org/wiki/Chalk_Cliffs_on_Rügen)> Acesso em: 7 set. 2013.

O crescimento semiótico mais significante em representações pictóricas é, provavelmente, o estético e o simbólico. Considere a famosa pintura Romântica *Penhascos de Giz de Rügen* de Caspar David Friedrich. A Figura 1a mostra o penhasco numa aquarela de 1824, na qual a cena é restrita à vista sobre a paisagem, enquanto a Figura 1b mostra o famoso quadro a óleo desse mesmo penhasco, pintado em 1818-1819, cheio de signos estéticos e simbólicos. A pintura a óleo não somente adiciona um grupo de pessoas ao panorama, mas também um grande número de símbolos gestuais e estéticos que são criações da imaginação do artista sem fazer parte da cena original como o pinto deve tê-la visto originalmente. Como o historiador da arte Börsch-Supan (1987, p. 118) explica, existe um simbolismo de cor densa segundo o qual a cor vermelha do vestido da mulher significa ‘amor’, as folhas verdes significam ‘esperança’ e o azul do céu simboliza ‘fé’, e existem símbolos gestuais fortemente.

### ● **Signos especificamente excluídos das imagens e modos criativos de incluí-los novamente**

É bem conhecido que a história da arte e da comunicação visual em geral é uma história de exclusões, bem como de inclusões. Imagens antigamente mudas, estáticas e bidimensionais aprenderam a falar e se mover, e ainda se tornaram tridimensionais em filmes. Nenhuma das tradicionais exclusões específicas da mídia da imagem parecem ter permanecido incontestadas pelos artistas, estudiosos e cientistas. Em resumo, as exclusões representacionais de objetos visuais específicas da mídia imagem, que restringem o seu potencial representacional, tem sido um desafio permanente para artistas criativos para superá-las.

Os fenômenos que as imagens excluem quando representam seus objetos são inumeráveis, mas é possível distinguir entre dois modos básicos de exclusão, exclusões por ra-

zões específicas da mídia imagem e exclusões composicionais ou criativas. Começamos com as primeiras e apresentaremos, como exemplos de típicas exclusões específicas, a exclusão de palavras e de signos acústicos em geral, a exclusão devida à moldura e exclusões devidas às limitações da bidimensionalidade e às restrições da visibilidade.

### ● **Imagens mudas: Exclusão e inclusão de sons, palavras e da dialogicidade**

Primeiro e mais importante, entre as exclusões de signos específicas da mídia estão aquelas que são devidas ao canal visual de comunicação. Imagens são representações visuais e, portanto, excluem todos os tipos de informação não visual. Elas não podem transmitir diretamente mensagens relativas a impressões sensoriais auditivas, táteis, olfativas, termais ou gustativas. Nem por isso, artistas criativos logo descobriram que é possível superar essas limitações da representação visual. A impressão de uma boa refeição pode, efetivamente, ser transmitida por meio de uma imagem, como inúmeras naturezas-mortas e outras pinturas das mais diversas refeições têm mostrado (Chiachiri, 2010). O método é criar, pelos significados de imagens visuais, imagens (mentais) internas evocando, via sinestesia, impressões sensoriais gustativas e olfativas. Por isso, embora as imagens como tais não possuam gosto e cheiro, elas podem, no entanto, mediar outras impressões sensoriais. Mas vamos nos restringir ao canal acústico e à linguagem falada como o meio excluído das imagens.

Na medida em que a linguagem é língua falada, ela é excluída das imagens. Apesar do provérbio que diz que uma imagem diz mais que mil palavras, imagens realmente não podem falar. Elas são mudas, embora elas possam, evidentemente, ser combinadas com palavras nas mídias audiovisuais e em outros meios mistos.

