



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

SOLANGE MARIA DA SILVA

**POTENCIALIDADE E EVOCAÇÃO NOS SENTIDOS  
COMPORTADOS PELA IMAGEM**

---

Londrina  
2012

SOLANGE MARIA DA SILVA

**POTENCIALIDADE E EVOCAÇÃO NOS SENTIDOS  
COMPORTADOS PELA IMAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação Visual da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S586p Silva, Solange Maria da.

Potencialidade e evocação nos sentidos comportados pela  
imagem / Solange Maria da Silva. – Londrina, 2012.

111 f. : il.

Orientador: Miguel Luiz Contani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação visual) – Universidade  
Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Peirce, Charles S. (Charles Sanders), 1839-1914 – Teses. 2.  
Fotografia – Teses. 3. Imagens fotográficas – Teses. 4. Criação  
(Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Semiótica e artes – Teses. I.  
Contani, Miguel Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina.  
Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-  
graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 7.011



Universidade  
Estadual de Londrina



PARANÁ  
GOVERNO DO ESTADO

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Solange Maria da Silva**

**Título: "POTENCIALIDADE E EVOCAÇÃO NOS SENTIDOS COMPORTADOS  
PELA IMAGEM"**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Mestrado em Comunicação da  
Universidade Estadual de Londrina, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Mestre.

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (Orientador)**  
Universidade Estadual de Londrina

**Prof.ª Dr.ª Edina Regina Pugas Panichi**  
Universidade Estadual de Londrina

**Prof. Dr. Jorge Luiz Vargas Prudêncio de Barros Pires**  
Faculdade Pitágoras - Londrina

Londrina, 28 de janeiro de 2013.

Dedico este trabalho aos meus alunos.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Miguel Luiz Contani pelo incentivo, paciência, disposição intelectual e pelas valiosas contribuições que impulsionaram esta pesquisa.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Comunicação Visual da UEL, cuja excelência profissional e constante inquietação proporcionaram uma vivência ímpar da visualidade.

Aos professores Drs. Edina Regina Pugas Panichi e Jorge Barros Pires pelas substanciais e precisas contribuições.

Aos colegas da 2ª turma, regulares e esporádicos, em especial ao Douglas Menegazzi que esteve ao meu lado em diferentes ocasiões ao longo deste processo.

Aos meus familiares, especialmente minha irmã Rosangela, pelo apoio, estímulo e leituras. A Cleunice Zanuto, por olhar além. *Sat Nam!*

*Se quisermos saber para onde sopram os ventos vivos da cultura, é preciso se acercar da arte, por mais complexa que ela nos pareça, como, de fato, está, não só complexa, mas hipercomplexa.*

*Há arte dos artefatos, dos objetos, da matéria, dos sítios específicos, da terra e do pó.*

*Há arte do céu e do espaço.*

*Há arte dos não objetos, dos imateriais, da luz e da brisa.*

*Há arte da construção e da desconstrução, da representação e da antirrepresentação, da antiarte e do além da arte. Há arte do espetacular e do escondido, do barulho e da discrição.*

*Há arte do gesto que fica e do gesto que desvanece, da ação e do silêncio.*

*Há arte do objeto único, do distributível, do reprodutível, do transmissível e da ubiquidade.*

*Há arte pré-mídia, midiática e pós-mídia. Pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica.*

*Há arte contemplativa, reativa, participativa, interativa, colaborativa.*

*Enfim, a arte hoje transborda todos os limites.*

*Incategorizável.*

Lúcia Santaella

SILVA, Solange Maria. **Potencialidade e evocação nos sentidos comportados pela imagem**. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RESUMO

O interesse de investigação neste trabalho é compreender o modo como se forma a carga evocativa de uma imagem e a influência de sua incorporação na significação produzida pela peça visual. Uma correlação é estabelecida entre a enumeração de propriedades dessas imagens para o fim a que se destinam, e a capacidade de preservar o caráter artístico nelas imprimido no momento de sua composição. São levados em consideração, como pressupostos, três grandes fundamentos: a) Na atualidade, as imagens são veiculadas pela indústria cultural em ritmo frenético e constante; b) Em número considerável, há aquelas que são detentoras de carga evocativa capaz de impelir o observador a mudanças de atitude, induzir ao consumismo exacerbado e à padronização; c) Há outras que possuem, ainda, uma substancial capacidade de emanar violência, com elevado teor dramático e trágico. O corpus deste estudo é constituído de exemplares fotográficos e pictóricos, tendo, como critério, o fato de estarem todos concebidos para um determinado propósito. A análise examina a construção da significação por meio de três associações nos componentes da plasticidade técnica: imagem e experiência de viagem, imagem e experiência de caos urbano, imagem e experiência estética. O procedimento metodológico é extraído de conceitos semióticos expressos pela visão da teoria dos signos de Charles S. Peirce e seu diálogo com as noções de informatividade, funções da linguagem e constituição da comunicação poética. Os indicativos levantados nas imagens permitiram inferir sobre a presença de uma artisticidade imanente, que tanto é responsável por instigar o receptor, como por projetá-lo na multiplicidade de significados encontrada nos diferentes hibridismos e estilos, próprios da complexidade da sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Imagem. Fotografia. Pintura. Semiótica. Arte. Criação.

SILVA, Solange Maria. **Potentiality and evocation in the meanings conveyed by the image.** 2012. 111 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

### **ABSTRACT**

The aim of the investigation in this study was to understand how the evocation power is produced in an image and the influence of its incorporation into the meaning yielded by the visual content. A correlation was established between a list of properties drawn from these images, considering the end to which they are meant, and their ability to preserve the artistic appeal featured on them at the moment they were composed. Three key fundamentals were focused as presuppositions: a) Nowadays, images are conveyed by the cultural industry in a frenetic and continuous path; b) A great number of such images are capable of producing such an evocation power that can induce the viewer to changes in attitude, persuading him/her to uncontrolled consumerism and to standardization; c) Others are capable of a considerable strength to evoke violence, through high dramatic and tragic contents. Data were collected from photography and pictorial works, sorted by criteria of their being built for a purpose. The analyses were effected by way of three correlations from their technical plasticity: image and a travel experience, image and urban chaos experience, image and aesthetic experience. The methodological procedures were built through the semiotic concepts as stated by the theory of signs by Charles S. Peirce and their dialogue with the notions of informativity, Jakobson's language functions, and the constitution of poetic communication. The indications found in these images made it possible to infer on the presence of an immanent artistry that can either be responsible for instigating the receptor, as well as projecting him/her to the multiplicity of meanings found within the miscellaneous hybrid languages and styles typical of the complexity of contemporary society.

**Keywords:** Image. Photography. Painting. Semiotics. Art. Creation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	– <i>Eiffel Tower in Hotel Frantour</i> - Abelardo Morell.....	21
<b>Figura 2</b>	– <i>Manhathan</i> - Abelardo Morell.....	21
<b>Figura 3</b>	– <i>Atlantic Family Tree</i> - Romero Britto .....	23
<b>Figura 4</b>	– <i>A Apple</i> - Romero Britto.....	23
<b>Figura 5</b>	– Campanha Omo Cores (2003) - Romero Britto .....	23
<b>Figura 6</b>	– Cartaz ONG ANIMAIS.O.S.....	30
<b>Figura 7</b>	– <i>Historia Nastagio degli Onesti (cena dois)</i> - Sandro Botticelli .....	31
<b>Figura 8</b>	– As consequências da guerra - Peter Rubens .....	32
<b>Figura 9</b>	– <i>L'Esperance</i> - Luiz Carlos Felizardo.....	70
<b>Figura 10</b>	– Autorretrato num bistrô de Paris - Luiz Carlos Felizardo .....	71
<b>Figura 11</b>	– Guerra no centro - Prêmio Esso (2005).....	73
<b>Figura 12</b>	– Mãe salva filho em piscinão - Prêmio Esso (2007).....	75
<b>Figura 13</b>	– Martírio no presídio - Prêmio Esso (2008).....	76
<b>Figura 14</b>	– Exilados na Fome - Prêmio Esso (2009) .....	77
<b>Figura 15</b>	– Ferido em Aleppo após ataques aéreos - Síria (2012).....	82
<b>Figura 16</b>	– <i>Laocoonte e seus filhos</i> .....	82
<b>Figura 17</b>	– <i>Tampoco</i> - Goya y Lucientes.....	83
<b>Figura 18</b>	– São Sebastião - Andrea Mantegna.....	83
<b>Figura 19</b>	– Soldado Caindo - Robert Capa .....	86
<b>Figura 20</b>	– Vítimas do genocídio no Camboja (1975 e 1979).....	87
<b>Figura 21</b>	– Engenheiro é morto no centro - Prêmio Esso (2006) .....	94
<b>Figura 22</b>	– Guerra e morte - Síria (2012) .....	94
<b>Figura 23</b>	– Forças do Kadafi matam centenas em Misratah (2012) .....	98
<b>Figura 24</b>	– Triste fim .....	98
<b>Figura 25</b>	– <i>La Pietà</i> – Michelangelo .....	100
<b>Figura 26</b>	– Cena do filme “Central do Brasil” - Walter Salles (1998) .....	100
<b>Figura 27</b>	– Publicidade de moda - American Vogue.....	101

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> – Signo.....	49
<b>Gráfico 2</b> – Tricotomias do signo de Peirce .....	50
<b>Gráfico 3</b> – Sinóptico sobre as relações entre ícone, índice e símbolo.....	51

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Quadro-resumo .....	14
<b>Quadro 2</b> – Demonstrativo do método iconológico - Erwin Panofsky.....	35
<b>Quadro 3</b> – Sinóptico da análise das figuras 20 e 21 .....	96
<b>Quadro 4</b> – Sinóptico da análise das figuras 22 e 23.....	99

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2</b>	<b>ENTRE A IMAGEM E A ARTE</b>	16
2.1	ABORDAGEM ESTILÍSTICA	31
2.2	ICONOLOGIA	34
2.3	BASES SEMIÓTICAS	36
2.4	A IMAGEM FOTOGRÁFICA	44
<b>3</b>	<b>IDEIA DE POTENCIALIDADE DA IMAGEM E COMUNICAÇÃO POÉTICA</b>	49
3.1	ESTÉTICA	53
<b>4</b>	<b>MATERIAS E METODOS</b>	66
4.1	DE PASSAGEM: ENTRE IMAGENS E VIAGEM	68
4.2	PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA E A ROTINIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA	71
<b>5</b>	<b>RESULTADOS E DISCUSSÃO</b>	80
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	105
	<b>REFERÊNCIAS</b>	108

## 1 INTRODUÇÃO

Independentemente de que técnica ou linguagem tenha sido empregada em sua construção, a imagem não existe desvinculada de um contexto, visto que é fenômeno social, político e ideológico. Mesmo intencionalmente calcada no real, é resultado de atividade criadora, portanto é da natureza da ficção. Para Joly (2006, p.14), na contemporaneidade o termo imagem evoca principalmente, a “imagem da mídia” e que “anunciada, comentada, adulada ou vilipendiada pela própria mídia, a “imagem” torna-se então sinônimo de televisão e publicidade”. Mesmo que os termos, em algum momento se inter-relacionem em simbiose, não são unívocos. Meio (mídia) e imagem (parada ou em movimento) são eventos distintos, que demandam reflexões com foco em suas especificidades.

Concebe-se imagem artística como detentora de uma materialidade resultante da corporificação de valores visuais e táteis, esteticamente codificados em uma mídia. Dando existência à imagem, o produtor cria formas que se converterão em outras quando incorporadas a peças subsequentes, sempre com algum propósito: uma campanha publicitária, por exemplo. Já o ato de ver, segundo Berger (1972) é voluntário, é uma escolha, que irremediavelmente se liga aos valores, conceitos e crenças de cada um. Assim, a geração de sentido e a decodificação do que se vê, embora condicionada ao repertório do leitor, não ocorre de modo passivo ou espontâneo: trata-se de uma escolha metodológica.

Embora a diferença da técnica utilizada na construção imagética, fotografia ou pintura, por exemplo, contribua para o processo de significação da imagem, ou seja, para a compreensão de “*como* funcionam as imagens dentro de determinado paradigma” (FLORES, 2011, p.11), esta questão não será abordada diretamente neste texto. Este trabalho trata da percepção das características de um conteúdo imagético e de como ele se articula na sociedade atual. Busca conhecer, por meio de um conjunto de noções semióticas, a composição de signos responsável pelos efeitos de encantamento e atratividade que são transportados para a imagem, tanto para sua fruição como objeto artístico, como também, por exemplo, para construir a motivação de uma tomada de posição em face de um objeto de consumo. O mesmo propósito é aplicado a uma imagem com conteúdo de violência de que o observador mal compreende a motivação histórica, política ou pessoal que lhe deu origem. Assim, o problema para o estudo é enunciado por meio da seguinte pergunta: Que elementos

permitem inferir sobre o modo como estão selecionados e combinados signos que compõem peças visuais que atendem a finalidades ao mesmo tempo em que preservam seu caráter artístico?

A pesquisa tem natureza descritiva e analítica e foi realizada, na referência bibliográfica, por consulta a fontes secundárias como livros, artigos, *papers* e *websites*, no intuito de identificar, na literatura, as abordagens acerca dos signos que promovem efeitos de encantamento e atratividade nas peças selecionadas para estudo. Foram também levantadas as abordagens empregadas pela ciência do marketing e propaganda. A coleta de dados secundários compreendeu a seleção de imagens nos três temas em destaque: experiência de viagem, experiência de caos urbano, experiência estética. A análise dos dados foi realizada por meio de uma tipologia desenvolvida para discutir os signos presentes nas imagens e refletir sobre os aspectos de construção da significação.

