

”

METODOLOGIA PARA ANÁLISE DE IMAGENS FIXAS

André Melo Mendes

ensaios ”



PPGCOM • UFMG

”

METODOLOGIA PARA ANÁLISE DE IMAGENS FIXAS

André Melo Mendes



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Orestes Diniz Neto

Vice-Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Magno Camargos Mendonça

Sub-Coordenadora: Geane Alzamora

SELO EDITORIAL PPGCOM

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Bruno Guimarães Martins

CONSELHO CIENTÍFICO

| | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS) | Kati Caetano (UTP) |
| Benjamim Picado (UFF) | Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero) |
| Cezar Migliorin (UFF) | Marcel Vieira (UFPB) |
| Elisabeth Duarte (UFSM) | Mariana Baltar (UFF) |
| Eneus Trindade (USP) | Mônica Ferrari Nunes (ESPM) |
| Fátima Regis (UERJ) | Mozahir Salomão (PUC-MG) |
| Fernando Gonçalves (UERJ) | Nilda Jacks (UFRGS) |
| Frederico Tavares (UFOP) | Renato Pucci (UAM) |
| Iluska Coutinho (UFJF) | Rosana Soares (USP) |
| Itania Gomes (UFBA) | Rudimar Baldissera (UFRGS) |
| Jorge Cardoso (UFRB UFBA) | |

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar

Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901

Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M538m Mendes, André Melo.
Metodologia para análise de imagens fixas [recurso eletrônico] / André Melo Mendes. – Belo Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2019.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-54944-20-9

1. Comunicação social. 2. Pesquisa social. I. Título.

CDD 300.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO LIVRO

© PPGCOM UFMG, 2019.

PRIMEIRA EDIÇÃO
2019

ROJETO GRÁFICO
Bruno Menezes A. Guimarães
Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO
Bruno Menezes A. Guimarães

CAPA
Victor Ferrarezi
Bruno Guimarães Martins

Sumário

| | |
|--|----|
| Prefácio | 7 |
| Apresentação | 15 |
| Metodologia de carácter analítico e de carácter sintético | 21 |
| ANALISANDO UMA IMAGEM | 29 |
| PERCURSO “OBJETIVO” (DE CARÁTER ANALÍTICO) | 29 |
| 1ª ETAPA – seleção/discriminação/qualificação e sugestão | 29 |
| 2ª ETAPA – análise formal dos elementos que fazem parte da composição | 38 |
| 3ª ETAPA – contextualização da imagem no tempo e no espaço, e na História da Arte e da Cultura | 43 |
| PERCURSO “SUBJETIVO” (DE CARÁTER SINTÉTICO) | 47 |
| 1ª ETAPA – compreensão dos elementos em seu contexto específico | 47 |
| 2ª ETAPA – determinação do código interno da imagem | 49 |
| 3ª ETAPA – interpretação | 52 |

Prefácio

“O REAL NÃO EXISTE POR SI SÓ, sem a mediação de um signo. Portanto, tudo é signo”. Com afirmações como esta, meus professores de semiótica costumavam iniciar seus cursos e impactar a percepção e curiosidade dos alunos. Eles nos ensinavam que nada no mundo existe (torna-se apreensível pela percepção e intelecto) sem a mediação de um signo: ele vem antes dos objetos, sentimentos e indivíduos, pois para que “as coisas” e fenômenos do mundo tomem forma e ganhem corpo, elas primeiro são codificadas por nós (PEIRCE, 1984).

A especificidade da comunicação humana encontra-se ligada à nossa capacidade de ler e apreender o mundo por meio dos signos. A Semiótica (o estudo de como algumas coisas representam outras) se preocupa com essa possibilidade de tudo ser signo, alertando-nos que a linguagem é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo (PINTO, 2009).

Nesse sentido, por sua capacidade de criar sinais, o homem ultrapassa a imediatividade da situação e dos instintos, criando um mundo próprio. A aquisição da linguagem nos permite tematizar o futuro e o passado; a elaboração e o conhecimento de regras; a abstração e o imaginário; a relação conosco e com os outros indivíduos. Por meio da linguagem somos capazes não só de compreender e agir sobre o mundo que nos cerca, mas também de construí-lo e de nele intervir. Todo saber, toda ação e toda experiência humana só têm sentido na medida em que se exprime em uma linguagem dinâmica e em constante transformação (HERRERO, 1992, p.75).

O livro de André Melo Mendes nos oferece contribuições instigantes para compreendermos como as imagens trabalham de modo a construir universos de sentido a partir de signos que são por nós apreendidos através da experiência. Tal experiência com as imagens é geralmente estética, pois envolve transformação, reflexividade, estranhamento e inquietação diante da diferença e da alteridade abrigadas em distintos regimes visuais e nas sensações que nos afetam.

Ao elaborar um método para a análise semiótica de imagens, André Melo nos revela também como elas promovem, em nossa vida cotidiana, uma mediação vital para nossas interações e comunicações com os outros (BERGER e LUCKMANN, 1985, p.40). Mas imagens não são aqui tomadas unicamente como representações: elas conferem visibilidade e legibilidade a fenômenos e sujeitos com os quais convivemos. De modo constante, é por meio das imagens (majoritariamente midiáticas) que tomamos contato com outros distantes e estrangeiros a nossos mundos vividos. Elas tornam possível, ao mesmo tempo, o encontro e o confronto de subjetividades, de experiências, pontos de vista. Uma imagem, dependendo do enquadramento que a conforma, pode tanto aprofundar estigmas, quanto instaurar espaços de avizinhamento com alteridades radicais. O que importa é menos as imagens em si e mais os dispositivos e forças que as tornam possíveis e legítimas (FRANÇA, 2004).

Uma imagem, ao mesmo tempo que permite a interação e a troca, é modificada criativamente por meio desse encontro. Toda forma de linguagem se transforma quando utilizada em processos comunicativos, pois esses, em sua dimensão reflexiva, criam situações interacionais nas quais “a experiência vivida constitui o referente da linguagem, ao mesmo tempo em que a linguagem constitui a própria comunicabilidade da experiência” (RODRIGUES, 2000, p.6).

As imagens não atuam sozinhas na produção de sentidos. Como afirmam Berger e Luckmann (1985), o mundo do cotidiano é resultado da interação simbólica entre os sujeitos, sendo esta troca produzida e sustentada pela comunicação, tornando o que conhecemos como “realidade” e “real” construções sociais a partir do uso e (re)criação da linguagem. Contudo, não vivemos em um único mundo, mas em vários mundos que existem concomitantemente e são produzidos por nós: criamos, fabulamos e reproduzimos mundos e os entendimentos e sentidos a eles conectados. Poderíamos

citar o “mundo dos sonhos, do fantástico, das brincadeiras infantis, da religião, da mitologia, da contemplação científica, da política, o mundo da arte ou da experiência estética. Cada mundo, enquanto se está focalizado nele, é real segundo o seu próprio estilo. [...]Esses mundos não são considerados como se existissem diferentemente entre si, mas são experimentados e acesados de diversas maneiras.” (HANKE, 2017, p.110).

É a linguagem que possibilita ao homem criar uma existência humana com os outros no mundo. O dinamismo da linguagem é um reflexo do dinamismo da realidade em constante mudança. «De um lado a linguagem estrutura a realidade e, de outro, a vontade estrutura a linguagem e molda o modo como a realidade será estruturada, codificada em símbolos e compreendida» (MARTINO, 2007, p.64). Por meio da linguagem somos capazes não só de compreender e agir sobre o mundo que nos cerca, mas também de construí-lo. A reflexão proposta por André Melo nesta obra nos lembra que a produção de signos, de imagens e, portanto, de universos de sentido, é uma das missões mais importantes e de maior responsabilidade que confiamos, enquanto professores, aos nossos alunos e futuros profissionais de Comunicação: utilizar bem a linguagem e os signos para construir representações e formas de co-habitar e existir em comum que não apaguem a diferença, que não desvalorizem a alteridade e que não desrespeitem a vida.

Quem trabalha na área da Comunicação, precisa desenvolver habilidades criadoras e críticas: construir e reconstruir representações que nunca são neutras, que remetem a objetos, acontecimentos, produtos e sujeitos em interseção com ideologias, assimetrias e desigualdades. Afinal, imagens são produzidas e circulam atravessadas por forças de poder que definem e dão forma a saberes sociais. “São formas de conhecimento que circulam nas sociedades orientando comportamentos e condutas” (BERGER & LUCKMANN, 1985, p.47).

É por isso que as contribuições trazidas por esta obra referem-se tanto às qualidades estéticas das imagens e dos signos, de forma geral, quanto às dimensões éticas implicadas na sua criação e análise. A primeira delas está na relação entre linguagem e poder. Segundo Bakhtin (1997), a linguagem é produto e produtora de ideologias (esquemas de interpretação do mundo). “Cada enunciado se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. O enunciado revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação

viva das forças sociais” (1997, p.67). Essa tensão entre ideologia e linguagem se faz presente nos textos verbais, imagéticos, sonoros, performáticos que orientam nossos julgamentos, decisões e escolhas: esses textos estarão sempre entrelaçados com ideologias, com esquemas de interpretação do mundo e, justamente por isso, com relações de poder configuradoras de textualidades mais amplas.

É necessário, então, compreender como o poder se constitui linguisticamente e como a linguagem se torna também uma forma de concentração, legitimação e circulação de poder. Foucault (2014, p.132-133) e Spivak se aproximam ao definirem poder como resultado de uma teia de relações nas quais os sujeitos agem uns sobre os outros, constringendo suas ações, sem que esteja encarnado em ou mesmo fixo a uma posição, indivíduo/grupos ou instituições. Para ela, “o poder não é uma instituição, não é uma estrutura; tampouco é uma certa força com a qual alguém é investido; ele é o nome que se dá a uma complexa situação estratégica numa sociedade específica” (1994, p.189). Por sua vez, Foucault mostra como as relações de poder se exercem através da produção e da troca de signos, organizados em discursos. O poder, para ele, se define em um “modo de ação que não age direta e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes” (2014, p.130).

Se pensarmos no poder como um conjunto de forças e ações que definem o quanto os sujeitos agem ou são suscetíveis de agir, podemos nos lembrar de que os enquadramentos que definem os discursos e narrativas produzidos pela mídia em geral são “roteiros” que não só definem o modo como pensamos sobre determinadas questões, mas também orientam acerca de como devemos agir diante dessas questões e problemas coletivos (GRADIM, 2017). O enquadramento conduz condutas, formas e pensar e julgar os fatos e a alteridade (MENDONÇA; SIMÕES, 2012). Contudo, Scott argumenta que se enxergarmos os enquadramentos e as representações midiáticas como algo inteiramente determinado pelas estruturas de poder, “deixamos de lado a agência do ator, sua capacidade de se apropriar dos signos e enunciados para seus próprios fins” (1990, p.34).

Ao final do livro, quando André Melo sugere uma discussão da imagem de Adão e Eva no paraíso pautada por uma menção crítica à representação da mulher na História da Arte, há uma excelente indicação que associa autores como Foucault e Judith Butler sob a perspectiva da ação do poder via

enquadramentos. O enquadramento na imagem pode atuar, por exemplo, como uma técnica de governo ou de governamentalidade que formata as cenas de aparência preparando-as para definir sujeitos e grupos exemplares, considerados como parâmetro, cujo projeto e modo de vida é tido como antítese do desvio e de existências moralmente julgadas como indignas de consideração e apreciação. Nesse caso, segundo Butler (2015) as operações de enquadre reforçam e repetem normas e modos de inteligibilidade que produzem a ideia do humano e tornam os sujeitos aptos ou inaptos ao reconhecimento. Observar como o enquadramento investe e desinveste as mulheres de sua humanidade poderia ser um bom início de discussão acerca de como a normatividade da vida não é exterior às estratégias biopolíticas, mas opera nelas e através delas.

