

# Publicidade e textos híbridos: leitura de informações e impressões<sup>1</sup>

**ADRIANA BAPTISTA**

Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto  
adrianabaptista@ese.ipp.pt

## Abstract

This text will present some research results about reading and visual processing of texts and pictures, and will discuss, supported by a rough typology for articulate texts of visual and verbal printed material (mixed, hybrid and fusional), the importance of visual semi-otic systems in the transmission of information nowadays.

We will try to show how and what we read in different kinds of hybrid texts, like those complex rhetorical texts used in printed advertising, by revealing, through a basic set of examples, how they promote the transmission of multiple kinds of pragmatic and emotional information.

Keywords: visual processing, bimedia texts, advertising rhetorical complex texts, hybrid texts reading

## Introdução

Rodeados de imagens que nos seduzem, não podemos deixar de nos interrogar sobre os seus benefícios e malefícios. Será o devir desta convivência inevitavelmente uma dependência? Será esta situação de absoluto e saboroso consumismo alguma vez reversível? Comprometerá a linguagem visual, parcialmente apoiada no mimetismo icónico da representação, o desenvolvimento da linguagem verbal na espécie humana? Diminuirão as imagens a capacidade de imaginar?

---

<sup>1</sup> O texto que aqui se reproduz é a versão escrita de uma parte da conferência proferida na Universidade Católica, em Braga, em 29 de Maio de 2009, para os alunos dos Cursos de Ciências da Comunicação e de Estudos Artísticos e Culturais.

Sempre que colocamos este tipo de questões afastamos dicotomicamente o sistema verbal do visual. Tal afastamento ganha consistência, frequentemente, na afirmação do carácter linear da linguagem verbal como uma característica estruturalmente significativa. É nela que se organiza a narrativa do mundo (ou dos mundos) e a capacidade de dizer a sequência, identificando os lapsos de tempo como significativos e os avanços e recuos como redes fronteiriças capazes de colocar o sucedido entre parêntesis. Contra esta linearidade é comum identificar-se a simultaneidade do pictural, opondo o espaço ao tempo e isolando as estratégias narrativas dentro do texto verbal de infinita, mas ordenada, recursividade.

Na linguagem verbal, a arbitrariedade, posta ao serviço da produtividade, aparentemente, faz do signo e das estruturas sintácticas da língua um mundo à parte da representação motivada, afastando o representado da percepção visual. Esta característica, que sempre se considera arredada das imagens, frequentemente aparentadas ao mundo através de um mimetismo gráfico que os nossos olhos julgam reconhecer de imediato – ainda que nem todas as imagens sejam imediatas e que toda e qualquer imagem se organize numa escala de progressivos valores de abstracção ou de iconismo – parece, todavia, arredar-se também da linguagem verbal já que os falantes dela se servem cada vez mais, de forma motivada, pela conotação, pelo humor, pela intertextualidade, pela prosódia, etc.

Ultrapassada a evidência de que todo o texto verbal impresso ou manuscrito é, também ele, inequivocamente, enquanto texto visual gráfico, uma imagem e que pode também constituir uma representação icónica – ainda que, obviamente, muito diferente das imagens da escrita antiga egípcia ou chinesa, enquanto formas de representação iconográfica ou ideográfica – podemos perguntar-nos se, actualmente, os textos verbais e os visuais cumprem objectivos narrativos e descritivos tão distantes entre si como as oposições linear/não linear, arbitrário/não arbitrário, características dos dois sistemas, podem fazer crer.

Dado o carácter bi-face do signo linguístico, constituído por significante e significado, todo o texto verbal é capaz de promover, associado ao significante, ou seja à imagem mental acústica, imagens mentais conceptuais, das quais pode fazer parte a representação mental visual do referente. Essas imagens podem ser desencadeadas através de simples designações ou de complexas estratégias retóricas de nomeação ou de descrição conotativa. Assim, as imagens verbais são profícuas a desencadear de imagens mentais, ainda que estas nem sempre sejam reduzíveis de novo à sua dimensão verbal. Ou seja, estimulado pela palavra, o sujeito permite-se pensar por imagens, imaginar, mas experimenta, por vezes, grandes dificuldades em descrever o que vê. Muito do que imagina não se compatibiliza com a estrutura linear, sintacticamente hierarquizada da lingua-

gem verbal, antes se organiza elipticamente na esfera das impressões metonimicamente significativas.

Algumas palavras convocam, pois, imagens mentais como se de legendas visuais se tratasse, apresentando aos nossos olhos quadros fixos, ou aproximações de quadros fixos, sujeitos a pequenas mutações até se compatibilizarem completamente com as imagens mentais conceptuais. Certas frases ou textos suscitam a visualização mental de sequências de acções, de onde, obviamente, o fio narrativo não pode estar ausente. Toda a acção decorre num espaço e cumpre um tempo que se esgota e em que se esgota. Estas sequências mentais dispensam, por vezes, o pormenor, outras, destacam-no, isolado, como se apenas este fosse necessário. Esta capacidade de gerir a elipse de uma quantidade significativa de informação, só é possível porque toda a imagem mental é suportada pela dimensão verbal e com ela se articula no desenvolvimento de inferências consolidadas por operações retóricas como a ampliação, a substituição, a redução, a troca, a mutação, ou, eventualmente, a focalização<sup>2</sup>.

Como sabemos, as imagens mentais não têm existência fora da imaginação, mas tal não as torna menos reais, apenas imateriais e, por isso mesmo, menos palpáveis. Cada uma das imagens mentais (*cf.* Jonhson-Laird 1983) pode ser apenas a legenda visual de uma designação verbal ou de uma descrição verbal ou pode ainda fazer parte de um complexo modelo mental, emparceirando com representações proposicionais.

E, se as imagens visualizadas, para além de evocarem, eventualmente, representações proposicionais, são também capazes de espoletar imagens, então este processo fica circularmente infinito. Ainda que pareça mais fácil que de palavras nasçam imagens mentais e de imagens nasçam outras imagens mentais e mais difícil que de imagens mentais nasçam palavras – mesmo que seja este um dos únicos processos de partilhar estas imagens dado que, na pura esfera do processamento mental, elas são opacas e intransmissíveis – esta circularidade infinita deveria ser suficiente para acalmar a suspeição de que o contacto sistemático com imagens poderia reduzir a imaginação.

Vamos, assim, partir de dois pressupostos:

1. todas as imagens picturais podem desencadear representações proposicionais e imagens mentais redundantes, contraditórias ou complementares das imagens processadas visualmente;

---

<sup>2</sup> Para a discussão desta operação de focalização veja-se Baptista 2009.

2. nenhuma imagem mental se esgota em si mesma e pode desencadear e estimular representações proposicionais bem como a produção de textos verbais capazes de promover a sua compreensão sem limitar o seu poder emocional.