A relevância da questão que dá partida a este estudo pode ser encontrada nas ponderações de Barbosa (2011), para quem, nas últimas décadas, os estudos visuais no Brasil têm, no âmbito do cinema e do ensino da arte, avançado consideravelmente. No entanto, ao compará-los aos estudos de outras áreas da cultura visual, a exemplo dos campos da história, arquitetura e urbanismo, antropologia e estudos midiáticos, eles se tornam ínfimos. Isto se dá, segundo a autora, em função de a cultura visual e o ensino da arte no Brasil submeterem-se a diversas linhas. Ainda de acordo com a autora, há três linhas principais, a que chama de **cultura visual excludente**, cuja tendência é rejeitar o passado do ensino da arte, ignorar o percurso da cultura visual nos outros campos do conhecimento e adotar a concepção de que sua instalação no país ocorreu, sem antecedentes, no século XXI.

Em contraposição, denomina de **cultura visual includente**, aquela que respeita a história, investiga acerca dos precursores e, em particular, considera a cultura e as visualidades como matérias-primas da arte. A arte é definida por essa corrente, como um campo expandido para o envolvimento com outras mídias. Atribui também a definição de cultura visual como de característica interterritorial, tanto do ponto de vista das teorias como de uma pluralidade na prática. Completa a visão com o conceito de **contracultura visual**, com a tendência de desprezar o discurso verbal sobre a visualidade. Essa vertente considera que, no ensino de arte, até o momento, a cultura visual praticada é uma simples apologia da publicidade e da indústria cultural. O dilema se instala na profunda e contundente crítica ao capitalismo e à submissão da cultura ao sistema político. Essa linha tende a afirmar “que vê na

cultura visual pedagogizada uma espécie de ‚liturgia da crítica’, mais um discurso sobre a crítica do que um discurso crítico” (BARBOSA, 2011, p.294).

Buscar um modo analítico de conhecer melhor as características, o conteúdo e o valor de um material visual, torna-se, dentre outros motivos, uma proposição justificada quando se consideram as condições acima apontadas. O objetivo geral deste trabalho é ampliar a percepção das características mais profundas de um conteúdo imagético voltado para a construção de materiais com finalidade. O quadro 1, abaixo, resume a proposta do trabalho, englobando a pergunta-problema, os objetivos específicos e a metodologia.

**Quadro 1** – Quadro-resumo

<b>Pergunta-Problema</b>	<b>Objetivos Específicos</b>	<b>Metodologia</b>
Que elementos permitem inferir sobre o modo como estão selecionados e combinados signos que compõem peças visuais que atendem a finalidades ao mesmo tempo que preservam seu caráter artístico?	Descrever as características visuais do material examinado, com destaque para os conceitos de signo, informatividade, funções da linguagem e comunicação poética.	Realização de levantamento de conteúdos presentes em imagens com três diferentes tipos de tema.
	Analisar, por meio de uma tipologia voltada para a semiótica estética, o conteúdo e o valor das imagens, utilizados tanto no aspecto midiático como no de obra de arte.	Construir grades analíticas e/ou guias de análise. Aplicar a ferramenta de análise construída.

**Fonte:** Elaborado pela autora

Esta dissertação é estruturada em seis capítulos, incluindo esta introdução. O segundo capítulo efetua a conexão entre imagem e arte com destaque para a singularidade de peças visuais em seu alto poder de encantamento e sedução. A abordagem em paralelo entre pintura e fotografia não é realizada com uma finalidade comparativa: trata-se apenas de uma descrição de ambas as modalidades, para nelas observar elementos que podem ser mutuamente enriquecidos para um exercício de leitura temática de imagens. Estão incluídos, neste capítulo, temas como a cultura de massa, a receptividade a materiais gerados pela ciência do marketing e da propaganda, a natureza emocional vinculada a peças de conteúdo artístico e o embate simbólico entre o meio público e o privado refletido nas imagens.

O terceiro capítulo apresenta noção de potencialidade, discute os conceitos de signo e estética por meio da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Dá destaque ao modo como se forma a comunicação poética e amplia a fundamentação dos procedimentos a serem transportados e sistematizados no capítulo seguinte. No quarto capítulo, é construída a metodologia de análise e estruturada sua aplicação no material coletado. O quinto capítulo realiza a análise dos dados e, nas considerações finais, sexto capítulo, são apresentadas as inferências e conclusões do estudo.

## 2 ENTRE A IMAGEM E A ARTE

A análise da obra de arte ou mais especificamente do objeto artístico, é um processo dinâmico e contínuo caracterizado por métodos de interpretação, percepção, significação e ressignificação, em diferentes níveis de complexidade. Além disso, apreender a obra de arte implica um exercício metodológico que, por sua vez, é influenciado constantemente pelas mudanças na concepção da Arte. O significado da obra já esteve, por exemplo, condicionado às ideias de ícone e simulacro<sup>1</sup>, em que seu sentido e consequente valor, dependiam do fato de a imagem manifestar ou não aspectos da realidade. Esquenazi (2011) comenta que o estatuto icônico da imagem estabelece certa semelhança com o evento em função de uma “lei de interpretação da realidade” motivada por quem produz a imagem. E ele complementa: “A interpretação icônica implica, pois, uma forma de cumplicidade real ou suposta com o autor-tradutor, baseada na compreensão comum de uma analogia ou de uma similitude.” (ESQUENAZI, 2011, p.157).

Há ainda abordagens metodológicas que desconsideram as estruturas formais da obra, em prol não somente da técnica ou da temática recorrentes, mas dos fatores sociais. Já sob a perspectiva da arte como linguagem e produtora de conhecimento, o significado da obra é vislumbrado em termos comunicacionais. O objeto artístico se insere em um sistema simbólico. Interpretado a partir de sua estrutura interna, mas considerado enquanto produto da relação entre o homem e o mundo.

Se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise da obra de arte deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada, de outro, ao processo de estruturação. Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que serve o poeta (ARGAN, 1998, p.29).

Desta forma, a análise da obra de arte investiga e interpreta significados social e historicamente construídos, relacionando-os aos componentes visuais<sup>2</sup> - linha, forma, cor, textura, volume e o sentido atribuído pelo homem. Alcança, com isso, tanto a disposição compositiva e a materialidade, como o método de estruturação e as possíveis associações simbólicas. No entanto, é evidente que o fato de a imagem fornecer soluções visuais que

---

<sup>1</sup>Para Platão, a imagem- simulacro é aquela constituída a partir da dessemelhança, seria a simulação da cópia.

<sup>2</sup>Diante da profusão de poéticas envolvendo a criação artística, em termos práticos, nos deteremos apenas na imagem, foco desta pesquisa.

permitam inexauríveis leituras, nenhuma análise pode, *a priori*, classificá-la ou desclassificá-la como arte ou como uma forma de arte.

A imagem, segundo Berger (1972), apresentada como arte, condiciona-se a uma série de pressupostos histórica e culturalmente adquiridos, como: beleza, verdade, gênio, civilização, forma, gosto. Esses pressupostos, explica o autor, contribuem para mistificar a obra. Dificilmente alguém questiona, por exemplo, se uma pintura de Rafael Sanzio é ou não arte, pois, como afirma Frayze-Pereira (2005), é mais fácil citar exemplos de arte, do que conceituá-la, já que seu campo de ação é extremamente amplo. Neste sentido, dentre as várias concepções de arte, a ideia que norteia este estudo é a de dessemelhança ou de estranheza, ou seja, da arte que “[...] é significado [...] é também um conhecer, pois, ao revelar um sentido das coisas, o faz de modo particular, ensinando uma nova maneira de perceber a realidade. Esse novo olhar é revelador porque é construtivo, isto é, formador.” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p.42-43).

A imagem adquire *status*, quando ganha visibilidade na mídia, na galeria e no museu. Paradoxalmente, muitas das imagens do passado que são validadas por critérios estéticos e, por conseguinte, reconhecidas como obras de arte, foram produzidas para um fim determinado. É o caso de fotografias que não foram pensadas como objeto artístico, e que atualmente fazem parte do acervo de museus de arte. Para Coli (1995) o discurso que o crítico utiliza para avaliar se uma produção é ou não arte é demarcado por instrumentos culturalmente estabelecidos e aceitos pela sociedade. Existe ao que parece, a imagem enquanto verossimilhança, o duplo que se relaciona com o desejo de imortalidade. Nesse sentido é representação, vista por Aumont (1995, p.103) como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa.” Quando os egípcios dispunham, no interior da tumba, uma imagem fiel do faraó esculpida em granito, a intenção era que esta exercesse sua magia e ajudasse a alma a manter-se viva na imagem e por meio dela.

A noção de imagem como representação também surge associada à ideia de signo, como Santaella e Nöth esclarecem:

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais [...] Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. [...] É na definição desses dois conceitos que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu

lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação (SANTAELLA E NÖTH, 2008, p.15).

O ocidente valoriza positivamente as imagens mentais, sejam as ideias na acepção de Platão ou as oníricas de Freud, pois seriam as “essências das coisas” e através delas haveria uma espécie de aproximação com o divino. (SANTAELLA E NÖTH, 2008). As imagens visuais possuem, em diferentes culturas, valores e significados diferenciados, algumas partem da idolatria, outras da concepção da racionalidade cética, chegando à proibição e até mesmo ao iconoclasmo. (SANTAELLA E NÖTH, 2008).

Em Platão, o surgimento da arte na sociedade está associado a uma espécie de exorbitância, e a obra artística é algo inferior e inapropriado tanto em relação aos objetos como às ideias, já que muitas imitam ocorrências naturais. Lacoste (1986) esclarece que a arte da imitação se dá por intermédio de sua conformidade a um modelo. Neste sentido, a beleza é mais intelectual do que tangível sensorialmente, residindo na justa proporção e na harmonia do todo. Já para Aristóteles, de acordo com Feitosa (2004, p.121), a *mimesis* “não é apenas imitação de objetos já existentes”, mas também simulação de possibilidades. “A arte não é apenas reprodução, mas invenção do real.”

Contraditoriamente, dos aspectos favoráveis à arte como imitação, destaca-se o fato incontroverso de que muitas esculturas, pinturas e outras peças visuais, são imitações de algo da natureza: pessoas, paisagens, acontecimentos. Neste contexto, Danto questiona:

[...] Quem precisa e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de realidade que já temos diante de nós? Quem precisa de imagens isoladas do Sol, das estrelas e de tudo o mais, se podemos ver todas essas coisas e se tudo que aparece refletido num espelho pode ser visto no mundo sem ele? Qual a finalidade de destacar aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície? [...] (DANTO, 2005, p.43).

Deslocar a imagem dessa concepção especular em prol da sua natureza polissêmica implica em, quem sabe, quebrar o espelho, abafar o Eco e afastar Narciso de sua morte iminente. Para Flores (2011), tal concepção da imagem, mais especificamente da pintura, como representação do real, pode ser pensada como “apresentação” do real, ou seja, é resultado do efeito cumulativo de séculos de representação “natural/ótica” em que se compreendem “[...] as imagens ‚realistas’ como algo natural: as imagens funcionam como *apresentações*, e não como *representações* da realidade.” (FLORES, 2011, p.11). Assim:

[...] a Pintura implica uma máxima estruturação e abstração da realidade. Em sua evolução ao longo da história do Ocidente, a Pintura é uma clara manifestação do caráter histórico e mutável do “real” em diferentes períodos e culturas que, no entanto, seguem uma tendência naturalista dominante no tocante à representação visual até fins do século XIX. A “lógica do olhar” que impera até então e que marca o caráter da Pintura está intimamente relacionada com a reprodução da percepção visual: uma pintura será considerada boa ou ruim de acordo com sua maior ou menor proximidade dos esquemas óticos da realidade [...] A representação obtida a partir do caráter mimético e do esquema ótico-retinal constitui, assim, um modelo de comunicação visual: a imagem deverá ser a tradução mais ou menos exata de uma situação prévia que existiu na realidade. O olho é considerado um mediador neutro entre os pólos da dualidade realidade/mente, e o representado é considerado produto puro de tal relação (FLORES, 2011, p.31-32).

Ainda de acordo com a autora, a mudança nessas concepções se inicia por volta do século XVII com a disseminação de disposições subjetivas nas áreas da filosofia e ciência, culminando na invenção da fotografia, que aliada à crescente industrialização do século XIX, promove alterações efetivas nas concepções da arte. Desta forma, por volta do século XIX, surge a teoria da arte como expressão, que propunha a valorização da subjetividade e da emoção em detrimento da razão. Não são raras as situações em que a imagem propicia determinada reação emocional, porque tais sentimentos e emoções existiram no seu criador e facilitaram a origem da imagem. Há, no entanto, imagens que são fruto de um exercício consciencioso e minucioso no sentido de aperfeiçoá-las, eliminando, desse modo, quaisquer resquícios imanentes ao produto emocional. Além disso, mesmo que uma imagem provoque certas emoções em quem a aprecie, não é crível supor que o artista só consolide, na obra, as emoções ou situações emocionais que experimentou ou vivenciou pessoalmente.

Osborne (1974) acrescenta que não é muito estreita a analogia entre a expressão natural das emoções e a expressão emocional em obras de arte. Lembra que o modo de expressão na arte não é trivial, instintivo, nem está pronto para ser transmitido. Trata-se de uma procura a ser empreendida em cada caso e essa é uma tarefa que frequentemente se torna complicada e árdua. Pode tornar-se original até certa altura em cada novo caso. “As obras de arte não se fazem, tipicamente, ao rubro-branco da emoção, e a ideia de que o artista, de certo modo, nelas infunde emoção que está experimentando ao mesmo tempo em que a faz hoje em dia já não se leva a sério.” (OSBORNE, 1974, p.214).

Enquanto a teoria da arte como expressão evidencia a impressão pessoal do artista, o formalismo no século XX considera a arte pelas características formais e psicológicas. No formalismo, a forma é o significante, a imagem é reconhecida e apreciada por intermédio de suas propriedades formais. Outro estudo que surge, no mesmo período,

envolvia a área da iconografia, valorizando o aspecto intelectual e cultural das épocas analisadas. Diante da euforia do processo de industrialização e dos avanços técnico-científicos, o século XX inicia sinalizando mudanças significativas em todos os segmentos da sociedade.