Enquadramentos podem apresentar tanto traços de relações de violência (a violência da moldura reduz a agência dos sujeitos retratados, aniquila possibilidades de resistência e oferta modelos exemplares de conduta) quanto traços de relações de poder (o sujeito retratado é alvo de um tipo de reconhecimento e descrito como empoderado, autônomo e emancipado) nos quais sua capacidade de invenção e resistência parece preservado. O governo biopolítico dos corpos coletivos atua justamente, como destaca Foucault (2014), na produção de enquadramentos que valorizam a emancipação preservando, ao mesmo tempo, o controle sobre as possibilidades de ser e existir em sociedade (preservando a passividade). Como ele acentua, o poder “opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações” (2014, p.133).

Nas mãos dos profissionais de Comunicação se concentra muito poder: poder de reproduzir consensualmente o que aí já está, mas também o poder de transformar, de instaurar mudanças, de questionar, de resistir e de insistir. De criar signos e enquadramentos que potencializem as resistências e modos de vida que se produzem fora do *mainstream*. Eis aqui uma primeira dimensão ética da comunicação: criar e manipular (moldar com as mãos, mas também utilizar de acordo com determinados fins) signos impacta nas condutas e na construção de formas de ser, existir e julgar.

Nesse sentido, uma segunda dimensão ética da comunicação expressa-se na capacidade - que os alunos desenvolvem ao longo da graduação e na interlocução com materiais como esse que o leitor agora tem em mãos - de identificar, em suas próprias criações, o emaranhado e o fluxo de forças e tensões que dá origem à todas as nossas interações comunicativas e, diante do redemoinho, não desconsiderar a vontade de produzir um movimento de desestabilização, de subversão e de ruptura. No cotidiano da prática de trabalho, muitas vezes será preciso distinguir, dentro da rotina e da repetição, o momento da reviravolta, resgatar a atividade crítica e a reflexão promovidas pelos exercícios de análise feitos ao longo do curso de graduação.

Uma terceira dimensão ética que quero mencionar refere-se ao fato de que os profissionais de Comunicação podem *não só representar e construir mundos, mas também intervir neles para modificá-los*. Sob esse aspecto, é importante lembrar, que imagens operam também por meio de enquadramentos que aproximam ou distanciam as representações de cristalizações estereotipadas. Contudo, nem sempre imagens têm que contar ou representar um acontecimento: se a realidade é incapturável, complexa e multifacetada, como comenta André Melo, não podemos ter a pretensão de condensá-la em uma imagem. De algum jeito, os enquadramentos têm que evidenciar que são falhos em dar forma à experiência, deixando nas imagens alguns resquícios do que é inapreensível. É difícil e árdua a tarefa de contribuir para a renovação do imaginário social, mas acreditamos, como professores, que as produções reflexivas de nossos alunos buscarão sempre uma interface entre a política, a estética e a ética.

A política que se processa na vida cotidiana (contestação de estereótipos e representações, luta contra opressões simbólicas de todo tipo, conflitos raciais e de gênero, etc.) diz respeito ao processo de construção reflexiva das imagens, dos discursos, dos textos e das identidades. A comunicação, com suas materialidades e situações de contato intersubjetivo, constitui um espaço no qual as lutas políticas são vividas tanto do ponto de vista coletivo quanto, uma vez que as interações são, em maior ou menor medida, baseadas em um delicado equilíbrio entre relações de poder e potências insurgentes.

ÂNGELA MARQUES

PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UFMG

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal* (Os gêneros do discurso e o problema do texto). São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.279-358.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992, p.110-127.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. “Os fundamentos do conhecimento na vida cotidiana”. In: *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985, p.35-68.
- BOURDIEU, Pierre. *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FRANCA, V. R. V. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, M.; GOMES, R. C.; FIGUEIREDO, V. F. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro ; Aparecida: Editora PUC-Rio ; Editora Idéias & Letras, 2004, p. 13-26.
- FOUCAULT, Michel.”O sujeito e o poder“. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. (eds.). *M. Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Rorense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.). *Ditos e escritos, v.9: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 (1982), p.118-140.
- FOUCAULT, Michel. *Les techniques de soi*. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François; LAGRANGE, Jacques. *Dits et écrits. 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1984.
- GRADIM, Anabela. Para uma leitura semiótica das teorias de framing: reinterpretando o enquadramento com base na categoria peirceana de terceiridade. *Galáxia*, [S.l.], n. 35, jul. 2017, p. 21-31.
- HANKE, Michael. Comunicação e Lebenswelt, racionalidade e experiência estética: uma discussão interdisciplinar e pragmatista. *GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE)*, v. 35, p. 106-118, 2017.
- HERRERO, F. J. *O homem como ser de linguagem*. In PALÁCIO, C. *Cristianismo e história*. São Paulo, Edições Loyola, 1992, pp. 73–95.

- MARTINO, Luis Mauro Sá. “Linguagem e a realidade do ser”. In: Estética da Comunicação. Petrópolis: Vozes, 2007, p.59-68.
- MENDONÇA, R.F. e SIMÕES, P.G. Enquadramento. Diferentes operacionalizações analíticas de um conceito. In: RBCS, Vol. 27 No. 79, junho/2012.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Nova Vega, 2009.
- PEIRCE, Charles. O ícone, o indicador e o símbolo. In: Semiótica e filosofia. São Paulo, Cultrix, 1984, p.115-146.
- PINTO, Julio. Semiótica: doctrina signorum. In: *Algumas semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.35-60.
- RODRIGUES, Adriano D. *O campo dos media*. Lisboa: Vega, 1999.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Comunicação e Experiência. IX Encontro Anual da Compós, Porto Alegre, RS, 2000.
- SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance – Hiddens Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro:Rocco, 1994, p.187-205.

Apresentação

DESDE OS HIERÓGLIFOS EGÍPCIOS nas paredes das pirâmides até os dias atuais, a imagem bidimensional sempre teve um relevante papel nas sociedades que a produziram. Sua importância aumentou após a metade do século XX, quando uma série de aprimoramentos técnicos possibilitou um grande barateamento na produção dessas imagens, a ponto de vários pensadores considerarem esse século como o século da imagem: em 1977, Gombrich (2007, p.7) escreveu que nunca havíamos vivido uma época na qual estivéssemos cercados por tantas imagens, de todos os tipos.

Na contemporaneidade, a massificação dos meios capazes de produzir imagens tornou ainda mais presente as imagens bidimensionais e, conseqüentemente, aumentou seu papel social, na medida em que ela se consolidou como uma mediadora privilegiada do universo simbólico dessa mesma sociedade.

Sendo assim, o desenvolvimento de estratégias para melhor compreender os produtos visuais bidimensionais veiculados tanto em jornais, quanto em revistas, galerias de arte e, inclusive, na internet, é bem-vindo e fundamental para compreender e intervir na realidade. Esse livro apresenta um método que pretende contribuir para essa tarefa.¹

1. O desenvolvimento desse método se deu nos anos 2005-2008, durante a realização do meu doutorado, quando, diante da necessidade de um método complexo para analisar as imagens de Arlindo Daibert, decidi criar uma metodologia que atendesse a essa demanda. O livro sobre as análises realizadas com esse método foi publicado em 2011, em “Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens textos”. Desde então ele vem sendo aprimorado em sala de

Esse método não pretende ser o único habilitado para se analisar imagens nem tem a pretensão de ser o melhor para esse fim, entretanto, ele oferece uma abordagem clara e acessível, que permite a produção de um conhecimento compartilhado, fundado em técnicas que pretendem fugir da circularidade interpretativa e da superficialidade das análises – considerados os dois principais problemas nas análises de imagens – ou, ao menos, diminuir seus efeitos (GINSZBURG, 2003).

Tal proposta considera a complexidade da imagem bidimensional, reconhecendo seu valor cultural e a especificidade dos seus produtos, sem negligenciar os aspectos formais envolvidos nessa análise.

A imagem bidimensional aqui é entendida como uma representação imperfeita da realidade, portadora de discursos e, como tal, possuidora de uma linguagem própria, exigindo o aprendizado de um ou mais códigos para sua melhor compreensão (SEKULA, 2013).

Se esse aprendizado é importante para o cidadão comum, para os profissionais da comunicação e áreas afins é imprescindível, na medida em que possibilita o desenvolvimento da inteligibilidade da imagem, bem como a identificação e compreensão dos discursos que ela professa.

A ILUSÃO DA NATURALIDADE

Desde meados do século XX, quando a imagem passou a fazer parte do cotidiano de grande parte das pessoas, muito já foi escrito sobre sua natureza, função, como deveria ser estudada, etc.

A massificação dos aparelhos capazes de produzir, tratar e veicular imagens (digitais ou não) elevou nosso contato com as imagens bidimensionais a um patamar antes inimaginável, entretanto, esse intenso contato não significa uma melhor interpretação dessas imagens.

Apesar de muito difundida a crença de que já nascemos sabendo ler figuras, pinturas e fotografias, nosso entendimento das imagens não é instantâneo, como foi pressuposto pelo senso comum durante muito tempo (JOLY, 2002, p.43).

Charles S. Peirce (1839-1914), depois Ernest Gombrich (2007), Roland Barthes (1990), Martine Joly (2002) e Alan Sekula (2013), entre muitos

outros, já gastaram uma boa quantidade de páginas explicando que a leitura de uma imagem – como de qualquer outro texto, seja ele escrito ou musical, por exemplo – está vinculada ao conhecimento mínimo de um código compartilhado. Esse código, apresentado ao ser humano já nos seus primeiros anos, é aperfeiçoado ao longo da vida (durante a continuidade do processo de socialização).

Esses pensadores defendem a ideia de que o real não pode ser vivido de forma direta, sendo traduzido pela linguagem. A linguagem seria, assim, responsável por fornecer tabelas de tradução da realidade (quadros de experiência²), para que o ser humano seja capaz de compreender o mundo fora de si.

Essa ideia parte do princípio de que a linguagem funcionaria como uma espécie de “filtro”, constituído por categorias de tradução baseadas em representações imperfeitas do real (signos), que acabam por formar o sistema de crenças dos indivíduos, os seus quadros de experiência (MENDES e BARCELOS, 2014).

O reconhecimento de que a linguagem é fundamentalmente constitutiva de nossas experiências do mundo é muitas vezes chamado, na filosofia, de “virada linguística” – considerada como um dos mais importantes desenvolvimentos da filosofia ocidental durante o século XX (OKSALA, 2011).

Nos anos 1940, influenciados pelos princípios da linguística estrutural de Ferdinand Saussure (1857-1913), os críticos de arte e da comunicação começaram a pensar as imagens como signos (representações imperfeitas da realidade) que adquirem seu significado ou valor a partir de sua inserção no bojo de um sistema mais amplo de codificações sociais e culturais.

Essa forma de entender o mundo ganhou força a partir dos anos 1970, momento em que a imagem bidimensional passou a ser entendida como um conjunto de signos submetido a um código singular, portador de discursos que representam e ressignificam a realidade, ou seja, um sistema de significação, possuidor de uma linguagem (ARCHER, 2008, p.1).

