

A IMAGEM LOGÓTICA: ENTRE A DENOTAÇÃO E A CONOTAÇÃO¹**THE LOGOTIC IMAGE: BETWEEN DENOTATION AND CONNOTATION****LA IMAGEN LOGÓTICA: ENTRE LA DENOTACIÓN Y LA CONNOTACIÓN** 10.56238/revgeov17n5-068**Jack Brandão**
Professor Doutor**RESUMO**

Este artigo, inserido no quadro mais amplo da iconofotologia – teoria que investiga os modos de presença e significação da imagem desde os domínios clássicos (material e imaterial) até os regimes emergentes (epiplástico e holográfico) –, propõe uma teoria do sentido na imagem a partir da distinção entre denotação e conotação, não como níveis separados, mas como tensões constitutivas. Partindo da noção de que os tropos não são figuras de linguagem, mas operações elementares da percepção e do pensamento, o texto desenvolve a Escala de Brandão, um modelo dinâmico no qual a metáfora se organiza como movimento ascendente (condensação analógica) e a alegoria como movimento descendente (desdobramento narrativo). A escala é exemplificada em três domínios – verbal, fotográfico e cinematográfico – e articulada com os domínios material e imaterial da imagem. Ao final, discute-se o conceito de margem (onde o sentido se tensiona) e de paramundo (onde a imagem já não significa, mas comparece como presença), situando o enigma como fronteira da interpretação.

Palavras-chave: Iconofotologia. Imagem Logótica. Escala de Brandão. Metáfora. Alegoria. Denotação. Conotação. Paramundo.

ABSTRACT

This article, situated within the broader framework of Iconophotology — a theory that investigates the modes of presence and signification of images from classical domains (material and immaterial) to emerging regimes (epiplastic and holographic) — proposes a theory of meaning in the image based on the distinction between denotation and connotation, not as separate levels, but as constitutive tensions. Starting from the notion that tropes are not merely figures of speech, but elementary operations of perception and thought, the text develops the Brandão Scale, a dynamic model in which metaphor is organized as an ascending movement (analogical condensation) and allegory as a descending movement (narrative unfolding). The scale is exemplified across three domains — verbal, photographic, and cinematic — and articulated with the material and immaterial domains of the image. Finally, the article discusses the concepts of margin (where meaning is tensioned) and paramundo (where the image no longer signifies, but appears as presence), situating the enigma as the boundary of interpretation.

¹ Este artigo corresponde aos prolegômenos de uma investigação mais ampla, desenvolvida no livro **Iconofotologia: arqueologia do visível** (no prelo), da qual retoma e aprofunda os conceitos fundamentais – notadamente a distinção entre denotação e conotação como tensões constitutivas, a Escala de Brandão, e as noções de margem, paramundo e enigma. Os domínios material e imaterial da imagem (*εἰκόν* e *εἶδωλον*) são aqui privilegiados; os regimes emergentes (imagem epiplástica e holográfica) e o fundamento neurocognitivo do iconotropismo serão tratados na obra de origem.



Keywords: Iconophotology. Logotic Image. Brandão Scale. Metaphor. Allegory. Denotation. Connotation. Paramundo.

RESUMEN

Este artículo, inserto en el marco más amplio de la Iconofotología — teoría que investiga los modos de presencia y significación de la imagen desde los dominios clásicos (material e inmaterial) hasta los regímenes emergentes (epiplástico y holográfico) —, propone una teoría del sentido en la imagen a partir de la distinción entre denotación y connotación, no como niveles separados, sino como tensiones constitutivas. Partiendo de la noción de que los tropos no son figuras del lenguaje, sino operaciones elementales de la percepción y del pensamiento, el texto desarrolla la Escala de Brandão, un modelo dinámico en el cual la metáfora se organiza como un movimiento ascendente (condensación analógica) y la alegoría como un movimiento descendente (despliegue narrativo). La escala se ejemplifica en tres dominios — verbal, fotográfico y cinematográfico — y se articula con los dominios material e inmaterial de la imagen. Finalmente, se discute el concepto de margen (donde el sentido se tensiona) y de paramundo (donde la imagen ya no significa, sino que comparece como presencia), situando el enigma como frontera de la interpretación.

Palabras clave: Iconofotología. Imagen Logótica. Escala de Brandão. Metáfora. Alegoría. Denotación. Connotación. Paramundo.



1 INTRODUÇÃO

Antes de iniciarmos, convém compreender aquilo que se entende por **imagem logótica**. Mais que uma mera ilustração do discurso, é aquela que carrega em si mesma uma estrutura discursiva que pode ser traduzida, analisada, interpretada como se fosse um enunciado. Além disso, também convém ter em mente que as operações do tropo – de modo especial da metáfora e da alegoria –, tradicionalmente estudadas pela retórica verbal, são igualmente operativas no campo visual. É por isso que este subitem transita entre exemplos tanto literários quanto visuais: o regime é o mesmo, ainda que os meios difiram. A logoticidade da imagem, portanto não reside em sua redução a um conceito ligado à palavra, mas em sua abertura à análise discursiva que transitará entre a denotação e a conotação.

É precisamente nesse ponto que a logoticidade da imagem revela uma de suas implicações mais decisivas: se esta pode ser lida como enunciado, ela também participa das mesmas operações de estabilização e deslizamento de sentido que caracterizam a linguagem. Em outras palavras, a possibilidade de análise discursiva da imagem implica reconhecer que nela também se instauram regimes de evidência e de suspensão interpretativa.

É nesse horizonte que se inscreve a questão da denotação que não é apenas o limite do sentido; é a operação pela qual o sentido se estabiliza, provisoriamente, como evidência. Aquilo que a palavra ou a imagem dizem – “isto é um cachimbo” – não se impõe como verdade por si, mas como resultado de um acordo perceptivo e cultural que suspende, momentaneamente, a deriva interpretativa. A denotação não elimina o desvio; ela o contém, não como aquilo que reprime, mas como aquilo que a constitui silenciosamente. É menos um grau zero do sentido do que um ponto de repouso, uma fixação transitória no interior de um campo essencialmente móvel.

Nesse sentido, a denotação não deve ser compreendida como um dado imediato do real, mas como um efeito de reconhecimento. Assim, ver um cachimbo e dizer “isto é um cachimbo” implica já uma série de operações anteriores: identificação de formas, inscrição em um repertório, adesão a um código. O que se apresenta como evidência é, na realidade, o resultado de uma sedimentação. A denotação, portanto, é o nome que damos àquilo que já não percebemos como problemático – ainda que continue sendo, em sua estrutura, resultado de operações interpretativas.

A conotação, por sua vez, não é apenas o campo aberto do sentido; é o próprio movimento pelo qual o sentido se desdobra para além de sua fixação inicial. Se a denotação estabiliza, a conotação põe em circulação. Ela não acrescenta algo ao sentido dado; revela que o sentido nunca esteve plenamente dado. Toda denotação, quando interrogada, se abre em conotação.

É no domínio da conotação que o cultural, o afetivo e o ideológico se manifestam não como camadas externas, mas como dimensões constitutivas do sentido. Uma palavra como **pátria** não parte de um núcleo neutro ao qual se somam valores; ela já emerge saturada de história, memória e conflito.



Do mesmo modo, a imagem de uma cruz não se limita a representar um objeto, já que mobiliza um campo simbólico que varia conforme a tradição do observador. A conotação, dessa maneira, não é um excesso do sentido, é sua condição de expansão.

A relação entre denotação e conotação não é, portanto, a de dois níveis separados, mas a de duas tensões simultâneas: aquela tende à fixação; esta, à dispersão. A primeira delimita; a segunda desdobra. Entre ambas, o sentido não se resolve, mas oscila; e é, nessa oscilação, que se torna possível o surgimento das figuras.

Os tropos nascem, precisamente, desse intervalo. Eles não intervêm sobre um sentido já constituído, mas operam no interior dessa tensão, explorando as possibilidades de deslocamento, aproximação e substituição que a conotação torna visíveis e que a denotação procura conter. Antes de serem classificados como figuras da linguagem, os tropos são índices dessa instabilidade fundamental do sentido.

2 TROPOS

Os tropos (*τρόπος* – desvio, direção), na tradição retórica, são figuras que operam um deslocamento do sentido. Tal definição, embora funcional, permanece superficial se tomada como ponto de chegada. Isso porque o tropo não é apenas um desvio aplicado a um sentido previamente estável; ele é a própria condição pela qual o sentido se torna móvel, relacional e, portanto, inteligível.

Antes de ser um procedimento da linguagem, o tropo é uma operação do pensamento, uma modalidade da própria percepção e, mais profundamente, uma operação fundamental do sentido. Não há apreensão absolutamente literal do mundo, pois aquilo que se apresenta como evidência – o “isto é” da denotação – já é o resultado de seleções, recortes e associações. Nesse nível, o tropo não intervêm sobre o sentido: ele o constitui. O que a retórica descreveu como figura é, na verdade, a manifestação visível de uma dinâmica mais originária.

A tradição clássica, de Aristóteles aos manuais seiscentistas, sistematizou os tropos como operações localizadas: a **metonímia** por contiguidade, a **sinédoque** por inclusão, a **metáfora** por analogia, a **ironia** por inversão. Essa classificação, embora útil para a análise do discurso, tende a ocultar o fato de que tais operações não pertencem, exclusivamente, à linguagem verbal. Elas correspondem a modos fundamentais pelos quais o mundo é apreendido, organizado e tornado significativo.

Quando se diz “beber um cálice”, não se realiza apenas uma substituição retórica, mas uma economia perceptiva na qual o objeto é apreendido por sua função. Quando se fala em “cem velas”, o todo se deixa captar pela parte que o manifesta. Esses deslocamentos não são artifícios externos; são indícios de que o sentido emerge sempre por aproximação, nunca por identidade plena. O tropo, nesse sentido, não é ornamento, é sintoma.



Ao longo da história, os tropos oscilaram entre duas compreensões: como “adornos da linguagem” (em Quintiliano) ou como “estruturas cognitivas fundamentais” (em Giambattista Vico, Friedrich Nietzsche e, mais recentemente, em George Lakoff e Mark Johnson). A segunda via permite reconhecer que o tropo não é um acidente do discurso, mas o modo comum pelo qual o pensamento opera: por analogias, contiguidades, condensações e deslocamentos.

Na poesia barroca, os tropos tornam-se visíveis como técnica: são explorados, acumulados, tensionados até o limite, produzindo a agudeza. Contudo, essa visibilidade é, de certo modo, enganosa: ela faz parecer que o tropo é um recurso excepcional; quando, na realidade, é a regra silenciosa que organiza tanto a linguagem quanto a imagem.

Na imagem técnica, os tropos não desaparecem; transformam-se. Já não se apresentam como substituições lexicais, mas como operações visuais: enquadramentos que isolam, montagens que aproximam, cortes que produzem sentido pela justaposição. Um anúncio publicitário que associa um relógio à ideia de valor não apenas **usa** uma metáfora, mas reconfigura a experiência do tempo segundo uma lógica econômica. A montagem cinematográfica, ao colocar imagens em sequência ou em choque, não acrescenta sentido a elementos dados; ela produz relações que não existiam como tais na experiência imediata.