Nos anos finais da década de 50 do século passado, após as vanguardas artísticas, com as novas redefinições da arte, as exposições em consonância com o cânon clássico foram, em parte, abolidas e substituídas pelas novas manifestações artísticas. A arte, como as demais atividades, misturava-se aos produtos da indústria cultural. Herdeira do Dadaísmo, a *Pop Art* passa a defender uma estética que comunicasse diretamente com o público ao remover um objeto de seu contexto tradicional e incorporar signos oriundos da cultura de massa. Assim, o movimento discutia a banalização da arte como consequência da reprodutibilidade imposta pela indústria cultural e, ao fazê-lo, paradoxalmente, a estética massificada adquire *status* museológico, tornando-se convencionalmente reconhecida pelas instituições oficiais.

As concepções estéticas relacionadas aos processos de criação humana são reforçadas pelas palavras de Mariátegui (2003, p.160) quando afirma estar claro hoje que o conhecimento não pode unicamente ser obtido pelas maneiras tradicionais do que sempre foi entendido como “cultura ocidental”, senão também:

pela reinvenção da história, das lendas, da tradição oral, das formas rítmicas e da cultura popular, na tentativa de criar „um novo alfabeto” da arte midiática. É por isso que não é por acaso que a arte e as técnicas pré-colombianas, por exemplo, são uma maneira de interpretar uma nova história mediante a experiência passada, na busca daquilo que podemos chamar de „arqueologia do futuro” por meio de culturas antigas, vistas equivocadamente por muitos como culturas „primitivas”, quando na verdade são uma mistura de arte midiática nova e antiga, uma fusão de tradições e linguagens

Perante o processo de mercadorização, Eco (2007) afirma que a percepção do homem moderno se altera, o objeto produzido em série perde seu aspecto de unicidade, seu valor e beleza se localizam no seu caráter quantitativo e volúvel. Enquanto na modernidade havia um predomínio de manifestos que propunham a negação dos valores considerados arcaicos, na contemporaneidade ocorre tensionamento entre o universalismo, o particularismo e a pluralidade de tendências estéticas. Praticamente tudo é revisitado, exaustivamente ressignificado, customizado e “pós – ”. Vive-se a sociedade fragmentária, da

espetacularização, do *reality show*, de novas tecnologias, das redes sociais virtuais. O imaginário humano volta-se para essas realidades, absorvendo-as esteticamente.

A estética visual atual tende à amalgamação, à hibridização, à citação. Assim como os significados, as novas poéticas são polissêmicas e buscam expandir experiências e experimentos. O leitor/receptor é convocado à participação e não apenas a contemplação passiva. Neste contexto, as imagens do fotógrafo cubano Abelardo Morell (Figuras 1 e 2) evocam, por meio da interferência, a hibridização dos ambientes – o interior ‚abrigo‘ justaposto ao exterior ‚claro‘. O fotógrafo, desde a década de 1990, transforma ambientes em *câmeras obscuras*<sup>3</sup> ao vedar as aberturas destes lugares, deixando apenas uma fenda que permite que a paisagem exterior penetre e se projete inversamente na parede oposta. Ao realizar a projeção, a suposta serenidade do ambiente interno é irrompida pela intrusão do mundo externo. O interior não é um lugar vazio, livre de historicidades, é o lugar do encontro, velado e desvelado. Deste modo, à medida que realiza novas combinações Morell remonta o *mito da caverna*<sup>4</sup> de Platão. Porém, suas cavernas são os ambientes privados dos grandes centros urbanos, lugar comum, onde se delineiam as sombras das paisagens públicas.



**Figura 1** - *Eiffel Tower in Hotel Frantour*, 1999

**Fotografia:** Abelardo Morell

Fonte: <http://www.abelardomorell.net/photography>.  
Acesso em: outubro de 2012



**Figura 2** – *Manhattan*

**Fotografia:** Abelardo Morell

Fonte: <http://www.abelardomorell.net/photography>.  
Acesso em: outubro de 2012

<sup>3</sup> A câmera obscura não possui uma origem exata, há referências de seu emprego desde a Antiguidade. Inicialmente utilizada por cientistas, a partir da Renascença há vários registros assinalando seu uso também por gravadores e/ou pintores.

<sup>4</sup>“O mito da caverna trata-se do Livro VII, no qual Platão revela de modo metafórico o papel do conhecimento, cuja busca se dá através da filosofia [...]” (PIMENTEL, 2011). Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/resenha-critica-o-mito-da-caverna-platao/>. Acesso em: Nov. de 2012.

Romero Britto, a exemplo do fotógrafo Abelardo Morell, reside atualmente nos Estados Unidos, porém diferentemente do seu contemporâneo, combina signos retirados da estética cotidiana e banal, tanto nas produções pessoais, como nas campanhas publicitárias de que participa. Sua produção emerge contrariamente à rotinização da violência, com imagens de eminente poder de encantamento e sedução. Argumenta-se que o fato de a imagem possuir valor publicitário ao mesmo tempo em que não muda o sentido, é capaz de preservar seu caráter artístico e cultural. Produz-se uma discussão que pode contribuir no sentido de ampliar a percepção das características de um conteúdo imagético voltado para a construção do imaginário contemporâneo.

Romero Britto nasceu em Pernambuco, em 1963. O ambiente cultural de Britto era a Recife de Brennand<sup>5</sup>, de pinturas de cajus, da poética nordestina e da mídia televisiva. Além do contato com o colorido das praias, a capital pernambucana possibilitou, ao artista, o acesso direto a um rico patrimônio cultural, composto por construções arquitetônicas do período colonial e por outros conjuntos históricos. Possivelmente, destas experiências, advêm seu repertório visual popular e a ingênua alegria constante em suas obras.

A produção de Britto é praticamente feita sob encomenda e, como ele mesmo afirma, não há limites à sua criação, uma vez que a explora de todas as maneiras possíveis. Seu reconhecimento midiático, de acordo com o site oficial do artista<sup>6</sup>, ocorre a partir de 1989, nos Estados Unidos, quando seus traços foram utilizados na nova campanha publicitária da *Absolut Vodka*. Este fato impulsionou sua carreira, projetando-o rapidamente no cenário mundial. Outras marcas como a IBM, Pepsi Cola e Disney integraram o discurso visual do artista a seus anúncios.

Na atualidade, suas obras são veiculadas e concebidas nos mais diversos meios, de peças publicitárias da indústria da moda, alimentícia e automobilística a pinturas e esculturas em galerias e museus. Nos Estados Unidos, tornou-se ídolo da *Pop Art*, aclamado e legitimado por celebridades do entretenimento e da política. No Brasil, além de coleções de moda praia da marca Rosa Chá, Britto cedeu seus traços, desenhando cinco temas, para uma edição limitada das latas e embalagens do sabão em pó Omo Cores (Figura 5). Recentemente,

---

<sup>5</sup> O artista pernambucano Francisco Brennand é conhecido por seus trabalhos em cerâmica, na qual articula formas e cores. Assim como seu contemporâneo, utiliza suportes diferenciados para suas criações. Em suas pinturas, frutos e flores são preenchidos com cores puras e delineados por linhas simplificadas.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.britto.com.br/index2.htm>. Acesso em 07 dez. 2010.

para festejar seus 15 anos, a Kero Coco, lançou uma edição especial com embalagens comemorativas, assinadas pelo artista.



**Figura 3** - Atlantic Family Tree  
Romero Britto

Fonte:

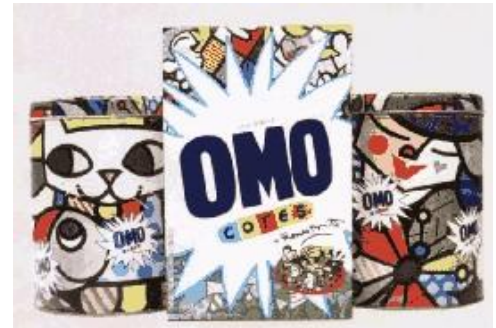
<http://www.britto.com/front/originals>. Acesso em: dezembro de 2010



**Figura 4** - A Apple  
Romero Britto

Fonte:

<http://www.britto.com/front/originals>. Acesso em: dezembro de 2010



**Figura 5** - Campanha Omo Cores (2003)  
Romero Britto

Fonte:

<http://artemagiatecnologia.blogspot.com/2007/11/romero-brito.html>. Acesso em: dezembro de 2010

O referencial imagético em sua produção (Figuras 3, 4 e 5) fornece soluções formais e significações que tendem a uma mesma situação de visualidade. São recorrentes, na obra, a linguagem figurativa e minimalista, que aglutinam, plasticamente, elementos da cultura popular e recursos da composição gráfica. Na composição, as figuras são constituídas por traços simplificados, formas geométricas e contornos pretos bem marcados. As linhas pretas também delimitam os planos e favorecem o contraste que ocorre através do uso de cores fortes e intensas.

Assim, o emprego dos elementos simbólicos, cuja força expressiva encontra-se nas cores intensas, não se restringe ao encantamento produzido num primeiro olhar, em função da imagem ser de reconhecimento fácil (Figuras 3 e 4). Por meio de um olhar intencional, percebe-se o harmonioso desenho bidimensional. A composição das linhas, texturas e cores cria um padrão plano regular, que se distancia da mera reprodução do mundo natural. A regularidade dos padrões geométricos preenchidos com linhas retas, curvas e formas orgânicas enfatizam os elementos figurativos. Os contornos firmes e bem marcados delineiam os limites dos planos. Assim como as mantas de um *patchwork*, Romero Britto remata as formas, condensando valores simbólicos que se distanciam da visão especular. Seu mundo é ingenuamente sublime e alegre.

Considerando o meio de veiculação, a obra de Britto encontrou uma forma eficiente de interação com o público. Intrinsecamente relacionada ao suporte, torna-se difícil separá-la do meio. Diante dessas considerações, as críticas a respeito do caráter publicitário da sua obra, não são totalmente infundadas, pois são literalmente criadas para o consumo. Se, por um lado, essa produção não acrescenta em termos de significação à coleção de certas instituições, ao menos àquelas que são mantidas por curadores ou colecionadores individuais, que não se submetem às leis de mercado. Por outro lado, não significa a inexistência de conteúdo<sup>7</sup>. Ao tratar dos signos da sociedade massificada, que refletem a busca desregrada pela alegria momentânea obtida pelo consumo, sua obra estabelece diálogo com a estética e com os discursos da cultura atual.

As limitações, que para muitos não existem, refletem certas incongruências ou fragilidades que podem ser apontadas em quaisquer períodos, mas que são latentes na contemporaneidade. Além disso, essas produções dialogam com obras e artistas de outros períodos, a exemplo de Andy Warhol, que também participou da campanha publicitária da *Absolut Vodka*, ou seja, Britto revisita e cita estéticas, características comumente encontradas na arte contemporânea. Coli (1995) afirma que a crítica detém o poder de atribuir o estatuto de arte a um objeto. Inúmeras galerias no âmbito internacional dedicam-se a expor as produções de Britto. Ao longo de sua trajetória além de obras adquiridas por diversos museus, participou de inúmeras exposições em museus brasileiros e internacionais. Neste contexto, Trigo salienta:

[...] já não é possível definir e delimitar a arte contemporânea de um ponto de vista crítico (pois a obra, untada do pluralismo pós-moderno, escorrega para fora de qualquer critério de avaliação). O que define e delimita essa arte é o reconhecimento por parte de um certo número de instituições ligadas ao mercado (o que inclui os próprios museus). Ora, se são as instituições e o mercado que determinam o que é arte contemporânea, é evidente que ela se tornou institucional (TRIGO, 2009, p.156).

A problemática que se apresenta é que o uso excessivo de uma mesma prática compositiva (de baixa informatividade) poderia levar a uma espécie de esgotamento do seu caráter singular. No caso da obra de Romero Britto, porém, esse é justamente um dos fatores de atratividade. O que se observa são signos estéticos massificados, extraídos do cotidiano banal e ícones da indústria do entretenimento que compõem o imaginário coletivo, que se materializam concomitantemente em figuras de animais, corações, frutas, flores,

---

<sup>7</sup> No sentido de repertório com potencial poético e não de tema como na concepção formalista.

sempre alegres. As imagens expressam e estimulam as emoções: o que se argumenta é que não deve ser a única coisa, nem a mais importante, que elas fazem. Quando se responde à obra de arte apenas como estímulo emocional, da mesma maneira pela qual se responde a estímulos emocionais na vida em geral, o que se obtém como resultado não é arte. Romero Britto consegue dar conta do que seria classificado como clichê, pois brinca com a concepção do estereótipo<sup>8</sup>, assumindo a existência deste. Na contramão de muitas produções contemporâneas, o discurso é verdadeiro, assume seu caráter mercadológico e midiático.

Assim, embora forneça soluções imagéticas similares, a obra de Britto possui certa singularidade: ao utilizar os signos retirados da estética cotidiana tanto nas produções pessoais como nas peças publicitárias, a imagem não se desvincula da dimensão simbólica. Seu discurso estético corrobora a noção de pertencimento, justamente por seu elevado nível de atratividade. Portanto, ao ampliar a percepção das características de um conteúdo imagético, percebe-se que (in)dependentemente do uso que se faz da peça (visual), seja na arte ou no meio publicitário, a artisticidade é preservada.

Conceber a imagem como linguagem é apreendê-la no âmbito do comunicável. Seu caráter polissêmico permite que seja utilizada em situações diversas, de acordo com o significado que lhe foi atribuído. No plano político, por exemplo, lados opostos podem valer-se da mesma imagem em favor de seus próprios interesses. Assim, de acordo com a intencionalidade, é possível decodificar sentidos variados à imagem. A peça publicitária é um produto com fim específico: sua intencionalidade é comunicar algo, por meio de insinuações ou de forma apelativa. No caso da peça artística, a questão da intencionalidade implica em algo muito além do óbvio evidente, tem a ver mais com o que Wollheim (2002, p.19) comenta sobre o “modo como uma intenção gera outra”. Mais do que comunicar, ela expressa algo com escopo estético.