Estas duas assunções conduzem-nos inequivocamente a pensar que as associações entre os sistemas verbal e visual são – e sempre foram – sistemáticas e produtivas e que, mais do que identificar as diferenças entre os dois sistemas representativos (verbal e visual) e as diversas situações em que ambos se articulam<sup>3</sup>, temos hoje que tentar perceber como se organizam estes dois sistemas para operacionalizar a representação (e os seus desvios face ao representado) potenciando a transmissão e a recepção de informações e de emoções e de que modo é o leitor estimulado a activar as suas capacidades literácicas para conseguir a sua compreensão.

Actualmente, ser literato implica decodificar informações codificadas em diferentes sistemas semióticos, entre eles o verbal e o visual dos quais nos queremos ocupar neste texto. E, dado que estes dois sistemas são utilizados sistematicamente em textos multimédia, onde a informação pode ser veiculada através de processos outros que não exclusivamente a redundância, como a complementaridade, a expansão, a contradição dialéctica<sup>4</sup>, as aprendizagens relativas à sua leitura devem ser inevitavelmente reorganizadas.

Chamamos habitualmente *literacia* à selecção, interpretação e manuseamento de informações verbais e não-verbais e, por isso, o termo leitura é também já aplicado aos textos picturais. Mas *ler* é, no contexto da percepção e da interpretação de imagens, uma actividade controversa. Goldsmith (1984: 2) refere que o termo “leitura” (*reading*), usado para os textos verbais, tem sempre duas acepções, uma delas pode apenas pressupor uma actividade de decifração (*readability*), já que é possível ler um texto sem compreender o seu conteúdo, e outra pressupõe obrigatoriamente decifração e compreensão, já que não é possível compreender um texto sem o decifrar. Quando usado para as imagens, e uma

---

<sup>3</sup> Para uma boa sistematização destas situações, no caso particular das obras ilustradas de Literatura para crianças, sem dúvida um dos contextos de articulações verbais e visuais extremamente produtivo, consulte-se Nikolajeva (2001). Algumas das situações aí retratadas poderão ser eficazmente extrapoladas para outros contextos de articulação texto/imagem.

<sup>4</sup> Para a consulta das funções comunicativas da imagem articulada com o texto veja-se Calado (1994), pp. 102-107.

vez que não faz sentido distinguir decifração de compreensão, mas percepção de compreensão, o termo *leitura* deveria ser entendido sempre no sentido da compreensão (*understanding*).

O que fazemos, então, quando nos ocupamos a “compreender uma imagem”? A compreensão de uma imagem exige, como os textos verbais, mais do que um nível de análise e, por isso, a identificação da dimensão representativa, apesar de implicar a identificação/compreensão de algumas características estruturais, não é suficiente. A imagem exige, pois, para ser globalmente entendida a identificação das características e dos objectivos da sua reprodução, assim como a compreensão das estratégias usadas na representação do mundo (real ou ficcional). Então, compreender uma imagem implica, a par da identificação dos objectivos da sua reprodução, a identificação do grau de desvio patente na representação e a detecção de características sémicas decorrentes da organização retórica dos seus elementos.

Se entendermos a imagem do mundo pelo mundo, esquecemo-nos de que toda a representação, mesmo a mimética, opera sob o signo da descontextualização e que para compreendermos o seu sentido temos que compreender as relações inter e intra-textuais que a mesma estabelece com o mundo, com as outras imagens e com os outros textos que as circundam. Compreender uma imagem, não se limita, pois, à detecção das suas características isomórficas e dismórficas relativamente aos objectos ou acontecimentos que estas mesmas representam ou às nossas representações mentais dessas realidades, sejam elas modelos, imagens ou representações proposicionais.

Apesar de massiva, a imagem é, como sabemos, descontínua e, numa certa dimensão, mesmo arbitrária, gozando de um sistema de dupla articulação muito particular ainda que não comparável ao da linguagem verbal (*cf.* Bauret 1990: 9). As imagens, também elas, são constituídas por elementos mínimos (o ponto, a linha, a superfície, o volume, a luz, a cor) que geram planos, texturas, densidades, etc. e se, como vimos, não faz grande sentido falarmos de decifração de imagens sem compreensão de significados, temos de encarar a leitura de imagem de vários ângulos, como o lexical, o sintáctico, o semântico e o pragmático, ainda que a compreensão da imagem implique a interdependência de todos estes níveis de abordagem.

Ler uma imagem (ainda que o seu grau de mimetismo seja significativo, como é o caso de algumas fotografias) pressupõe, pois, sempre compreender os seus elementos e a suas relações e por essa razão necessita de uma alfabetização prévia, ainda que esta possa ocorrer de forma não sistemática e em contextos não formais.

Este é, sem dúvida, o caso patente nos textos híbridos de que a publicidade se serve. Evidentes, nas suas designações textuais, frequentemente captam o nosso olhar de forma irrequieta até à identificação do objectivo da sua produção e reprodução e esta não resiste à leitura da instância verbal, mas o que fica por compreender da instância pictural, na sua produtiva relação com o texto verbal é muitas vezes um desafio insistente polissemicamente disponível para vários traçados sintácticos que o olhar se empenha em significar. Ver traz, assim, o sentido para dentro da imagem.

## 1. Leitura e processamento visual (imagens e textos)

A leitura é uma actividade neurologicamente muito complexa e envolve anatomicamente a área primária visual, o córtex extra estriado, o giro angular esquerdo do lobo temporal esquerdo médio e superior, a área de Broca, a área motora primária da área frontal esquerda e implica uma grande maturação de algumas estruturas corticais. Muitas áreas corticais são comuns à percepção de imagens, à nomeação de imagens, à produção de palavras e à leitura de palavras. Os modelos de leitura (para imagens e palavras) envolvem processamentos *top-down*, *bottom-up* e interactivos<sup>5</sup>.

Os dados básicos sobre processamento visual (*cf.* Rayner e Castellano 2007) mostram-nos que, em virtude das limitações da retina, incapaz de discriminar com rigor detalhes que caíam fora da área que a fóvea permite ver de forma focada, para processar visualmente detalhes em diferentes áreas da imagem verbal e pictural são ainda extremamente importantes os movimentos dos olhos. Os movimentos dos olhos são movimentos motores e, por isso mesmo, são pré-programados e uma vez iniciados só muito dificilmente se pode alterar a sua trajectória. Para ver, os olhos fixam-se sobre uma área de percepção durante um período de tempo muito variável, designado *fixação*<sup>6</sup> e movimentam-se na área a observar através de movimentos, designados *sacadas*, durante as quais o olho nada vê, que variam em graus conforme o material a ler são textos e estão organizados em manchas lineares, ou são imagens.