Atualmente, a maioria dos pensadores que estudam imagens admite que elas possuem uma linguagem e essa linguagem pode ser estudada não ape-

2. Segundo Erving Goffman (2012, p.82-83), quadros de experiência são definidos como os princípios de organização que estruturam os acontecimentos, a nossa situação e nossa implicação em relação a eles. Os quadros são como matrizes interpretativas às quais os indivíduos recorrem cotidianamente para entender e se posicionar em diferentes situações.

nas do ponto de vista formal e histórico – incluindo os pressupostos da História da Arte e da Cultura–, mas também através da análise dos discursos que são veiculados por essas imagens.

Críticos contemporâneos como W. J. T. Mitchell (1994) e Craig Owens (1992), não têm dúvida de que qualquer imagem é uma construção socialmente codificada, com proposições que exigem inferências e interpretação. Esses pensadores negam a possibilidade de neutralidade da imagem e se colocam em oposição radical àqueles que defendem a ideia de uma imagem “transparente”.³

O MÉTODO

O método aqui apresentado está afinado com essa abordagem contemporânea da imagem, possuindo uma base semiótica, ligada à linha peirceana, que tem semelhanças com os parâmetros desenvolvidos por Erwin Panofsky na sua metodologia iconológica (2002), e conta, basicamente, com uma etapa descritivo-analítica e outra sintética.

Apesar da semelhança com o método de Panofsky, o método aqui utilizado possui uma diferença fundamental em relação àquele, pois não realiza o último nível da análise da maneira proposta pelo pesquisador alemão (que afirma que a intuição de um leigo pode ser mais efetiva que a capacidade intelectual de um pesquisador experiente).⁴

No método aqui proposto, a síntese interpretativa – último nível da análise – não se baseia na simples intuição, mas nas informações e especulações produzidas na fase analítica. Dessa forma, o estudo de cada imagem considera não apenas seus aspectos formais, suas relações com o contexto

3. Justamente pelo fato de as imagens serem representações da realidade (e não “a coisa em si”), portanto, representações imperfeitas, elas não podem ser consideradas “transparentes”.

4. O método de Panofsky possui três níveis. Tomando-se, por exemplo, a pintura de *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci, o primeiro nível corresponderia à percepção do quadro como uma pintura na qual treze homens estão sentados à mesa. No segundo nível, o analista deve usar seu conhecimento para identificar a pintura dos treze homens sentados à mesa como uma representação: o evento descrito na bíblia como a Última Ceia entre Cristo e seus discípulos. No último nível (ou nível do significado intrínseco), segundo o historiador de arte alemão, é imprescindível ao analista uma capacidade de síntese e uma intuição que lhe permitam unificar os significados percebidos nas fases anteriores em uma reflexão singular – isso é o que ele chama de “intuição sintética” (2002, p. 62).

histórico, mas também o diálogo com outras imagens da História da Arte e da Cultura.

Para essa noção teórico-metodológica a abordagem semiótica é bem adequada, porque está alinhada com a maneira contemporânea de pensar a imagem, oferecendo ferramentas úteis para analisar e criticar as mensagens e discursos veiculados pela imagem fixa (bidimensional).

Quando nos referimos à utilização da teoria semiótica, consideramos que as imagens bidimensionais (a fotografia, a pintura, a ilustração etc.) são signos e possuem um código, mas essa opção não implica que pretendemos recorrer a um vocabulário difícil (e muitas vezes obscuro) para dizer aquilo que intencionamos.

Resumidamente, isso significa dizer que partimos do pressuposto kantiano de que o mundo externo ao sujeito não pode ser acessado diretamente, senão por meio de representações imperfeitas desse mundo, chamadas de signos pelas Teorias da Linguagem.

Nessa perspectiva, a cultura proporciona ao indivíduo, por meio da linguagem, sistemas de classificação através dos quais ele irá compreender sua experiência empírica e dar continuidade ao seu projeto reflexivo. Assim, a linguagem não só descreve e “traduz” as experiências que o sujeito tem da realidade – incluindo as subjetivas (fantasias e lembranças) –, como também “forma” a realidade.⁵

OBJETIVIDADE?

A metodologia aqui proposta entende que alcançar uma objetividade “total”, plena, acerca de qualquer fenômeno, portanto, de qualquer imagem, é impossível exatamente porque não é possível o acesso direto ao real, à coisa em si kantiana.⁶

5. É importante destacar que a linguagem não possui uma cadeia semântica fixa, o que significa dizer que os sistemas de classificação que ela fornece aos seres humanos não são estanques e, à medida que o sujeito percebe que a tabela originalmente recebida não corresponde à sua experiência empírica, ele pode adaptar ou rever seu sistema de classificação e até mesmo reconfigurá-lo.

6. Segundo a semiótica de base peirceana, que é alinhada às teorias da linguagem, a percepção do mundo se dá por meio da tradução e interpretação de sensações produzidas pelos fenômenos externos a um sujeito. Esses estímulos vão provocar sensações (primeiridade) que serão filtradas pelos esquemas perceptivos do sujeito e, a partir dessa operação, serão

Se o acesso ao fenômeno que se apresenta à nossa sensibilidade é mediado pelas categorias que utilizamos para compreender esse fenômeno, não faz sentido dizer que um dado, uma informação, ou uma imagem bidimensional pode ser completamente objetiva.

Entretanto, de um ponto de vista analítico e pragmático, faz sentido admitir uma diferença entre dados que são relacionados a consensos mais estáveis (mesmo que não sejam “verdadeiros”) e informações que não têm nenhum lastro (ou têm pouco) com a realidade – a não ser por desejo daquele que as enuncia/proclama.

Por motivos práticos, chamaremos de objetivas as informações sobre as quais existe algum consenso, sentidos que têm uma trajetória de validação cultural consolidada, ou seja, estável. Por exemplo, a afirmação: “Os Estados Unidos participaram da II Guerra Mundial” é considerada verdadeira pelo consenso da sociedade ocidental. Não há dúvida sobre esse fato, mesmo que a descrição de como se deu essa participação não seja tão simples quanto essa afirmação.⁷

Definidos esses parâmetros, passaremos agora para a descrição do método que decidimos utilizar para analisar as imagens bidimensionais.

produzidas representações parciais em uma mente interpretadora (secundidade). O processo de tradução descrito até aqui é automático, sendo necessário que essas representações sejam posteriormente avaliadas por um sistema de valores que vai orientar uma ação, um comportamento, uma interpretação (terceiridade). Resumidamente, essa abordagem da realidade pressupõe que a experiência empírica de um ser humano é sempre filtrada, em alguma medida, por seus esquemas perceptivos. Essa forma de pensar o mundo considera que esses esquemas perceptivos são estabelecidos a partir da socialização do sujeito e “corrigidos” por ele próprio ao longo de sua vida, se ele julgar pertinente (tal como os valores que vão orientar suas interpretações). Quanto mais ajustes ele fizer em seus esquemas, mais singular será sua interpretação dos estímulos que são emitidos pelo mundo fora dele (SANTAELLA, 2000, p.50-55).

7. O mesmo pode-se dizer da afirmação: O Brasil sagrou-se tricampeão mundial em Guadalajara, no ano de 1970. Essa informação é considerada objetiva porque deriva de um consenso estável. É diferente afirmar que a seleção brasileira de 1982 foi a melhor da Copa da Espanha, mesmo não tendo nem se classificado para as semifinais. Essa afirmação pode ser questionada, por exemplo, pelos italianos, cuja seleção venceu o Brasil nas semifinais e se sagrou campeã.

METODOLOGIA DE CARÁTER ANALÍTICO E DE CARÁTER SINTÉTICO

Esse método se constitui basicamente de dois momentos, o primeiro, em que predomina a “objetividade”, considerando o tipo de objetividade possível que mencionamos anteriormente; e outro, mais subjetivo, no qual o analista faz uso das sugestões e redundâncias percebidas no primeiro momento, comparando-as com os dados de contexto (interno e externo à imagem) também levantados no primeiro momento. O primeiro momento tem um caráter analítico, já no segundo momento predomina o caráter sintético.

Como se pode perceber, nesse método, a síntese interpretativa (segundo momento) tem como importante referência as informações e especulações produzidas na fase analítica (primeiro momento). Dessa forma, no estudo de uma imagem devem ser considerados não apenas seus aspectos formais e suas relações com o contexto histórico na qual essa imagem foi produzida e está inserida, mas também o diálogo com outras imagens da História da Arte e da História da Cultura (primeiro momento), esse cuidado contribuirá muito para a produção de uma interpretação consistente sobre essa imagem (segundo momento).

Nessa estrutura, a “legitimidade” das afirmações e reflexões do momento sintético está ancorada principalmente no momento analítico (objetivo). Na etapa analítica são consideradas as qualidades formais dos signos, o contexto histórico no qual estão situados e quais as representações mais estáveis associadas aos elementos constitutivos da imagem, verificando se, nesse novo contexto, os sentidos tradicionais permanecem ou não.

Mesmo nesse momento “objetivo” já está presente um certo grau de subjetividade – por se tratar de uma interpretação, na qual o analista deve identificar o que as qualidades formais dos signos podem sugerir.

É sempre importante destacar que essa divisão é artificial e tem apenas a finalidade de sistematizar o processo, como é inerente a qualquer método de análise.

Sendo assim, à medida que o analista avança no primeiro momento ele pode (e deve) voltar a observações anteriores, acrescentando anotações e correções que ele julgar necessárias.

PERCURSO “OBJETIVO” (DE CARÁTER ANALÍTICO)

O percurso objetivo se constitui de três momentos:

- 1) seleção/discriminação/qualificação/sugestão;
- 2) análise formal dos signos/elementos que fazem parte da composição;
- 3) contextualização da imagem no tempo e no espaço, e na História da Arte e da Cultura.

Mesmo sabendo que a percepção humana não se dá necessariamente nessa ordem sequencial, essa decomposição em momentos específicos tem uma função prática, de caráter organizador.

A seguir, detalhamos cada um desses momentos.

1ª ETAPA – seleção/discriminação/qualificação e sugestão

Este momento consiste na identificação dos elementos que formam a imagem analisada e na qualificação dos mesmos. Nessa fase, o objeto de análise deve ser abordado na sua particularidade, evidenciando o poder “denotativo” das figuras – lembrando que a enumeração precisa dos elementos vai garantir o sucesso do levantamento iconográfico e da contextualização dos signos nos momentos seguintes.

Nessa etapa, o analista não deve apenas identificar os elementos (signos, se preferirem) que compõem a imagem, mas também observar com mais cuidado cada um deles, atentando para suas qualidades e o que podem sugerir para o leitor/espectador.

A descrição tem uma função importante na interpretação porque funciona como uma espécie de confirmação, para o leitor/espectador, daquilo que ele viu. É também uma oportunidade para o analista destacar algo que ele considere relevante na imagem/figura analisada, que pode ter passado despercebido ao leitor/espectador.

Além disso, descrever é uma forma de pensar: quando descrevemos somos obrigados a racionalizar impressões e sensações, descartando algumas em favor de outras, que consideramos mais críveis.

Durante a descrição o analista deve estar atento para a qualidade dos signos descritos, anotando também as possíveis sugestões que essas qualidades possam sugerir.

Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo

Ao longo dos anos, percebi que uma forma de tornar essa tarefa mais eficaz é usar uma tabela como a que está abaixo (Quadro 1), na qual essas informações relevantes são visualizadas de maneira mais clara do que em um texto descritivo. Esse formato também favorece que o analista esteja mais atento à imagem com a qual trabalha, além tornar mais fácil e rápido o acesso às informações.

O procedimento consiste, primeiramente, em identificar e numerar os elementos/signos relevantes que compõem as imagens analisadas. Cada um desses elementos é então trabalhado em sua particularidade através da construção de um quadro no qual são apresentadas as suas qualidades e o que indicam, sugerem e/ou representam.