Pensar a peça publicitária a partir de uma concepção artística é deslocá-la da sua função primordial, ou seja, promover uma mudança de significação: de objeto cuja função básica é a divulgação de um produto ou conceito com caráter efêmero e exaustivamente reproduzível, para um objeto que passa ser experienciado continuamente sem, no entanto, perder sua singularidade. Esta ação é algo recorrente na arte, são inúmeros os exemplos desde

---

<sup>8</sup> Britto, como já afirmado anteriormente, retoma continuamente os mesmos signos estéticos, de tal forma que estes são facilmente e automaticamente identificáveis e reproduzíveis.

o Dadaísmo, passando pela *Pop Art* até a atualidade<sup>9</sup>, como observa Ferrara a respeito da *Pop Art*:

A *pop art* é uma nova maneira de perceber a realidade a partir do descondicionamento perceptivo. Colocado na tela, o objeto se descaracteriza das suas marcas quotidianas, para assumir a dimensão artística que não o auratiza, mas o impõe à atenção na concreção da fórmula de que a arte é, antes de tudo, percepção duradoura e estranha do quotidiano (FERRARA, 2009, p.108).

Nessa dimensão, a imagem materializada em um suporte ou imaterializada é deslocada para o plano simbólico. O fenômeno estético e artístico se inter-relacionam.

As relações estéticas atreladas a determinada funcionalidade corroboram a compreensão da representação imagética e consequente apreensão da singularidade do código visual. Com relação à acepção da representação imagética, Joly (2006, p.74) complementa: “[...] imagem não se confunde com a analogia, que ela não é constituída apenas do signo icônico ou figurativo, mas trança diferentes materiais entre si para constituir uma mensagem visual.” Ressalta-se que a mensagem é compreendida por meio da familiaridade com o código, caso contrário o processo de significação não se constrói. Pignatari (2005), em *O que é comunicação poética*, trata de como se configura, de um ponto de vista semiótico, a construção do texto poético, e aborda o emprego dos princípios de paradigma e sintagma, permitindo que se veja o papel desempenhado pelo signo modalidade ícone. Ao enunciar que a poesia compõe-se de imagens e de sons, aproxima-a da linguagem visual e sonora. Explica o modo como, ao dar forma às palavras, o poeta (re)cria linguagens.

Na relação paradigmática ou associativa, o valor do termo se dá pela possibilidade de realizar comparações e buscar contrastes, e isso é da natureza da metáfora. Os termos podem ser aferidos em suas semelhanças. Já a relação sintagmática, trata das relações de um termo com outros que o precedem e com os que lhe dão sequência – obtém-se composição em que a parte tem capacidade de falar pelo todo, o que é da natureza da metonímia. Neste sentido, Pignatari (2005) explica que o processo de associação por contiguidade remete ao eixo sintagmático e o processo de seleção por similaridade reporta ao paradigma. A comunicação poética se estabelece quando o eixo do sintagma se cruza com o eixo do paradigma. Isso quer dizer que metonímia, a capacidade de ver o todo pela parte é

---

<sup>9</sup> Devido à complexidade desta temática e do foco deste estudo, torna-se inviável o aprofundamento deste assunto; esta abordagem pode ser retomada em pesquisas futuras.

influenciada pela metáfora, a condição de fazer comparações e compreender a lógica de um objeto por meio de outro que contém a mesma lógica.

Comunicação poética mostra-se, portanto, como a mais rica e abrangente forma de expressar-se e gerar conhecimento, uma vez que denotação e conotação interatuam, podendo contribuir para a compreensão das evocações de uma mensagem. A expressão ganha singularidade e uma capacidade ímpar de capturar a atenção, além de refletir um grau mais elaborado em sua construção. Ao discutirem esse assunto, Panichi e Contani (2007) utilizam definições da teoria da informação, para caracterizar os materiais que, de fato, são capazes de despertar a atenção do receptor. Lembram o pressuposto segundo o qual, existe uma relação inversamente proporcional entre conteúdo de informação e probabilidade de ocorrência. Transportando para o campo da construção de mensagens, significa que quanto mais previsível e elementar for um código, menor será o grau de atenção que provoca sobre o material em que figura. Opostamente, quanto menor a familiaridade com o código, maior a tendência à originalidade para produzir interesse e atenção. A respeito da aplicação na comunicação visual, afirmam os autores:

A imagem, esteja ela no desenho, na fotografia, no filme, numa pintura, numa escultura, ou mesmo, na cabeça de alguém, cumpre uma especial função informativa. Probabilidade de ocorrência de informação e quantidade de informação determinam o maior ou menor grau de surpresa. Elementos com alta probabilidade de ocorrência são lugares-comuns que acabam por receber limitada importância: o leitor não os enxerga. Quando um conteúdo é composto de ocorrências incomuns (a um determinado repertório) coloca pressão na necessidade de buscar comparações, efetuar alinhamentos por similaridade, repetir traços comuns que podem tanto motivar a persistir na leitura como influir positivamente na captura da atenção (PANICHI; CONTANI, 2007, p. 151).

Deste modo, a proporção entre quantidade e ocorrência de informação pode ocorrer em nível elementar, com conteúdo de fácil entendimento e até mesmo banal e comum. A atenção sobre ele é momentânea e não perdura – trata-se de baixo grau de informatividade. A posição contrária é a da alta informatividade, em que se encontra um conteúdo ou repertório complexo, de difícil compreensão, somente acessível a quem domina conhecimentos técnicos específicos, como certos textos de direito ou médicos. Uma operação tradutória criará uma faixa intermediária em que se eleva o material de baixa informatividade e se reduz, via redundância (também conceito de teoria da informação<sup>10</sup>) o material de alta informatividade. Essa nova zona de informatividade coloca em equilíbrio as posições do

---

<sup>10</sup> Terminologia enunciada por Shannon e Weaver, no modelo matemático da informação (1949).

produtor e do receptor da mensagem. As composições serão originais, singulares e criativas porque não serão mais tão óbvias ou mesmo tolas, e também não serão tão raras e desconhecidas. Fatores de estranhamento (alta quantidade de informação) entrarão em diálogo com os fatores de redundância (baixa quantidade) que ajudam na compreensão dos elementos incomuns, mais herméticos e sofisticados.

Breaugrande; Dressler (*apud* PANICHI; CONTANI, 2007, p. 152, tradução nossa), afirmam que “os produtores textuais podem projetar uma sequenciação planejada de expectativas, com o objetivo de elevar o interesse do texto [...]; o controle do texto exercido pela informatividade é um fator muito importante tanto na configuração interna como externa dos textos.” Haverá uma justa medida entre o que é familiar e o que não é, com impacto sobre o repertório. Recebem o nome de repertório, os dados de que faz uso um indivíduo, a partir da memória que se deposita ao longo de sua existência e que pressupõe a seleção e a possibilidade de “escolha na coleção de experiências, conhecimento e vivências de um indivíduo ou de uma coletividade” (FERRARA, 2009, p.56). A autora lembra que essa noção de repertório é preponderante na teoria da informação “porque é da seleção, da escolha entre as experiências repertoriadas, que dependem os *bits* informacionais e a comunicação entre emissor e receptor” (FERRARA, 2009, p.56).

No contexto das funções da linguagem, a poética tem como característica um modo singular de estabelecer a mensagem. Elementos da relação ícone, índice, símbolo são empregados de modo a constituir um montante razoável de informatividade, o que faz romper com mensagens clichês. A informatividade está intrinsecamente relacionada ao repertório do leitor e, neste aspecto a relação é diretamente proporcional, ou seja, quanto mais amplificado ele se torna, níveis mais elevados de compreensão serão alcançados. Na obra musical, isto se torna bem evidente: pessoas com baixo conhecimento de teoria musical tendem a concentrar-se em questões extramusicais (na emoção, em lembranças) e não nos aspectos em que um músico teria maior capacidade de se concentrar (melodia, harmonia, forma, timbre, arranjo, etc.), pois esse tipo de apreciação é de uma informatividade de nível mais elevado. O mesmo ocorre com o conteúdo: uma música pode apresentar informatividade mais baixa ao utilizar poucos recursos tímbricos, por exemplo, ou então apresentar maior variação de tema, de timbres e harmônicos, ou seja, proporcionar maior informatividade.

Trazendo para o foco, a ideia presente na questão deste estudo, acerca de como um material com finalidade (persuasiva, no caso da publicidade, por exemplo) pode

continuar a preservar elementos que o caracterizam como arte, em Ferrara (2009, p.64), encontra-se uma oportuna indicação para manter o debate: menciona a autora que o signo icônico utilitário é do tipo que funciona para tirar partido do ambiente de reprodução e de consumo que marcam sua história. Ressalta que isso é conseguido pelo conteúdo com “estranhamento”, material que só pode ser apreendido “mediante um esforço maior de atenção, mediante uma aliança entre o espírito crítico e o sentimento de fruição.” O signo se torna utilitário e seu caráter persuasivo atende à fruição e produz impactos no aumento de consumidores, enquanto que “pelo seu caráter icônico, atende à necessidade de permanecer como um desafio à capacidade perceptiva, intensificando-a e, sobretudo, diversificando-a” (FERRARA, 2009, p.64). Na relação semiótica,

o signo icônico utilitário é ambíguo por excelência, ao mesmo tempo de secundidade e de primeiridade, avesso à contiguidade e voltado para a similaridade, tanto mais utilitário quanto mais icônico, tanto mais persuasivo quanto mais estético; porém, a compreensão desse sentido icônico-utilitário está na raiz da sua própria conceituação de signo e nas relações que pode manter com o receptor para a caracterização e diversificação de seu repertório (FERRARA, 2009, p.64).

Lembra Pignatari (2005) o papel desempenhado pelas associações por contiguidade (condição de proximidade que equivale ao eixo sintagmático) e, por similaridade (eixo paradigmático) para formar a função poética. Um sugestivo exemplo das ligações dos eixos paradigmático (metáfora) e sintagmático (metonímia), entre si, e com a amplitude das questões de repertório, pode ser encontrado na peça veiculada pela Ong ANIMAIS.O.S (Figura 6): nela, há emprego da estética publicitária em defesa dos direitos dos animais, especialmente os domesticados. O discurso imagético concentra carga evocativa obtida com apoio de elementos da comunicação poética.

Ao contemplar o cartaz (Figura 6), de imediato, a presença da metáfora do olho faz estabelecer relação com o eixo paradigmático. Por outro lado, também a similaridade com os cartazes de aviso referentes a cães agressivos aparece no cuidado que os construtores da mensagem tiveram ao fazer uso da mesma tipologia e cores. Ou seja, a qualidade da cor vermelha no modo como está relacionada com os demais signos na imagem – agora eixo sintagmático aparecendo para entrecruzar-se –, produz uma duplicidade que atrai a atenção para a proposital ambiguidade (também fator de ironia) na mensagem. No entanto, é a presença do olho (no papel de metáfora) e a forma centralizada (metonímia) como está destacado, o que “poeticamente” que têm o poder de causar impacto no receptor.



**Figura 6 - ONG ANIMAIS.O.S**

**Fotografia:** sem crédito

Fonte: [http://anaarteeartesanato.blogspot.com.br/2012/01/campanha-da-animaiss\\_03.html](http://anaarteeartesanato.blogspot.com.br/2012/01/campanha-da-animaiss_03.html). Acesso em: junho de 2012

Quem convive com cães mais diretamente, sabe que o olhar é um dos meios mais eficazes de comunicação entre o dono e seu animal. Numa sessão de adestramento, por exemplo, o cão costuma olhar nos olhos do adestrador para entender os comandos. Assim, a presença do olhar no cartaz (Figura 6) convoca o receptor a encarar a si mesmo enquanto espécie potencialmente ameaçadora. Neste sentido, Cunha fornece elementos para auxiliar nessa tarefa: “Animais não-humanos são sujeitados rotineiramente a todo tipo de sofrimento e morte. [...] O uso não se limita à alimentação. Quase todo setor da vida humana é marcado por usá-los: pesquisa, testes laboratoriais, caça, vestuário, entretenimento e na fabricação de quase todo tipo de produto.” (CUNHA, 2012)<sup>11</sup>.

Deste modo, o caráter político do texto se evidencia através de um trânsito nas funções da linguagem: a função conativa, presente no emissor, é materializada na função poética, presente na mensagem, e atinge o receptor, no qual se aloja a função emotiva. Daí a importância de compreender a formação da função poética, tendo em vista esse papel de execução que fica a seu cargo. Na figura em estudo, o enquadramento em *big close-up* ou primeiríssimo plano, ao mesmo tempo em que destaca um determinado elemento, trabalha com o eixo sintagmático, através da associação por contiguidade e da função metonímica que considera “a parte pelo todo” (PIGNATARI, 2005, p.15). A fotografia em preto e branco e o contraste tonal colaboram para intensificar o efeito desconcertante evocado pelo olho. Neste caso, é irrefutável o eminente poder expressivo do olho, que propicia, também, um efeito

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.anda.jor.br/08/11/2012/por-que-temos-o-dever-de-dar-igual-consideracao-aos-animaiss-nao-humanos> Acesso em: novembro de 2012.

psicológico perturbador no receptor da mensagem. As associações que se produzem explicam-se também na informatividade: o jogo entre metáfora e metoníma acima explicado confere equilíbrio aos aspectos familiares e não familiares do conteúdo e, por meio de uma peça livre de clichê, o receptor da mensagem é convocado a uma tomada de posição diante das questões que envolvem os direitos dos animais.

## 2.1 ABORDAGEM ESTILÍSTICA

Wölfflin<sup>12</sup> (1864-1945) propunha, no início do século passado, uma abordagem da obra de arte por intermédio de princípios estilísticos. Tal abordagem se insere, segundo Barros (2011), na “Teoria da Visibilidade Pura”, corrente de estudos que defende que a obra de arte deve ser comentada fundamentalmente com base na percepção e expressão visual e não em, por exemplo, fatores sociais, culturais ou políticos. Barros (2011) sustenta que esta abordagem contribuiu para que a História da Arte<sup>13</sup> se constituísse como história de estilos e não de autores ou de evolução técnica.