Nesse contexto, o tropo deixa de ser identificável apenas como figura nomeável (metáfora, metonímia, sinédoque) e passa a operar como princípio organizador do visível. Assim, não é apenas aquilo que desvia o sentido, mas o que torna possível que algo seja visto como outro algo. O tropo, portanto, é o ponto de inflexão em que a presença se torna significação.

Os tropos não pertencem, portanto, apenas à linguagem logótica, já que atravessam todas as formas de imagem – materiais e imateriais – como operações elementares de sentido. Antes de qualquer sistema interpretativo mais amplo, antes da metáfora estruturante ou da alegoria narrativa, há o tropo como gesto mínimo: a inflexão pela qual o mundo deixa de ser apenas aquilo que se mostra e passa a ser aquilo que se compreende.

Se, no regime logótico, os tropos estruturavam o desvio constitutivo do sentido, no paramundo esse desvio já não se estrutura como figura, mas como indeterminação.

Os tropos, tal como aqui definidos, não serão escalonados em graus, já que operam como a camada mais elementar da significação – o gesto mínimo pelo qual algo passa a ser visto como algo. Metáfora e alegoria, por sua vez, constituem modos de organização mais complexos, nos quais esse gesto elementar se articula em estruturas de sentido que admitem gradação. O tropo é, assim, a condição de possibilidade da metáfora e da alegoria, mas não se confunde com elas.



3 METÁFORA

A **metáfora** (*μεταφορά* – transferência, transporte) não é apenas um tropo entre outros, é o ponto em que o desvio se organiza como princípio de inteligibilidade. Se o tropo indica que o sentido não é fixo, a metáfora mostra como essa mobilidade pode adquirir forma, direção e potência cognitiva. Ela não se limita a substituir um termo por outro; mas institui uma relação na qual um domínio inteiro do real passa a ser compreendido à luz de outro.

Na definição clássica de Aristóteles, a metáfora consiste em “transferir a uma coisa um nome que pertence a outra”. Essa transferência pode ser do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie, ou por analogia. O que importa não é o mecanismo formal, mas o efeito cognitivo: a metáfora faz ver semelhanças onde antes só se via diferença. A tradição ocidental pensou a metáfora ora como ornamento, ora como modo de conhecimento. Os retóricos antigos a incluíram entre os tropos, mas já Aristóteles notava que ela era “coisa de gênio”, pois só quem sabe ver semelhanças pode produzi-la.

No século XVII, Emanuele Tesauro, em *Il canocchiale aristotelico*, fez da metáfora o núcleo da agudeza (*acutezza*): ela une objetos distantes por meio de “apreensões astutas”, revelando a unidade oculta do real. Para o italiano, a metáfora não inventa relações, descobre vínculos que já estão inscritos na criação. Na poesia seiscentista, por exemplo, a metáfora reinava soberana. As lágrimas que se tornam pérolas, a alma que é nau, a vida que é chama – cada metáfora é um lampejo que ilumina a correspondência secreta entre o sensível e o espiritual. Mas a metáfora não morreu com o barroco.

A formulação aristotélica, embora precisa, ainda descreve o fenômeno apenas no nível discursivo; o essencial, porém, não está na transferência do nome, mas na reconfiguração do olhar. A metáfora não é, em primeiro lugar, uma operação linguística; é uma operação ontológica mínima: ela faz com que algo seja visto como outro algo.

Quando se diz que “as lágrimas são pérolas”, que “a alma é nau” ou que “a vida é chama”, não se trata apenas de um jogo de substituições. O que ocorre é a instauração de um campo de semelhança que reorganiza, simultaneamente, os termos postos em relação.

No primeiro caso, a lágrima adquire valor, densidade e brilho; a pérola torna-se índice de dor, de interioridade, de secreção do sofrimento. No segundo, a alma deixa de ser pensada como substância abstrata para ser compreendida como travessia, exposição ao risco, errância entre portos incertos; a nau, por sua vez, deixa de ser apenas embarcação para tornar-se figura de interioridade em deslocamento, sujeita às intempéries do mundo. No terceiro, a vida não é apenas aquilo que se vive, mas aquilo que arde, consome e ilumina; a chama, por sua vez, deixa de ser mero fenômeno físico para se tornar índice de intensidade, de finitude e de transformação contínua.

Em todos esses casos, a metáfora não conecta termos previamente dados, transforma-os ao colocá-los em relação; pois cada termo, ao espelhar-se no outro, perde sua estabilidade inicial e passa a participar de um campo comum, no qual suas propriedades se reconfiguram mutuamente. A metáfora



não transporta um sentido de um lugar a outro, mas instaura um espaço em que ambos deixam de ser o que eram, isoladamente, para se tornarem outra coisa.

Nesse sentido, a metáfora não cria, arbitrariamente, uma relação, ela a descobre como possibilidade latente. Como observou Giambattista Vico, o pensamento humano primitivo não distinguia claramente entre o literal e o figurado; ele operava diretamente por imagens. A metáfora, dessa maneira, longe de ser um ornamento tardio, é uma forma originária de pensamento. Também em Friedrich Nietzsche², a linguagem inteira é compreendida como um sistema de metáforas esquecidas – sedimentações de relações que perderam sua força inicial e passaram a ser tomadas como evidentes.

Na modernidade, autores como George Lakoff e Mark Johnson (1980)³ mostraram que a metáfora estrutura não apenas a linguagem, mas o próprio pensamento conceitual: compreendemos o tempo como espaço, a argumentação como combate, a vida como percurso. Tais metáforas não são escolhas estilísticas, são esquemas que organizam a experiência, já que habitam a linguagem cotidiana – “argumento fulminante”, “coração de pedra” –, a poesia moderna – “A lua é a boca dos que morrem”, de Jorge de Lima –, a publicidade – “O carro que é um avião” –, e até a linguagem técnica – “vírus de computador”, “rede social”.

A metáfora, portanto, não opera apenas no nível do enunciado, ela atravessa sistemas inteiros de sentido, e é por isso que ela admite graus de complexidade. Em um primeiro grau, aparece como substituição pontual, perceptível como figura; em um segundo, estende-se por um enunciado ou conjunto de enunciados, organizando sua inteligibilidade; em um terceiro, torna-se princípio estruturante de um sistema simbólico inteiro: não mais uma figura, mas uma visão de mundo.

Para além desses exemplos verbais, a escala da metáfora pode ser igualmente observada nos domínios da fotografia e do cinema, onde a analogia visual opera segundo a mesma lógica de gradação.

4 METÁFORA DE PRIMEIRO GRAU (SUBSTITUIÇÃO PONTUAL)

A metáfora de primeiro grau caracteriza-se por uma substituição localizada, na qual um termo é posto no lugar de outro por analogia, sem que o campo do sentido seja integralmente reorganizado. O desvio permanece perceptível como figura, e o enunciado – verbal ou visual – ainda permite distinguir entre o sentido próprio e o sentido figurado.

² A compreensão da linguagem como um sistema de metáforas sedimentadas encontra formulação paradigmática em Friedrich Nietzsche, especialmente em seu ensaio “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral” (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, 1873). Nesse texto, o autor sustenta que aquilo que chamamos de verdade não passa de um conjunto de metáforas, metonímias e antropomorfismos que, ao longo do tempo, foram esquecidos enquanto tais e passaram a operar como evidências. A referência é aqui mobilizada no sentido de reforçar a compreensão do caráter não originariamente literal da linguagem, sem implicar adesão integral às consequências epistemológicas de sua crítica.

³ Embora a perspectiva aqui adotada não se fundamente diretamente nos trabalhos de George Lakoff e Mark Johnson, é necessário reconhecer que sua formulação acerca da metáfora como estrutura do pensamento – especialmente em *Metaphors We Live By* – contribuiu decisivamente para deslocar a metáfora do campo estritamente retórico para o domínio cognitivo. A menção a esses autores tem, portanto, caráter pontual e ilustrativo, não implicando adesão integral ao quadro teórico da linguística cognitiva, mas apenas o reconhecimento de uma convergência parcial no que diz respeito ao estatuto estruturante da metáfora.



Quando se diz que “o mar está furioso”, por exemplo, a fúria, como predicado humano, é transferida ao mar, mas essa transferência não dissolve a diferença entre os termos: o ouvinte reconhece a figura como tal e não a toma por descrição literal.

O mesmo princípio se observa em certas imagens publicitárias, nas quais a metáfora opera por substituição pontual. Uma fotografia de uma seguradora de saúde que apresenta um coração humano composto por engrenagens metálicas não pretende reorganizar o visível como um todo, mas introduzir uma inflexão localizada: o corpo é pensado como máquina; e a vida, como algo que requer manutenção. A leitura é imediata, sustentada por códigos amplamente compartilhados, e o espectador identifica sem dificuldade a operação figurativa. De modo semelhante, no projeto conceitual de Faisal Basudan, *Charge Your Energy | Red Bull* (2013), a lata é figurada como bateria, estabelecendo uma equivalência direta entre consumo e energia (fig. 1). Em ambos os casos, a metáfora não instaura um sistema, mas incide sobre um ponto preciso, deixando intacta a estrutura geral da imagem.

Também no cinema é possível encontrar esse tipo de operação. Em *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), por exemplo, na cena em que Michael Corleone se prepara para matar Sollozzo e McCluskey, o ruído crescente de um trem ao fundo irrompe na composição sonora sem função narrativa direta. Trata-se de uma metáfora da tensão que se acumula e se precipita, algo que avança de modo irreversível. Ainda assim, essa inserção não reorganiza a cena como um todo: permanece como elemento localizado, reconhecível como figura, que intensifica o momento sem convertê-lo em sistema simbólico.

Na literatura, o mesmo princípio pode ser observado. Quando Machado de Assis (1995) em *Dom Casmurro*, sugere que "as palavras eram um meio de esconder as ideias", não se trata de uma metáfora que reorganiza todo o romance, mas de uma substituição pontual que ilumina uma única passagem. O leitor reconhece a figura, apreende seu sentido, e prossegue sem que o regime geral da narrativa se altere. A metáfora incide sobre um ponto, não sobre o todo.



Figura 1 - Charge Your Energy | Red Bull (projeto conceitual)



Fonte: Faisal Basudan, 2013.

Na poesia lírica, a metáfora de primeiro grau manifesta-se como um lampejo localizado. Quando Castro Alves (2000), em “Os escravos”, escreve "E seus lábios derramem como **pérolas** /Dois nomes – filho e Deus", não se trata de uma metáfora que reorganiza todo o poema, mas de uma substituição pontual: os dentes são figurados como pérolas, e a boca como o receptáculo que as guarda. O leitor reconhece a imagem, apreende seu brilho, e prossegue. A metáfora incide sobre um ponto, ainda que este possa ser fulgurante. O mesmo ocorre em tantos haicais, onde a comparação súbita entre dois termos distantes se resolve em um único verso:

a folha seca
que flutua no tanque
meu coração. (tradicional japonês)

A força está na compressão, não na extensão.

É justamente essa localização do desvio que define a metáfora de primeiro grau: ela não exige percurso interpretativo, nem impõe uma chave de leitura global; ao contrário, oferece-se como evidência imediata, como figura discernível que inflete o sentido em um ponto determinado, sem comprometer a inteligibilidade do conjunto.