---

<sup>5</sup> Para mais informação veja-se Henderson e Ferreira, 2004

<sup>6</sup> As fixações na leitura de textos verbais têm, num leitor adulto e proficiente, uma duração média de 250ms e na pesquisa visual e na observação de imagens uma duração média que varia entre 350 e 400ms. Os olhos percebem o material impresso assimetricamente, ou seja, vêem-se menos caracteres à esquerda e mais à direita do ponto central da fixação.

As sacadas na leitura da escrita ocidental linear (que podem ser progressivas e regressivas, conforme se organizam da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, contrariamente à direcção da produção da escrita) têm uma amplitude média de dois graus. Apesar da amplitude média das sacadas abranger cerca de 8 a 9 caracteres, ficou demonstrado, para leitores ingleses, que estes obtêm informação útil 3/4 caracteres/espacos à esquerda da fixação e 14/15 caracteres/espacos para a direita do ponto de fixação (o que parece poder generalizar-se, com pequenas adaptações, aos leitores de sistemas de escrita ocidentais). A amplitude média das sacadas nos textos picturais atinge quatro graus e, nas imagens, não podemos falar de sacadas progressivas, dado que as fixações se distribuem de forma muito irregular dentro da área de percepção, não estando ainda identificados todos os factores que comandam a sequência das fixações.

O detalhe perceptivo exigido para a leitura de textos verbais é muito maior do que o exigido para a pesquisa de um determinado elemento numa imagem. Mas, se, por um lado, a amplitude das sacadas aumenta, também aumenta a duração média das fixações: fixamos os olhos durante mais tempo nas imagens e deslocamo-las para áreas mais distantes entre si do que na leitura de textos, como se a definição do material significativo para a leitura de imagens não fosse pautada nem pela linearidade, nem pela proximidade. Por essa razão as relações significativas na imagem podem ser pautadas pelas leis da Gestalt (que incluem a segregação, a unificação, o fechamento, a continuidade, a proximidade, a semelhança e a pregnância da forma) ou pelas regras sintácticas delas derivadas que definem, através da relação dos diferentes elementos dentro da imagem, características como o balanço e a atracção, as relações de simetria e de assimetria, os agrupamentos, as malhas estruturais, a difusão, a dominância e a quantidade, a distância e a proximidade, a oposição positivo/negativo, entre outras (*cf.* Dondis 1976). Estas seriam, pois, as relações entre elementos que atrairiam o nosso olhar, estabelecendo a articulação sucessiva de pontos espacialmente distribuídos de formas muito diversas e que não estariam sujeitos à sequencialidade linear.

Ainda que envolto em forte controvérsia, foi possível provar que existe uma forte relação entre os olhos e a mente sendo hoje claro que o processamento da informação continua enquanto se programam as sacadas (*cf.* Becker e Jurgens 1979) Isto quer dizer que em função da compreensão ou da incompreensão dos dados processados visualmente se pode alterar a direcção das sacadas e que as fixações iniciais podem determinar a direcção das que se lhes seguem<sup>7</sup>. Por isso

---

<sup>7</sup> Este dado explica, com certeza, a existência de sacadas regressivas durante a leitura de textos verbais. Estas podem ser realizadas quando algo no texto não é compreendido pelo leitor, invertendo assim a ordem sequencial progressiva do movimento dos olhos.

é tão importante determinar o que atrai sucessivamente o nosso olhar durante a leitura de uma imagem, dado que cada local de fixação pode ser determinado pela fixação precedente.

Para o processamento visual de imagens as investigações identificaram alguns factores relevantes. Entre eles, destacamos o facto de os objectivos de observação e nomeadamente as instruções influenciarem significativamente o processamento de uma imagem (cf. Buswell 1936; Yarbus 1967); a informação de que é de uma área de cerca de 1,5 graus, à volta do ponto de fixação, que é retirada a informação qualitativamente mais importante (cf. Nelson e Loftus 1980), apesar de a identificação de um objecto ser também relacionável com a sua orientação, a sua frequência de ocorrência naquele contexto e a forma como está camuflado; as investigações que concluíram ser, durante o processo de observação de uma imagem, o seu elemento fulcral identificado no início da observação e muito rapidamente, em média, durante as duas primeiras fixações, estando o resto das fixações destinado a preencher os detalhes da imagem, Loftus e MacKworth (1978); a constatação, por Antes (1974) e Mackworth e Morandi (1979), de que os olhos se direccionam rapidamente para as regiões mais informativas numa imagem; as informações recolhidas por Friedman (1979), Friedman e Liebelt (1981) e Loftus e MacKworth (1978) as quais registam que os olhos se movem rapidamente para um objecto que está fora do seu lugar previsível num determinado cenário, explicando, pois, a rapidez na compreensão alotópica. Apesar de Rayner e Pollatsek (1989) advertirem para o facto de na grande maioria destes trabalhos, o elemento significativo ser o elemento fora de contexto (*out-of-place*) e que queremos continuar a referir como alotópico<sup>8</sup>, podemos pelo menos reter que objectos importantes ou interessantes são alvo de maior número de fixações e de fixações mais longas do que objectos pouco interessantes e isotópicos.

O facto, identificado por Loftus (1972), de que a capacidade para recordar a informação contida numa imagem se relaciona com o número de fixações feito sobre a imagem e não com a duração total das fixações parece muito importante dado que a observação de algumas imagens, actualmente, longe de ser imediata, exige, como vimos, um esforço para a sua compreensão, obrigando o observador a uma série de fixações inter-relacionando pontos próximos e distantes à procura do sentido. Dominar este dado, pode implicar, na publicidade, por exem-

---

<sup>8</sup> De facto, aquilo que pretendemos é não esquecer a dimensão retórica desencadeada pela presença de um elemento fora do seu contexto de ocorrência e resistir à tentação de analisar as imagens independentemente dos seus significados conotativos.



plo, arriscar usar imagens mais complexas, dado que serão, provavelmente, estas as que serão mais recordadas por terem exigido um maior número de fixações.

## 2. Articulação texto/imagem e processamento de textos bimodais

Podemos suspeitar que os percursos perceptivos nos textos bimédia obedecem a hipóteses de articulação topológica (gestão da intersecção na área de percepção do texto e da imagem) e retórica capazes de desenvolver novas estratégias de processamento.

E como a imagem já não se limita a ilustrar redundantemente o texto verbal, podemos provavelmente ser testemunhas de uma alteração da relação entre descrever/narrar e mostrar.