Assim, por meio de categorias objetivas, sistematizadas em pares<sup>14</sup> antagônicos, Wölfflin sugere uma análise comparativa, centrada na forma. O primeiro par de conceitos explicitados pelo autor é o “linear” oposto ao “pictórico”. Por linear entende-se que formas e figuras, interiormente ou exteriormente, estão visivelmente delineadas, característica comumente encontrada na pintura renascentista. Na pintura de Botticelli (Figura 7) cada elemento que compõe a cena é visualmente definido por meio de linhas e contornos precisos e pela luminosidade constante, o que lhes dá destaque ao mesmo tempo em que os integra ao contexto compositivo. Nas palavras do autor, “ver de forma linear significa, então, procurar o sentido [...] primeiramente no contorno [...] os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens”. (WÖLFFLIN, 2000, p.26).

---

<sup>12</sup> A primeira edição de sua abordagem metodológica ocorreu em 1915, a partir dos estudos comparativos de obras do período Renascentista e do Barroco. Segundo Wölfflin (2000), sua sistematização mostrou-se também eficaz quando aplicada à arte oriental (arte japonesa e setentrional). Já com relação a outros períodos da arte ocidental acreditava que seria possível utilizá-la desde que ocorressem adaptações.

<sup>13</sup> Esta abordagem, defendida por inúmeros autores, mostra-se eficaz até o surgimento da Arte Moderna. Com as vanguardas, já não é possível tratar de um estilo único que perdura por um determinado período, pois os estilos passaram a interagir simultaneamente.

<sup>14</sup> Embora Wölfflin tenha utilizado as categorias na análise de pinturas, esculturas e arquitetura, nesta pesquisa, foca-se apenas na pintura.



**Figura 7** - *Historia Nastagio degli Onesti (cena dois)*. Sandro Botticelli, 1483, técnica mista sobre painel, 82 x 138 cm. Museu do Prado.

Fonte: <http://tapornumporco.blogspot.com.br>. Acesso em: outubro de 2012



**Figura 8** - *As conseqüências da guerra*. Peter Paul Rubens, 1638-39, óleo sobre tela. Galeria Palatina. Florença.

Fonte: <http://www.humanitiesweb.org>. Acesso em: outubro de 2012

Já no pictórico, as figuras não estão nitidamente delineadas, integram-se umas nas outras, os olhos do observador ao percorrerem os objetos se deparam com manchas e pinceladas que agrupam e não delimitam. Esses atributos da pintura barroca podem ser observados no quadro de Rubens (Figura 8). Ao contrário da pintura de Botticelli nesta as figuras estão agrupadas e conectadas umas as outras por meio de pinceladas rápidas e tons contrastantes. A luminosidade direcional gera contrastes, conseqüentemente contornos se consomem em sombras e luz. Neste contexto, de forma generalizada a arte de Botticelli é linear e a de Rubens, pictórica. Neste sentido, porém, Barros (2011) salienta, ainda que a distinção entre o linear e pictórico se dê de forma mais demarcada nos períodos Renascentista (Figura 7) e Barroco (Figura 8), em obras de artistas de outros períodos esta demarcação não é tão evidente, já que muitas apresentam uma fusão das duas categorias.

O próximo par de categorias é o “plano” e “recessional”. O primeiro consiste em dispor os elementos na pintura em camadas de planos paralelos ao plano frontal (plano do quadro). Wölfflin (2000) afirma que a categoria do plano teve seu êxito no século XVI, “período da arte que dominou perfeitamente os recursos da representação plástica do espaço – reconheceu como norma fundamental a combinação das formas no plano” (WÖLFFLIN, 2000, p.99). Na pintura de Botticelli (Figura 7), os elementos dispostos à frente em primeiro plano – figuras humanas, animais - estabelecem paralelamente relação com os que estão em segundo. Na medida em que o observador percorre a cena, seu olhar converge em direção ao ponto determinado pelo barco, que corresponde, portanto ao terceiro plano. Assim, basicamente a composição é organizada em três planos, todos paralelos. A construção

“recessional” se contrapõe ao “plano” de modo a deduzi-lo ou inferi-lo. Na pintura de Rubens (Figura 8) as figuras colocadas em ângulo em relação ao plano frontal, agrupam-se de tal forma que não é possível dispô-las isoladamente em planos distintos. Visualmente seccionam diagonalmente o campo compositivo e se aproximam ou se afastam do observador em profundidade.

O par seguinte são “forma fechada” e “forma aberta”. Por forma fechada entende-se a imagem autossuficiente, ou seja, aquela que se “volta para si mesma”, apresentando um campo visual estável e equilibrado. Na forma fechada renascentista, embora não se trate de uma regra, a obra apresenta reincidência da simetria em sua organização compositiva. Na pintura de Botticelli (Figura 7), a disposição dos elementos apresenta similaridade em relação à proporção do campo o que intensifica a sensação de estabilidade. Na composição, o equilíbrio também se dá por meio do arranjo simétrico das figuras em relação ao eixo central do campo visual. Já a forma aberta em oposição à estabilidade da forma fechada, é dinâmica. A impressão de movimento é intensificada pelas linhas diagonais que extrapolam o limite do enquadramento, como se observa na pintura de Rubens (Figura 8). Assim, a cena não se limita ao espaço de verticais e horizontais do plano do quadro, visualmente a sensação é de continuidade.

Finalmente, o último par de conceitos são a “pluralidade” e a “unidade”, que são categorias mais evidentes, visto que as pinturas comumente são arranjadas de um modo ou outro. Por pluralidade, entende-se o fato anteriormente mencionado de que na composição da pintura renascentista é possível divisar partes distintas e absolutas. Já na pintura barroca a unidade é integral, cores e formas fundem-se, e contrastes são intensificados por meio da luz dirigida. Deste modo, as categorias abordadas por Wölfflin, embora descritas separadamente, estão inter-relacionadas. Ou seja, no renascimento a maneira como a luz é empregada favorece a percepção dos contornos, a distinção das cores e dos elementos isolados, mas propositalmente arranjados na composição. O mesmo ocorre na pintura barroca: a luz dirigida modela cores, favorece contrastes e acentua o caráter contínuo gerado pelas diagonais que seccionam a superfície em profundidade. Portanto, a divisão em categorias, numa abordagem analítica, tem o caráter didático.

Barros (2011) salienta que as categorias dicotômicas do sistema analítico de Wölfflin foram articuladas em um período em que a pintura apreciada fundamentava-se, por exemplo, nos princípios espaciais da perspectiva, que se sabem ilusórios. Para o autor, “neste

sentido, é que elas só podem ser aplicadas a um determinado tipo de arte. Não podem ser propostas como categorias universais para a avaliação de todos os fenômenos artísticos.” (BARROS, 2011, p.78). Entretanto, a problemática que se institui na abordagem estruturalista de Wölfflin consiste no fato de que ela reduz a obra apenas aos aspectos formais e desconsidera o campo histórico-social. Sobre a questão, complementa Argan que “a tentativa de Wölfflin de determinar, a partir do problema do clássico, ou seja, da forma-representação, a metodologia da história da arte levava [...] o estudo da arte para fora do âmbito histórico” (ARGAN, 1998, p.48). Complementa afirmando que essa postura acabaria concorrendo para fundar uma ciência da arte, o que marcharia em antítese com a história da arte, tendo em vista que a essa orientação se opõe toda uma corrente historiográfica que assumiu a tarefa de aperfeiçoar sua metodologia “com base na problemática do Maneirismo, ou seja, do anticlássico” (ARGAN, 1998, p.48).

## 2.2 ICONOLOGIA

Outro enfoque pode ser atribuído quando Pifano (2010) afirma que o método de Panofsky de análise da obra de arte, ao contrário da abordagem de Wölfflin é histórico. “Como método histórico investiga as imagens no seu percurso ou desenvolvimento ao longo do tempo” (PIFANO, 2010, p.10). Panofsky argumenta que as categorias opostas de Wölfflin evocam uma disposição da forma, que é comum a toda época, ou seja, “não derivam do olho”, mas de uma “vontade da forma”. Essa “vontade da forma” em Panofsky remete não “[...] a uma realidade psicológica individual ou da época, mas explica as características formais e o conteúdo da obra de arte na ordem da história do sentido do fenômeno artístico, considerando sempre os nexos históricos” (PIFANO, 2010, p.10). Neste sentido, para Panofsky, não é possível tratar dos aspectos formais, sem integrá-los ao conteúdo ou ao contexto.

Assim Panofsky, explica a autora, trata da imagem artística ou da cotidiana a partir da assimilação de três níveis de tema ou significação. O primeiro nível é o “tema primário ou natural”, que corresponde à “descrição pré-iconográfica”. Neste nível são apontados os aspectos formais, relacionando-os aos motivos artísticos e a história do estilo. “A percepção das diferenças estilísticas é o que nos garante uma interpretação correta do tema

primário, sem que para tal necessitemos de maiores recursos a não ser o da visão” (PIFANO, 2010, p.3).

Em segundo nível, tem-se a interpretação da obra de arte por meio do “tema secundário ou convencional”. Após reconhecer o motivo artístico, ele será apreendido por meio da associação a um conceito, ou seja, “quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção” (PIFANO, 2010, p.3). Este nível corresponde à análise iconográfica, que diz respeito à intencionalidade do artista. Segundo a autora, a análise iconográfica pressupõe conceitos adquiridos, conhecimento histórico e de temas específicos. Finalmente, o terceiro nível de interpretação trata da análise iconológica. Neste nível, soma-se a análise dos métodos compositivos e da significação iconográfica, a interpretação, enquanto que a leitura iconográfica corresponde à análise, que neste contexto, significa a “decomposição dos seus elementos a fim de classificar cada um destes. Já a palavra interpretar implica um juízo; a análise classifica, a interpretação julga as imagens [...]” (PIFANO, 2010, p.5).

A análise iconográfica classifica, por isso se relaciona à tipologia, que por sua vez se refere à história dos tipos. A iconologia, contudo, compreende a série. Pifano (2010) sublinha que os eventos artísticos se constituem em série por possuírem coesão histórica. Se por um lado, a imagem é classificada por intermédio da iconografia, por outro, a iconologia a investiga e abarca os sentidos. A iconologia de Erwin Panofsky pode ser expressa resumidamente, como se observa no quadro a seguir:

**Quadro 2** – Demonstrativo do método iconológico proposto por Erwin Panofsky

Níveis	Temas da obra de arte	Ato interpretativo		Princípios corretivos
		Pré-iconográfico	Descrição	
1º	Natural	Pré-iconográfico	Descrição	História do estilo
2º	Convencional	Iconográfico	Análise	História dos tipos
3º	Conteúdo	Iconológico	Interpretação	História dos sintomas culturais

**Fonte:** Elaborado pela autora

## 2.3 BASES SEMIÓTICAS

Gemma Penn, em seu texto *Análise semiótica de imagens paradas* (2011), propõe uma análise das imagens fixas por intermédio de uma explicação semiológica<sup>15</sup> em que o analista obtém um instrumental conceitual que o auxiliará a compreender como os signos imagéticos produzem sentido. Não obstante a autora verse a análise na imagem publicitária, seu emprego se estende a outras inúmeras imagens, inclusive as de sofrimento. Na linguística, o termo estruturalismo assinala uma corrente de pensamento de meados do século XX, fundamentada nas concepções do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Para ele, o sistema linguístico é constituído por unidades de signos e pelas regras que os mantêm unidos:

Saussure empenhou-se, então, em isolar as unidades constitutivas da língua: em primeiro lugar, os sons e os fenômenos, desprovidos de sentido, depois as unidades mínimas de significação: os monemas [...]ou signos linguísticos. Tendo em seguida estudado a natureza do signo linguístico, Saussure descreveu-o como uma entidade psíquica de duas faces indissociáveis que uniam um significante (os sons) a um significado (o conceito) (JOLY, 2006, p.31).

Penn (2011) complementa afirmando que essas entidades podem ser analisadas separadamente, porém sua existência decorre da reciprocidade da relação que comungam. Na língua, em contraste a uma relação de contiguidade ou semelhança, a junção das duas entidades - entre o significante e o significado é arbitrária. O vaso sanitário, “mictório” poderia ser conhecido como “fonte”, se determinada comunidade linguística assim o definisse, pois a língua é convencional. Neste caso, provavelmente o *ready-made* de Marcel Duchamp, em termos linguísticos, não causaria estranhamento. Entretanto, foi justamente (não somente) a mudança do conceito aplicado ao significante, que contribuiu para a reflexão a respeito de algo que não havia sido pensado como arte, ser considerado, ainda que não de forma unânime, como tal. Por conseguinte, é o signo linguístico que faz o elo entre o significante, ou imagem acústica (mictório) e um significado (conceito de mictório). Outro

---

<sup>15</sup> “[...] Charles Sanders Peirce [...] tomou o termo de Locke, “semiótica”, definindo-o de novo como a “doutrina dos signos” [...] “a nova disciplina” lançou sua primeira tentativa no sentido de uma classificação dos signos e devotou uma “vida de estudo” à “doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais da possível semiose” [...] Como esses esboços de semiótica vieram à luz tão-somente na edição póstuma do legado de Peirce, dificilmente poderiam ser do conhecimento de Ferdinand de Saussure quando, a exemplo de seu precursor americano, o linguista suíço concebeu, por seu turno, a necessidade de uma ciência geral dos signos, que denominou tentativamente “semiologia” “[...] cujo objeto seriam as leis da criação e da transformação dos signos e de seu sentido [...] Como linguagem convencional dos homens é o mais importante dos sistemas de signos, a ciência semiológica mais avançada é a lingüística ou ciência das leis da vida da linguagem [...]” (JAKOBSON, 1970, p.14-15).

exemplo parte da ideia de que é a diferença que gera sentido. É possível afirmar que determinado som é agudo ao contrastá-lo com um som grave, no entanto este pode ser classificado como grave se comparado a um som com uma frequência ainda mais alta e, assim, sucessivamente. Portanto, pode-se concluir que contrastes definem sentidos.