Importante: a última coluna do quadro só deve ser preenchida no momento da interpretação (segundo momento), quando o analista terá melhores condições de determinar o que os elementos representam e como participam da constituição do código interno da imagem.

| Elementos selecionados | Decomposição | | Qualificação | O que os elementos e suas qualidades sugerem | O que o elemento significa no código interno da imagem |
|------------------------|--------------|---------|--------------|--|--|
| | | | | | |
| Elemento 1 | Corpo | Cabeça | | | |
| | | Mãos | | | |
| | | Pés | | | |
| | Vestuário | Camisa | | | |
| | | Sapatos | | | |
| | Outros | Escova | | | |

| | | | | | |
|------------|-----------|-----------|--|--|--|
| Elemento 2 | Corpo | Cabelos | | | |
| | | Pernas | | | |
| | Vestuário | Vestido | | | |
| | | Sandálias | | | |
| | Outros | | | | |
| Elemento 3 | Corpo | Olhos | | | |
| | Vestuário | Calça | | | |
| | Outros | | | | |

QUADRO 1: Modelo de Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo

2ª ETAPA – análise formal dos elementos que fazem parte da composição

Depois de terminar o quadro (exceção à última coluna), o analista deve se dedicar a uma reflexão sobre o pensamento plástico contido naquela imagem, sendo avaliados aspectos formais dos signos e de composição.

Devem ser observadas as cores, as formas e as linhas que constituem a imagem, se elas se repetem ou contrastam, quais leis da *Gestalt* são ativadas pela disposição dos elementos no espaço, quais os pontos de maior tensão visual, etc. Devem ser identificados ainda os planos e enquadramentos utilizados.⁸

3ª ETAPA – contextualização da imagem no tempo e no espaço, e na História da Arte e da Cultura

O passo seguinte consiste em pesquisar sobre as representações ligadas a esses signos na sociedade em que foi produzida a imagem e também na sociedade em que ela está sendo veiculada.

8. Pontos de Tensão Visual: ainda que nada garanta que ao olharmos para uma imagem nossa visão irá ver/enxergar primeiro um detalhe ou outro (categorias experiência). Na verdade, muitas vezes é provável que nossos olhos passem sobre a imagem como um escâner e estejam mais atentos a certos pontos e não a outros: muitas vezes olhamos para uma foto mas não vimos um pé, por exemplo.

Devem ser consideradas a iconografia e as representações mais estáveis associadas a esses signos, além do diálogo com outras imagens da História da Arte e da própria série (se for o caso). Também interessam os dados sobre aquele a quem é atribuída a obra, dados da sua vida e seu estilo que possam estar relacionados de alguma forma com a imagem.

Nessa fase, a partir das observações anteriores, determina-se a bibliografia a ser consultada, os autores e os textos que irão auxiliar no processo interpretativo. Vale a pena destacar nesta etapa da análise quais conceitos operadores foram utilizados para tornar a análise mais robusta.

Conceitos como *Nachlebene Pathosformel*, desenvolvidos por Aby Warburg no início do século XX, e resgatados por pensadores como Didi-Huberman, Carlo Ginsburg e Giorgio Agamben, na contemporaneidade, podem ser úteis para entender a trajetória histórica e antropológica da imagem analisada.

A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

Warburg desenvolveu esses conceitos com o objetivo de estudar a continuidade, as rupturas e a sobrevivência da tradição clássica e mitológica através do tempo (GINSBURG, 2003). Segundo o pensador alemão, essa herança (a iconografia mitológica e clássica) se constituiria em um repertório já pronto de temas e formas, que vêm sendo transmitidos através de múltiplas mediações visuais ao longo dos anos.

Os significados agregados à forma/significante ao longo dos anos (ou, pelo menos, parte deles) podem ser transferidos para uma forma no presente por meio de ligações virtuais potenciais (não lineares, ou seja, sincrônicas), que estabelecem ligações entre os signos e os seus sentidos.

Tanto os sentidos que foram consolidados (cristalizados) ao longo do tempo, em certas formas, como os sentidos provisórios, participam do processo de interpretação e de produção do sentido final da imagem.

Essa repetição dos temas e formas em uma cultura, mesmo que com algumas variações, acaba constituindo uma trajetória histórica que adere a esses temas e formas e que acaba por constituir a História das Formas de uma cultura, que inclui a História da Arte Ocidental, assim como a História da Cultura Popular.

Esses conceitos ajudam a entender melhor como as imagens contém nelas mesmas histórias e memórias que as precedem e como delas se alimentam, de maneira que, como afirma Warburg, as imagens podem ser portadoras de uma memória coletiva (SAIMAN, 2012).

Em função dessas considerações, em uma análise de imagem torna-se muito importante mapear a trajetória histórica e antropológica dessa imagem porque durante esse processo (de constituição dessa trajetória), significados (sentidos) são agregados ao significante (à forma/tema) – sedimentados e “cristalizados”. Esses significados que se colocam potencialmente à disposição do leitor, podem sobressair mais ou menos em uma interpretação, dependendo do contexto.

Essa etapa do processo é adequada para decidir quais serão os conceitos operadores utilizados para sustentar a análise e refletir sobre os dados encontrados, além de quais serão os teóricos mais apropriados para tal.⁹

PERCURSO “SUBJETIVO” (DE CARÁTER SINTÉTICO)

Esse percurso também pode ser pensado em três etapas.

- 1) compreensão dos elementos em seu contexto específico;
- 2) determinação do código interno da imagem;
- 3) interpretação.

1a ETAPA – compreensão dos elementos em seu contexto específico

Apesar de ser importante toda informação levantada na cultura sobre os elementos/signos na parte objetiva, não podemos nos esquecer que cada um deles adquire um valor e sentido específicos de acordo com sua inserção junto aos outros signos/elementos do sistema. Isso implica dizer que os signos, sem negar o seu contexto histórico, podem vir a ter outros sentidos em um contexto específico de análise.

Assim, no último momento da análise – a interpretação –, o analista buscará compreender o que os signos dispostos no espaço da imagem representam naquele contexto específico que é a imagem.

Para isso, o analista deve selecionar e editar as informações que considerou relevantes ao longo das outras etapas e, em especial, deve procurar

9. Esse tipo de abordagem trata não apenas a imagem em si, mas também o texto ao seu redor, inclusive sob o ponto de vista dos aspectos retóricos e expressivos que ele possa vir a manifestar. Se houver um título, ou texto escrito relacionado a essa imagem, ele também deve ser analisado, procurando-se perceber, especialmente, se o texto em questão fixa, amplia ou contradiz o que a imagem afirma.

relacionar comparativamente o que foi sugerido pelas qualidades físicas dos elementos e as informações contextuais levantadas, verificando, agora, se suas impressões iniciais se confirmam ou não.

Como cada um dos elementos/signos analisados só adquire valor e sentido quando considerado em relação a outros elementos (dentro e fora da imagem) com os quais está diretamente (ou indiretamente) associado, uma boa opção para o analista é observar as redundâncias de temas e sentidos utilizados, o que pode confirmar, ou não, o que estava inicialmente sugerido.

2ª ETAPA – determinação do código interno da imagem

Esse momento é dedicado à finalização do quadro, com o preenchimento da última coluna (o que o elemento destacado representa no contexto da imagem). Também é uma oportunidade para checar a tabela e fazer os ajustes devidos e as correções necessárias.

| Elementos selecionados | Decomposição | | Qualificação | O que os elementos e suas qualidades sugerem | O que o elemento significa no código interno da imagem |
|------------------------|--------------|---------|--------------|--|--|
| Elemento 1 | Corpo | Cabeça | | | |
| | | Mãos | | | |
| | | Pés | | | |
| | Vestuário | Camisa | | | |
| | | Sapatos | | | |
| | Outros | Escova | | | |

QUADRO 2: Simulação de um Quadro Descritivo/Qualitativo

Após completarmos essa etapa, a última coluna revelará uma espécie de “código” interno daquela imagem, que se baseia nos quadros de sentido consensuais, mas que, devido à disposição dos signos/elementos no contexto da imagem, pode assumir uma diferente significação.

Em imagens jornalísticas e de propaganda a existência desses códigos é de mais fácil determinação, tendo em vista que se tratam predominantemente de imagens argumentativas. As imagens argumentativas são planejadas para afirmar apenas uma única ideia e essa afirmação é reforçada pelo uso de várias redundâncias, de modo que o leitor a entenda e seja convencido a concordar com ela – este é o caso das imagens publicitárias.

A imagem “artística”, por outro lado, tem uma intenção e composição diferente, pois, em geral, busca propor mais de uma afirmação, outras abordagens do mundo, levando o leitor/espectador a refletir sobre sua complexidade. Sua pretensão é muito mais de sugerir sentidos ambíguos, sendo os códigos que produz mais difíceis de serem definidos (MENDES, 2011, p.117).

3ª ETAPA – interpretação

Após determinarmos o “código interno” da imagem¹⁰, tentamos identificar e relacionar a qual paradigma e a quais discursos tais imagens estão associadas, completando a análise de caráter hermenêutico. Em seguida, a análise deve avançar procurando entender como a imagem se situa no imaginário coletivo ocidental e as consequências de se ocupar esse lugar.

Ao fim desse exercício complexo, o texto final é redigido.

10. No caso das obras artísticas, cujo objetivo é trabalhar sobre a ambiguidade e a indeterminação, a determinação precisa desse código provavelmente não será possível.

Analizando uma imagem

PARA ESSE EXERCÍCIO, será utilizada uma pintura sobre o mito bíblico de Adão e Eva, criada por Lucas Carnach no século XVI. Essa imagem foi escolhida para exemplificar a utilização do método por se tratar de um tema conhecido na cultura ocidental, mas que apresenta alguns elementos que não possuem uma simbologia bem definida a um primeiro olhar e que a utilização desse método pode ser útil para a produção de uma interpretação.

PERCURSO “OBJETIVO” (DE CARÁTER ANALÍTICO)

1ª ETAPA–seleção/discriminação/qualificação e sugestão

A primeira ação do analista deve ser selecionar os elementos que ele supõe serem os mais importantes na composição e cujas análises mais contribuirão para a compreensão do sentido da imagem.

Em geral, devem ser escolhidos os elementos que têm maior destaque, pelo tamanho, cor, posição ou enquadramento.



Figura 1

No caso da imagem escolhida para análise, foram selecionados oito elementos/signos. Os dois elementos humanos, os três animais, o fruto, o ramo e o cenário (Figura 1).

Análise do primeiro elemento humano

Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo

Depois de selecionar os elementos que deverão ser analisados com mais atenção, o analista deve escolher um deles para começar a sua discriminação e qualificação. Nesse processo, a utilização do quadro descritivo/qualitativo e sugestivo facilita a tarefa, pois garante que o analista irá se debruçar com atenção sobre os elementos da composição e exporá de forma mais sistematizada os dados alcançados, sem deixar nada importante de fora da análise.

Começaremos pelo ser humano no centro da imagem, posicionado mais à esquerda, aquele que foi numerado como 1. Escolhemos para discriminação e qualificação os seguintes elementos do seu corpo: o tronco, as mãos, os olhos, a boca, os cabelos e a sua pele, o ramo que ele segura com a mão direita e o fruto que ele segura com a outra mão. Ele não usa roupas – o que é um dado importante que deve ser considerado na análise.

| | decomposição | qualidades |
|--------|--------------|---|
| corpo | TRONCO | nu e delgado |
| | MÃO DIR | segurando um ramo |
| | MÃO ESQ | segurando uma maçã (sem muita convicção) |
| | OLHOS | encarando os olhos da mulher |
| | BOCA | entreaberta |
| | CABELOS | curtos, alourados, cacheados, fartos |
| | PELE | branca, lisa, sem defeitos |
| roupas | AUSENTE | |
| outros | fruto | dourado, forma circular |
| | RAMO | caule fino com algumas folhas verdes escuro |

QUADRO 3: Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo - Elemento 1

O que os elementos e suas qualidades sugerem

A partir da decomposição e qualificação dos elementos da figura masculina, procuramos perceber o que as qualidades destacadas podem sugerir.