A atribuição de mudez às imagens remonta até a antiguidade. Foi o poeta grego

Simônides de Ceos (c. 556-468 a.C.) quem, como relatado por Plutarco, cunhou o *topos* da imagem muda. Simônides nomeou as imagens sendo pinturas como poemas mudos e poemas como pinturas que falam. Uma tradução latina desse aforismo diz: “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*”, isto é: ‘O poema é uma imagem que fala; a imagem é um poema silencioso’ (cf. Sprigath, 2004).

Com essa tese da imagem silenciosa, Simônides chama a atenção à ausência da linguagem verbal na imagem visual. Contudo, não é realmente a linguagem verbal como tal, isto é, o sistema de signos para comunicar ideias verbalmente, de cuja ausência Simônides fala, porque ele afirma ao mesmo tempo, que uma imagem é um poema. A ausência que Simônides detecta é primariamente a ausência da língua falada. Imagens não têm vozes; elas excluem o canal vocal da comunicação humana, mas elas, no entanto, podem transmitir significados da mesma forma como poemas verbais podem.

Dos signos acústicos excluídos, especialmente os signos da música foram reintroduzidos nas obras silenciosas dos artistas visuais. O tópico não pode ser estendido aqui. Basta mencionar as pinturas com cenas de apresentações musicais, como as pinturas barrocas de instrumentos e conjuntos musicais, ou quadros com títulos de peças musicais, como *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian de 1942-1943.

Uma das tentativas mais famosas de reintroduzir a voz humana no silêncio de uma pintura é, certamente, a pintura a qual seu pintor norueguês, Edvard Munch, deu o nome *O Grito* em 1893 (Figura 2). Apesar de sua mudez específica da mídia, a famosa pintura expressionista de Munch consegue transmitir, por meio da grande boca aberta da figura e com o apoio de seus sinestésicos “gritos” coloridos, a mensagem acústica de desespero. Assim, essa pintura serve também como um exemplo de tentativa de superar a exclusão da voz humana em um meio restrito somente ao canal visual.

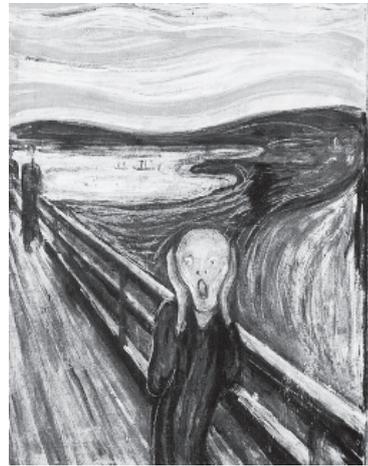


Figura 2: Edvard Munch, O Grito, 1893<sup>2</sup>

O aforismo de Simônides sobre o silêncio das imagens data de uns 2.500 anos atrás, quando a escrita mal tinha sido introduzida na Grécia. Desde aí, a língua falada também se tornou visual, ou seja, escrita, e nessa forma a linguagem verbal se tornou, atualmente, onipresente nas cenas do cotidiano. Hoje, quase nenhuma imagem pode ser encontrada nos espaços urbanos sem ser acompanhado por um texto escrito. A Figura 3 mostra uma cena de uma rua de Tóquio que atesta essa onipresença da escrita em imagens de espaços urbanos. *Flâneurs* através dessas ruas já não são mais confrontados com a arquitetura. Ao contrário, eles andam através de um labirinto de signos verbais não muito diferente de leitores folheando os anúncios de uma revista de notícias.



Figura 3: Exemplo da onipresença dos signos verbais em uma cena contemporânea de uma rua de Tóquio

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Scream](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream)> Acesso em: 9 set. 2013.