5 METÁFORA DE SEGUNDO GRAU (EXTENSÃO ORGANIZADORA)

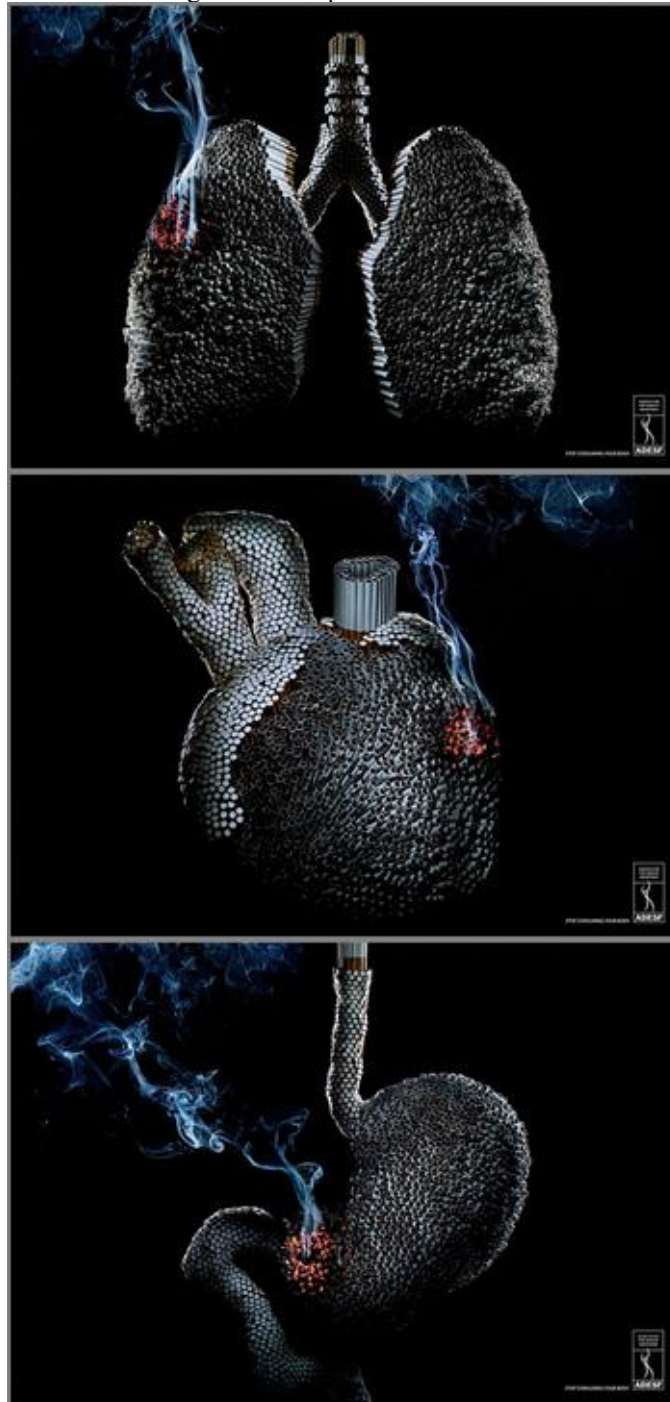
A metáfora de segundo grau já não se limita a uma substituição pontual, mas se estende por um enunciado ou conjunto de enunciados, organizando sua inteligibilidade. Nesse regime, não é apenas um termo que é deslocado, mas um campo inteiro de relações que passa a estruturar a compreensão de outro.

Quando se diz que “a vida é uma viagem”, por exemplo, não se trata de uma equivalência isolada, mas da ativação de um domínio completo: estradas, desvios, paradas, direções, destinos. Cada um desses elementos contribui para organizar a experiência da vida, que passa a ser pensada à luz desse percurso. A metáfora não intervém em um ponto; ela fornece o princípio de coerência de um discurso mais amplo.

Na tradição poética, a metáfora de segundo grau organiza o poema inteiro sem, contudo, transformar-se em sistema alegórico. Em "O Albatroz", de Charles Baudelaire (1885), o albatroz – ave majestosa no céu, grotesca no convés – é metáfora do poeta: sublime em seu elemento (a imaginação), desajeitado e ridículo entre os homens. Essa metáfora não permanece em um verso; ela se estende por toda a composição:



Figura 2 - Campanha anti-tabaco.



Fonte: Agência NeogamaBBH, 2008.

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*
(BAUDELAIRE, 1861)

[O Poeta é semelhante ao príncipe das nuvens,/ Que habita a tempestade e ri do arqueiro;/ Exilado no chão, em meio às vaias,/ Suas asas de gigante o impedem de andar. (tradução nossa)]

Cada detalhe – as asas enormes que arrastam no chão, os gestos de escárnio dos marinheiros – é compreendido à luz da mesma relação analógica. O poema não diz "o poeta é como um albatroz" em



um único verso e depois abandona a imagem; ele a desdobra, mas sem que cada elemento passe a significar um conceito autônomo (o que seria alegoria).

Em "O Navio Negreiro", de Castro Alves (2000), a metáfora da embarcação como "catedral do crime" não permanece isolada: ela se desdobra ao longo de todo o poema, organizando a compreensão do leitor sobre o tráfico de escravizados como uma profanação sistemática. Cada elemento do poema – as velas, o leme, o porão, a noite no mar – passa a ser compreendido à luz dessa metáfora geradora.

Algo semelhante ocorre em **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto (1955), quando o sertão é figurado como um "deserto" e a vida como uma "caminhada" que se repete de geração em geração. A metáfora não está em um verso isolado; ela é o princípio que organiza a inteligibilidade do poema inteiro.

No modernismo brasileiro, o mesmo princípio opera em "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
(DRUMMOND, 2014)

A metáfora do amor como uma dança circular (a quadrilha) organiza todo o poema. Não se trata de uma substituição pontual, mas de um campo de relações que se estende por todos os versos. O leitor não decifra um código; ele reconhece um padrão.

Figura 3 - Jogando xadrez com a morte, cena de O sétimo selo.



Fonte: Ingmar Bergman, 1957.

Algo semelhante ocorre em certas práticas fotográficas e publicitárias nas quais a metáfora não se concentra em uma imagem isolada, mas se distribui ao longo de uma série. Campanhas visuais, como as de combate ao tabagismo, organizam-se, frequentemente, segundo a metáfora do corpo como máquina em colapso: os pulmões são figurados como estruturas industriais, como superfícies queimadas ou como dispositivos danificados, e o organismo como um sistema em deterioração (fig. 2). Não se trata de uma substituição pontual, mas da ativação de um campo coerente de correspondências, no qual cada imagem retoma e reforça a mesma lógica. O corpo deixa de ser apenas organismo para ser compreendido como sistema funcional sujeito à falha.

Nesse tipo de construção, a metáfora não se localiza em um único elemento, mas na recorrência que atravessa as imagens. Cada variação reafirma o mesmo princípio organizador, de modo que o espectador não interpreta apenas uma figura, mas reconhece um modo de ver que se impõe ao conjunto. A metáfora não aparece como detalhe, mas como estrutura que sustenta a inteligibilidade da série.

Essa lógica se manifesta com particular clareza no cinema, quando a metáfora deixa de ser um elemento localizado e passa a organizar a totalidade da obra. Em **O Sétimo Selo** (1957), de Ingmar Bergman, a relação entre o cavaleiro e a Morte não se reduz à célebre imagem do jogo de xadrez, mas se estende como princípio estruturante de todo o filme (fig. 3). A metáfora – a vida como uma partida contra a morte – não aparece como figura isolada, mas como matriz de inteligibilidade: os movimentos das personagens configuram-se como jogadas, o tempo narrativo assume a forma de uma duração tensionada pelo confronto, e o desfecho se inscreve sob a lógica do xeque-mate.

Figura 4 - Dança macabra, O Sétimo Selo



Fonte: Ingmar Bergman, 1957.

Cada episódio – a procissão dos flagelantes, o encontro com a jovem acusada de bruxaria, a convivência com os atores itinerantes – pode ser compreendido como um lance nesse tabuleiro existencial. Não se trata de uma correspondência pontual, mas de um campo de relações que atravessa o conjunto da obra, orientando a leitura de seus elementos. A metáfora, aqui, não apenas intervém no sentido; ela o organiza, estabelecendo o horizonte dentro do qual cada cena se torna inteligível.

Cabe notar, contudo, que o filme não se encerra sob o signo do xadrez. Na célebre cena final, a Morte conduz as personagens já mortas em uma dança macabra que sobe o morro – imagem que remete diretamente à tradição pictórica medieval da dança macabra. Aqui, diferentemente do xadrez, opera-se uma **alegoria de primeiro grau**: a Morte que puxa o rei, o bispo e o camponês em uma mesma procissão corresponde a um código estável e reconhecível (a morte iguala a todos)⁴.

Figura 5 - Dança macabra, século XVI



Fonte: Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

⁴ A rigor, a cena final de **O Sétimo Selo** – pela sua duração, pelo movimento da procissão que sobe o morro e pelo percurso que os personagens realizam – aproxima-se mais da alegoria de segundo grau (desdobramento narrativo) do que da alegoria de primeiro grau (correspondência estável). No entanto, a força icônica da imagem, que remete diretamente à tradição medieval da dança macabra, permite que se fale, ainda assim, em um predomínio do reconhecimento estável sobre a travessia interpretativa. Trata-se, portanto, de um caso-limite que tensiona a própria escala.

O filme, portanto, não é puramente metafórico, já que se organiza, predominantemente, como metáfora de segundo grau (o xadrez), mas conclui em regime alegórico (fig. 4). Essa passagem – da partida à procissão, da metáfora à alegoria – não invalida a classificação do filme, mas revela sua tensão interna: a vida é jogo até o ponto em que deixa de sê-lo, e o que resta é uma coreografia que já não pede interpretação, mas reconhecimento (fig. 5).

6 METÁFORA DE TERCEIRO GRAU (PRINCÍPIO ESTRUTURANTE DE UM SISTEMA SIMBÓLICO)

A metáfora de terceiro grau já não se apresenta como figura discernível nem como princípio organizador de um enunciado delimitado, mas como o próprio modo de estruturação de um sistema inteiro de sentido. Nesse regime, ela deixa de ser percebida como metáfora, pois não há mais um exterior a partir do qual o figurado possa ser contrastado com o literal. O que antes aparecia como desvio torna-se o próprio solo da inteligibilidade. Não se trata mais de perguntar “o que isso significa?”, mas de reconhecer que é apenas por meio dessa configuração que algo pode significar.

É o que se observa em certas formulações filosóficas nas quais uma imagem conceitual passa a organizar uma cosmovisão inteira. Quando se afirma que o mundo é um organismo vivo, não se está diante de uma figura isolada, nem de uma extensão retórica, mas da instauração de um paradigma no qual tudo – astros, elementos, seres humanos, cidades – é compreendido como parte de um corpo unitário. Nesse horizonte, a distinção entre o orgânico e o inorgânico perde sua evidência, e a metáfora deixa de ser percebida como tal: ela se torna a condição mesma a partir da qual o mundo é pensado.