Nos textos expurgados de imagens, a capacidade de espoletar nos leitores imagens mentais plurais podia decorrer da descrição verbal, apoiada na nomeação/designação<sup>9</sup> e na classificação, mas também nas estratégias retóricas capazes de estimular a imaginação. Nos textos ilustrados, onde se temeu que a força da visibilidade diminuísse a imaginação (*cf.* Calvino 1999), a capacidade de espoletar imagens deve decorrer directamente da capacidade produtiva da anexação dos dois tipos de texto. Os estudos que analisam a função da imagem no processamento do texto (*cf.* Levin, Anglin e Carney 1987; Calado 1994) sistematizaram, aliás, para diferentes contextos bimédia, os papéis da ilustração relativamente à compreensão e à memorização da informação que esses mesmos textos contêm.

Hoje, quando as imagens proporcionam o incremento do efeito mostrativo dos textos e a integridade do texto linear (descritivo, narrativo e mesmo expositivo e explicativo) arrisca a sua centralidade, devemos interrogar-nos sobre as características do processamento bimodal de textos.

Várias são as situações de transmissão de informação com que nos confrontamos que impõem de forma sistemática a apresentação bimodal. Com ela, estamos frequentemente na fronteira da entropia.

---

<sup>9</sup> Baseamo-nos, aqui, na polémica diferença entre designação (relativa à relação que a linguagem estabelece com o mundo, enquanto forma de apresentação de um objecto) e nomeação (relativa à capacidade verbal de representação de um objecto para um leitor) desenvolvida por Bosredon (1990) e onde o autor cruza informação proveniente da Filosofia da Linguagem acerca da designação, da nomeação e da identificação, no contexto particular da bimodalidade texto/imagem e no caso particular dos quadros e seus títulos. Esta diferença, a nosso ver, é passível também de ser definida com base numa linha de fronteira desenhada entre a exposição e a mostraçãõ que não nos cabe aqui desenvolver.

A tipologia proposta por Kibedi Varga (1999) para as situações de articulação de textos e de imagens inclui as relações de complementaridade ou de coincidência, as quais, apesar de serem contrastivamente muito válidas, não nos pareceram suficientes, sobretudo no que diz respeito às relações de coincidência (mesmo quando Kibédi Varga define coincidência parcial, integral e escondida)<sup>10</sup>.

Uma das razões que nos parece comprometer a classificação dos textos bimodais é exactamente a forma como cada uma das instâncias é entendida dicotomicamente dentro de um campo de batalha. Apesar da eventual competição, cada uma destas instâncias (como certos inimigos) estabelece uma relação de *parceria* e não uma verdadeira oposição. Por isso, não aceitamos a retórica da resistência entre imagens e textos proposta por Mitchell (1994)<sup>11</sup> e propomos

---

<sup>10</sup> François Vanoye (1973), que situa as relações da palavra com a imagem a três níveis (designação, descrição e ilustração), propõe o paradigma gradativo de textos auto-suficientes (a imagem apenas ornamenta ou ilustra, ilumina, mas é redundante), textos suficientes (a imagem complementa) e textos insuficientes (o texto subordina-se à imagem, designa-a, descreve-a, complementa-a ou num caso limite separa-se dela porque esta o contradiz). É evidente que, neste paradigma, não estamos focados na relação dos dois sistemas, mas apenas no texto. Michel Rio (1978), num artigo intitulado “Le dit et le vu”, apresenta uma tipologia quadripartida para a classificação dos diferentes tipos de relações texto/imagem. Na organização desta tipologia coloca, em primeiro lugar, “la parole créatrice”; em segundo lugar, “le message texte/image”, em que imagem e texto coexistem, como é o caso dos títulos dos quadros ou das legendas, situação particular em que referencia as funções de ancrage e de relais definidas por R. Barthes (1964); em terceiro lugar, “la substitution image-texte”, em que a imagem funciona como uma narrativa e, em quarto lugar, “la parole analysante” em que a palavra servindo, de alguma forma, a função de ancoragem da imagem, assume a função de discurso crítico, descritivo ou teórico relativamente a ela. Este paradigma, apesar de obviamente focado na relação dos dois sistemas simbólicos, admite no seu seio textos unimodais, quando estes são capazes de evocar imagens e/ou narrativas. Dillon (2003), que debate a tensão entre o texto e a imagem, propõe para o texto a função de ancoragem da imagem (*cf.* Barthes 1964), mas também de pretexto para a apresentação da imagem. Moles (1981), preocupado com os ritmos de recepção de textos verbais e visuais sistematiza diversos tipos de articulação scripto-visual: articulação em contraponto, em complemento, em suplemento e em mosaico. Todos estes paradigmas classificatórios nos permitem pensar esta questão e sobretudo perceber que a perspectiva pela qual analisamos a interacção tem muito relevo na função que atribuímos à articulação.

<sup>11</sup> Mitchell (1994) defende que só o bloqueio entre textos e fotografias, como se, de facto, de uma espionagem e de uma contra-espionagem se tratasse, impede a manipulação que vulgarmente as intenções políticas exercem sobre as imagens e afiança que nessas situações éticas impostas ao leitor/observador este é atraído para dentro de um vórtice de colaboração e de resistência.

uma *retórica da atracção*, onde não faz sentido a procura de relações de ordem sequencial ou sintáctica, mas de ordem semântica e onde uma das operações fundamentais é, com certeza, como propusemos para as legendas (cf. Baptista 2009), a operação de focalização, através da qual uma das instâncias textuais num texto bimédia é capaz de conduzir a focar e/ou desfocar o olhar (perceptivo e interpretativo) sobre certas informações contidas na outra instância textual.

Apesar de os textos não se servirem das imagens de forma decorativa ou ilustrativa/exemplificadora, a classificação que mais habitualmente encontramos continua a ser a de textos *mistos* (proposta por Hausenblas já em 1977). Esta, só por si, também não nos fornece muita informação e, por isso, propomos anexar-lhe outras duas: a de textos *híbridos*, quando o resultado sémico é um produto factorial e não uma adição das propriedades sémicas das duas instâncias textuais (como é evidentemente o caso de alguns textos ilustrados, das imagens legendadas, da maioria dos anúncios publicitários, de algumas obras de arte, etc.) e a classificação de textos *fusionais* (nas situações em que não é possível isolar os meios apresentativos e representativos dos dois sistemas semióticos (como é o caso da poesia concreta, de alguns exemplos gráficos, de alguns logótipos, etc.) mas onde pode eventualmente ser possível detectar movimentos de integração de um no outro (cf. Baptista 2008).