Não há dúvida, esse momento será marcado por um certo teor de subjetividade, mas o analista só saberá se suas impressões irão se confirmar

ou não, se são mais do que “achismos”, ao final do processo de análise, na etapa da interpretação, a depender da repetição dessas impressões por meio da percepção das redundâncias ou a partir de confirmações extraídas dos dados do contexto.

Verificando as redundâncias

Durante a análise das sugestões, o analista deve estar atento aos signos/elementos que, apesar de diferentes, possuem o mesmo significado, pois essa repetição acaba ajudando a fixar, por sua redundância, certos sentidos mais que outros.

No caso da figura analisada, as qualidades apresentadas pelo seu corpo, pele e cabelo nos sugere que se trata de um homem jovem, de origem caucasiana, com boa saúde. Já a posição da mão esquerda, dos olhos e a forma que a boca adquire contribuem para reforçar a ideia de que ele está hesitante.

| | decomposição | qualidades | sugerem |
|--------|--------------|--|------------------------------------|
| corpo | TRONCO | nu e delgado | sensualidade/ saúde/jovialidade |
| | MÃO DIR | segurando um ramo | prudência/ moralidade |
| | MÃO ESQ. | segurando uma maçã <small>(sem muita conexão)</small> | hesitação/ incerteza |
| | OLHOS | encarando os olhos da mulher | hesitação/ incerteza |
| | BOCA | entreaberta | hesitação/ incerteza |
| | CABELOS | curtos, alourados, cacheados, fartos | “ocidentalidade”/ jovialidade |
| | PELE | branca, lisa, sem defeitos | “ocidentalidade”/ jovialidade |
| roupas | AUSENTE | | despojamento/ sensualidade |
| outros | fruto | dourado, forma circular | boa qualidade |
| | RAMO | caule fino com algumas folhas verdes escuro | delicadeza/ prudência |

QUADRO 4: Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo-Elemento 1
(com destaque para as redundâncias)

Análise do segundo elemento humano

Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo



| | decomposição | qualidades |
|--------|--------------|--|
| corpo | TRONCO | nu e delgado |
| | MÃO DIR | segurando uma maçã |
| | MÃO ESQ | escondendo uma maçã |
| | OLHOS | atento à atitude do homem ou desviando o olhar |
| | BOCA | sorriso ligeiro |
| | CABELOS | cabelos longos, crespos, alourados |
| | PELE | branca, lisa sem defeitos |
| | BARRIGA | protuberante |
| roupas | AUSENTE | |
| outros | FRUTO | dourado |
| | RAMO | delicado com folhas escuras |

QUADRO 5: Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo - Elemento 2

O que os elementos e suas qualidades sugerem



| | decomposição | qualidades | sugerem |
|--------|--------------|--|---|
| corpo | TRONCO | nu e delgado | sensualidade/saúde/ jovialidade |
| | MÃO DIR | segurando uma maçã | oferecimento |
| | MÃO ESQ | escondendo uma maçã | ocultamento/passar a perna |
| | OLHOS | atento à atitude do homem ou desviando o olhar | sedução/culpa/fingimento |
| | BOCA | sorriso ligeiro | sedução/satisfação |
| | CABELOS | cabelos longos, crespos, alourados | ocidentalidade/ jovialidade |
| | PELE | branca, lisa sem defeitos | ocidentalidade/ jovialidade |
| | BARRIGA | protuberante | |
| roupas | AUSENTE | | despojamento/ sensualidade |
| outros | FRUTO | dourado | |
| | RAMO | delicado com folhas escuras | prudência/moralidade <small>(fornecido pelo homem)</small> |

QUADRO 6: Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo - Elemento 2
(com destaque para as redundâncias)

Na análise do outro ser humano vamos perceber que seu corpo sugere uma jovem de origem caucasiana, sendo a cor da sua pele ainda mais clara que a do homem. O braço colocado atrás do seu corpo sugere que ela está escondendo um fruto enquanto oferece outro a ele. Esse gesto, esconder a maçã do homem, pode sugerir ao leitor uma intenção maliciosa.

Análise dos animais e do fruto

No caso de elementos secundários, às vezes não é necessário realizar o quadro descritivo/qualitativo e sugestivo.

Ao lado da mulher, próximo ao chão, podemos perceber a presença de um animal que se assemelha a um leão. Do outro lado, no mesmo nível, há um cervo. O cervo está perfilado na direção oposta do seu corpo, seu rosto

apontando para o homem. O leão, por sua vez, tem a cabeça posicionada em direção ao corpo da mulher (Figura 1).

Cervo

Tem um tom castanho claro que o aproxima do leão, e os distingue do verde escuro da vegetação. Ao mesmo tempo, sendo mais escuros, os dois animais se distinguem dos humanos. Outra semelhança do cervo com o leão é a posição que ambos ocupam na composição. O cervo está ao lado do homem e, apesar de seu corpo estar apontado para a direção contrária, sua cabeça está direcionada para o homem, o que implica em uma torção do pescoço.

Leão

Está posicionado ao lado da mulher e, diferentemente do cervo, que está quieto, o leão parece estar em movimento, com sua pata direita levantada (em ação, como a mulher). Sua expressão parece sugerir desconfiança.

Serpente

Está no topo da árvore, esticada em uma diagonal e próxima ao ouvido da mulher. Sua cor escura a confunde com a árvore. Sua proximidade com a mulher sugere uma ligação entre as duas.

Frutos

Estão situados na parte superior da composição, têm forma redonda e cor alaranjada. Um deles está na mão do homem e parece já estar mordido, enquanto o outro está nas mãos da mulher.

Cenário

| decomposição | | qualidades | sugerem |
|--------------|----------|--|--|
| céu | | claro e sem nuvens, mais escuro no topo | tempo bom, ocaso, nascer do dia |
| terra | arbustos | grande quantidade e esverdeados, escuros, ramos crescendo | exuberância |
| | árvore | carregada com frutos | fartura, exuberância prodigalidade |
| | chão | de terra | rusticidade |

QUADRO 7: Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo do Cenário
(com destaque para as redundâncias)

Na análise do cenário vamos perceber que o casal se encontra em um ambiente que pode ser uma mata ou floresta, talvez até mesmo uma floresta tropical, se for considerada a exuberância da vegetação que o compõe. O tempo está bom e o horário tanto pode ser o nascer do dia quanto o seu ocaso.

Primeiras percepções

Quando nos concentramos nos aspectos descritivos e qualitativos dos principais elementos envolvidos nessa composição percebemos que se tratam de dois jovens, com os corpos saudáveis e nus e uma aparência caucasiana.

O homem segura um ramo vegetal que protege suas partes íntimas (tanto as suas quanto as da mulher) do olhar alheio, o que sugere uma certa pudicícia. Ele parece um pouco hesitante em aceitar a maçã que lhe é oferecida.

A mulher, por outro lado, apresenta uma postura mais determinada. Com a mão direita oferece o fruto ao homem e, com a esquerda, parece esconder-lhe um outro. Ela não parece estar muito preocupada com sua nudez.

À primeira vista, devido à lei gestáltica da proximidade, há uma tendência a associar o cervo ao homem e o leão à mulher.¹ Na natureza, o leão é um dos predadores de maior destaque, sendo conhecido como o “rei” das selvas. O cervo, por outro lado, é conhecido por sua timidez e delicadeza, estando situado próximo à base da cadeia alimentar, na qual o leão ocupa o topo.

Um detalhe importante deve ser observado: o leão vive nas savanas e não em uma selva tropical. Esse detalhe indica que os animais podem possuir um papel simbólico nessa composição.

A presença do cervo ao lado do homem reforça a ideia de hesitação e fragilidade expressa pela sua linguagem corporal; enquanto a presença do leão ao lado da mulher ressalta sua força e a ideia de que ela está impondo seu desejo ao homem. A identidade do cervo com o homem pode sugerir que ele é uma “presa” da mulher, tal como o cervo é uma vítima do leão.

A cobra ocupa um lugar diferente dos outros dois animais. Ela está situada em uma posição acima, ao lado da cabeça da mulher, próxima ao seu ouvido, como se fosse atacá-la ou se lhe desse algum conselho.

1. A Gestalt é uma teoria sobre o funcionamento da percepção do ser humano que acredita que o nosso cérebro tende a perceber e reconhecer formas complexas como formas simples. Ao “traduzir” aquilo que percebe fora dele, o cérebro realiza essa ação de maneira a organizar os elementos externos à forma mais simples possível, pois, ao eliminar a complexidade e a não familiaridade, a realidade torna-se mais simples e, conseqüentemente, a mente humana consegue criar um significado com mais facilidade. Assim, a percepção humana seria regida por certos princípios que são conscientemente (e/ou inconscientemente) acionados durante o processo de percepção. A compreensão desses princípios pode auxiliar o analista a entender melhor os aspectos formais da imagem. Os princípios seriam de Similaridade, Continuidade, Proximidade e Encerramento. A lei da Proximidade descreve a tendência para perceber motivos/elementos que estejam próximos como parte de um mesmo grupo, uma propensão que se pode manter mesmo quando são substancialmente diferentes na sua forma, tamanho, cor, tom ou textura (SANTOS, 2015, p.28-29 e 31).

2ª ETAPA–análise formal dos elementos que fazem parte da composição



Figura 2 – Imagens que ilustram como o contraste de cor separa a imagem em duas partes.

A cor tem um importante papel retórico nessa imagem. O contraste de cor entre o céu claro e a vegetação escura define claramente a separação entre o céu e a terra nessa composição. A vegetação que está atrás do homem e da mulher funciona como uma espécie de “cerca” que os “aparta” do céu.

Essa mesma vegetação escura emoldura seus corpos claros, dando-lhes destaque e reforçando a ideia de que são os elementos principais da composição. Ao mesmo tempo, acentua a sensação de ligação entre os dois corpos, pois acentua a proximidade física entre eles, proximidade essa que é reforçada pela similaridade de cor (clara), que contrasta com o fundo, escuro.

A semelhança cromática (e formal) entre os dois corpos contribui para a sensação de agrupamento entre eles (princípio da similaridade).²Juntos na terra, separados do céu.

A sobreposição dos braços dos dois elementos humanos reforça a sensação visual de agrupamento entre eles (devido à lei gestáltica de continuidade)³.

2. A lei gestáltica da Similaridade diz respeito à tendência do ser humano perceber como um grupo os motivos/elementos que partilhem características visuais idênticas (forma, tamanho, cor, tom ou textura). SANTOS, Joel. Fotocomposição: princípios, técnicas e inspiração para criar fotografias únicas. Lisboa: Centro Atlântico, 2015. p.30.

3. A lei gestáltica da Continuidade afirma que existe uma tendência para seguir contornos ou formas padronizadas que impliquem ou estabeleçam uma direção, fazendo com que o nosso

As áreas claras abaixo dos dois funcionam como traços que sublinham essas imagens ao mesmo tempo que, graças ao princípio da continuidade, tendem a ser percebidas como integradas ao corpo dos personagens. Esse fato reforça a ideia de que os personagens estão ligados ao solo, à Terra, e, portanto, afastados do céu.



Figura 3 – Imagens que ilustram as leis gestálticas de boa continuidade e proximidade.