Algo análogo ocorre em certas configurações contemporâneas da imagem, nas quais a metáfora já não se localiza em uma fotografia isolada, mas se difunde como lógica cultural. A prática do *selfie* e o uso sistemático de filtros nas redes sociais não apenas produzem imagens, mas instituem um regime no qual a própria vida é vivida sob a forma de sua visualização. A existência não é simplesmente registrada, é organizada em função de sua exposição. Nesse contexto, o filtro não intervém sobre um real prévio, mas participa de sua própria produção, e a ideia de um **natural** exterior à imagem torna-se cada vez mais instável. A metáfora – a vida como imagem a ser produzida – não aparece como figura, mas como sistema no qual cada imagem singular se inscreve (fig. 6).

No cinema, esse regime se manifesta, quando a metáfora deixa de estruturar apenas a narrativa e passa a instaurar um mundo no qual certas distinções fundamentais se tornam inoperantes. Em **Blade Runner 2049** (2017), de Denis Villeneuve, a questão da identidade não se apresenta como tema, mas como condição do próprio universo diegético (fig. 7). A indistinção entre humano e replicante, entre memória vivida e memória implantada, entre original e cópia, não constitui um problema a ser resolvido, mas o regime dentro do qual tudo se torna inteligível. A descoberta de que as memórias podem ser fabricadas não introduz uma metáfora sobre a identidade; ela dissolve a possibilidade de



um critério externo que a estabilize. O filme não contém uma metáfora – ele opera como a própria experiência de um mundo em que o real já não se distingue da simulação.

Figura 6 - Cultura do selfie com filtros digitais: a vida é organizada como imagem; o filtro não altera o real, mas o constitui como tal



Fonte: autor.

Nesse nível, a metáfora deixa de ser uma operação identificável para tornar-se estrutura. Ela não organiza apenas um discurso ou uma série de imagens, mas sustenta sistemas simbólicos inteiros, nos quais a distinção entre literal e figurado perde sua operatividade. Não há mais um ponto a partir do qual se possa dizer que algo é “apenas” metáfora, porque é, precisamente, por meio dela que o sentido se torna possível.

É por isso que, na escala que vamos propor, a metáfora de terceiro grau marca o limite superior do regime logótico. Partindo da conotação, ela não apenas orienta o sentido, mas o estabiliza em configurações amplas, capazes de sustentar visões de mundo. Contudo, essa estabilização nunca é definitiva. A unidade que a metáfora sugere permanece tensionada, pois depende sempre da relação entre termos que não se confundem plenamente. A metáfora não elimina a diferença; ela a sustenta em estado de aproximação.

Figura 7 - Cena de *Blade Runner 2049*



Fonte: Denis Villeneuve, 2017.

É dessa tensão que decorre sua força: ver algo como outra coisa é, ao mesmo tempo, reconhecer e estranhar, aproximar e separar. A metáfora ilumina ao estabelecer relações, mas também inquieta ao impedir que elas se fixem completamente. Nesse sentido, ela constitui o ponto em que o sentido se intensifica ao máximo sem ainda se desdobrar em sistema narrativo contínuo. Entre a inflexão mínima dos tropos e a articulação extensa da alegoria, a metáfora de terceiro grau se apresenta como o momento em que o sentido se organiza como mundo, mas um que ainda guarda, em sua própria estrutura, a marca da instabilidade que o tornou possível.

Na poesia, a metáfora de terceiro grau encontra um de seus exemplos mais radicais em "*Ars Poetica*", de Archibald MacLeish, cujos versos finais não são uma metáfora sobre a poesia, já que instaura o regime no qual o poema não remete a nada além de si mesmo:

*A poem should be palpable and mute
As a globed fruit,
Dumb
As old medallions to the thumb,
[...]
A poem should not mean
But be.
(MACLEISH, 1926)*

[Um poema deve ser palpável e mudo/Como um fruto redondo,/ [...] Um poema não deve significar,/ Mas ser. (tradução nossa)]

O poema não contém uma metáfora sobre a autossuficiência da arte; ele é essa autossuficiência. O leitor não se pergunta "o que isto significa?" porque o sentido está na superfície da linguagem, na materialidade do verso. A metáfora, aqui, não é uma figura discernível; ela é o modo de existência do poema.

Na tradição brasileira, a metáfora de terceiro grau atinge um de seus momentos mais altos em Manoel de Barros (2013), particularmente em **Livro sobre Nada**. O poeta não usa metáforas para

descrever o mundo, instaura um regime no qual as distinções entre sujeito e objeto, entre palavra e coisa, entre realidade e imaginação tornam-se inoperantes:

Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
[...]
Não gosto de palavra acostuada.
A minha diferença é sempre menos.
Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
Não preciso do fim para chegar.
Do lugar onde estou já fui embora.
(BARROS, 2013)

O que está em jogo aqui não é uma metáfora sobre a poesia, como seria o caso de "a poesia é um brinquedo" (metáfora de primeiro grau). Trata-se, antes, de um regime em que o leitor não se pergunta "o que isto significa?" porque o sentido está na superfície da linguagem, na materialidade do verso, na própria operação de **desarrumar a linguagem**. A metáfora, aqui, não é uma figura discernível, é o modo de existência do poema. Quando Manoel de Barros afirma que "do lugar onde estou já fui embora", ele não descreve uma experiência, ele a performa no próprio ato da leitura. A metáfora de terceiro grau é, nesse sentido, a poesia no limite de sua própria possibilidade.

A distinção entre a metáfora de terceiro grau e a alegoria de primeiro grau, contudo, merece atenção; pois, em ambos os regimes, o sentido se organiza de maneira sistemática. A diferença não está na presença ou ausência de sistema, mas na perceptibilidade da operação. Na metáfora de terceiro grau, o espectador não se percebe diante de uma figura: o sentido metafórico tornou-se o próprio solo da experiência, sem exterior literal que permita contraste. Na alegoria de primeiro grau, ao contrário, a operação é reconhecível como tal: o espectador sabe que os pais transformados em porcos (em **A viagem de Chihiro**, 2001) significam algo para além da narrativa. A metáfora de terceiro grau é, nesse sentido, uma alegoria que esqueceu a si mesma; ou, mais precisamente, uma alegoria cujo caráter construído se tornou invisível.



Quadro 1 - A escala da metáfora

Grau da metáfora	Modo de operação	Estrutura do sentido	Relação com o visível	Exemplos
1º grau (substituição pontual)	Um termo substitui outro por analogia	Localizada	O desvio é visível e identificável como figura	Cérebro figurado como lâmpada; coração como engrenagem
2º grau (extensão organizadora)	Um campo de relações organiza o enunciado ou a série	Expandida	O visível é estruturado por uma lógica metafórica recorrente	Vida como viagem; campanhas que tratam o corpo como máquina
3º grau (princípio estruturante)	A metáfora torna-se o próprio regime de sentido	Sistêmica	Não há exterior ao metafórico; o visível é produzido dentro dele	Cultura do selfie com filtro; identidade como construção (<i>Blade Runner 2049</i>)

Fonte: Jack Brandão, 2026.

7 ALEGORIA

A palavra alegoria deriva do grego *ἀλληγορία* (*allegoría*), composta por *ἄλλος* (*állos* – outro) e *ἀγορεύω* (*agoreúo* – falar em público, dizer diante de). Assim, em seu sentido mais literal, é um discurso que se enuncia em uma direção, enquanto seu significado parte para outra. Contudo, essa definição etimológica, tomada isoladamente, ainda é insuficiente.

Aquilo que está em jogo na alegoria não é apenas a substituição pontual de um termo por outro, mas a instauração de um regime discursivo no qual o sentido se organiza por desdobramento. Diferentemente da metáfora, que opera por transferência – levando um termo a outro domínio –, a alegoria mantém os diferentes níveis de sentido em tensão, articulando-os em uma cadeia interpretável. Ela não transporta o sentido; mas o distribui.

Dessa maneira, a alegoria não se reduz a uma figura, mas constitui um modo de dizer que exige percurso. Este não é apenas temporal, mas interpretativo: ele implica uma travessia entre níveis de sentido que não se deixam reduzir uns aos outros. O que é dito não se esgota em sua literalidade, mas remete, continuamente, a outro plano, que se constrói ao longo da leitura. Por isso, não se oferece um lampejo de reconhecimento imediato, como a metáfora, mas um campo de relações que se desdobra no tempo. O sentido não está em um ponto, mas no percurso entre pontos, assim compreender uma alegoria é atravessá-la.

É por isso que, na tradição ocidental, a alegoria conheceu múltiplas formas. Na Antiguidade, esteve, frequentemente, associada à interpretação de mitos e textos; na tradição cristã, a exegese das Escrituras. Ela supõe não apenas um desvio, mas a possibilidade de um sistema de correspondências, ainda que instável, impedindo seu fechamento em uma única chave interpretativa. Dizer outra coisa, aqui, não é ocultar um sentido único, mas instaurar um espaço em que múltiplas leituras se tornam possíveis, ainda que orientadas.

Na Idade Média, tornou-se um modo de leitura do mundo: cada elemento da criação podia ser compreendido como signo de uma realidade superior. No século XVII, alcançou um de seus momentos



mais intensos, especialmente na cultura barroca, quando imagem, palavra e conceito se entrelaçam em dispositivos complexos de significação.

É nesse contexto que a reflexão de Walter Benjamin (1984) se torna decisiva. Para ele, a alegoria barroca não é um símbolo degradado, mas uma forma de pensamento que expõe a fratura entre o visível e o significado. Diferentemente do símbolo, que aspira à unidade orgânica entre forma e conteúdo, a alegoria revela a distância, o intervalo, a ruína. Ela não reconcilia, torna visível a impossibilidade da reconciliação plena.

Na alegoria, o sentido não se oferece como presença imediata, mas como construção mediada. Cada elemento aponta para outro, que por sua vez aponta para outro, em um encadeamento potencialmente infinito: não há garantia de fechamento. O intérprete não descobre um significado oculto já dado, pois tem de percorrer um sistema que se constitui na própria interpretação.

A alegoria é, nesse sentido, uma máquina hermenêutica aberta e é nesse movimento que se distingue da metáfora: não como forma inferior ou posterior, mas como outro regime de organização do sentido

Assim como a metáfora, a alegoria também admite graus de complexidade. Em um primeiro grau, estabelece correspondências, relativamente, estáveis entre imagem e conceito: figuras como a Justiça, a Morte ou a Fortuna possuem atributos que orientam a leitura. Em um segundo grau, desdobra-se em narrativa, exigindo um acompanhamento contínuo das relações simbólicas. Em um terceiro grau, fragmenta-se, perde a transparência de suas chaves e se aproxima do enigma: não mais um sistema a ser decifrado, mas um campo em que a interpretação se torna instável.

A mesma gradação pode ser identificada em exemplos extraídos da tradição verbal, da fotografia e do cinema, nos quais a alegoria se desloca da correspondência estável à fragmentação opaca.