O conceito de texto híbrido que sugerimos, a propósito das imagens legendadas (cf. Baptista 2009), situação muito particular em que não é possível a existência da instância textual verbal independentemente da instância textual pictural, pressupõe uma concepção dinâmica de texto, tal como proposta em Scherner (2000), onde a própria percepção visual se orienta com base em conhecimentos empírica e culturalmente adquiridos sobre a forma como cada uma das instâncias textuais se suportam para a construção de sentidos. Nesta concepção dinâmica as expectativas geradas pelo leitor vão sendo progressivamente validadas ou invalidadas determinando assim o modo como a leitura e a compreensão se processam; no caso do texto híbrido, o processo de construção de expectativas depende fortemente da forma como o processamento se faz também de uma forma híbrida.

Como referem Rayner, Rotello *et al.* (2001), existe ainda pouca investigação sobre o movimento dos olhos, quando ocupados simultaneamente no processamento de informações verbais e picturais.

Destacaremos algumas das conclusões que os poucos estudos que encontramos, sobre textos com material verbal e visual, permitem sistematizar.

Apesar de num estudo sobre *cartoons* com legendas relevantes, Carroll, Young and Guertain (1992) concluírem que o processamento da imagem e do texto parecem acontecimentos relativamente isolados, não havendo movimentos

repetidos de um para o outro e que, frequentemente, a imagem não é alvo de uma inspecção completa antes de lida a legenda, sendo muito rápidas e parciais as análises feitas ao *cartoon* anteriores à leitura da legenda e em outro estudo sobre anúncios publicitários com texto e imagem (com uma quantidade de texto significativa, impresso dentro da área da imagem e mesmo num dos casos sobre objectos icónicos), Rayner e Rotello (2001) considerarem que a integração da informação contida na imagem e no texto é fundamental para a compreensão das imagens testadas, dados recentes para textos híbridos com interacção de legenda/imagem (*cf.* Baptista 2009) mostram que os padrões de processamento visual registam vários cruzamentos entre a imagem e a legenda, quando distribuídas por duas áreas distintas; a maioria dos sujeitos não observa a imagem na totalidade, nem lê a legenda de uma só vez, distribuindo a atenção de um modo intercalado pelas duas áreas de interesse começando maioritariamente pela imagem.

Em Faria *et al.* (2004) provou-se não haver competição entre o foco verbal do texto da legenda e o foco visual quando não são coincidentes. Este dado pode ser importante para a construção de textos bimodais dado que permite a anexação de texto com informações relativas a elementos não pregnantes na imagem sem que o processamento da informação pregnante seja comprometido.

Para tarefas de recuperação de informação contida em textos híbridos (no caso particular de imagens legendadas) foi registada (*cf.* Faria *et al.* 2004) uma recuperação significativa de material escrito quando este era uma propriedade interna da imagem.

Uma boa parte dos textos híbridos icono-verbais com que o cidadão se confronta hoje em dia são os usados na publicidade. Esta estrutura evidencia cada vez mais as suas mensagens de uma forma retórica muito complexa onde a imagem joga frequentemente um papel potenciador de sentidos, mas também onde a interacção texto-imagem actualiza funções representativas (transformadora e interpretativa), dialécticas e poéticas (*cf.* Calado 1994), pela valorização de mensagens polissémicas fruto do cruzamento dialéctico das duas instâncias textuais e das particularidades dos dois sistemas semióticos, competindo entre si pela intenção mostrativa.

Sujeitos a observações muitas vezes fugazes, estes textos actualizam provavelmente o princípio do menor esforço e é expectável que o leitor tenha de resolver rapidamente alguns conflitos quando hesita sobre onde ir buscar informação, como intercalar dados ou que rotas de observação seguir. Não sendo textos científicos, e sendo pragmaticamente orientados para persuadir, emocionar e apenas periféricamente informar são alvo de desconfiança e, por isso mesmo, podem exigir pontualmente confirmação.

Até onde pode o texto, beneficiando de uma retórica da atracção, mesmo quando elíptico e apenas contextualizador, na perspectiva de uma estrutura tipológica fundamentalmente designativa, introduzir valores de significação na percepção, interpretação e na recuperação da informação contida na imagem?

### 3. Códigos usados na construção de informação nos textos bimodais

Uma das competências simbólicas que caracterizam o nosso desenvolvimento cognitivo é a capacidade para aprender uma gramática visual que nos permita usar as imagens para delas retirar informação e com elas nos emocionarmos, mesmo antes de aprendermos a decifrar outros códigos, ou seja, antes de aprendermos, por exemplo, a ler escritas de códigos arbitrários como o alfabético.

Essa gramática (*cf.* Oliveira 2006), pressupõe que a imagem se estrutura segundo diferentes planos: os lexicais (por exemplo: elementos significativos, cores, saturação, nitidez, etc), os sintácticos (por exemplo: aparência e movimento, linhas, padrões, tamanhos e formas), os semânticos (por exemplo: designação e categorização dos objectos representados explicitamente ou apenas sugeridos e suas interpretações) e os pragmáticos (por exemplo: inteligibilidade geral da imagem, utilidade, função) e que estes se articulam produtivamente numa linguagem específica para a transmissão de conteúdos.

Toda a imagem exhibe, inevitavelmente, duas funções de representação que envolvem as duas dimensões a que nos referimos já no início deste texto, tempo e espaço: a gestão morfológica do espaço gráfico (onde se organizam os elementos da narração para a criação do ambiente, das personagens, do ponto de vista, etc.) e a gestão sintáctica do tempo gráfico (onde se apresentam e ordenam as sequências narrativas, ritmando o tempo e desenrolando acções).

Ou seja, as imagens apoderam-se do espaço enquanto dimensão gráfica onde é possível colocar elementos e relacioná-los entre si, mas devem ser também hábeis na gestão do tempo permitindo organizar sequências e controlar os tempos de observação, comandando o tipo de acções que o leitor deve fazer na observação da imagem (ligar, separar, sequencializar, contrastar, integrar elementos em grupos mais latos, etc.). Ao fazê-lo, o sujeito que percepçiona categoriza mentalmente o que observa, traz o tempo para dentro da imagem. Organiza. Através do olhar.

São vários, como veremos, os elementos que nos planos lexical ou morfológico, sintáctico, semântico e pragmático se estruturam para transmitir informações. Entre eles, está obviamente a paleta de cores (que permite identificar emoções, temperaturas, espaços, cenários oníricos ou reais, a expressividade),

a iconografia simbólica (que, através da presença de diferentes símbolos como a águia, a fechadura, o olho, o espelho, etc., nos remetem para um universo complexo de significações e de inferências que o contexto cultural significou), o traço e o tipo de imagem (digital, óptica, gráfica, realista, caricatural, impressionista, ... capazes de criar estados de espírito e emoções), a distribuição dos elementos nos diferentes planos do campo visual (o que permite contextualizar e hierarquizar cada um dos elementos morfológicos, aproximando-os e distanciando-os de modo a promover traçados de observação produtivos), a subversão das escalas (capaz de manipular a importância dos elementos e de concentrar o olhar), a retórica visual (através de diferentes operações e estratégias retóricas) e mesmo a apropriação do texto para dentro da dinâmica narrativa das imagens, transformando-o numa representação mimeticamente capaz de secundar ou contradizer o texto visual.