Em uma época, em que poesia era sinônimo de poema oral, a mudez da imagem, sobre a qual Simônides fala, significava, acima de tudo, a ausência da voz humana. Imagens eram vistas como mudas porque elas não podiam transmitir mensagens acústica, nem a da voz humana e tão pouco a da música ou qualquer outro som. Pouco mais de um século depois de Simônides, achamos novas reflexões sobre a mudez das imagens em Fedro de Platão (ca. 370 a.C.), mas, agora, Platão atribui a mudez não apenas às imagens, mas também à palavra escrita, com a qual ele compara com a imagem visual. O diálogo que torna a este tópico é entre Sócrates e Fedro, no qual o primeiro diz ao segundo o seguinte:

A escrita, Fedro, tem essa estranha qualidade, e é muito semelhante à pintura; pois ela coloca as suas criações como seres vivos, mas se alguém lhes perguntasse algo, continuariam a preservar seu silêncio solene. Assim são as palavras sem um texto. Podemos pensar que elas falam como se tivessem inteligência, mas se lhes perguntamos algo desejando saber mais sobre seus dizeres, elas sempre indicam só uma única coisa, o mesmo. E toda palavra quando é escrita uma vez, está fadada a dizer o mesmo entre aqueles que compreendem e aqueles que não têm o mínimo interesse, e não sabe a quem se deve falar e a quem não se deve. Quando mal tratadas ou injustamente reveladas, sempre precisam de seu pai para ajudá-las, não têm poder de protegerem a si mesmas (Platão 275d-e).

Como Simônides, Sócrates comenta sobre a mudez das imagens, mas, em contraste ao primeiro, o foco de Sócrates não é tanto na ausência da voz humana, mas na ausência da troca no diálogo ao vivo entre oradores e ouvintes. Seu argumento é que as imagens são mudas porque elas não permitem a troca dialógica imediata e que isso é o que têm em comum com a escrita. Palavras escritas e imagens se destinam aos seus leitores, mas nem sob a forma de escrita, nem na forma de uma imagem, podem qualquer uma dessas mensagens responder questões que possam ser dirigidas a elas.

Levou milênios para superar a exclusão específica da dialogicidade imediata tematizada por Sócrates, tanto no que diz respeito à escrita e às imagens. Escrever se tornou imediatamente trocável apenas recentemente. A internet e as mídias sociais, com suas possibilidades de diálogos escritos online à distância e troca dialógica imediata por meio de imagens também se tornou possível na comunicação online. As artes pictóricas, também, se tornaram parcialmente e localmente dialógicas, isto é, com o advento dos *happenings* e outras formas de arte participativa almejando a inclusão da audiência no processo de produção de imagem, mas, em uma perspectiva histórica da arte, as tentativas de transformar as artes visuais em dialógicas não tiveram o efeito de transformar as artes visuais dialógicas em geral.

### ● O invisível e a sua inclusão: Molduras, campo visual e perspectiva

Além da exclusão de signos não visuais na representação visual, há também as exclusões de objetos visuais devidas às limitações midiáticas da representação visual e às restrições da percepção visual humana. Entre as primeiras se destacam as exclusões devidas à redução do espaço perceptivo tridimensional à bidimensionalidade da superfície de uma imagem, cujo campo visual é marcado por uma margem exterior. Entre as segundas estão as restrições que a imagem compartilha com as restrições da visão humana em geral.

A exclusão dos objetos além da margem de um quadro, marcada por sua moldura, é óbvia no *Grito* de Munch (Figura 2). A margem corta o resto da ponte à esquerda, que um observador da cena original, face a face com a pessoa no centro, poderia ver naturalmente. Há muitos exemplos na história da arte de como artistas criativos tentaram superar as limitações das imagens devidos às suas margens ou molduras. A pintura *Escapando da crítica* do artista catalão Pere Borrell del Caso de 1874 (Figura 4) mostra uma

tal tentativa em forma de um *trompe l'oeil*. O que parece ser uma moldura dourada é uma moldura pintada, que faz parte da imagem em vez de marcar aquilo que ela inclui como a cena apresentada ao observador. Assim o que é excluído, quer dizer, a moldura da imagem, se torna incluído numa meta-imagem, que provoca reflexões sobre o papel das molduras na apresentação das imagens. Contudo, nenhuma pintura não pode prescindir de alguma moldura. Essa outra moldura, externa ao quadro com a sua moldura pintada, também existe nesta obra. Muito mais estreita e quase imperceptível, ela marca a margem deste quadro apenas à segunda vista.