8 ALEGORIA DE PRIMEIRO GRAU (CORRESPONDÊNCIA ESTÁVEL)

Em seu primeiro grau, a alegoria opera por meio de correspondências relativamente estáveis entre elementos e conceitos, apoiando-se em um repertório compartilhado que orienta a leitura. O conjunto alegórico apresenta-se como um sistema decifrável, no qual os termos remetem a significados reconhecíveis sem grande esforço hermenêutico. Há, por assim dizer, uma chave interpretativa disponível, ainda que nem sempre explicitada, que permite ao leitor ou espectador transitar entre os planos de sentido com relativa segurança.

Esse funcionamento pode ser observado em formas tradicionais da narrativa verbal, como nas fábulas. Em “A Cigarra e a Formiga”, atribuída a Esopo, as figuras dos dois animais não se esgotam em sua dimensão narrativa, mas correspondem a modos de vida claramente delineados: de um lado, a despreocupação e a imprevidência; de outro, o trabalho e a antecipação. A moral que se segue não



apenas orienta a interpretação, mas a estabiliza, reduzindo a margem de ambiguidade. A alegoria, nesse caso, funciona como um código consolidado, cuja decifração é praticamente imediata.

Figura 8⁵ - Cartaz de propaganda soviética (URSS), década de 1950, alegoria de correspondência estável, na qual cada elemento visual remete a um significado político claramente codificado.



Um funcionamento análogo pode ser identificado em certas imagens de caráter político, nas quais a alegoria se estrutura como linguagem visual compartilhada. Nos cartazes de propaganda soviética do período stalinista (fig. 8), a figura do operário, associada ao martelo, e a da camponesa, associada à foice, remetem, diretamente, à aliança entre indústria e campo. O horizonte luminoso, os corpos alinhados, o gesto confiante e, frequentemente, a presença de Joseph Stalin ao fundo compõem um sistema de correspondências estáveis: futuro radiante, coletividade, liderança. Cada elemento encontra seu correlato conceitual sem resistência, e o espectador reconhece, mais do que interpreta, a estrutura alegórica em operação. A imagem não exige decifração; ela se oferece como leitura já orientada.

⁵ Texto superior: “Союз Советских Социалистических Республик есть социалистическое государство рабочих и крестьян” (A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas é um Estado socialista de operários e camponeses); texto inferior: “ПАРТИИ ДЕЛО, ЦЕЛЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ – БЛАГО НАРОДА, КРЕПОСТЬ ОТЧИЗНЫ!” (A causa do Partido, o objetivo de nossa vida – o bem do povo, a fortaleza da pátria!).

Também no cinema é possível encontrar esse tipo de organização. Em *A Viagem de Chihiro* (2001), de Hayao Miyazaki, o universo dos espíritos articula-se como uma alegoria do trabalho e do consumo. A transformação dos pais em porcos, após consumirem alimento sem medida, estabelece uma correspondência direta entre excesso e degradação (fig. 9); a casa de banhos, com suas hierarquias e regras, figura um regime de trabalho que implica a perda do nome e da identidade; a personagem Sem-Rosto encarna um consumo ilimitado que não conduz à satisfação, mas à repetição vazia. Embora o filme comporte múltiplos níveis de leitura, essas correspondências permanecem, suficientemente, estáveis para orientar o espectador, oferecendo uma chave de interpretação acessível que organiza o conjunto sem esgotá-lo.

Figura 9 - Cena do filme A Viagem de Chihiro, alegoria de primeiro grau, estruturada por correspondências reconhecíveis entre personagens e conceitos



Fonte: Hayao Miyazaki, 2001

Na literatura ocidental, a alegoria de primeiro grau encontra sua forma mais cristalizada nas fábulas e nos contos morais. As **Fábulas** de La Fontaine, por exemplo, operam por correspondências estáveis: a cigarra é a imprevidência, a formiga é o trabalho, o lobo é a força bruta, o cordeiro é a inocência indefesa. O leitor não precisa decifrar um enigma; ele reconhece, imediatamente, o código. A moral que conclui cada fábula não acrescenta uma interpretação, apenas explicita o que a própria estrutura alegórica já tornava evidente. É por isso que essas narrativas podem ser lidas por crianças e adultos: a chave interpretativa está disponível a todos que compartilham o repertório cultural.

Na poesia, a alegoria de primeiro grau manifesta-se, com clareza, nos poemas que personificam conceitos de forma estável e reconhecível. Em "*Correspondences*", de Charles Baudelaire, a natureza é apresentada como um templo onde sons, perfumes e cores se correspondem – uma alegoria que organiza toda a obra:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
(BAUDELAIRE, 1857)*

[A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam por vezes sair palavras confusas;/ O homem por ali passa em meio a florestas de símbolos/ Que o observam com olhares familiares. (tradução nossa)]

Cada elemento (o homem que passa pela floresta de símbolos, os perfumes que são "frescos como corpos de crianças", os sons que "se traduzem") remete a uma chave interpretativa disponível: o mundo sensível é signo do mundo espiritual. O leitor reconhece, mais do que decifra, a estrutura alegórica em operação.

Na poesia brasileira, o mesmo ocorre em "Profissão de Fé", de Olavo Bilac, na qual a poesia é figurada como um ourives que trabalha o ouro e as gemas:

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.
Imito-o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro.
[...]
Corre; desenha, enfeita a imagem,
A ideia veste:
Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.
Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.
(BILAC, 2002)

A correspondência é estável: o artesão é o poeta, o ouro é a palavra, a oficina é a criação. O leitor não precisa de uma longa travessia interpretativa; o código está ali, visível, organizando o poema de ponta a ponta.

Nesse nível, a alegoria mantém-se como sistema legível, no qual a relação entre imagem e conceito, ainda que mediada, não se torna opaca. O sentido distribui-se ao longo dos elementos, mas sua articulação permanece reconhecível, sustentada por códigos culturais compartilhados. Trata-se de uma alegoria que não exige decifração extensiva, mas reconhecimento: uma forma em que o percurso interpretativo já se encontra, em grande medida, traçado.



9 ALEGORIA DE SEGUNDO GRAU (DESDOBRAMENTO NARRATIVO)

Em seu segundo grau, a alegoria já não se limita a um conjunto de correspondências estáveis, mas se desdobra em uma estrutura narrativa que exige acompanhamento contínuo. O sentido não se fixa em um ponto isolado, mas emerge da relação entre os elementos ao longo do percurso. A chave interpretativa não se apresenta de imediato; ela se constrói progressivamente, à medida que o leitor ou espectador atravessa o encadeamento das partes.

Esse funcionamento torna-se particularmente evidente nas grandes construções literárias de caráter alegórico. Na **Divina Comédia**, de Dante Alighieri (1989), a travessia do Inferno, do Purgatório e do Paraíso articula-se, simultaneamente, em múltiplos níveis: como narrativa de viagem, como percurso moral de purificação e como reflexão político-teológica sobre a ordem do mundo. As figuras que acompanham o poeta – Virgílio, Beatriz – não se deixam reduzir a correspondências unívocas: são, ao mesmo tempo, personagens históricos e instâncias conceituais. O sentido não se oferece como chave única, mas se constrói ao longo da travessia, exigindo memória, continuidade e interpretação.

Uma lógica semelhante pode ser observada em certas séries fotográficas nas quais a alegoria se constitui pela montagem e pela sequência. Em *The Americans*, de Robert Frank (1958), não se trata de estabelecer equivalências diretas entre imagem e conceito, mas de produzir um campo de sentido que emerge da articulação entre fotografias. Bandeiras, estradas, rostos, interiores, rituais cotidianos – cada imagem, isoladamente, permanece aberta; mas, em conjunto, compõem uma visão dos Estados Unidos marcada por tensões sociais, solidão e desigualdade (fig. 10). O sentido não está em uma fotografia específica, mas no ritmo da sucessão, nas justaposições e nos intervalos que se instauram entre elas. A alegoria não é enunciada, revela-se no percurso do olhar.

Também no cinema essa forma de organização se manifesta, quando a narrativa se estrutura como investigação progressiva. Em **Cidadão Kane** (1941), de Orson Welles, a busca pelo significado de “Rosebud” não conduz a uma chave definitiva, mas a uma multiplicidade de perspectivas fragmentárias. Cada depoimento acrescenta uma camada, sem jamais totalizar a figura de Charles Foster Kane. Ainda que o filme ofereça, ao final, uma resposta literal – o trenó da infância –, essa revelação não resolve o enigma, mas evidencia sua insuficiência. A vida não se deixa reduzir a um signo único, já que o sentido se constitui na travessia pelos fragmentos. A alegoria, aqui, não está em um símbolo isolado, mas na própria estrutura narrativa que exige do espectador um trabalho contínuo de reconstrução.

A literatura moderna, contudo, complexifica esse regime. Em **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa (2001), a alegoria não se reduz a correspondências estáveis. O sertão não é apenas o mundo, nem Riobaldo é apenas a alma humana. A travessia do jagunço não remete a um único conceito, mas a múltiplos planos que se sobrepõem: existencial, teológico, linguístico, político. O leitor não recebe uma chave no início do romance; ele a constrói ao longo da travessia do texto, à



medida que Riobaldo narra, hesita, contradiz-se e recomeça. A alegoria, aqui, não é um código a ser decifrado, mas um percurso a ser percorrido. O sentido emerge do desdobramento narrativo, não de uma correspondência pontual.

Figura 10 - imagem integrante de The Americans, na qual o sentido alegórico emerge da sequência e da montagem, e não de uma correspondência isolada



Fonte: Funeral, St Helena, South Carolina. Robert Frank, 1958

Na poesia, a alegoria de segundo grau exige percurso. Em "*The Second Coming*", de William Butler Yeats, a imagem do "*falcon that cannot hear the falconer*" não remete a um único conceito, mas se desdobra ao longo do poema em uma visão do colapso da civilização ocidental:

*Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
(YEATS, 1920)*

[Girando e girando na espiral que se amplia,/ O falcão já não ouve o falcoeiro;/ Tudo se desfaz; o centro não se sustenta;/ A simples anarquia se espalha pelo mundo,/ A maré turva de sangue se solta, e por toda parte/ A cerimônia da inocência é afogada;/ Os melhores carecem de convicção, enquanto os piores/ Estão cheios de uma intensidade apaixonada. (tradução nossa)]

O giro do falcão, a anarquia solta no mundo, a "*best that slouches towards Bethlehem*" [fera que se arrasta em direção a Belém] – cada elemento não é uma chave isolada, mas parte de um sistema de relações que só se revela na travessia do texto. O leitor não recebe uma correspondência fixa, vai

construindo-a à medida que avança. A alegoria, aqui, não é um código, mas uma experiência temporal de acumulação e descoberta.

No poema "O Cão sem Plumas", João Cabral de Melo Neto opera em regime semelhante:

Ali o mar é uma lagoa
ali o mar é uma lagoa
que não encontra o céu
porque o céu é muito baixo
e o mar é muito baixo
e o mar não se atreve a subir...
(MELO NETO, 1956)

O Capibaribe não é apenas o rio, nem apenas a vida miserável do Nordeste, é uma alegoria que se desdobra em múltiplas camadas – geográfica, social, existencial – sem nunca se fixar em uma única chave. O leitor atravessa o poema como se atravessa o próprio rio: em percurso.