No que diz respeito à cor, como já foi visto, há similaridade – as duas pessoas são claras –, mas também há diferenças: o homem é ligeiramente mais escuro, o que contribui para diferenciar os sexos.

A cobra/serpente está “disfarçada” graças à similaridade de cor com a folhagem e a árvore. A linha branca no seu dorso é um elemento que ajuda a sua identificação. A serpente parece sussurrar no ouvido da mulher.

As cores do cervo e do leão são mais claras que a vegetação atrás deles, o que dá também a eles uma certa distinção em relação ao fundo, mas os animais são menos claros que os seres humanos, o que sugere uma hierarquia baseada na cor – quanto mais escuro, menos humano e menos importante na composição.

olhar siga um determinado rumo e que a nossa mente forma um grupo a partir dessa série de motivos/elementos. SANTOS, Joel. Fotocomposição: princípios, técnicas e inspiração para criar fotografias únicas. Lisboa: Centro Atlântico, 2015. p.32.

Pontos de tensão visual

São considerados pontos de tensão visual em uma imagem aqueles pontos que têm maior potência para atrair o olhar do leitor: cabeça, pés, mãos, órgãos sexuais.

Os pontos áureos também são considerados pontos de grande tensão visual em uma imagem. Eles podem ser identificados quando essa imagem é dividida em três colunas verticais iguais e três linhas horizontais iguais (figura 4). Os pontos em que essas linhas se cruzam são considerados pontos de grande tensão visual (figura 5). Segundo Duchemin (2015, p. 128-129), dentre outras características relevantes, a regra dos terços é útil para determinar uma hierarquia visual.

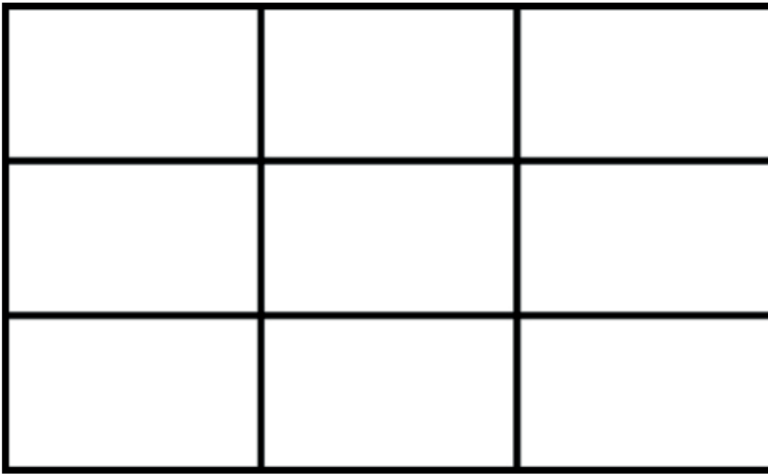


Figura 4

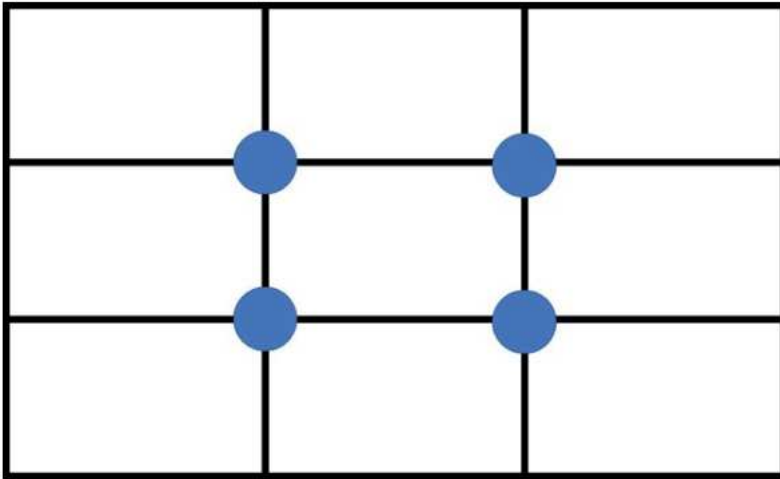


Figura 5

Ao marcamos todos os pontos de tensão visual da imagem, percebe-se que há duas linhas de grande tensão que coincidem com os pontos áureos, o que lhes dá ainda mais significação.

Apesar de haver tensão visual relevante na linha inferior (L2), é na linha de tensão superior (L1) que se dá a ação mais importante da imagem.



Figura 4 – Imagem que ilustra como os pontos de tensão estão distribuídos.

A concentração dessa tensão visual em duas linhas facilita a percepção por parte do leitor da informação que o artista pretendeu passar, bem como sugere uma hierarquia: o que está em cima é mais importante do que o que está em baixo, reafirmando o contraste entre céu e terra, bem e mal.

Segundas percepções: novas conclusões a partir das análises e informações anteriores

O fato de os rostos dos personagens estarem localizados na linha superior acentua o que já foi visto na primeira fase da análise: a expressão dos dois personagens se constitui em um aspecto retórico importante na composição.

Nessas expressões podemos perceber os sentimentos de hesitação por parte do homem e de autoconfiança da mulher, sensações reforçadas pela postura corporal de ambos.

Também podemos notar que a cobra parece ser o animal mais importante dessa composição, situado na mesma linha dos seres humanos, junto ao rosto dos principais personagens, enquanto que os outros dois animais estão situados na linha abaixo, colados ao chão.

O enquadramento apresenta os personagens em um plano geral, no momento em que o homem aceita um fruto oferecido pela mulher. A composição é simétrica e a cena está congelada naquilo que Henri Cartier-Bresson chamou de *O instante decisivo* - ele aceitará ou não o fruto, apesar da sua hesitação? - o que dá maior tensão visual à cena.⁴

Os principais pontos de tensão visual estão localizados em duas linhas horizontais existentes tanto no terço superior quanto no inferior. Na linha superior, se destacam os rostos e expressões faciais dos dois personagens, especialmente graças à posição dos mesmos situados nos pontos áureos superiores. A linha inferior também é importante e ali estão colocados elementos (os animais) que podem ajudar a entender a retórica da imagem.

4. "Há uma fração de segundo criativo quando você está fazendo uma foto. Seu olho deve enxergar uma composição ou uma expressão que a própria vida oferece a você, e você deve saber através da intuição, quando clicar. Esse é o momento em que o fotógrafo é criativo". Cartier-Bresson, em seu livro "O Instante Decisivo", de 1952. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf> Acesso em 25 novembro 2018.

Como já demonstrado nessa análise, o homem e a mulher parecem formar um casal. A aplicação das leis gestálticas de similaridade (de forma, cor, tamanho), de proximidade e de boa continuidade reforçam essa percepção.

Há uma certa hesitação na postura do corpo masculino, como se ele fizesse um ligeiro movimento na direção da mulher, ao mesmo tempo em que a expressão do seu rosto sugere dúvida em aceitar o fruto que lhe é oferecido, criando uma certa tensão.

Os animais estão posicionados de forma simétrica na composição, tanto ao lado esquerdo do homem quanto ao lado direito da mulher. Pelas leis gestálticas de proximidade, parecem formar pares com os seres humanos. O cervo seria o par do homem e o leão, da mulher.

3ª ETAPA—contextualização da imagem no tempo e no espaço, e na História da Arte e da Cultura

Título do quadro

Esse tipo de abordagem metodológica trata não apenas a imagem em si, mas também o texto ao seu redor, inclusive sob o ponto de vista dos aspectos retóricos e expressivos que ele possa vir a manifestar.

O título é uma informação fundamental sobre um quadro que pode ser bem esclarecedor sobre o conteúdo da imagem. No caso desse quadro, o título é *Adão e Eva*. Esse título limita e fixa os sentidos possíveis relacionados a essa imagem: essa mulher e esse homem representam os personagens bíblicos Adão e Eva, respectivamente.

Pecado original

Considerando que esses dois personagens do quadro são Adão e Eva, então, muito provavelmente, a cena retratada se refere à famosa cena do pecado original (o que será comprovado ao longo da análise). Nesse evento fundamental da doutrina cristã, a desobediência do primeiro casal à norma estabelecida por Deus teve como consequência a sua expulsão do paraíso. A partir daquele momento, os homens precisariam produzir, com o suor do seu rosto, o pão com que se alimentariam e as mulheres deveriam parir em meio à dor (Gênesis 3:22,23).

Além do primeiro casal humano, também são protagonistas importantes desse evento bíblico o fruto proibido e a serpente. Inicialmente, existiram

outras frutas associadas ao fruto do pecado original, como o figo e a uva. A partir do século XII, entretanto, a maçã passou a ser a principal representação visual da transgressão de Adão e Eva no Éden. Quanto à serpente, na tradição cristã, é considerada o símbolo maléfico por excelência, sendo condenada por deus a arrastar seu ventre no chão.

Autor do quadro e tempo histórico de sua produção

Cranach, o *Velho* (1472-1553), nasceu em Kronach, sul da Alemanha, depois da metade do século XV. É considerado um dos expoentes da pintura renascentista alemã, rivalizando e sofrendo influência de Albert Dürer (1471-1528).

Amigo próximo de Lutero, ele é considerado “o” pintor da reforma protestante por haver feito reproduções pictóricas de seus principais líderes, incluindo os retratos de Martinho Lutero (1528) e o João Frederico I, Eleitor da Saxônia (1528).



Figura 5 – Imagens pintadas por Lucas Cranach: Auto-retrato (1550), Lutero (1528) João Frederico I (1528).

Durante sua carreira, Cranach desenvolveu dois estilos, um vinculado às pinturas religiosas e outro relacionado aos temas da corte, destacando-se nesse último estilo com retratos e imagens de belas mulheres nuas, que eram vendidos de forma privada a clientes ricos.

Nesse estilo, ele se destacava pelas suas representações de nus, animais e paisagens; sendo considerado um especialista no motivo/tema de Adão e Eva,

criando um grande número composições nas quais o casal é retratado no Éden. Muitas dessas imagens foram realizadas com os ajudantes da sua oficina.

Fazendo uma análise dos quadros de Adão e Eva atribuídos a ele, pode-se perceber que as composições possuem poucas variações, mas a qualidade do desenho e do acabamento é questionável em muitos casos.

Isso se deve ao fato de que ele se tornou, depois de 1550, pintor oficial da corte de Wittenburg. Desde então, sua oficina recebeu forte impulso e começou a produzir numerosas versões das imagens mais requisitadas pelos *Dukes of Saxony* em Wittenburg.

O grande número de encomendas o tornou um homem rico, mas aumentou a dependência de seus auxiliares, o que se refletiu em uma queda da qualidade dos seus quadros. Apesar dessa perda técnica, a composição se manteve a mesma, baseada nos desenhos do mestre Cranach – se essa medida não assegurava uma boa qualidade técnica na execução da pintura, garantia, pelo menos, uma boa composição.

Os animais

Apesar de se tratar de uma composição clássica, que já havia sido retratada inúmeras vezes por artistas dos mais diversos estilos, a presença do cervo e do leão não é comum na iconografia cristã e exige mais informações para que o analista possa tentar compreender o que eles representam no contexto dessa composição.

Isso exige uma pesquisa sobre o Renascimento do Norte, no qual Cranach está inserido, em dicionários de símbolos, na iconografia do trabalho do artista alemão, entre outras fontes. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a figura do leão simboliza a encarnação do poder, podendo representar também Jesus, como Cristo-Juiz ou como o Leão de Judá (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.538-540). No Livro do Apocalipse, um dos quatro evangelistas também é representado por um leão.⁵ Na heráldica é o animal mais representado por estar associado à força.