A informação que cada imagem veicula é o resultado da intersecção de vários códigos visuais. Estes, segundo Sardelich (2006) distribuem-se por seis categorias que incluem, como podemos ver, os elementos de que falámos. São elas, a espacial (que compreende o ponto de vista através do qual se contempla a realidade como acima/abaixo; esq./dir; fidelidade/ deformação), a gestual e cenográfica (que dão conta de sensações que produzem em nós os gestos e a mímica das figuras, o ambiente retratado, a paleta de cores, o vestuário, a maquilhagem, etc., como a tranquilidade, o nervosismo, o medo, a raiva, etc.), a lumínica (que gere a fonte de luz e os seus efeitos de deformação, agigantamento, irrealidade, etc.), a simbólica (que as convenções míticas estruturam), a gráfica (que se ocupa das técnicas construtivas, da toma das imagens (perto ou longe), do detalhe ou não, da paleta de cores, do traço, etc.) e a relacional (capaz de gerir relações espaciais que criam um itinerário para o olhar: topicalizações (pregnância), jogo de tensões, equilíbrios, paralelismos, antagonismos e complementaridades).

Activando competências textuais e paratextuais, enciclopédicas e estéticas, o nosso olhar entra na imagem, traça um percurso, faz o tempo e com ele a narrativa e despoleta o discurso linguístico sobre a imagem.

Na imagem da Figura 1, varrida pelo olhar em poucos milissegundos, a paleta de cores cria um ambiente frio e silencioso. Os pretos e os tons de cinzento azulado ajudam a descodificar um contexto de penumbras artificialmente iluminado. Ambiente sério e grave. Onde? A gestão morfológica do espaço gráfico opta pela iteração minimal de um elemento numa parede asséptica. Gavetões com puxadores. De um deles saem uns pés de um corpo deitado. Morgue. E no entanto... apesar da identificação do cenário, a estranheza instala-se. Os pés estão calçados e saem por uma fenestração rectangular de um dos gavetões. Como pode estar esta abertura aqui? Ir à procura de uma narrativa plausível, inspecionando o tempo



FIGURA. 1. Lamode – Moda Calçado *Last Wish*. Agência: Saatchi & Saatchi, Dubai / Copywriter: Avinash Sampath Art Director: Avinash Sampath / Illustrator: V. R. Palani Photographer: Tejal Patn.

gráfico e a inter-relação de cada um dos elementos é, com certeza, a tarefa dos nossos olhos. Que elementos podem justificar nesta imagem, a abertura alotópica dos gavetões? Quais? Nada parece estar disponível para uma interpretação credível. Não há personagens bizarras vagueando neste espaço.

Em primeiro plano, grita-se, ondulante e quente, o conceito de “último desejo”. O código lumínico faz a gestão das topicalizações, iluminando cenicamente, em conjunto com os pés calçados, o slogan “*Last Wish*” como a *griffe* de um criador de moda. E este texto, elíptico na sua forma de informar, instala a dúvida. Último desejo porque anterior ao último momento, último desejo porque desejado para ser cumprido no último momento, depois da morte, para a celebração da passagem da vida para a morte?

Mas este último desejo é muito vivo. Tão fortemente gestual que o ambiente sombrio já não o é e os nossos olhos encontram a razão para este último desejo nos sapatos que se escapam ao *locus horrendus*, à escuridão infinita, ao hermeticamente fechado, ao inodoro, ao conservado. Vaidosos. Afinal é disso mesmo que se trata. Os nossos olhos no canto superior direito: LaMode. Calçado. Uma



coleção de sapatos de defunto. Afinal a moda agarra a morte com as suas garras emprestando-lhe as características dos vivos. Entra o humor. Sorrimos. O texto, agora, faz sentido.

Sapatos de defunto. Tão belos que se ousa testar em vida (são ou não estes tornozelos compatíveis com a lividez dos corpos mortos?) a sensação de estar morto e de os usar ou então, de forma completamente radical, que se deseja morrer para os poder usar, dando corpo a uma expressão idiomática que o próprio *slogan* convoca, “morrer por ...”.



FIGURA 2. Nikola Melita *Let's play with your hair*. 2008. Agência: Euro RSCG Praga, República Checa.

Se é verdade que os nossos olhos se concentram, em primeiro lugar, nos olhos da personagem observada, esta imagem desconcerta-nos imediatamente. Nada sabemos sobre eles. Uma parte do rosto foi levado até ao corte da imagem e apesar de ser um grande plano, a elipse do olhar apenas oferece a parte de baixo do rosto para que se possa adivinhar, não a emoção, mas a direcção do olhar que recai sobre a mão esquerda. Concentrado? Talvez. Mas em que acção? Se, curiosos, sempre olhamos para o sítio para onde olham os olhos que vemos e se



são também as mãos da personagem que recebem, provavelmente, em segundo lugar, a inspecção do nosso olhar, será para elas que olharemos. Cada uma das suas mãos exhibe elementos (objectos, postura) que podem funcionar como índices para duas acções diferentes. A esquerda, na linha dos olhos que não vemos, calca alguns fios (de cabelos?) como se de cordas, no braço de um contrabaixo (ou de uma guitarra), se tratasse. E através dessa acção se organiza e compatibiliza com a direita que segura o arco que faz soar as cordas. Que arco? Afinal, esta mão segura uma tesoura, ícone alotópico para cordas de um contrabaixo, mas isotópico para cabelos. Nestas duas acções antitéticas se harmonizam texto e imagem. *Nikola Melita. Let's play with your air. O slogan* deste anúncio publicitário faz desta cabeleireira uma artista que com as mãos, iluminadas e ágeis, e com a tesoura (símbolo da transformação activa e de todos os ofícios, mas também símbolo passivo que espera a acção da mão, do artífice) prestes a agir – guardando o segredo de um movimento iminente paradoxal e que provavelmente vimos desde o início e guiou a nossa estranheza e a nossa interpretação – executa a arte de cortar cada um dos cabelos e mesmo assim neles tocar tornando audível a beleza.



FIGURA 3. Werner Aprende  $\alpha$  sentir . Agência Raimon Estrada, Barcelona, 2008.

O que nos mostra esta imagem? A quem pertence este olho? O grande plano elide pela sobreexposição de luz, distanciando de nós este olho, estranho a qualquer rosto e em todos possível.