Nesse nível, a alegoria deixa de ser um código de leitura imediato para tornar-se um dispositivo que organiza o sentido ao longo do tempo. Ela exige percurso, memória e articulação, deslocando a interpretação de um gesto pontual para uma experiência contínua. O que se compreende não é um significado fixo, mas uma rede de relações que se constrói no próprio ato de percorrer.

10 ALEGORIA DE TERCEIRO GRAU (FRAGMENTAÇÃO, OPACIDADE, PROXIMIDADE DO ENIGMA)

Em seu terceiro grau, a alegoria já não oferece uma chave estável nem um sistema de correspondências passível de fechamento. As relações tornam-se múltiplas, por vezes conflitantes, e o próprio dispositivo alegórico passa a expor o limite da interpretação. O sentido não se fixa, nem se deixa totalizar, desloca-se, fragmenta-se e, por vezes, retrai-se. É o ponto em que a alegoria toca as margens do sentido e começa a ceder lugar ao enigma.

Essa condição manifesta-se com particular intensidade em certas obras literárias nas quais a estrutura alegórica permanece ativa, mas recusa a estabilização. Em textos de Franz Kafka, como **O Processo** ou **A Sentença**, tudo parece remeter a outra coisa – o tribunal, a lei, a culpa, a condenação – e, no entanto, nenhuma dessas instâncias se deixa fixar por uma chave interpretativa única. As leituras possíveis se multiplicam (crítica da burocracia, teologia negativa, parábola existencial), mas nenhuma se impõe como definitiva. A alegoria não aponta para um significado oculto a ser descoberto, mas instaura um campo em que o próprio sentido se mantém em suspenso. O percurso interpretativo não conduz a uma solução, mas a uma intensificação da indeterminação.

A alegoria de terceiro grau na literatura atinge seu limite em obras que recusam qualquer estabilização hermenêutica. Em **O Nome da Rosa**, de Umberto Eco (2009), a biblioteca-labirinto, os manuscritos envenenados e a disputa sobre o riso de Aristóteles compõem um sistema alegórico que



se oferece à interpretação; mas que, a cada tentativa de fechamento, se desdobra em novas camadas. O romance é ao mesmo tempo um romance policial, uma reflexão sobre a interpretação, uma crítica da verdade e uma alegoria da leitura. Nenhuma dessas chaves esgota a obra. Eco, que foi um dos maiores teóricos da interpretação, construiu um mecanismo que produz sentido justamente ao expor os limites de qualquer interpretação definitiva. A alegoria, aqui, não conduz a uma verdade oculta, instaura um campo em que o próprio ato de interpretar torna-se o tema.

Na poesia moderna, a alegoria de terceiro grau atinge seu limite em obras que recusam qualquer estabilização hermenêutica. Em "The Waste Land", de T. S. Eliot:

*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
[...]
What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.
(ELIOT, 1922)*

[Abril é o mês mais cruel, gerando/ Lilases da terra morta, misturando/ Memória e desejo, despertando/ Raízes inertes com a chuva da primavera./ O inverno nos manteve aquecidos, cobrindo/ A terra com neve do esquecimento, alimentando Uma vida mínima com tubérculos secos. / [...] Que raízes se agarram, que ramos crescem/ Deste entulho pedregoso? Filho do homem,/ Não podes dizer, nem adivinhar, pois conheces apenas/ Um monte de imagens quebradas, sob o sol que as fustiga,/ Onde a árvore morta não dá abrigo, o grilo não traz alívio,/ E a pedra seca não oferece som de água. (tradução nossa)]

As citações, as vozes, os fragmentos de mito e de literatura compõem um sistema alegórico que se oferece à interpretação; mas que, a cada tentativa de fechamento, se desdobra em novas camadas. O poema é, ao mesmo tempo, uma elegia da Europa pós-guerra, uma meditação sobre a esterilidade espiritual, um palimpsesto de citações e uma alegoria da própria leitura. Nenhuma dessas chaves esgota a obra. Eliot construiu um mecanismo que produz sentido justamente ao expor os limites de qualquer interpretação definitiva. A alegoria, aqui, não conduz a uma verdade oculta, mas instaura um campo em que o próprio ato de interpretar se torna o tema.

Na poesia brasileira, algo análogo ocorre em "A Máquina do Mundo", de Carlos Drummond de Andrade:

E eu me preparei para entrar na máquina
que se abria diante de mim, como um sonho
de pura pedra e puro espaço, e nela
penetrei sem espanto, caminhando
sobre estranhos fulgores que desciam



do teto ao chão, e do chão ao teto, em ondas...
(ANDRADE, 2014)

O "objeto" que se oferece ao olhar do viajante é tão denso e multifacetado que qualquer leitura alegórica se frustra, não porque o poema seja hermético, mas porque sua abertura é estrutural. O leitor não decifra, percorre, sem jamais chegar a um termo final.

Uma lógica semelhante pode ser observada em certas imagens contemporâneas que operam no limite entre construção e opacidade. Em *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993), de Jeff Wall, a cena – minuciosamente encenada – oscila entre o registro do cotidiano e a citação explícita da tradição pictórica. Papéis que voam, gestos interrompidos, forças invisíveis que atravessam o espaço: tudo parece sugerir um campo de relações possível entre fotografia e pintura, entre instante e duração, entre banalidade e composição (fig. 14). No entanto, nenhuma dessas leituras se estabiliza como chave. A imagem permanece como superfície densa, que acolhe projeções interpretativas sem se deixar esgotar por elas. A alegoria não desaparece; ela se torna indecível.

Figura 11 - *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*,



Fonte: Jeff Wall, 1993

No cinema, essa instabilidade se radicaliza quando a própria estrutura narrativa deixa de sustentar uma coerência verificável. Em **O ano passado em Marienbad** (1961), de Alain Resnais, a repetição de cenas, a variação de detalhes e a inconsistência do tempo e do espaço impedem a fixação de qualquer interpretação conclusiva. A relação entre as personagens – encontro, memória, invenção – não se resolve, mas se reconfigura a cada retorno. O filme admite múltiplas leituras possíveis, mas não valida nenhuma delas como definitiva. A alegoria já não organiza um sistema interpretável, ela

funciona como uma máquina que produz interpretações sem jamais se fixar em uma delas. Em seu limite, ela se aproxima do enigma (fig. 12).

Cabe notar que a alegoria de terceiro grau não opera de modo idêntico em diferentes meios. No cinema, sua instabilidade pode apoiar-se na repetição temporal e na variação mnemônica (como em Resnais); na fotografia, ao contrário, ela se concentra em um único quadro, que deve sustentar sozinho a tensão entre sentido possível e sentido recusado (fig. 11). A obra de Jeff Wall é exemplar desse segundo tipo: a imagem fixa deve carregar, em sua superfície, toda a potência do indecível, sem o auxílio do desdobramento narrativo. Essa diferença de regime temporal não invalida a classificação comum como alegoria de terceiro grau, mas qualifica suas condições de emergência.

Figura 12 - *O Ano Passado em Marienbad* - "Corredores sem fim sucedem-se a corredores": a passagem interminável pelo hotel, antes de se chegar ao teatro – o limiar entre o que foi, o que talvez tenha sido e o que nunca aconteceu.



Fonte: Alain Resnais, 1961.

Nesse nível, a alegoria deixa de operar como código ou narrativa estruturada para tornar-se um campo de tensões em que o sentido não se apresenta como dado, mas como problema. Não se trata mais de decifrar, mas de sustentar a relação com aquilo que resiste à decifração. A interpretação já não garante o sentido, apenas o acompanha em seu movimento. A alegoria, aqui, não conduz a uma chave, mas expõe a impossibilidade de seu fechamento.

É assim que, no interior de nossa escala, a alegoria se desloca da correspondência estável ao desdobramento narrativo; e, por fim, à opacidade estrutural. Quanto mais se complexifica, mais se aproxima de seu próprio limite: um ponto em que o sentido já não se deixa estabilizar, mas também não desaparece. Ele persiste como tensão.

Entre o tropo, como inflexão mínima, e a metáfora, como organização analógica, a alegoria aparece, assim, como o regime no qual o sentido se constrói no tempo. Ela não se oferece ao olhar de uma só vez; ela exige percurso, memória e interpretação. Mais do que dizer outra coisa, ela faz com que o sentido se produza como travessia; e, em seu limite, como instabilidade.

Os graus aqui descritos referem-se ao potencial estrutural da obra – às operações que ela torna possíveis e aos modos de leitura que ela convoca –, não à recepção empírica de cada espectador. Uma



obra de alegoria de terceiro grau pode ser lida como alegoria de primeiro grau por um espectador desatento; inversamente, uma obra de metáfora de primeiro grau pode ser superinterpretada como alegoria. O que está em jogo na escala é a arquitetura de sentido que a obra disponibiliza, não o uso que dela se faz.

Quadro 2 - A escala da alegoria

Grau da alegoria	Modo de operação	Estrutura do sentido	Relação com o visível / narrativo	Exemplos
1º grau (correspondência estável)	Elementos remetem a conceitos de forma relativamente fixa	Estável e codificada	O sentido é reconhecível; há chave interpretativa compartilhada	Fábulas (Esopo); propaganda soviética; <i>A Viagem de Chihiro</i>
2º grau (desdobramento narrativo)	O sentido se constrói ao longo de uma sequência ou percurso	Expandida e progressiva	O sentido emerge da relação entre partes; exige memória e acompanhamento	<i>Divina Comédia</i> ; <i>The Americans</i> (Robert Frank); <i>Cidadão Kane</i>
3º grau (fragmentação / opacidade)	As correspondências tornam-se instáveis ou indecíveis	Instável e aberta	Não há chave definitiva; a interpretação permanece em tensão	Kafka; Jeff Wall; <i>O Ano Passado em Marienbad</i>

Fonte: Jack Brandão, 2026.

11 A ARTICULAÇÃO COM OS DOIS PRIMEIROS DOMÍNIOS DO MODELO QUADRIpartido

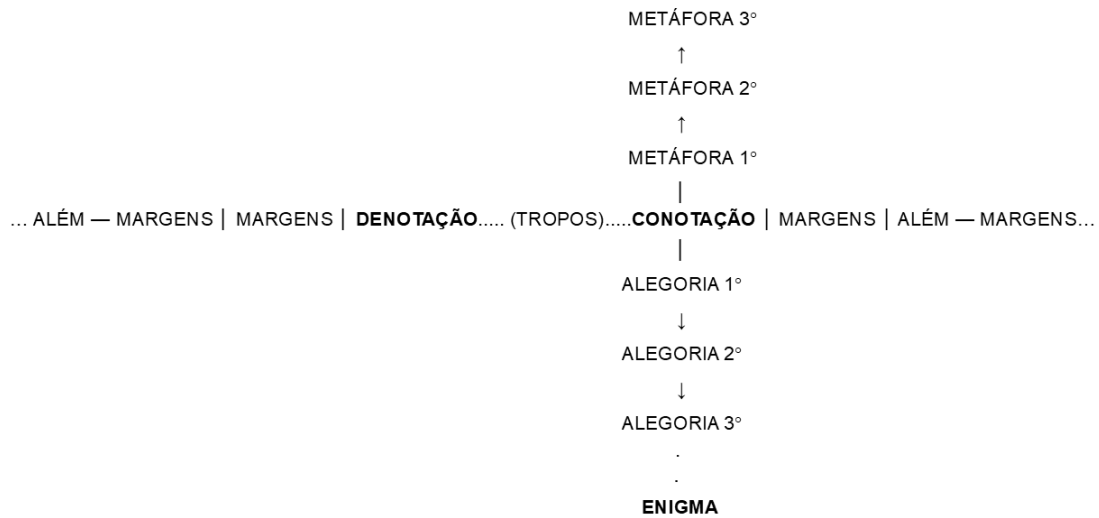
O modelo quadripartido que propomos distingue quatro domínios da imagem: o material (*εἰκόων*), o imaterial (*εἰδωλον*), o epiplástico (gerado por IA) e o holográfico. Os dois primeiros – material e imaterial – são aqueles nos quais a imagem ainda opera sob o regime da representação. Neles, a questão do sentido não é apenas presente, mas estruturante. É nesse campo que se inscrevem a denotação, a conotação, os tropos, a metáfora e a alegoria.