5. Na tradição cristã os Quatro Evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, são os autores atribuídos à criação dos quatro evangelhos do Novo Testamento, os quais são: Evangelho segundo Mateus, Evangelho segundo Marcos, Evangelho segundo Lucas e segundo João. O livro da Apocalipse («O livro da revelação») e também chamado de Apocalipse de João, é o último da seleção do Cânon bíblico. João, o escritor do livro, não é seu autor, apenas o escriba, que escreveu o livro ditado pelo autor, Jesus. Por duas vezes, João relata que o conteúdo do livro foi revelado através de anjos. No dia do Juízo Final, Cristo-Juiz voltará à terra cercado dos quatro evangelistas para julgar a humanidade.

O cervo é normalmente associado à beleza e delicadeza. É um animal herbívoro, que não causa mal a outros animais. Sua galhada é um símbolo de renovação cíclica, pois rejuvenesce a cada ano, e também simboliza a ressurreição de Cristo. Tanto na tradição cristã quanto mulçumana é muitas vezes comparado à árvore da vida, devido a essa sua capacidade de renovação dos galhos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 223-226).

É possível perceber de comum entre os dois elementos (cervo e leão) a referência à religião cristã, ou, mais especificamente, à Cristo. Essas possibilidades interpretativas, entretanto, são muito genéricas e precisam ser um pouco mais aperfeiçoadas por meio de uma pesquisa na própria obra de Cranach, para definir com mais segurança o significado desses dois elementos na composição.

Como foi visto anteriormente, Cranach era um especialista na produção de composições que envolviam as figuras de Adão e Eva. Além disso, mesmo que ele não participasse completamente da produção de todos os quadros que sua oficina produzia, muito provavelmente, os modelos que seus colaboradores utilizavam seguiam a visão de Cranach sobre o evento bíblico – esse modelo se não era criado pelo próprio Cranach, pelo menos era por ele aprovado.

Assim, a análise comparativa entre as obras atribuídas à oficina do pintor alemão revelou que o leão e o cervo aparecem juntos em diversas composições, especialmente àquelas vinculadas ao pecado original cristão e nas representações dos Jardins do Éden (figuras 6 e 7).

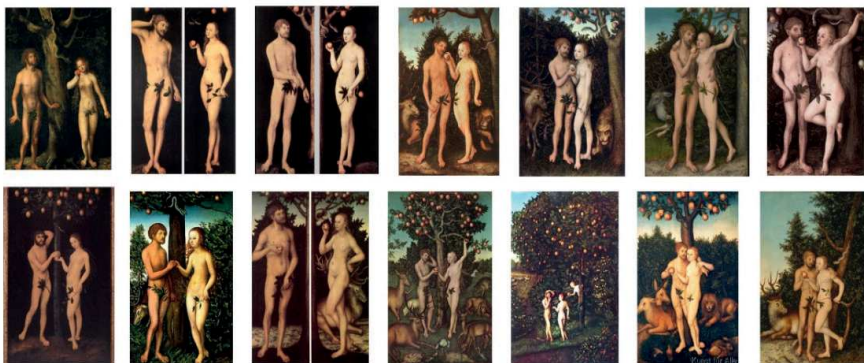


Figura 6 – Variações sobre o tema de Adão e Eva produzidas pelo Atelier de Lucas Cranach



Figura 7 – Variações sobre o tema do Éden produzidas pela Oficina de Lucas Cranach

PERCURSO “SUBJETIVO” (DE CARÁTER SINTÉTICO)

1ª ETAPA – compreensão dos elementos em seu contexto específico

A partir dos dados levantados nas etapas anteriores, podemos afirmar que a cena retratada nesse quadro de Lucas Cranach é uma representação do primeiro casahumano, segundo a Bíblia (Gênesis 3:22,23). Essa imagem faz referência ao momento fundador da história cristã, no qual Adão e Eva estão próximos de perder seu vínculo/proximidade com o céu (vão ser expulsos do “paraíso”) sendo condenados a viver e sofrer na terra para sempre.

Provavelmente, essa é a razão porque o espaço visual ocupado pela “terra” na composição é bem maior do que aquele ocupado pelo “céu” (aprox. $\frac{3}{4}$ da imagem). A imagem então nos apresentaria Adão e Eva presos à terra e afastados do céu pela “cerca” da vegetação escura, que funciona como linha de separação com o céu, o reino celeste. Do ponto de vista plástico, essa vegetação também serve para destacar os corpos do casal (por estar em contraste com os corpos claros).

Na imagem do céu foi possível notar que ele está mais escuro na parte de cima, o que indica que se trata do nascer do sol ou do ocaso do dia, com chances muito maiores para a segunda opção, pois faz mais sentido pensar na representação do fim do dia, da luz, em um sentido metafórico, como uma analogia para o fim dos tempos edênicos.

A semelhança cromática entre a cobra e a folhagem/o tronco da árvore ao mesmo tempo que dificulta sua visualização, identifica-a com a terra, em oposição ao céu, elemento simbolicamente positivo na iconografia cristã, e, dessa forma, reforça uma ideia negativa sobre ela (ela é enganadora/seducitora). Também reforça sua identidade/aliança com Eva pela proximidade.

Se a significação da cobra nesse contexto bíblico é evidente – não há dúvida de que ela encarna o papel do mal, que induz Eva a pecar e a convencer Adão do mesmo – o significado do leão e do cervo nessa imagem não é tão claro, a princípio – como foi discutido durante a etapa anterior.

Para avançar na compreensão desses elementos, pesquisa iconográfica mais aprofundada sobre a obra de Cranach contribuiu de maneira decisiva para a percepção de que sua oficina produziu muitos quadros nos quais as figuras tanto do cervo quanto do leão estavam presentes, vinculadas ao Jardim do Éden.

A partir dessa constatação parece lógico pensar que o leão e o cervo representam, por metonímia, os dois tipos de animais, caça e caçador, que vivem em harmonia no Éden. O leão encarna metaforicamente a figura do “caçador” e metonimicamente “todos os caçadores”. Assim, a presença desses animais na cena, o cervo e o leão, provavelmente têm a função de representar a ideia de que Adão e Eva se encontram no Éden.

Um detalhe da imagem que também pode gerar dúvidas é a cor do fruto. Segundo a tradição, o fruto proibido é a maçã, que tem a cor vermelha (ou verde), mas, na composição, o fruto tem uma cor alaranjada (ou dourada). A cor laranja/dourada pode ser explicada como uma referência ao aspecto sagrado (especial) do fruto. Na tradição cristã, desde o período bizantino, a cor dourada está associada ao mundo extraterreno, celestial.

A pesquisa iconográfica na obra de Cranach possibilitou a percepção de que Adão é muitas vezes representado com uma expressão que sugere dúvida, como se pode ver na Figura 8. A imagem de Eva oferecendo um fruto para Adão enquanto, com a outra mão, esconde outro fruto (mordido?) já não é tão comum, havendo uma maior repetição da imagem de Eva se apoiando em um dos galhos da Árvore do Conhecimento (Figura 6). Na grande maioria das composições, a serpente é retratada ao lado de Eva, reforçando o vínculo entre as duas.

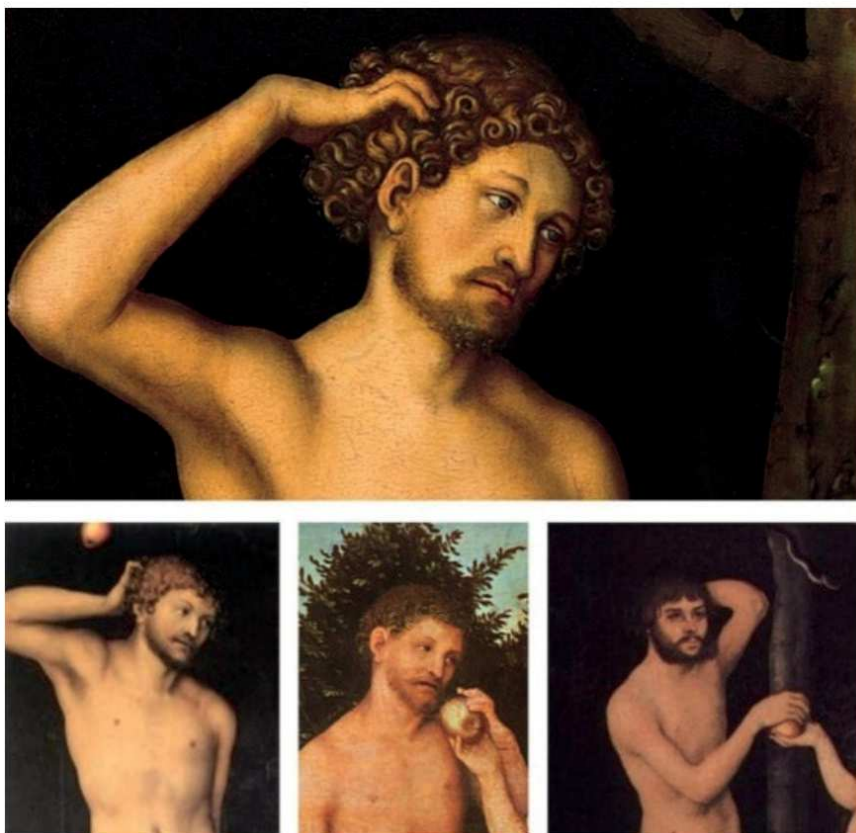




Figura 8 – Detalhes de imagens de Adão criadas pela Oficina de Lucas Cranach

2ª ETAPA – determinação do código interno da imagem

A partir das constatações feitas acima, algumas mais evidentes que outras, podemos terminar de preencher o quadro, determinando assim, mesmo que de forma temporária, o Código Interno da imagem.

| Sin-signo | | Quali-signo | Legi-signo | | | |
|--|---------------------------|-------------|--|--|--------------------|---|
|  | Decomposição do Sin-signo | | qualidades | SUGERE | INDICA | REPRESENTA (no contexto) |
| | corpo | TRONCO | nu e delgado | sensualidade/ saúde/ jovialidade | homem branco nu | ADÃO pecador ingênuo / seduzido |
| | | MÃO DIR | segurando um ramo | Pudicidade/m oralidade | | |
| | | MÃO ESQ | segurando maçã sem muita convicção | hesitação/ incerteza | | |
| | | OLHOS | nos olhos da mulher | | | |
| | | boca | entreaberta | ocidentalidade | | |
| | | CABELOS | curtos, alourados e cacheados | | | |
| | | FACE | branca com barba | Sensualidade/ saúde | | |
| | posição | frontal | | | | |
| | vestuário | AUSENTE | AUSENTE | sensualidade/ despojamento | | |
| outros | CÍRCULO | dourado | maçã | | | |
| | RAMO | parreira | pudícia/mor alidade | | | |

Quadro 8 – Quadro completo do elemento humano 1
(destaque para seu significado no contexto da imagem)

| Sin-signo | | Quali-signo | Legi-signo | | | |
|---|----------|-------------|--|------------------------------------|--|----------------------------------|
| Decomposição do Sin-signo | | qualidades | SUGERE | INDICA | REPRESENTA | |
|  | corpo | TRONCO | nu e delgado | sensualidade/saúde/ jovialidade | Mulher caucasiana nua segurando uma fruta | pecadora sedutora PERIGOSA |
| | | MÃO direita | segurando um círculo | oferecimento | | |
| | | MÃO ESQ | segurando um círculo sem que o outro veja | Ocultamento/passar a perna | | |
| | | OLHOS | Na atitude do homem | sedução | | |
| | | boca | Sorriso ligeiro | Sedução/satisfação | | |
| | | CABELOS | longos, alourados e cacheados | Occidentalidade e jovialidade | | |
| | | FACE | branca lisa | | | |
| | | posição | Ligeiramente virada | Sensualidade/ saúde | | |
| | | barriga | protuberante | ? | | |
| | | vestuário | AUSENTE | AUSENTE | | |
| outros | fruto | dourado | fruta | | | |
| | serpente | parreira | pudiciade/moralidade (fornecido pelo homem) | | | |

Quadro 9 – Quadro completo do elemento humano 2 (destaque para seu significado no contexto da imagem)

Ao terminar a análise, chegamos à conclusão de que o homem na imagem é Adão e que ele é caracterizado como inocente e ingênuo, à mercê da influência “maléfica” de sua companheira Eva, que é caracterizada como aquela que seduz Adão.