Figura 4: Pere Borrell del Caso, Escapando da crítica (1874)<sup>3</sup>

Entre as exclusões de objetos da representação visual devidas às restrições que as imagens compartilham com a percepção humana em geral se destacam aquelas que são devidas ao ponto de vista do observador. É sabido que visão humana é restrita ao que é visível de um ponto de vista específico, excluindo tudo além e atrás dos objetos visíveis. Imagens comuns evidenciam as mesmas exclusões como o campo visual humano em ambientes naturais ou não representacionais: a parte de trás de um objeto diante de um observador, objetos no fundo

de objetos em primeiro plano e no interior deles permanecem invisíveis, tanto na visão natural, quanto nas imagens comuns. Ao olhar um gato em um tapete, por exemplo (Figura 5), não podemos ver o que está atrás dele. Não podemos ver suas costas, nem podemos olhar dentro dele.



Figura 5: Um gato em um tapete<sup>4</sup>

Na história da comunicação visual, muitas estratégias foram concebidas para superar as restrições para a plena visibilidade dos objetos da representação. Arquitetos produziram modelos tridimensionais de suas construções, as mostrando de todos os lados, e em forma bidimensional, eles e os designers gráficos representam o interior invisível dos objetos tridimensionais em forma de seções transversais. Desde a descoberta da fotografia de raio X e desse a invenção da endoscopia, os médicos têm olhado para o interior do corpo humano. Contudo, qualquer dessas estratégias de incluir o excluído é adquirida em detrimento de outras restrições da plena visibilidade do objeto original. Uma seção transversal exclui a profundidade, uma foto raio X exclui a cor, etc.

Na história da arte, estratégias radicais para superar as exclusões devidas à perspectiva visual foram adotadas pelos cubistas. Um exemplo de suas tentativas de fazer os lados invisíveis de seus objetos visíveis é *Les Femmes d'Alger* de Picasso (Figura 6). A mulher no canto inferior direito, por

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Pere\\_Borrell\\_del\\_Caso](http://en.wikipedia.org/wiki/Pere_Borrell_del_Caso)> Acesso em: 20 nov. 2013.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://meowpablog.blogspot.com.br/2011/01/cat-mat.html>>. Acesso em: 14 out. 2013.

exemplo, é apresentada com suas costas de frente para o observador, mas ao mesmo tempo vemos sua cabeça de frente para nós, embora ela não pareça virar sua cabeça. O lado naturalmente excluído do objeto é também feito visível na representação das duas mulheres no centro. Seus olhos estão encarando o observador, mas ao mesmo tempo seus narizes são mostrados em perfil.



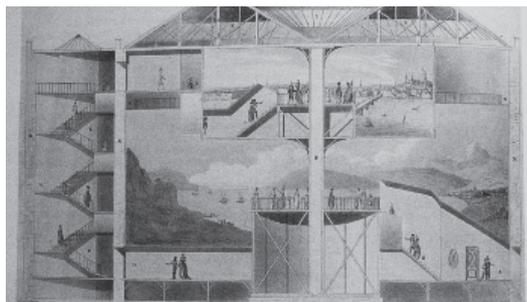
**Figura 6:** Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907)<sup>5</sup>

Intimamente relacionada com a exclusão previamente relatada, está a exclusão da visão traseira, não dos objetos dentro do campo visual detrás dos objetos, mas dos objetos localizados por trás do observador. Por natureza, o campo de visão atrás do observador permanece invisível em contraste com os sons, que permitem a recepção de todas as direções. Essa exclusão imposta no campo da visão humana pela natureza é também válida para imagens, mas na percepção das imagens, seus efeitos são mais fortes do que na percepção de objetos naturais por causa das restrições adicionais impostas pela bidimensionalidade e pela moldura dos quadros. Na história da mídia visual, as tentativas de superar a exclusão da visão traseira em representações pictóricas têm sido duas. A primeira é o recurso da representação de um espelho dentro da imagem que reflete o plano detrás do ponto de vista do observador. Um