A relação entre as unidades, como afirmado anteriormente, é eventual e se define em termos paradigmáticos ou sintagmáticos. Assim, lembra Penn (2011, p.320) que um termo, de acordo com determinado argumento, “depende dos contrastes com termos alternativos que não foram escolhidos [...] e das relações com outros termos que o precedem e o seguem (relações sintagmáticas).” (PENN, 2011, p.320).

Enquanto, segundo Penn (2011), a linguística de Saussure se insere na semiologia, em Barthes a semiologia é uma parte da linguística. Neste sentido, a autora complementa que, embora todas as ocorrências - físicas e mentais ou comportamentais, signifiquem, não fazem isso de forma autônoma: o ato interpretativo (semiológico) demanda aporte linguístico. Penn (2011, p.321) exemplifica comentando que “[...] o sentido de uma imagem visual é *ancorado* pelo texto que a acompanha, e pelo *status* dos objetos [...]”. A autora (2011, p.322) defende este argumento por intermédio de uma postura pragmática, que não nega “o potencial de significação do meio visual”, mas advoga que ele é elucidado, por meio linguístico. Outra forma de apreender como as imagens significam é através da diferenciação entre significante e significado. Barthes utiliza dos princípios linguísticos, para analisar, por exemplo, quais seriam os signos da imagem. Joly esclarece que sua metodologia consistia “[...] em postular que os signos a serem encontrados têm a mesma estrutura que a do signo linguístico, proposta por Saussure: um significante ligado a um significado.” (JOLY, 2006, p.50).

A linguagem verbal ou escrita, de acordo com Joly (2006), detém um caráter de onipresença, mesmo na atualidade, com a proliferação acentuada das imagens. Em inúmeras situações ela a acompanha, “na forma de comentários, escritos ou orais, títulos, legendas, artigos de imprensa [...]” (JOLY, 2006, p.116). De fato as imagens produzem palavras, mas o inverso também ocorre, as palavras engendram imagens. Esta complementaridade entre texto/ imagem e a imagem/texto é contínua e cíclica. A publicidade,

por exemplo, frequentemente utiliza o texto na interação com a imagem, objetivando uma leitura *adequada*<sup>16</sup> da mensagem pelo receptor/leitor.

Uma diferença importante entre linguagem e imagens, apontada por Penn, é o fato de que a imagem é “[...] sempre polissêmica ou ambígua. É por isso que a maioria das imagens está acompanhada de algum tipo de texto: o texto tira a ambiguidade da imagem [...] que Barthes denomina *ancoragem*” (PENN, 2011, p.322). Ao contrário da ancoragem se tem a ideia de “[...] *revezamento*, onde ambos, imagens e texto, contribuem para o sentido completo”. (PENN, 2011, p.322). Ainda de acordo com a autora, outra diferença marcante entre as imagens e a linguagem escrita e falada, que é relevante para o semiólogo, é a maneira como os signos aparecem. Na imagem, os signos aparecem simultaneamente e, na linguagem escrita ou falada, com exceções poéticas, os signos surgem sequencialmente.

Outro meio relevante na questão da complementaridade verbal da imagem, citado por Joly (2006, p.120), “[...] consiste em conferir à imagem uma significação que parte dela, sem com isso ser-lhe intrínseca [...]”. Entretanto, conclui a autora, assim como as imagens podem evocar palavras e pensamentos, esta ação pode não ocorrer; como no caso das imagens simbólicas. O desenho estilizado de um peixe pode ser interpretado como símbolo de “Jesus Cristo”, assim como pode ser apenas a imagem de um peixe. Uma vez que, esta representação cristã somente faz sentido para aqueles que conhecem as simbologias relacionadas ao período paleocristão.

Em sua abordagem sobre a retórica da imagem, Barthes fornece subsídios para análise imagética por meio da distinção entre “[...] os diferentes níveis de significação: o denotativo, ou primeiro nível, é literal, ou motivado, enquanto níveis mais altos são mais arbitrários, dependentes de convenções culturais.” (PENN, 2011, p.322). Assim, o ícone no primeiro nível apresenta uma afinidade em continuidade ou casualidade devido à relação entre o significante e o significado. Contudo, quando o evento se dá em outro nível, resultante de uma convenção, a relação entre o significante e o significado passa a ser arbitrária, portanto, simbólica.

Em seus estudos envolvendo a semiologia e a mitologia, Barthes trata desse segundo sistema construído a partir “[...] da análise estrutural do signo de Saussure, como associação de significante e significado. O significante desse sistema de primeira ordem se

---

<sup>16</sup> Grifo nosso.

torna o significante da segunda.” (PENN, 2011, p.323). Nesse primeiro sistema, complementa a autora, o signo, linguístico ou não, abarca a imagem (sons) e o conceito, ou seja, a associação de significante e significado. “Na segunda ordem, essa associação se torna o significante para o significado” (PENN, 2011, p.323). Sobre a questão, Joly complementa: “[...] Barthes reconhece [...] uma retórica da conotação, isto é, a faculdade de provocar uma significação segunda a partir de uma significação primeira, de um signo pleno.” (JOLY, 2006, p.82).

Para Barthes, no nível denotativo, informações antropológicas e linguísticas são suficientes para a análise. No entanto, no nível conotativo são exigidos outros conhecimentos culturais, que ele denomina de léxicos, que seriam um aglomerado de “práticas e técnicas” do nível simbólico. Deste modo, o ato interpretativo está intrinsecamente relacionado ao nível de informatividade do leitor, pois da sua fluência simbólica, da sua experiência e conseqüente interação com o material de análise resulta o sentido (da imagem).

Ainda no nível simbólico, outra forma de significação comumente abraçada por Barthes é o mito, que para ele “[...] representa uma confusão imperdoável entre história e natureza” (PENN, 2011, p.324). Para exemplificar a autora comenta que “[...] em relação à fotografia na imagem publicitária, a mensagem denotativa ou literal serve para naturalizar a mensagem conotada” (PENN, 2011, p.324). Neste ponto, também de acordo com a autora, o empreendimento do semiólogo é “[...] desmistificar ou “desmascarar” esse processo de naturalização, chamando a atenção para a natureza construída da imagem.” (PENN, 2011, p.325). Todos esses apontamentos tratam da análise da imagem no contexto geral da cultura visual, embora a metodologia de análise proposta por Barthes englobe mais especificamente, por sua natureza icônica (denotativa) e simbólica (conotativa) a imagem publicitária, é igualmente aplicável a outros tipos/usos da imagem.

Embora, na atualidade, ainda persista em alguns setores, uma espécie de resistência à análise da imagem artística, que Joly (2006, p.45) argumenta ocorrer “em primeiro lugar, porque o campo da arte é considerado bem mais dependente da expressão do que da comunicação; em segundo, em virtude da “imagem do artista” veiculada por nossa civilização”. Todavia, (in)dependentemente do uso e tipo de imagem, a análise semiológica se justifica em função de que objetiva, entre outras coisas, apontar as práticas culturais e significações implícitas na imagem, de forma a questionar a visualidade.

Penn (2011) argumenta que o primeiro elemento a ser considerado na análise é a escolha das imagens, que dependerá do objetivo do estudo. “A análise semiótica pode ser bastante prolixa [...] o que irá condicionar a quantidade de material escolhido. Outro fator restritivo é a natureza [...] alguns materiais são mais passíveis de análise semiótica que outros.” (PENN, 2011, p.325). Segundo a autora, a análise de um anúncio publicitário “dá liberdade ao analista para se concentrar no *como*, mais do que no *que*.” (PENN, 2011, p.325). E, justifica a escolha deste tipo de material, com base na argumentação de Barthes de que o uso pedagógico da propaganda é facilitado, já que seu caráter de signo de persuasão é claramente definido. Na sequência, Penn, esclarece: “O segundo estágio é identificar os elementos no material. [...] Este é o estágio denotativo da análise: catalogação do sentido literal do material” (PENN, 2011, p.326). Nesta etapa da análise nada em termos de descrição da imagem deve ser ignorado. Por sua vez, “cada elemento deve ser dissecado em unidades menores.” (PENN, 2011, p.327). Já no terceiro nível de significação, a análise torna-se mais densa, cada uma das unidades descritas, alcança um nível de significação mais elevado:

O terceiro estágio é a análise de níveis de significação mais altos. Ele é construído a partir do inventário denotativo e irá fazer a cada elemento uma série de perguntas relacionadas. O que tal elemento conota (que associações são trazidas à mente)? Como os elementos se relacionam uns com os outros (correspondências internas, contrastes, etc.)? Que conhecimentos culturais são exigidos a fim de ler o material (PENN, 2011, p.328).

Quando ocorre o deslocamento de um nível a outro; no caso do nível denotativo para o de significação, o conhecimento icônico se perde e a mensagem passa a ser simbólica. Enquanto no segundo estágio, completa Penn (2011), o leitor necessita basicamente, de conhecimentos da “linguagem escrita e falada”; no terceiro estágio estes subsídios são insuficientes, pois são necessários “vários outros conhecimentos culturais” para que o processo de significação se efetive. Durante o processo de significação, o signo pleno, como denominado por Barthes, “[...] prossegue sua dinâmica significativa tornando-se o significante de um significado segundo.” (JOLY, 2006, p.83).

Joly (2006) explica que a dinâmica do signo está intrinsecamente relacionada ao caráter evolutivo e perene do método de significação. E complementa, afirmando que:

[...] a conotação não é própria à imagem, mas era necessário apontá-la como constitutiva da significação pela imagem, ao nascer de uma teorização de seu modo de funcionamento. Isso era particularmente necessário para denunciar a cegueira da

analogia e construir a imagem em signo, ou, mais exatamente, em *sistema de signos*. (JOLY, 2006, p.84).

Assim, explica Joly (2006), atingir o nível simbólico de leitura consiste em conferir à imagem um sentido, que parte dela, mas que concomitantemente dela se desprende. Na teoria, “o processo de análise nunca se exaure e, por conseguinte, nunca está completo. Isto é, é sempre possível descobrir uma nova maneira de ler uma imagem, ou um novo léxico, ou sistema referente, para aplicar à imagem.” (PENN, 2011, p.332). Obviamente, por questões práticas, o analista desejará finalizar a análise, mas quando parar? Penn (2011) afirma que se deve ponderar sobre qual é a intenção da análise, para então demarcar o término. Se a análise foi empreendida objetivando a demonstração de “um ponto específico”, por exemplo, investigar como uma determinada estrutura mítica atua; a análise estará concretizada ao traçar os aspectos relevantes à compreensão da atuação desta estrutura. Mas, se a análise for mais inclusiva, a autora sugere a construção de uma matriz onde todos os elementos serão identificados e, as relações recíprocas entre eles consideradas. Outro método é a construção de um “mapa mental”, onde vários elementos se interliguem ao redor de um rol denotativo.

De acordo com Penn (2011), não há uma única maneira de apresentar o resultado da análise semiológica. É possível utilizar uma tabela ou então realizar uma abordagem discursiva. Independentemente da escolha, nas apresentações o ideal é que os resultados de cada nível de significação vislumbrados na imagem e no texto (denotação, conotação, mito), assim como o conhecimento cultural demandado, sejam descritos e, portanto, fundamentados. Elas podem também focar o modo como os elementos do material interagem uns com os outros e se inter-relacionam. Portanto, uma maneira de estruturar os resultados das análises é apontar os signos de níveis de significação mais elevados, “identificados no material, colocando os elementos significantes e suas relações sintagmáticas para cada um deles.” (PENN, 2011, p.333).

Outro ponto abordado pela autora envolve as possíveis críticas às análises semiológicas. Os críticos, explica Penn (2011), argumentam que a semiologia só é capaz de apresentar “intuições impressionísticas” a respeito da construção de sentido, e que possivelmente, o analista faria o mesmo. Toda esta objeção envolve as recorrentes discussões em torno dos estudos midiáticos, que questionam “até que ponto o sentido está na mente daquele que olha.” (PENN, 2011, p.334). Não há um consenso a respeito da questão: ao longo dos anos, o enfoque alternou-se entre um leitor dependente da imagem, ou seja, mais ou

menos passivo para outro; diametralmente oposto, um leitor criativo, praticamente não dependente da imagem. Provavelmente, a verdade argumenta a autora, indubitavelmente, se encontra em algum ponto entre essas duas vertentes. E complementa: “Algumas leituras, tanto denotativas como conotativas, serão mais ou menos universais, enquanto outras serão mais idiossincráticas.” (PENN, 2011, p.334).

Por um lado, ao observar determinada imagem publicitária, leitores diferentes, podem chegar a resultados semelhantes por intermédio de critérios baseados, por exemplo, na concepção de léxico de Barthes. Por outro, se estes mesmos leitores restringirem a análise ao caráter idiossincrático, o que irá prevalecer será a subjetividade, assim, provavelmente essas leituras serão mais “impressionísticas” e passíveis de gerarem mais imprecisões. Neste sentido, Penn (2011, p.334) comenta: “O que será mais importante para o analista não é o idiossincrático, mas as associações e os mitos culturalmente partilhados que os leitores empregam”. Sobre a questão da subjetividade, Penn comenta que a qualidade da análise está intrinsecamente relacionada à capacidade do analista em desenvolver a apreciação, de forma a empreender coeficientes mais densos de significação. Diante desta argumentação, a possibilidade de consenso entre analistas torna-se praticamente inviável. Não obstante, existem críticas mais severas com relação as análises semiológicas que transmitem uma concepção de verdade, de superioridade. A autora, neste sentido, argumenta que a prudência é um requisito indispensável ao analista e deve prevalecer sobre um sentido absoluto.