Um quadro sintético de como se dá o Código Interno da Imagem se vê abaixo:

| ELEMENTO | SIGNIFICADO |
|--|---|
| 1 (homem) | Adão ingênuo e inocente |
| 2 (mulher) | Eva maliciosa e perigosa |
| 3 (animal ao lado do homem) | Éden (presa que habita no Éden) |
| 4 (animal ao lado da mulher) | Éden (predador que habita no Éden) |
| 5 (animal ao lado do ouvido da mulher) | Serpente maliciosa e perigosa |
| CENÁRIO | Éden |

3ª ETAPA –INTERPRETAÇÃO: reflexão sobre a imagem na contemporaneidade

A retórica da imagem segue a visão cristã medieval a respeito do pecado original e sua mensagem é bem clara: Adão foi seduzido por Eva que, por sua vez, deu ouvido às sugestões da serpente.

O homem é bom e ingênuo, mas a mulher é perigosa e pode seduzir o homem, conduzi-lo ao mau caminho. Essa mensagem religiosa faz parte do discurso cristão, que tem atravessando os séculos, e até hoje ajuda a constituir as identidades do homem e da mulher, servindo como base para uma série de discursos e atitudes machistas.

Assim, para além de uma interpretação da imagem em si (abordagem predominantemente hermenêutica), é importante entender também como ela se situa no imaginário coletivo ocidental e as consequências de se ocupar esse lugar no que se refere à produção de práticas e discursos.

Uma possível abordagem para a imagem aqui analisada pode ser adotar uma postura crítica em relação à tradição histórica e antropológica das imagens de Adão e Eva, que reflita sobre a representação da mulher na História da Arte.

Para atender a esse tipo de abordagem, conceitos como verdade, discurso e poder, utilizados por pensadores como Michel Foucault, Judith Butler e Stuart Hall, podem oferecer material rico para reflexão.

Uma forma de refletir sobre essa imagem por meio dos conceitos selecionados é realizar uma abordagem crítica feminista, na qual são acionados conceitos operadores para entender como a reprodução ao longo dos séculos de imagens nas quais a mulher é figurada como culpada e sedutora ajudou a estabilizar e consolidar os discursos sobre ela em torno dessa imagem negativizada, cujos ecos persistem até os dias de hoje.

Um ponto de partida para essa reflexão é a compreensão que Foucault desenvolve na sua obra sobre a verdade e poder, especialmente em *Microfísica do Poder* (2006), *A ordem do Discurso* (2014) e *Estratégia, Poder-saber* (2012). Segundo Foucault, a verdade não seria algo único, mas produzida graças a múltiplas coerções. Cada sociedade possuiria seu regime de verdade, isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros.

Os mecanismos e instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade, o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2006) são objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação). Enfim, a definição dos regimes de verdade é objeto de debate político e de confronto social (FOUCAULT, 2006).

A partir das noções propostas por Foucault sobre verdade e poder podemos pensar, então, porque essa imagem da mulher foi consolidada ao longo dos séculos como “verdadeira”.

Segundo o pensador francês sempre haverá um combate “pela verdade” ou, ao menos “em torno da verdade”, entendendo-se mais uma vez que por verdade não se quer dizer “o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou fazer aceitar”, mas o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. Foucault destaca também que não se trata de um combate “em favor” da

verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha (FOUCAULT, 2006, p.15-16).

Aplicando esse pensamento à noção contemporânea de gênero, podemos pensar gênero não como algo biologicamente pré-determinado, mas como comportamentos e expectativas socialmente aprendidos que são associados a cada um dos dois sexos. Ou seja, através do processo de socialização, a identidade sexual é construída e informa às pessoas o que significa ser homem e mulher.⁶

No processo de socialização, todos os elementos da sociedade são expostos a mitos, discursos, narrativas, dentre os quais a narrativa sobre Eva, uma das mais marcantes em termos de modelo tradicional de feminino, que é apresentada como algo natural (e não como histórica e socialmente construída). Nessa narrativa Eva representa metonimicamente todas as mulheres e recebe o quinhão mais pesado da culpa pelo pecado original por não ter sido capaz de controlar o seu desejo e nem respeitar a lei divina.

Segundo Silvana Mota-Ribeiro, essa narrativa, junto à ideia disseminada de que Adão foi criado primeiro que Eva, é central nos argumentos teológicos que legitimam uma construção social na qual a mulher não reflete a imagem de Deus na mesma medida que o homem (é um produto derivado e criado depois), e também a de que Eva teria perdido a sua imagem divina como resultado do pecado original (MOTA-RIBEIRO, 2005).

Atento à necessidade de participar nas definições da verdade na sociedade, como proposto por Foucault, o ressurgimento do feminismo nos anos 1960 vai adotar como uma das suas estratégias o combate a narrativas machistas⁷, como essa divulgada por tal iconografia, procurando tensionar os quadros referenciais tradicionais, os papéis desempenhados pelas mulheres, as desigualdade de gênero etc.

Desde então, narrativas como a que está representada na imagem de Cranach, veem sendo criticadas e combatidas justamente porque expressariam um discurso machista eurocêntrico que contribui para a sustentação

6. Esse processo é ativado pelos agentes de socialização – família, pares, professores, mídia, grupos religiosos – que determinam a interiorização de papéis e de comportamentos considerados adequados para homens e mulheres.

7. Segundo Stuart Hall, os anos 1960 são o grande marco da modernidade tardia, trazendo “novas” ideias, movimentos sociais e uma ampla mudança estrutural, tanto social quanto econômica.

de um regime de verdade produtor de desigualdades e de inferiorização da mulher, que vem prevalecendo na sociedade Ocidental há muitos séculos.

Por meio dessa postura crítica, o movimento feminista interfere modificando os saberes e os discursos que a sociedade acolhe e faz funcionar como verdadeiros; bem como o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2006).

Uma análise feminista sobre essa imagem irá então destacar que ela foi produzida em um período no qual a concepção patriarcal da Igreja determinou a reprodução de uma narrativa presente na Bíblia, que tem uma concepção patriarcal de mundo, mas que, nos tempos atuais, essa narrativa apresentada pela imagem deve ser contestada justamente porque caracteriza a mulher como inferior ao homem e incapaz de controlar seus desejos, ideias que tem sido utilizadas para sustentar por séculos o patriarcalismo na sociedade ocidental e que contribuem para práticas desfavoráveis às mulheres como terem salários inferiores aos homens em uma mesma função.

CONCLUSÃO

Muitas vezes, olhamos para uma imagem, mas não vemos o que ela afirma. Mesmo quando achamos que somos capazes de identificar os elementos que compõem uma imagem, só saberemos do que se trata essa figura, qual o seu sentido, se conhecermos os códigos aos quais ela está vinculada.

Apesar de muito difundida a crença de que já nascemos sabendo ler figuras, pinturas, fotografias, publicidades em revistas e jornais, nosso entendimento das imagens não é instantâneo, como é suposto pelo senso comum. Charles S. Peirce (2010), depois Ernest Gombrich (2007), Roland Barthes (2009), Martine Joly (2008), dentre muitos outros, já haviam explicado que a leitura de uma imagem, como de qualquer outro texto, seja ele musical ou escrito, está vinculada ao conhecimento mínimo de um código.

Esses códigos nos são apresentados já nos nossos primeiros anos e nosso domínio sobre eles vai sendo aperfeiçoado ao longo da vida (durante o processo de socialização). Justamente pelo fato de que as imagens bidimensionais são representações da realidade (e não “a coisa em si”), elas são regidas por esses códigos e podem conter nelas mesmas discursos os mais variados (MENDES 2012, p. 61).

Diante dessa perspectiva, o desenvolvimento de uma metodologia para análise de imagens bidimensionais pretende contribuir para o aperfeiçoamento de estratégias de compreensão da imagem. A prática desse método específico permite a sistematização de uma série de procedimentos que vão possibilitar a comparação entre análises de imagens distintas, contribuindo assim para a consolidação de um conhecimento sobre a imagem bidimensional.

O método aqui apresentado não ambiciona ser o único possível nem aquele que trará uma verdade hermenêutica sobre a imagem, mas pretende diminuir a possibilidade de uma análise circular ou superficial.

É sugerido aos analistas em início de aprendizado que realizem todo o caminho aqui proposto, como forma de fixar o processo. Entretanto, aqueles mais experientes não têm necessidade de destrinchar todas as etapas propostas, podendo se concentrar nas questões mais pertinentes dependendo do objetivo de cada análise.

Por fim, cabe dizer que nem toda análise de imagem terá sua retórica e sentido bem definidos e que quando essas características não estiverem claras, a abordagem aqui proposta poderá variar um pouco, não sendo possível, assim, chegar a conclusões definitivas.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DUCHEMIN, David. Falando Fotograficamente: crie imagens poderosas com o domínio da linguagem visual. Trad. Raphael Bonelli. Balneário Camburiú (SC): Photos, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. (Trad.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Trad. Federico Carroti. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.41-93.

GOFFMAN, Erving. Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise. Trad. Gentil A. Tilton. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

GOMBRICH, Ernest H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem, Campinas: Papirus, 2002.

MENDES, André Melo. Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos. Belo Horizonte: C/Arte. 2011.

MENDES, André Melo; BARCELOS, Janaína. Imagens da Pietà: reflexões sobre o atravessamento de discursos e identidades em fotografias contemporâneas. Revista Comunicação Pública On-Line, Portugal, v. 9, n. 16, p. 1 – 10, 2º semestre de 2014. Disponível em: <<http://cp.revues.org/833>>. Acesso em 11/02/2015.

MENDES, André Melo. A transgressão do corpo nu na fotografia: o retorno dos corpos decadentes. Revista UFMG, Belo Horizonte, vol. 19, n. 1 e 2, p. 58-75, jan/dez 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/andre/Desktop/ARTIGOS%20PUBLICADOS/2012/ARTIGO%20WITKIN%20e%20SAUDEK%20-%202012.pdf>

MITCHELL, W. J. T. Picture Theory: essas on verbal and visual representation. Chicago: The Universtiy of Chicago, 1994.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Retratos de mulher: construções sociais e representações visuais do feminismo. Porto: Campo das Letras, 2005.

OKSALA, Johanna. Como ler Foucault. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OWENS, Craig. Beyond recognition: representation, power, and culture. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

SANTAELLA, Lucia. A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTOS, Joel. Fotocomposição: princípios, técnicas e inspiração para criar fotografias únicas. Lisboa: Centro Atlântico, 2015.

SEKULA, Allan. Sobre a invenção do significado na fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 387-389.

ensaios ”

Esta coleção procura acolher textos de docentes e discentes do PPGCOM-UFMG que, com originalidade e ousadia, compõem reflexões problematizadoras e críticas de aspectos comunicacionais e relacionais de nossas práticas, pesquisas e atuações fronteiriças e plurais.