A imagem material (pintura, fotografia, escultura) constitui o domínio da denotação visível: ela mostra o que está ali; mas, ao mostrar, ela também conota. A figura apresenta-se como evidência – “isto é” – e, ao mesmo tempo, abre-se à interpretação. Os tropos operam nesse espaço como inflexões do visível: não apenas como figuras identificáveis, mas como modos de organização perceptiva. A lágrima esculpida não apenas representa a dor, ela a condensa. O gesto do corpo não apenas indica um estado, mas o torna visível por deslocamento. O que se vê, portanto, nunca é apenas o que está dado, mas aquilo que se organiza como visível por meio dessas operações.



Figura 13 – Escala de Brandão

ESCALA DE BRANDÃO



Fonte: Autor.

A imagem imaterial (sonho, fantasia, pensamento), por sua vez, é o domínio em que a conotação se torna predominante. Nela, a fixação denotativa se esgarça: não há suporte, não há “isto é” que estabilize o sentido. As imagens oníricas não representam, elas associam, condensam, deslocam. Nesse regime, os tropos já não se deixam isolar como figuras, já que se tornam o próprio modo de funcionamento da imagem. A metáfora emerge como fusão imediata; a alegoria, como encadeamento fluido; o sentido não se fixa, mas se transforma continuamente. Se, na imagem material, o tropo opera sobre o visível, aqui ele coincide com o próprio processo de formação da imagem.

É nesses dois domínios – material e imaterial – que o sentido se organiza segundo o que denominamos **Escala de Brandão**⁶, isto é, um modelo dinâmico que descreve não níveis, mas direções de operação do sentido.

⁶ A escala representa a dinâmica do sentido nos domínios material e imaterial da imagem (*εἰκόν* e *εἶδωλον*), onde a imagem ainda opera sob o regime da representação. O eixo horizontal – DENOTAÇÃO e CONOTAÇÃO – não constitui uma oposição binária, mas um campo de tensão no qual o sentido oscila entre a fixação provisória (denotação) e a dispersão produtiva (conotação). As barras verticais (|) assinalam as margens: pontos internos ao regime logótipo onde o sentido se tensiona até o esgarçamento, sem, contudo, desaparecer. As reticências (...) indicam continuidade não linear e abertura para aquilo que excede o próprio regime. Os tropos – metonímia, sinédoque, ironia, bem como a metáfora e a alegoria em sua inflexão mínima – não constituem um grau na escala, mas o campo de operações que se estende na tensão entre denotação e conotação. É a partir da conotação, e não dos tropos, que a escala se organiza em duas direções opostas: ascendente (metáfora) e descendente (alegoria). A metáfora tende à unificação por analogia (condensação), enquanto a alegoria tende à articulação por desdobramento (distribuição). Os graus (1º, 2º, 3º) não hierarquizam valores, mas descrevem a extensão e a profundidade de cada operação: da substituição pontual à cosmovisão estruturada (metáfora); da correspondência estável à fragmentação opaca (alegoria). O enigma, ao final, não é um grau da alegoria, mas o ponto em que a própria lógica do esclarecimento se suspende. Ele não pertence nem às margens (onde o sentido ainda se retrai) nem ao paramundo (onde a imagem comparece sem significar), mas assinala a passagem de um regime a outro – o limite interno da própria interpretação.



12 POR QUE A METÁFORA ASCENDE E A ALEGORIA DESCE?

A direcionalidade da escala não é arbitrária. Ela decorre da própria natureza das operações que cada figura realiza sobre o campo da conotação.

A **metáfora é ascendente** porque tende à **unificação**. Partindo da dispersão conotativa – onde múltiplos sentidos coexistem sem hierarquia –, a metáfora seleciona, aproxima e condensa. Ela faz com que dois domínios distintos (por exemplo, "vida" e "viagem") sejam vistos como um só. Quanto mais extensa e estruturante a metáfora, mais se aproxima de uma visão de mundo unificada, onde a distinção entre literal e figurado se esvai. Esse movimento em direção à unidade é percebido como **subida** porque vai da pluralidade conotativa à analogia sintetizadora — do múltiplo ao uno.

A **alegoria é descendente** porque tende à **articulação**. Partindo do mesmo campo conotativo, a alegoria não condensa: ela desdobra. Ela mantém os domínios separados (o plano literal e o plano figurado) e constrói entre eles um sistema de correspondências que exige percurso. Quanto mais complexa a alegoria, mais camadas se acrescentam, mais o sentido se distribui ao longo de uma narrativa ou de um conjunto de elementos. Esse movimento em direção à diferenciação é percebido como **descida** porque vai da unidade potencial da conotação à multiplicidade organizada do sistema – do uno ao múltiplo.

Em suma: a metáfora **sobe** em direção à analogia (condensação, unificação, superação da diferença); a alegoria **desce** em direção à narrativa (distribuição, articulação, exposição da diferença). Ambas partem da conotação – a fonte comum do sentido em movimento –, mas seguem direções opostas porque respondem a duas necessidades igualmente fundamentais da inteligibilidade humana: a de **reunir** (metáfora) e a de **percorrer** (alegoria).

O termo **tropos** é aqui empregado em um sentido distinto daquele da retórica clássica: não designa um conjunto de figuras, mas a operação fundamental pela qual o sentido se torna possível. Nesse sentido, a metáfora e a alegoria – tradicionalmente classificadas como tropos – não são aqui compreendidas como partes desse conjunto, mas como modos de organização do campo tropológico.

A denotação e a conotação não constituem níveis separados, mas polos de um mesmo campo. As barras verticais assinalam que esse campo não é contínuo e homogêneo, mas atravessado por zonas de tensão e transição. Já as reticências assinalam que, em seus extremos, o modelo encontra seus próprios limites, abrindo-se para aquilo que não pode mais ser plenamente inscrito no regime da significação.

A partir da conotação – e não de um ponto intermediário – o sentido se organiza em duas direções opostas. No movimento ascendente, a metáfora estrutura o campo por analogia, condensando relações dispersas em formas de inteligibilidade. No descendente, a alegoria desdobra essas relações em sistemas interpretáveis, distribuindo o sentido em sequência e duração. Ambas partem de um



mesmo campo de possibilidade, mas operam segundo lógicas distintas: uma tende à unificação; a outra, à articulação.

A Escala de Brandão não deve ser compreendida, portanto, como um modelo universal da imagem, mas como a descrição do funcionamento do sentido no interior do regime representacional. Ela se aplica aos domínios em que a imagem ainda remete a algo, isto é, aos domínios material e imaterial.

Nos domínios emergentes – a imagem epiplástica e a imagem holográfica – essa lógica começa a se modificar. A imagem gerada por IA não organiza o sentido a partir de uma experiência perceptiva direta, mas de operações probabilísticas. A imagem holográfica, por sua vez, não representa algo ausente, mas faz comparecer uma presença visual e luminosa no espaço. Em ambos os casos, o eixo denotação–conotação deixa de estruturar plenamente a experiência.

É nesse ponto que a Escala encontra suas margens. Para além delas, não se trata mais de interpretar, mas de enfrentar um outro regime: aquele em que a imagem já não se organiza prioritariamente como linguagem, mas como presença. É nesse ponto que o regime logótico encontra seu limite – e a imagem começa a *escapar ao regime da significação*, abrindo-se para o que chamaremos de margens e paramundo.

13 MARGENS E ALÉM-MARGENS: O LIMITE DA COMPREENSÃO E O PARAMUNDO

Todo o movimento até aqui descrito – da denotação à conotação, dos tropos à metáfora e à alegoria, da figura pontual à estrutura totalizante – permanece inscrito no interior de um mesmo regime: o regime do sentido. Trata-se de um campo no qual a imagem, ainda que múltipla e instável, continua a operar como linguagem, isto é, como aquilo que remete a outro algo. Há, porém, um limite interno a esse campo: as margens.

A margem não é um exterior do sentido, mas o ponto em que ele se tensiona até o esgarçamento. É o lugar em que a significação não desaparece, mas se torna precária; onde a interpretação não cessa, mas já não se garante, e o sentido vacila entre a saturação e o silêncio.

Na margem, a imagem ainda significa, mas já não assegura aquilo que significa. O vínculo entre o visível e o inteligível torna-se instável, e o intérprete percebe que suas chaves não são mais suficientes. É o domínio das alegorias de terceiro grau, dos emblemas resistentes, das formas que já não se deixam reconduzir a um sistema estável de correspondências. A margem é, assim, o ponto em que o regime logótico revela sua própria finitude.

É também nesse limiar que se torna visível aquilo que, no interior do sistema, permanecia oculto: o fato de que o sentido nunca foi plenamente garantido, mas apenas sustentado por operações interpretativas. Na margem, essa sustentação vacila, o sentido não desaparece, mas se retrai.



Para além da margem — e não como sua continuação, mas como sua ruptura — começa o paramundo. Não se trata de um mundo ilusório, nem de uma simples extensão do regime anterior, mas de uma transformação de sua própria lógica. O que se altera não é o conteúdo da imagem, mas o modo de seu aparecer.

No paramundo, a imagem já não se organiza, prioritariamente, como representação, isso porque já não remete, mas se impõe como presença. A questão deixa de ser “o que isso significa?” e passa a ser “como isso se dá ao olhar?”. A denotação e a conotação, os tropos, a metáfora e a alegoria – todas as operações que estruturavam o campo do sentido – tornam-se insuficientes para dar conta da experiência.

Não é que o sentido desapareça, mas deixa de ser o princípio organizador da imagem. O que se impõe agora é a presença como tal: a imagem não diz, apresenta-se, não significa; comparece.

É nesse além das margens que se situam os dois domínios emergentes do modelo quadripartido: a imagem epiplástica e a imagem holográfica. A primeira opera como **presença calculada**: não resulta da incidência direta do real sobre um suporte, mas de operações algorítmicas que produzem visualidade a partir de probabilidades. A segunda opera como **presença luminosa**: não remete a um objeto ausente, mas faz comparecer uma volumetria visível no espaço, ainda que irredutível ao toque.