Assim, ainda que seja perceptível, nas explicações semiológicas, a distinção entre um conteúdo considerado superficial, relacionado à denotação e outro interpretativo, associado ao sentido conotativo, observa-se que há análises que privilegiam o sentido conotativo, em detrimento do denotativo. Isto ocorre porque, muitas vezes, o analista persiste na busca de mitos escondidos e não focaliza a atenção aos pormenores da superfície. Num anúncio publicitário, por exemplo, os delhates aparentes são tão significantes quanto os mitos implícitos. “A essência dessa crítica é que a análise tem como objetivo uma colocação unificada do sentido subjacente, e que isso ignora a variação e a contradição da superfície. Ela reduz uma complexidade enorme a umas poucas dimensões abstratas.” (PENN, 2011, p.335).

A análise semiológica não apresenta uma dimensão evolutiva, mas de reciprocidade. Detalhes do conteúdo denotativo constituem-se índices; que, por sua vez conotam algo, mutuamente. Desta forma, ocorre a transferência, no caso de um anúncio

publicitário, do sentido denotativo da imagem para aquilo que ela evoca intencionalmente, por intermédio da naturalização dos mitos e arquétipos sedimentados culturalmente. Aí reside aquela sensação de familiaridade, quando se vê, por exemplo, um determinado anúncio. Conforme o seu uso, o mito pode assimilar ou afastar a crítica. O trabalho de nomear o mito, feito pelo analista, implica em desnaturalizá-lo. No entanto, este fato por si só não é suficiente em termos de crítica ao caráter manipulativo presente no anúncio ou em uma fotografia, por exemplo. O mito ao ser nomeado, pode ser novamente manipulado, de acordo com as intenções e ideologias do grupo que o utiliza.

À primeira vista, o entendimento da imagem é tomado como certo. Isso porque sua estrutura formal, mesmo quando não possui uma materialidade construída, é familiar. Mas, a apreensão da imagem não se faz no aspecto formal, este se articula a contextos, à memória e à polissemia dos sentidos emanados. A interpretação da imagem demanda uma metodologia que suplante essas questões e o caráter idiossincrático. A semiologia e a análise de conteúdo que, a princípio, são consideradas essencialmente distintas, dão outro enfoque à questão da subjetividade e da habilidade do analista, ao incorporar os procedimentos sistemáticos de amostragem da análise de conteúdo aos códigos interpretativos (níveis de significação).

Penn (2011) explica que a questão da logística é o maior obstáculo à integração dos dois enfoques metodológicos. A solução é empregá-los simultaneamente. “Uma explicação semiológica de uma pequena mostra de imagens pode exemplificar diferentes códigos analíticos de conteúdo.” (PENN, 2011, p.339). Para exemplificar, a autora emprega o conteúdo (problematização) “mitos de beleza”, este código analítico pode então ser aplicado quantitativamente a uma extensa amostra de propagandas. Faz-se, então, uma análise qualitativa por meio de uma perspectiva semiológica, tendo em vista não a propaganda como um todo, mas a explicação dos aspectos relevantes da imagem.

## 2.4 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Quanto à fotografia<sup>17</sup>, o modo de ver difere das outras linguagens pela necessidade da intermediação de aparelhos específicos. Contudo, assim como qualquer outra, ela se constrói por intermédio do ato de ver de alguém. “A fotografia, a partir do momento em que nos transmite um significado, representa uma realidade, provoca emoções, fala de alegrias ou solidão, de dor, de amizade, passa a ser uma ferramenta de comunicação em que fala *para nós*” (MORIN, 1970, p.25). O pensador vai adiante e reforça que “a forma com que a fotografia consegue nos comover não é criada ao acaso; o fotógrafo necessita de equipamentos e de um olhar decisivo na escolha da iluminação, do filme, do enquadramento e de uma série de outros itens próprios da linguagem fotográfica” (MORIN, 1970, p.25). E complementa:

A mais banal das fotografias detém ou apela para uma certa presença e isso sabemos-lo e sentimo-lo nós, uma vez que conservamos conosco, em nossa casa, as fotografias e as exibimos, não só para satisfazer a curiosidade de estranhos, mas também pelo prazer evidente de nós próprios as contemplarmos uma vez mais, de nos reconfortarmos com a sua presença, de as sentirmos ao pé de nós, conosco, dentro de nós, pequenas presenças de algibeira ou de apartamento, ligadas à nossa pessoa ou ao nosso lar (MORIN, 1970, p.25).

Deleuze (*apud* Rouillé 2009, p.40) afirma que “se, quantitativamente, a fotografia faz ver mais, ela permite sobretudo enxergar coisas diferentes daquelas oferecidas pelo desenho: produz novas visibilidades, abre as coisas, extraí daí evidências inusitadas.” Rouillé (2009, p.41), por seu turno, complementa chamando atenção para o fato de que:

[...] Ver conforme a ciência não é ver conforme a arte. O que aqui é fraqueza, carência, deficiência, lá pode ser garantia de qualidade [...] A fotografia, no entanto, não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos, como afirmam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens (ROUILLÉ, 2009, p.41).

A tradicional concepção de fotografia como recorte do real, na concepção atual tornou-se antiquada. Toda imagem incorpora uma intencionalidade – mesmo tratando-se, por exemplo, de registros de viagem de férias. O que se diferencia é o olhar, a narrativa construída pela criação do fotógrafo. A imagem não existe descontextualizada do período

---

<sup>17</sup>Embora se reconheçam as especificidades que envolvem o meio, os conceitos e os suportes da imagem fotográfica, utiliza-se o termo fotografia tanto para a imagem analógica quanto para a imagem digital.

histórico, é resultado da fruição estética e da materialidade. Os registros clichês dos tradicionais pontos turísticos são resultados da predominância da cultura visual na sociedade, onde a velocidade aliada às novas tecnologias tem impacto direto nos indivíduos. Tudo deve fluir rapidamente: não há tempo para apreciar as coisas simples, apreciar uma obra ou conhecer um monumento.

Ao longo da história da humanidade, a estética da dor e da violência é uma temática recorrente nas artes. Ao visualizarmos esculturas, gravuras, fotografias e obras pictóricas de diferentes períodos e movimentos, fomenta-se a existência de uma *iconografia do sofrimento*, termo utilizado por Susan Sontag (2003) em *Diante da dor dos outros*. Nesse livro, que será retomado no capítulo 5, a autora reflete se as imagens de violência, por meio da alta exposição, perderiam a capacidade de chocar. A quantidade exacerbada de imagens que tratam da violência social, urbana e psicológica flui no ritmo incessante da sociedade atual, tão rápido que assim que são veiculadas são substituídas por outras. A evolução dos equipamentos fotográficos e o estabelecimento das redes sociais virtuais, assim como as novas mídias alternativas e as mídias impressas, contribuem massivamente para a disseminação das imagens, o que aparentemente provocaria uma espécie de esgotamento visual.

Não obstante a imagem testemunhe algo doloroso, verossímil, ao perder seu aspecto de unicidade, perde sua relevância enquanto signo indicial universal, o sofrimento torna-se comum. Esta espécie de espetacularização da dor culmina na rotinização da violência. Contrária a essa afirmativa de que o sofrimento humano foi reduzido ao espetáculo, Sontag (2003) argumenta que embora a maioria das pessoas se sinta impotente diante das imagens impactantes da violência, a dor do outro é real. Ela reconhece que “fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar” (SONTAG, 2003, p.76). A dor do outro representada nas fotografias amadoras ou profissionais é a expressão literal e subjetiva de uma linguagem universal. Segundo a autora:

[...] Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. [...] Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (SONTAG, 2003, p.97).

A experiência da violência encontra no fotojornalismo a possibilidade de articulação entre o recorte obtido por meio de um fragmento da realidade e o compartilhamento de informação por meio da relação estabelecida entre o elemento fotografado, o emissor e o espectador. Tornar visível o real e promover a reflexão por intermédio da denúncia é papel relevante do fotojornalismo social. Entretanto, com o surgimento das novas tecnologias e o desenvolvimento das técnicas de manipulação da imagem, essa ideia, segundo Sousa (2000), do fotojornalismo social e verossímil torna-se obsoleta. O fotojornalismo surge com uma dimensão ficcional, uma “metáfora do real” e não como registro do real, ocorrendo uma dissociação.

Boni (2000) argumenta que o fotógrafo, ao conceber o registro imagético, evidencia sua intencionalidade por meio da linguagem fotográfica, dos elementos de significação e dos recursos técnicos utilizados. Com relação à leitura da imagem, esta é invariavelmente carregada de sentidos fundamentados nas referências pessoais e culturais do leitor. O fotógrafo pode inferir que este irá chegar ao significado pensado por ele, no entanto, a imagem é um código aberto e como tal gera múltiplas significações. Neste aspecto, Sontag complementa: “[...] as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.” (SONTAG, 2003, p.36).

Na linguagem fotográfica, o aprendizado profissional não implica necessariamente primazia sobre a inexperiência - muitas fotografias são obras do acaso ou mesmo oportunismo. Neste contexto, Boni (2000, p.159) esclarece que tecnicamente, mesmo tendo em conta o desfoque e a inversão de valores em termos de planos, “o que vale é a informação, o oportunismo, o flagrante, o registro do instante decisivo, que, em qualquer instância, é a essência do fotojornalismo. [...] E, no fotojornalismo, a informação sobrepõe-se à estética.”

Em termos de construção da significação, a qualidade plástica e a técnica são importantes, por isso as escolhas no âmbito da composição, plano, enquadramento, ângulo, luz e foco são imprescindíveis, pois podem conferir maior visibilidade à imagem, além de agregar autoria à mesma. No fotojornalismo, o caráter incisivo e os elementos de significação contribuem para o estabelecimento da informatividade. Na análise da parte do corpus referente às imagens do Prêmio Esso, a ser apresentada mais adiante, percebe-se que a violência em certos momentos é o retrato da denúncia – resumo de um momento social e

histórico, em outros surge distorcida, plasticamente dramática e esmaecida em si mesma. O efeito produzido pelas imagens, ou seja, pela associação entre o significado - do fotógrafo, o significante - da fotografia e o significado - do leitor sofreu alterações de acordo com o contexto e o veículo de circulação no qual foi inserido.

O processo de mecanização da imagem que se estrutura no século XVI com a utilização da *câmara obscura* como ferramenta auxiliar no desenho da perspectiva e que culmina na invenção da fotografia no século XIX reflete séculos de mudanças nos paradigmas dos meios artísticos e culturais. Assim, o advento da fotografia aliado as mudanças na visão pictórica do período abrem caminho para a experimentação da pintura não figurativa, dita moderna. Historicamente o processo rumo à modernidade é caracterizado por mudanças na apreensão da realidade e na forma como o conhecimento é adquirido. Neste sentido, explica Flores (2011, p.35), a modernidade é articulada por intermédio da “separação entre conhecimento e fé, e porque deposita no homem a capacidade de consciência”, assim, ela “fundamenta seu processo de consciência na dupla estratégia de observar, por um lado, e de refletir, por outro.” (FLORES, 2011, p.36).

A estética moderna tem sua origem, juntamente com outros pensadores, com Burke no século XVIII inglês, mas é com a crítica de Kant que ela se fundamenta. Neste sentido Flores (2011, p.37) complementa: “O conceito moderno foi formulado por Kant em fins do século XVIII. Para ele, a crítica significava um pensamento oposicional reflexivo sobre as condições do conhecimento possível.” Segundo Greenberg (*apud* FLORES, 2011, p.37) Kant é o “primeiro pensador realmente moderno” justamente por ser o primeiro a “criticar o próprio meio da crítica”. Isso significa, de acordo com Greenberg, que a crítica se dá não externamente ao meio, mas sim “a partir de dentro”, na prática é utilizar as metodologias do “próprio meio que se está criticando.” (FLORES, 2011, p.38).

No campo da Arte, a Pintura encabeçará a renovação conceitual rumo ao moderno. É nessa disciplina que começará a se gerar a necessidade de uma consciência crítica sobre a especificidade do meio. A preocupação da Pintura moderna será a de definir a partir daquilo que é essencial e especificamente pictórico. A partir de tal limitação crítico-teórica, a Pintura produzirá uma metodologia baseada em uma busca ontológica: desse modo, as diferentes correntes pictóricas modernas centrarão seus esforços no que cada uma delas considerará essencial ao meio (FLORES, 2011, p.38).

Na visão moderna, a pintura passa a se definir, segundo Flores (2011), por suas próprias qualidades e especificidades, eliminando quaisquer vestígios das convenções

ligadas a pintura convencional. Essa experimentação pictórica resulta na utilização da cor, luz, forma, plano, volume e até da perspectiva por si mesmos não como estratégias de representação realística. Isso não significa, explica Greenberg (*apud* Flores, 2011), que a pintura restringiu-se ao formalismo, em que há predomínio “da forma sobre o conteúdo”. Para ele “o *conteúdo* é o significado e o tema é o *representado*. [...] O significado será a “qualidade” entendida como efeito pictórico. O tema não existe num sentido convencional porque equivale à consciência que a Pintura tem do Pictórico.” (FLORES, 2011, p.40-41).

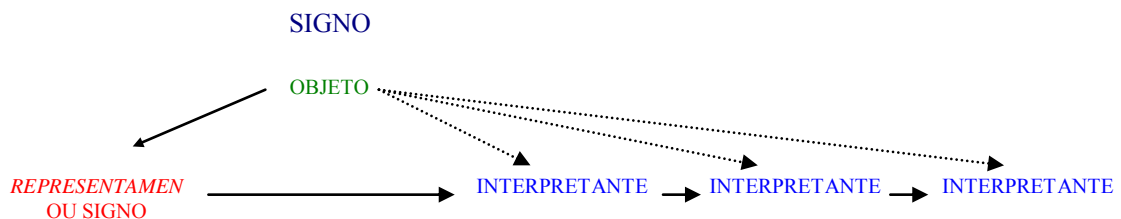
No entanto, continua Flores (2011, p.59), a adoção desses novos paradigmas pictóricos não produz um consenso no campo da “própria pintura e do seu público [...] Ao se perder toda a valoração convencional, baseada no duplo critério do técnico e do formal, gera-se, pela primeira vez, uma crise em torno do valor específico da Pintura”. Deste modo, da invenção da fotografia até a atualidade, grosso modo, a pintura, segundo Flores (2011) passa por inúmeras “crises de identidade”, onde convenções são suplantadas e novas regras estabelecidas. Com isso, “o pintor sentirá a necessidade de se tornar teórico para, por meio desse papel, encontrar a fundamentação crítica requerida para justificar a artisticidade de sua obra.” (FLORES, 2011, p.33-34). Na atualidade isto se tornou ainda mais evidente e não se restringe apenas a pintura, os objetos artísticos contemporâneos comumente vêm acompanhados de longos textos que os fundamentam ou explicitam. Assim, se por um lado a fotografia possibilitou dada a devida proporção, à pintura liberdade para a experimentação, por outro, a pintura moderna contribuiu para que o próprio meio pictórico fosse reexaminado e revisitado, de tal forma que a partir deste período a arte passou, segundo Flores (2011), a ser apreendida enquanto linguagem, com códigos específicos.