Que imagem se nega a olhar? O que não quer ver? Poderá alguma vez abrir-se esta pálpebra fazendo voar colcheias e fusas? Porque cresceram estas pestanas, longas e estiradas até à pauta, numa sínquise perfeita com a escrita musical ainda que nada preocupada com a veracidade do código? O que fazem estes cílios definitivamente selados já que ficaram sob e não sobre as linhas desta anódina partitura? Como pode esta pauta, grade por onde espreita a luz, trancar assim a possibilidade de ver?

cor

A que outro sentido se associa a visão, assim fundida nesta partitura? Visão ou cegueira? Cegueira ou simples atenção? Werner. Aprende a sentir. Sentir a música? Sem a ver? Concentrados porque elidida a desconstracção que a excitação de ver sempre provoca? Inadidos pela sua vibração? Cegos e hapticamente hábeis?

Como se organiza esta imagem para representar a qualidade do som que publicita? Pela antítese, exibindo o silêncio... Lá onde todo o som cabe e existe.

E como representar o silêncio? Limpando a imagem de ruídos gráficos, elidindo a cor ao máximo, numa paleta de cinzentos azulados, quase onírica, celestial, lá, acima das nuvens, onde as pestanas, índices de um olho que, mesmo fechado, acede ao seu valor simbólico mais importante, a capacidade intelectual de perceber e de conhecer, se fecham e assim se deixam prender pela pauta, sínodoque da música e, neste contexto, alegoria da própria melodia que passa por dentro de cada um de nós.

Na Figura 4 não há texto, excepto o que é propriedade intrínseca da imagem da caixa de medicamentos, *Migraine Remedy* da *Welleda*. E talvez, por isso, se veja tão bem e guie os nossos olhos até à compreensão dos objectivos retóricos da sua presença. Do cenário, em segundo plano, desfocado, pouco interessa. O interior de um apartamento, uma porta envidraçada, um corredor à direita, ao fundo do corredor, uma credência contra a parede, sob um espelho. Contextualização do vulgar num ambiente interior.

O primeiro plano da imagem está dividido em dois. De um lado, um sujeito, de cabeça baixa, testa congestionada, olhos cerrados, mãos em concha sobre o rosto, escondendo os olhos, quase em oração. Sofrimento. Na cabeça volteiam mil demónios chifrudos e barbichados, vociferando, musculados e vermelhos. Do outro, num plano aparentemente ainda anterior ao primeiro plano, porque fora do caixilho da imagem, uma caixa aberta de medicamentos. Isotopia cromática e gráfica com o produto farmacêutico. Mas não é o frasco que sai em movimento *pop-up*, mas um sacerdote. Ícones com valores simbólico, a bíblia e a cruz, mostram que não conversa, antes prega. Com quem? Contra quem? Este



FIGURA 4. Weleda – Migraine Remedy. Agência TBWA\Hunt\Lascaris (Johannesburg, South Africa). Creative Director: Lapeace Kakaza, Copywriter: Festus Masekwameng, Art Director: Brent Singer, Photographer: Gerard Turnley.

sacerdote não é um simples pregador que anuncia o sofrimento como um castigo divino, ele é a própria cura, o remédio para toda a dor e é obvio que exorciza os demónios, metáfora agitada daquilo que o texto na caixa de medicamentos permite perceber ser uma enxaqueca.

Antíteses permanentes guiam o nosso olhar obrigando a fixações correlatas: agitado/sereno, múltiplo/uno, colorido/preto, tenso/tranquilo...

O polypton hiperbólico dos diabretes faz da metáfora da enxaqueca uma verdadeira alegoria do sofrimento. Pela quantidade, vemo-los torpedear a cabeça, com os cascos que não vemos e ouvimo-los tocar trompetas desafinadas e estríduladas. Nenhum texto informativo ou explicativo nos diz qual a acção do medicamento, nem como actua, mas é previsível como terminará tal algazarra. Esta imagem exige o desenrolar de uma narrativa de tal modo a gestão do espaço sintáctico se recusa ao estatismo. Findará no fumo cinzento em que se dissipam todos os demónios e no cheiro a enxofre que exalam alguns exorcismos. Na calma e no silêncio, produtos da fé que a todos os pacientes de enxaqueca se exige.



FIGURA 5. Academia de Ilustração Brasileira *Dê mais vida aos desenhos*. Agência: Fisher América.

Terminámos com este enigma visual. Qual o braço desenhado nesta imagem? Aquele que segura no pulso? Aquele que ameaça cortá-lo? Aquele que desenha o cozinheiro? Aquele que repousa sobre o desenho tão docilmente entregue ao martírio? Todos?

O que se apresenta, nesta imagem, aos nossos olhos como real (fotografado) e o que se apresenta como desenho? O que faz sentido que seja desenhado?

Que mão pode agir? De que dupla narrativa é cada uma das mãos a personagem principal? Quem é a criatura? Quem é o criador? Como pode a perfeição do criador atentar contra a sua própria sobrevivência?

Pode a imagem enganar, mesmo que falemos sobre ela e desmontemos a sua dimensão lexical e sintáctica? Pode o discurso sobre a imagem ser circularmente falacioso? Pode a polissemia conduzir infinitamente os nossos olhos circularmente sobre a página, ficando algumas das fixações a necessitar do espaço metassemiótico para que se cumpra a interpretação?

Quem desenha? Quem desenhóu o lápis? No momento em que o braço decepado espichar sangue sobre a folha, sobre o próprio cozinheiro, sobre a mão

decepada e sobre a mão e o lápis que desenha ficará comprometido definitivamente o segredo desta imagem?

Apenas uma boa escola de ilustração pode deixar estas questões sem resposta, mas qualquer leitor atento desenhara várias hipóteses para que informações e impressões, produtivamente, se (con)fundam.

## Referências

ANDREWS, T. J. & COPPOLA, D. M.

- 1999 "Idiosyncratic characteristics of saccadic eye movements when viewing different visual environments". *Vision Research*, 39: 2947-2953.

ANTES, J. R.

- 1974 "The time course of picture viewing". *Journal of Experimental Psychology*, 103: 62-70.

BAPTISTA, Adriana

- 2009 *Interacções Texto/Imagem: a caso particular da legenda de fotografia*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- 2008 *O legível e o Visível: as relações da palavra com a imagem*. Texto da Lição proferida na ESE/IPPorto durante as Provas Públicas para Professor-Coordenador em Ciências da Linguagem (policopiado).

BARTHES, Roland

- 1964 "Rhétorique de l'image". *Communications*, 4: 40-51.

BAURET, Gabriel.

- 1990 "De l'esquisse d'une théorie à la dernière aventure d'une pensée". In: Roland Barthes et la photo, *le pire des signes* (pp. 7-13). Paris: Contrejour.

BECKER, W.; JURGENS, R.