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Femmes\\_d'Alger](http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d'Alger)>. Acesso em: 15 out. 2013.

exemplo famoso é o espelho no centro do quadro *O Casal Arnolfini* do pintor flamengo Jan van Eyck de 1434, que indica a presença de mais três pessoas na entrada da sala, num plano detrás do ponto de vista do observador da cena.

A segunda, que ocorreu no fim do século 18, era mais radical na sua tentativa de superar as restrições da bidimensionalidade da imagem. Trata-se dos panoramas, também chamado de cicloramas, dioramas ou cosmoramas. Nesse projeto aparentemente impossível de fazer a cena traseira visível numa única obra, o observador se encontra cercado por uma instalação monumental em formato cilíndrico, que cria um ambiente visual sem margens laterais. O panorama é uma mídia híbrida. Sem ser uma representação tridimensional genuína nem mais bidimensional no sentido estrito, ele consegue criar a ilusão de um espaço contínuo. Os temas contemporâneos das instalações em forma de panorama costumavam ser cenas históricas ou paisagens pitorescas. A Figura 7 mostra a seção transversal de um panorama na Londres de 1801, que atraiu milhares de espectadores na época. Formas de arte mais recentes, como o ambiente, o *happening* ou a arte imersiva, têm conseguido diminuir as restrições impostas pelo formato quadro à visão dos espectadores ainda mais, mas nelas a descendência do mídia imagem é menos direta do que no mídia panorama.



**Figura 7:** Panorama de Burford. Seção transversal da Rotunda, Londres, Leicester Square, 1801<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://www.baruch.cuny.edu/library/alumni/online\\_exhibits/digital/2003/panorama/new\\_001.htm](http://www.baruch.cuny.edu/library/alumni/online_exhibits/digital/2003/panorama/new_001.htm)>. Acesso em: 20 set. 2013.

### Exclusões e inclusões composicionais

Pelo recurso da exclusão composicional de signos de objetos visuais, artistas, pintores ou designers gráficos excluem, omitem ou ocultam aquilo que seria visível no mundo dos objetos existentes, e pelo recurso de inclusão composicional, eles acrescentam objetos inexistentes no mundo visível ao signo visual. Várias formas de inclusão daquilo que é normalmente invisível já foram discutidas nos capítulos anteriores. Enquanto nelas se tratava de superar as restrições específicas da mídia imagem, as inclusões ou exclusões a serem discutidas no seguinte têm outras causas. Aquilo que é excluído neles são objetos visuais que seriam visíveis em circunstâncias de visão comuns e aquilo que é incluído é algo que não seria visível nessas circunstâncias.



**Figuras 8a e 8b:** Uma foto manipulada por retoque à ordem de Stalin para remover uma pessoa que caiu em desonra<sup>7</sup>

As Figuras 8a e b exemplificam a possibilidade de usar o recurso de exclusão com a finalidade de mentir por meio de fotogra-

fias (cf. Santaella; Nöth, 1997). A Figura 8a é a falsificação e a Figura 8b mostra o foto original, do qual o político ao lado de Stalin foi removido pela técnica de retoque depois de ter caído em desonra com o ditador. Só fotos documentárias podem mentir desta forma por exclusão ou inclusão de informação sobre o objeto do signo visual, porque a foto documentária, por causa da sua conexão por causalidade ótica e química com o objeto representado no momento da sua produção é um signo indexical. Ícones não documentários não podem mentir por si mesmo, nem afirmar a verdade daquilo que eles representam. Um desenho de uma pessoa desconhecida nem identifica essa pessoa nem afirma que essa pessoa existe. Ele representa meramente a possibilidade da existência da pessoa, que ela representa. Mas no caso de um documento fotográfico, como a foto manipulada pelo ditador, a foto serve como mentira para afirmar que a pessoa excluída não esteve presente na cena representada.