Em ambos os casos, a imagem já não se inscreve, de maneira plena, no regime da significação. Não se pergunta, diante de uma imagem gerada por IA, “o que ela quis dizer?”, porque não há, *a priori*, intenção originária a ser recuperada. Não se pergunta, diante de uma imagem holográfica, “o que ela representa?” – porque ela não representa; ela projeta. O paramundo não é o lugar da interpretação, mas da presença.

A passagem do mundo ao paramundo não elimina o sentido; ela o desloca. O que antes se organizava como linguagem passa a operar como ambiente. A imagem deixa de ser um meio e torna-se, ela própria, um modo de presença.

14 O ENIGMA

Há um ponto, no movimento do sentido, em que a interpretação não avança, não por insuficiência do intérprete, mas porque a própria imagem se retrai. Esse ponto é o enigma que não deve ser confundido com o obscuro que é aquilo que ainda pode ser esclarecido.

O enigma é aquilo que resiste à própria lógica do esclarecimento que não oculta um sentido à espera de decifração, mas institui um regime em que o ocultamento é constitutivo. Diferentemente da alegoria que, mesmo complexa, ainda pressupõe a possibilidade de uma chave interpretativa, o enigma suspende essa possibilidade, já que não há garantia de resolução. Se há chave, ela é instável; ou, se há sentido, ele não se fixa. O enigma, dessa maneira, não é uma etapa do entendimento, é seu limite.



Na tradição ocidental, o enigma sempre ocupou um lugar limiar. Nos oráculos, sua ambiguidade não era falha, mas estratégia: o deus não se entregava inteiramente. Na Esfinge, o enigma não era apenas pergunta, mas prova, e errar implicava a morte. Assim, o enigma não informa, seleciona.

No século XVII, foi cultivado como forma de engenho: os emblemas, os jogos de palavras, as composições visuais desafiavam o leitor, mas ainda pressupunham uma solução. O enigma moderno, porém, radicaliza essa condição. Quando a imagem já não garante uma chave, o enigma deixa de ser problema a resolver e torna-se estrutura.

Nas imagens contemporâneas, por exemplo, essa condição atinge um novo grau. Uma fotografia que mostra um corpo sem identidade não é apenas um registro, torna-se uma pergunta sem resposta. Uma imagem gerada por IA – que simula um rosto inexistente – não é apenas representação, é uma indecidibilidade ontológica: o que vemos existiu? Poderia ter existido? E isso é decisivo: não sabemos.

O enigma habita as margens, porque é ali que o sentido se torna instável, mas, para além das margens – no paramundo – ele deixa de ser um problema da interpretação e passa a ser condição da própria imagem.

A imagem epiplástica é enigmática porque sua origem não é perceptiva, mas estatística. A imagem holográfica, por sua vez, é enigmática porque sua presença não implica substância. Em ambos os casos, o enigma não é um obstáculo a ser superado, mas o modo pelo qual a imagem se oferece.

O que se revela, então, é que o enigma não é um defeito do sentido, mas sua fronteira, daí a Escala indicar isso por meio de reticências. E, no paramundo, essa fronteira deixa de separar dois regimes para tornar-se o próprio modo de aparecer da imagem.

Se, no início, a imagem se apresentava como signo – isto é, como aquilo que remete a algo outro –, ao final do percurso ela se revela como presença, como aquilo que comparece sem garantia de tradução. Entre um ponto e outro, o sentido não desaparece, mas se transforma: estabiliza-se na denotação, expande-se na conotação, organiza-se na metáfora, desdobra-se na alegoria, tensiona-se nas margens e, por fim, cede lugar a um regime em que já não estrutura a experiência. O que a iconofotologia permite entrever é justamente essa passagem: não da imagem ao significado, mas da imagem ao seu próprio modo de aparecer.

15 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos, ao longo deste artigo, um arco que parte da distinção fundadora entre denotação e conotação – não como níveis separados, mas como tensões constitutivas do campo do sentido – e chega ao limiar em que a imagem já não se organiza prioritariamente como linguagem, mas como presença. Esse percurso não é linear, nem teleológico. Ele descreve uma dinâmica: a da oscilação entre



fixação e dispersão, entre estabilização provisória e expansão interpretativa, entre o gesto mínimo do tropo e a organização sistemática da metáfora e da alegoria.

A Escala de Brandão, apresentada e exemplificada ao longo das seções anteriores, não pretende substituir as teorias semióticas ou retóricas existentes. Seu propósito é mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical: oferecer um modelo dinâmico que descreve direções de operação do sentido – ascendente (metáfora) e descendente (alegoria) – a partir de um mesmo campo de possibilidade, a conotação. A metáfora condensa, unifica, faz ver semelhanças onde antes só se viam diferenças. A alegoria desdobra, articula, constrói percursos nos quais o sentido emerge da relação entre partes, não de um ponto de chegada. Ambas são legítimas. Ambas são necessárias. Ambas respondem a duas necessidades igualmente fundamentais da inteligibilidade humana: a de reunir e a de percorrer.

Os exemplos – da fábula de Esopo ao cinema de Resnais, da fotografia publicitária à poesia de Manoel de Barros, da propaganda soviética à cultura do selfie – não são meras ilustrações. Eles demonstram que a escala não é uma abstração vazia, mas um instrumental operacional. O leitor que compreende a diferença entre uma metáfora de primeiro grau (substituição pontual) e uma metáfora de terceiro grau (princípio estruturante de um sistema simbólico) não apenas classifica imagens: ele aprende a ver nelas diferentes regimes de organização do sentido. Do mesmo modo, aquele que distingue uma alegoria de primeiro grau (correspondência estável) de uma alegoria de terceiro grau (fragmentação, opacidade, proximidade do enigma) não apenas decifra códigos: ele reconhece o ponto em que a própria interpretação se torna instável e, por vezes, se suspende.

Foi precisamente esse ponto que nos conduziu às margens – o lugar em que o sentido não desaparece, mas se retrai; onde a interpretação não cessa, mas já não se garante. E, para além das margens, ao paramundo: o regime em que a imagem já não remete a algo outro, mas comparece como presença. Não se pergunta, diante de uma imagem gerada por inteligência artificial, "o que ela quis dizer?", porque não há intenção originária a ser recuperada. Não se pergunta, diante de uma imagem holográfica, "o que ela representa?", porque ela não representa: ela projeta. O paramundo não é o lugar da interpretação, mas da presença.

O enigma, nesse contexto, não é um obstáculo epistemológico a ser superado. É a própria forma que a imagem assume quando se aproxima de seu limite. A imagem epiplástica é enigmática porque sua origem não é perceptiva, mas estatística. A imagem holográfica é enigmática porque sua presença não implica substância. Em ambos os casos, o enigma não é um defeito do sentido, mas sua fronteira – e, no paramundo, essa fronteira deixa de separar dois regimes para se tornar o próprio modo de aparecer da imagem.

O que este artigo permitiu entrever, ainda que de modo programático, é que a imagem não se reduz ao que significa. Antes de significar, ela comparece. Antes de ser signo, ela é presença. E é



precisamente porque a imagem pode ser presença que ela pode, também, ser significado. A passagem não se dá da imagem ao significado, mas da imagem ao seu próprio modo de aparecer.

A Escala de Brandão, as noções de margem, paramundo e enigma – tudo isso não encerra a questão. Ao contrário: abre-a. Os desdobramentos aqui apenas esboçados – a articulação com os domínios epiplástico e holográfico, o aprofundamento do conceito de paramundo, a relação entre iconotropismo e regimes emergentes da imagem – exigem um tratamento mais extenso, que foge ao escopo deste artigo. Eles serão desenvolvidos em publicação futura, na qual a presente reflexão encontrará seu lugar como parte de uma investigação mais ampla sobre a natureza da imagem na contemporaneidade.

Por ora, fica a proposta: a imagem não é uma superfície a ser decifrada, mas um campo a ser percorrido. E percorrê-lo exige não apenas chaves interpretativas, mas a disposição de suspender a própria certeza de que todo sentido pode – ou deve – ser fixado. Há imagens que não pedem para ser compreendidas. Há imagens que pedem apenas para ser habitadas. A iconofotologia, da qual este artigo é um primeiro movimento, nasce precisamente dessa aposta: a de que a imagem é, antes de tudo, um modo de presença – e que é somente a partir dessa presença que o sentido, quando e onde ele se faz possível, pode emergir como travessia.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia (vol. 1 e 2, trad. Critiano Martins). Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ALVES, Castro. Espumas flutuantes e Os escravos. São Paulo: Martins Fontes, 2000. ANDRADE, Carlos Drummond de. Nova reunião: 23 livros (vol 1, 2, 3). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- ARISTÓTELES. Poética (trad. Paulo Pinheiro) São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Ática, 1995.
- BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. Câmera Clara: reflexões sobre a fotografia (trad. Júlio C. Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGMAN, Ingmar (Director). The Seventh Seal. Sweden: Svensk Filmindustri, 1957.
- BILAC, Olavo. Poesias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BRANDÃO, Jack. Iconofotologia: arqueologia do visível (vol. 1). Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2026 (no prelo).
- COPPOLA, Francis Ford (Director). The Godfather. United States: Paramount Pictures, 1972. ECO, Umberto. O nome da rosa (trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica (trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza). São Paulo: Perspectiva, 1980
- ELIOT, T. S. The Waste Land. New York: Boni and Liveright, 1922.
- ESOPO. Fábulas completas (trad. Neide Smolka). São Paulo: Moderna, 1994.
- FRANK, Robert. The Americans. Paris: Robert Delpire, 1958. GUNTHER, André. A imagem não fotográfica. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- HOMERO. Odisseia (trad. de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34, 2011.
- KAFKA, Franz. O processo (trad. Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



KAFKA, Franz. O veredicto, in: A metamorfose (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LA FONTAINE, Jean de. Fábulas (trad. Milton Amado). Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. IMAGENS EM FOCO Revista Científica de Cultura e de Imagem Nº 6 Ano III março/2026 ISSN 3085-7309
Página 94

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LIMA, Jorge de. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MACLEISH, Archibald. Ars Poetica, in: Poems 1924-1933. Boston: Houghton Mifflin, 1926.

MANOVICH, Lev. Software Takes Command. New York: Bloomsbury, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MIYAZAKI, Hayao (Director). Spirited Away. Japan: Studio Ghibli, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral in: Obras incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica (trad. José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva, 1977.

QUINTILIAN, Marcus Fabius. Institutio Oratoria (trans. H. E. Butler). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1920.

RESNAIS, Alain (Director). Last Year at Marienbad. France: Terra Filmes, 1961.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral (trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix, 2000.

TESAURO, Emanuele. Il cannocchiale aristotelico. Torino: Zanichelli, 1670. VICO, Giambattista. The New Science (trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch). Ithaca: Cornell University Press, 1984.

VILLENEUVE, Denis (Director). Blade Runner 2049. United States: Warner Bros., 2017.

VIRGÍLIO. Eneida (trad. Carlos Alberto Nunes). São Paulo: Ediouro, 1998.



WALL, Jeff. A Sudden Gust of Wind (after Hokusai). Photograph, 1993.

WELLES, Orson (Director). Citizen Kane. United States: RKO Pictures, 1941.

YEATS, William Butler. "The Second Coming", in: Michael Robartes and the Dancer. Churchtown: Cuala Press, 1920.