- 1979 "Analysis of the saccadic system by means of double step stimuli". *Vision Research*, 19: 967-983.

BOSREDON, B.; FISHER, S.

- 1992 "Etiquetage et objets de représentation ou "ce N" impossible". In: MOREL, Mary-Annick; DANON-BOILEAU, Laurent (Dir.). *La Deixis* (pp. 489-497). Paris: PUF. (Colloque en Sorbonne, 8-9 juin 1990).

BRANDT, H. F.

- 1945 *The Psychology of Seeing*. New York: The Philosophical Library.

BUSWELL, Guy T.

- 1935 *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*. Chicago: University of Chicago Press.

CALADO, Isabel

1994 *A utilização educativa das imagens*. Porto: Porto Editora.

CALVINO, Italo

1998 *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema.

CARROLL, P. J.; YOUNG, J. R.; GUERTIN, M. S.

1992 “Visual analysis of cartoons: a view from the far side”. In: RAYNER, K. (Ed.). *Eye Movements and Visual Cognition: Scene Perception and Reading* (pp. 444-461). New York: Springer-Verlag.

DILLON, G. L.

2000 *Art and the Semiotics of Images: Three Questions about Visual Meaning*. Consult. 26 Dezembro 2009, disponível em <http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>

DONDIS, D. A.

1976 *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

FARIA, I. H.; LUEGI, P.; TABORDA, C.; BAPTISTA, A.

2006 “Recuperação da Informação visualizada: Interação e Competição entre legendas e imagens” In: *Actas do XXI Encontro da Associação Portuguesa de Linguística* 2005. Porto: FLUP

FARIA, I. H.; BAPTISTA, A.; LUEGI, P.; TABORDA, C.

2006 “Interaction and competition between types of representation: an example from eye-tracking registers while processing written words and images”. In: LIMA, J. P. de; ALMEIDA, M. C.; SIEBERG, B. (Eds.). *Questions on the Linguistic Sign* (pp. 115-129). Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Alemães e Europeus.

FRIEDMAN, A.

1979 “Framing pictures: the role of knowledge in automatized encoding and memory for gist”. *Journal of Experimental Psychology: General*, 108: 316-355.

FRIEDMAN, A.; LIEBELT, L. S.

1981 “On the time course of viewing pictures with a view towards remembering”. In: FISHER, D. F.; MONTY, R. A.; SENDERS, J. W. (Eds.). *Eye Movements: Cognition and Visual Perception* (pp.145-168). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

HAUSENBLAS, K.

1977 “Zu einigen Grundfragen der Texttheorie”. In: DANES, Frantisek; VIEHWEGER, Dieter (Eds.). *Probleme der Textgrammatik*, II. *Studia Grammatica*, X-VIII. Berlin.

HENDERSON, J. M.; FERREIRA, F. (Eds).

2004 *The Interface of Language, Vision and Action: Eye Movements and the Visual World*. New York: Psychology Press.

JOHNSON-LAIRD, P.

1983 *Mental Models*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

LEVIN, J. R. , ANGLIN, G. J. & CARNEY, R. N

1987 "On empirically validating functions of pictures on prose". In: WILLOWS, D. M.; HOUGHTON, H. A. (Eds.). *The Psychology of Illustration*. I: *Basic Research* (pp. 51-80). New York: Springer.

LOFTUS, G. R.

1972 "Eye fixations and recognition memory for pictures". *Cognitive Psychology*, 3: 525-551.

LOFTUS, G. R.; MACKWORTH, N. H.

1978 "Cognitive Determinants of fixation location during picture viewing". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 4, 565-572.

MACKWORTH, N. H.; MORANDI, A. J.

1967 "The gaze selects informative details within pictures". *Perception and Psychophysics*, 2: 547-552.

MITCHELL, W. J. T.

1994 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

MOLES, Abraham

1978 "L'image et le texte". *Communication et langages*, 38: 17-29.

NELSON, W. W.; LOFTUS, G. R.

1980 "The functional visual field during picture viewing". *Journal of Experimental Psychology. Human Learning and Memory*, 6: 391-399.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole

2001 *How Picture Books Work?* New York: Taylors and Francis Group.

OLIVEIRA, Sara

2006 "Texto Visual e leitura crítica: o dito, o omitido e o sugerido". *Linguagem e Ensino*, 9, 1: 15-39.

RAYNER, K.; POLLATSEK, A.

1989 *The Psychology of Reading*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

RAYNER, K.

1998 "Eye movements in reading and information processing: 20 years of research". *Psychological Bulletin*, 124, 3: 372-422.



RAYNER, K.; ROTELLO, C.; STEWART, J. A.; KEIR, J.; DUFFY, A. S.

- 2001 “Integrating Text and Pictorial Information: Eye Movements when looking at print advertisements”. *Journal of Experimental Psychology: Applied*, 7, 3: 219-226.

RAYNER, K.; CASTELLANO, M. C.

- 2007 “Eye movements during reading, scene perception, visual search and while looking at print advertisements”. In: WEDEL, M.; PIETERS, R. (Eds.). *Visual Marketing: From Attention to Action* (pp. 9-42). New Jersey: Lawrence Erlbaum.

RIO, Michel

- 1978 “Le dit et le vu”. *Communications*, 29: 57-70.

SARDELICH, M. Emília.

- 2006 Leitura de Imagens, Cultura Visual e Prática Educativa. *Cadernos de pesquisa*, 128, 36: 451-472.

SCHERNER, M.

- 2000 “Texto: Subsídios para a história do conceito”. In: DUARTE, I. B.; HENRIQUES, F.; DIAS, I. M. (Orgs.), *Texto leitura e escrita: Antologia* (pp.125-181). Porto: Porto Editora. (Trad. port. de Helder Lourenço de “Text. Untersuchungen zur Begriffsgeschichte”, 1996).

THIBAUT-LAULAN, A. M.

- 1973 “Image et langage”. In: POTTIER, B. (Ed.). *Le langage*. Paris: Centre d’Étude et de Promotion de la Lecture.

VALLE GASTAMINZA, F.

- 2002 “La Documentación de los medios informativos”. In: Galdon López, G. (Ed.). *Perfil histórico de la documentación en la prensa de información general*. Pamplona: Eunsa, 2002, pp. 179-205.

VANOYE, François

- 1973 *Expression communication*. Paris: Armand Colin.

VARGA, A. Kibédi

- 1999 “Entre le texte et l’image: une pragmatique des limites”. In: HEUSSER, M. et al. (Eds.). *Text and Visuality* (pp. 77-92). Amsterdam: Editions Rodopi. (Selection of papers of the fourth Triennial international conference on word and images studies).

YARBUS, A. L.

- 1967 *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press.