O conceito de exclusão necessita ser especificado, pois pode facilmente ser estendido demais. No seu sentido mais amplo o conceito é usado na teoria da informação. Nesse sentido, qualquer peça atual de informação exclui um número ilimitado de signos que poderiam ocorrer alternativamente no mesmo contexto. A informação sobre um gato em um tapete exclui informações sobre um número praticamente ilimitado de outros objetos que podiam ser localizados neste mesmo lugar. Esse sentido amplo não é o sentido que podemos aplicar no nosso contexto de exclusão ou inclusão visual criativa em imagens.

Uma definição de exclusão e inclusão mais adequada para o nosso contexto é aquela que se encontra na teoria das omissões e adições da retórica verbal e visual (Edeline et al. 1992). De acordo com essa teoria, o elemento omitido ou inserido num contexto específico é um elemento que seria presente no mesmo contexto num discurso mais comum ou “normal”. Exclusão ou in-

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://listverse.com/wp-content/uploads/2007/10/stalin12-1.jpg>>. Acesso em: 3 nov. 2013.

clusão criativa é portanto uma questão das expectativas do ouvinte, das normas do sistema semiótico ou, no nosso contexto, das expectativas do observador. Portanto, “o gato no tapete” não exclui “o cachorro no tapete” se não tivermos razões para não esperar ver um gato lá. Porém, se o mesmo gato fosse representado no mesmo lugar, vivo, mas sem cabeça (como o Cavaleiro Verde no romance medieval, que se afastou de Sir Gawain com sua cabeça debaixo do braço depois que Gawain a tinha cortado), o espectador acharia a exclusão desse elemento essencial do animal como uma exclusão criativa, surpreendente ou excepcional. Nesse sentido retórico, associamos o conceito de exclusão às expectativas normais dos observadores às normas do sistema. Algo é excluído de uma imagem ou incluído nela apenas se existem razões para acreditar que o elemento excluído ou incluído deveria realmente ser ou não ser representado. Em outras palavras, elementos apenas podem ser ditos como excluídos ou incluídos se vê-los ou não vê-los viole nossos hábitos de expectativa.



**Figura 9:** Um anúncio para *Gala*, uma popular revista semanal alemã de notícias de celebridades: Um modelo sem corpo carnal<sup>8</sup>

Evidentemente, as exclusões composicionais em fotografias não são sempre motivadas pela intenção de enganar. Na publicidade, a exclusão pode servir para chamar a atenção do consumidor-leitor, com uma

finalidade persuasiva ou ao menos insinuativa. Na retórica verbal e visual, este tipo de omissão é conhecido como figura de omissão ou detração (*figura per detractionem*). A publicidade em Figura 9 mostra como uma figura de detração visual. A imagem é um anúncio para *Gala*, uma revista semanal alemã de notícias de celebridades. Este anúncio saiu na revista *Mobil*, com a qual ela não compete no mercado. No foco desse anúncio está uma celebridade feminina não identificada e de quem apenas vemos seu glamoroso vestido, luvas e um sapato prateado. Pescoço, cabeça, braços e o pé vestido pelo sapato prateado são tornados invisíveis por técnicas digitais e substituídos por “nada” – a não ser o plano de fundo. Esse dispositivo criativo tem, certamente, o objetivo é de chamar a atenção e a curiosidade dos leitores de *Mobil* para a revista *Gala*, uma vez que o texto verbal da publicidade explica aos leitores que “somente com a gente você vê mais”. O fato de partes essenciais do corpo estarem ocultadas do observador também faz uma referência meio irônica ao fato de que o leitor desta publicidade está lendo a revista *Mobil* e não a revista *Gala*. O texto verbal explica que a lamentável exclusão dos braços e das pernas do modelo é devido ao fato de que o leitor lê a revista errada, *Mobil*, em vez de ler a revista certa, *Gala*, alegadamente a única revista que nunca oculta detalhes importantes.

Sem dúvida, não é sempre possível decidir se a exclusão ou inclusão de signos de objetos visuais numa representação visual é composicional e criativa ou não. Por exemplo, embora que seja muito plausível que as figuras humanas, os símbolos das cores, e os gestos das pessoas na obra *Penhascos de Giz de Rügen* (Figura 1b) foram criativamente incluídos pelo pintor não sabemos por certo se a cena representada não era a mesma tal como a imagem a representa. Nem por isso, é possível dizer que há casos típicos de inclusão e exclusão criativas nos quais uma tal dúvida não surge. Os dois exemplos an-

<sup>8</sup> *Mobil*: Das Magazin der Deutschen Bahn 11/2013, p. 92-93; Disponível em: < <http://www.gala.de/stars/digital-kampagne-stars.html> >.

teriores são certamente desta categoria de exclusão visual composicional. Ao que concerne a inclusão, existe o mesmo problema de distinguir entre inclusões composicionais e não composicionais. Porém, se, no seguinte, nos restringirmos à inclusão de objetos imaginários numa imagem, devíamos poder estar certos de que se trata de uma inclusão composicional, visto que objetos imaginários, por definição, não existem no mundo dos objetos visuais reais (cf. Nöth, 2006). O nosso exemplo será a imagem do início do século 17, intitulada *A Virgem e o Unicórnio* (Figura 10).



**Figura 10:** *A Virgem e o Unicórnio* de Domenico Zampieri, c. 1604–1605. Afresco, Palazzo Farnese, Roma<sup>9</sup>

Num mundo sem unicórnios, a inclusão de um unicórnio nessa imagem significa uma inclusão composicional criativa de um objeto que não existe. Porém, de um outro ponto de vista, unicórnios existem realmente, embora de uma outra forma. Eles existem como seres mitológicos em narrativas e pinturas da história da arte. Um observador com o conhecimento desta tradição ocidental não pode achar a inclusão de um unicórnio neste quadro histórico muito surpreendente. Para ele, a representação do unicórnio na imagem da Figura 8 é um ícone de unicórnios visto anteriormente em imagens com cenas mitológicas. No universo de discurso mitológico, os unicórnios não são nenhuma inclusão criativa. Eles são elementos constitutivos deste universo do discurso. Em soma, o que seria um inclusão composicional numa representação do mundo cotidiano, não é uma inclusão composicional no numa representação do mundo mitológico.

(Tradução do inglês: Rodrigo Antunes Morais e Winfried Nöth)

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.google.com/imgres?imgurl=http>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and Simulation**, trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994.  
 BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Caspar David Friedrich**, 4a ed. München: Prestel, 1987.  
 CARROLL, Lewis. **Sylvie and Bruno Concluded**. London: Macmillan, 1893. Edição digital: <http://www.hoboes.com/FireBlade/Fiction/Carroll/Sylvie/Concluded/Chapter11/>. Tradução: CARROLL, Lewis. **Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno**, trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.  
 CHIACHIRI, Roberto. **O poder sugestivo da publicidade: Uma análise semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.  
 EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe (Groupe µ). **Traité du signe visuel**. Paris: Seuil, 1992.

NÖTH, Winfried. Representations of imaginary, nonexistent, or nonfigurative objects. **Cognitio**. Revista de Filosofia (São Paulo) 7.2, p. 247-259, 2006.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**, v. 1-6, ed. C. Hartshorne and P. Weiss; v. 7-8, ed. A. W. Burks. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1931-1958. [Citado como CP. As referências são de volumes e parágrafos].

PLATÃO. **Plato in Twelve Volumes**, v. 9 tradução por Harold N. Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SPRIGATH, Gabriele K. Das Dictum des Simonides. **Poetica** 36.3-4, p. 243-280, 2004.