Conceituar a imagem artística, diante da complexidade da sociedade contemporânea, tornou-se uma atividade árdua e aparentemente arbitrária. O novo século caracteriza-se pela multiplicidade de hibridismos e de estilos, por conseguinte, a imagem possui múltiplos significados e permite diferentes interpretações. Berger (1972) afirma que olhar é um ato de escolha, a percepção de qualquer imagem é afetada pelo que se sabe ou pelo que se acredita. Assim sendo, é possível apreender que, ao lado da intencionalidade que incorpora, toda imagem exprime uma potencialidade.

### 3 IDEIA DE POTENCIALIDADE DA IMAGEM E COMUNICAÇÃO POÉTICA

São os elementos internos (luminosidade, textura, cor, etc.) que capacitam um fenômeno a funcionar como signo visual. No entanto, este signo-imagem não se constitui unicamente por suas propriedades compositivas ou ordenações expressivas. Tampouco é resultado estrito de um fenômeno sociocultural, condicionado a determinado contexto. Em Peirce, não há separação entre imagem e signo. Assim, pensar a imagem através da abordagem semiótica é apreendê-la a partir de suas próprias qualidades. A noção de potencialidade pode ser associada à capacidade de um signo projetar-se em uma multiplicidade de interpretantes, conforme ilustra o esquema a seguir:

**Gráfico 1 – Signo**



**Fonte:** Pires (1999)

A definição dada por Peirce, de signo como algo que representa algo para alguém, implica que a relação que ele (o signo) mantém com o objeto é de tal natureza, que chega até a ser reconhecido como esse próprio objeto. (CP 2.273, 1.480, 1.339)<sup>18</sup>. Se esse objeto é algo real ou não (CP 2.230), se vem da imaginação, do sonho ou de algum delírio, importa menos que o fato de bastar que seja algo amável e possível de ser um fim último para a conduta (PIRES, 1999). O signo, para ser considerado como tal, deve manter uma relação de tipo triádico, em que se encontra um primeiro (seu representamen) levando um terceiro (seu Interpretante) a manter uma relação com um segundo, seu objeto (PIRES, 1999). O signo está ligado a seu objeto, e a sua capacidade representativa se dá pelo poder de gerar interpretantes. Na imagem, esse poder de gerar interpretantes determina uma significativa parcela de sua

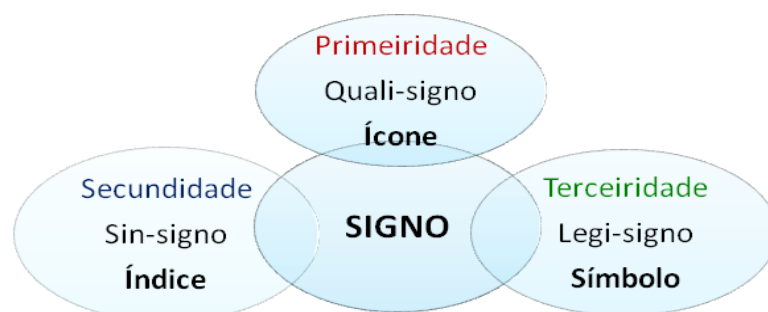
<sup>18</sup> As citações aos textos de Peirce contidos nos *Collected Papers* seguem a convenção estabelecida pela comunidade de leitores de suas obras: as iniciais CP seguidas do número do volume e do parágrafo, respectivamente. A mesma convenção se estende para o *Essential Peirce*: EP seguidas do número do volume e do parágrafo.

potencialidade.

Uma noção específica é dada pelo que Peirce apontava como existência de um “elemento arbitrário no universo”, dele partindo sua espontaneidade e diversidade. A lei (terceiridade) e a força bruta (secundidade) são incapazes de por si próprias originar algo novo e espontâneo. Está na irregularidade própria daquilo que se apresenta como primeiridade, a condição de dar conta da incrível variedade da natureza (PIRES, 1999). Ao designar esse aspecto pela expressão “Acaso”, o filósofo vai mais adiante e afirma que o acaso é o responsável pelo surgimento das qualidades de sentimento. Essa é uma noção que será fundamental para sua abordagem de estética, como se verá mais adiante. Lembra ainda Pires (1999) que o aspecto monádico que caracteriza a primeiridade é marcante e opera como uma espécie de “parceria” inevitável com as qualidades possíveis no mundo da experiência. O autor adiciona as observações do filósofo em CP 6.219, para concluir que uma qualidade potencial que não se corporifica é inútil e “uma potencialidade completamente inútil é anulada pela sua completa inutilidade”.

Assim, para Peirce, o fenômeno é explicado por meio da relação das três categorias do pensamento e da experiência. São elas: a Primeiridade (qualidade – quali-signo); Secundidade (relação – sin-signo) e Terceiridade (representação – legi-signo). O processo de percepção do fenômeno se dá por intermédio de um olhar intencional, capaz de transitar entre as três dimensões semióticas. Desta forma, o signo é apreendido em múltiplos aspectos e extensões. O esquema abaixo demonstra que embora as tricotomias do signo de Peirce carreguem suas potencialidades inerentes, não são excludentes, pois ocorrem de forma simultânea.

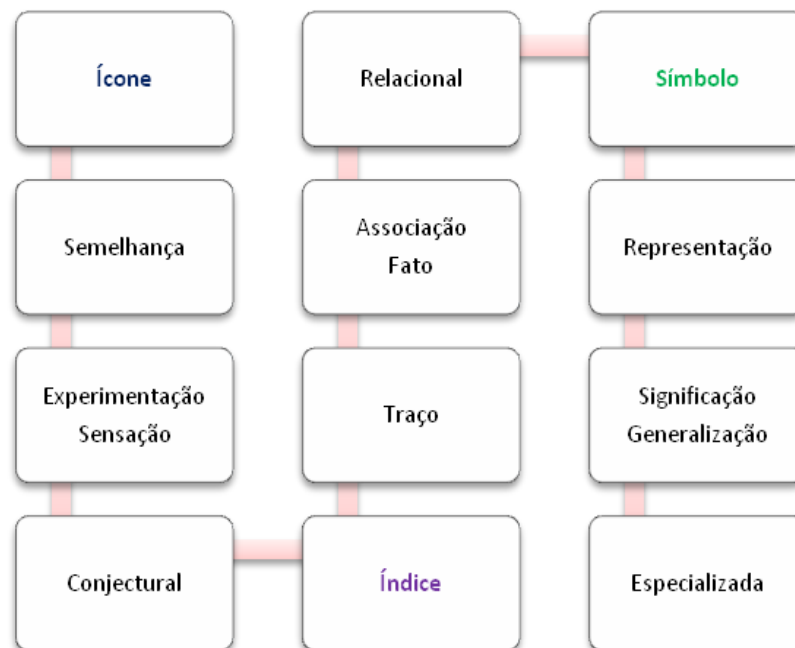
**Gráfico 2** – Tricotomias do signo de Peirce



**Fonte:** Elaborado pela autora

A imagem – ícone refere-se ao signo na Primeiridade, trata-se de um fenômeno que aparece à mente no presente; no instante em que reside o caráter afetivo e sensual, vivenciado pela experimentação. Embora a relação do ícone com o mundo visível ocorra por meio da semelhança, não se trata de converter um objeto (signo) em um signo equivalente, trata-se de uma ação do pensamento, com potencial de produzir imagens. O índice, na categoria da Secundidade, refere-se a um fenômeno concreto, que ocorre logo após a experiência sensorial e que se manifesta como fato. Na Terceiridade, tem-se a mediação, o fenômeno passa a ser generalização. O fato ganha significado, torna-se símbolo. O esquema abaixo intenta demonstrar a concomitância entre ícone, índice e símbolo. Demonstra que o símbolo carrega em si elementos de semelhança, de caráter icônico ao mesmo tempo em que detém traços indiciais de caráter relacional:

**Gráfico 3** – Sinóptico sobre a relação entre ícone, índice e símbolo



**Fonte:** Elaborado pela autora

Ao contrário do ícone e do índice, o símbolo é um signo que se relaciona com seu objeto por meio de uma lei, o legi-signo. Segundo Santaella (2007, p.129) esta lei não é uma conveniência, tem caráter evolutivo e regular. “A lei, funciona, portanto, como força que será atualizada, dadas certas condições”. Sua condicionante é a capacidade de produzir signos interpretantes, que em essência, são “tão gerais quanto ele próprio [...] É a lei

que fará o signo ser interpretado como sendo signo, pois o legi-signo funciona como uma regra que irá determinar seu interpretante” (SANTAELLA, 2007, p.130). A tríade símbolo, coisa e interpretante é “de natureza geral, tipos abstratos” (SANTAELLA, 2007, p.132). Neste sentido, a relação da coisa com o símbolo se faz mentalmente, a partir de um hábito associativo. De acordo com a autora:

O hábito que o símbolo aciona na mente do intérprete implica em uma disposição para agir de um determinado modo, sob certas circunstâncias. Tal disposição encontra sua melhor expressão em uma proposição no modo condicional [...] Se o signo simbólico é, em si mesmo, um legi-signo, essa lei é também uma regra geral ou hábito (SANTAELLA, 2007, p.135).

É por meio da associação de ideias socialmente legitimadas, que o símbolo representa alguma coisa. Um símbolo é representação, não em um sentido de imitação, mas de evocação. Na publicidade, por exemplo, a marca torna-se símbolo de *status*; os chifres das máscaras zoomórficas da Costa do Marfim evocam poder; a pintura alegórica de Bronzino, símbolo de uma sociedade palaciana. Um símbolo une-se a outro símbolo por similaridade e cria um novo símbolo. Assim, o hábito interpretativo não se esgota, está em constante transformação, pois as regras de interpretação podem ser alteradas. A plasticidade do símbolo vem da “sua aptidão para a mudança”. No nível do interpretante dinâmico, é a subjetividade que abre caminho às múltiplas interpretações.

Na abordagem semiótica, o processo da semiose implica em compreender como se dá o sentido e o valor da imagem. Nesse contexto, ao analisar uma imagem, os aspectos intrínsecos da linguagem visual e da semiótica se inter-relacionam. Semioticamente parte-se de uma visão contemplativa, da percepção desprendida de julgamentos, com atenção às qualidades visuais. Nesta etapa não se decodifica a imagem em busca de sentido. Plasticamente, corresponde aos componentes formais: ponto, linha, cor, textura, luz, superfície, etc. Essencialmente, o “modo de ver” é cultural, social e politicamente construído, portanto não é inócuo. A leitura imagética no contexto da secundidade fala da relação de semelhança. O olhar passa a distinguir um signo de existência corporificada em um meio - suporte material ou imaterial, no caso as imagens virtuais, transformadas em *pixels*. Na linguagem visual, a análise se faz por meio das *qualidades*; a cor, por exemplo, passa a apresentar um tom específico, um matiz ou contraste. As linhas criam um ritmo visual. A composição, uma técnica, e assim por diante.

Na terceiridade ocorre um processo de abstração do fenômeno. Nesta etapa, os níveis de informatividade das convenções estabelecem as premissas da leitura da imagem. Semioticamente o signo na terceiridade, como já explicitado, é de natureza simbólica e generalista. Assim, a imagem que antes era lida no contexto da *relação*, passa a compor um gênero, que por sua regularidade se enquadra em um movimento, que caracteriza um período, de acordo com os princípios que o legitima. Em *Introdução à análise da imagem* (2006), Joly ressalva que diante da multiplicidade de significações que envolvem a palavra imagem, encontrar uma definição que apreenda em totalidade os seus diversos usos, é uma tarefa extremamente complexa. Principalmente quando se pensa em termos de cultura visual. No entanto, em essência, a imagem possui algo em comum, pois mesmo que não “[...] remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual [...] depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.” (JOLY, 2006, p.13).

### 3.1 ESTÉTICA

Peirce, segundo Santaella (1994), denomina de estética a investigação das atividades humanas a partir das concepções da primeiridade sob o comando da secundidade, ou seja, a estética peirceana pode ser compreendida por meio das ideias de “qualidade imediata” e originalidade. Desta forma, “o ideal estético” se liberta do julgo do belo e passa a ser admirável. Assim, a estética de Peirce se sobrepõe às concepções baseadas na teoria do belo, que qualificam subjetivamente o que é belo e não belo. Isso significa que diferentemente de outras teorias estéticas na peirceana a contemplação/apreciação não se restringe aos possíveis sentimentos ou sensações acionadas no receptor ao contato deste com o signo estético, trata da mescla entre o sensível e o racional. Neste sentido, a compreensão do signo estético por meio da semiótica peirceana congrega, de acordo com Santaella (1994, p.184), além do conhecimento, o “[...] sentimento por ele provocado, a ambigüidade do signo, as imprecisões criativas das suas relações com o objeto e o contexto, e as inesgotáveis potencialidades interpretativas que ele apresenta”. Assim, a aceção do signo estético se dá por intermédio da percepção do sentimento vivenciado aliado a informatividade inerente ao signo e ao repertório do receptor/leitor.

Além do belo, o prazer e a dor são outros fenômenos problematizados pela estética peirceana. Santaella (1994) afirma que neste contexto o signo estético ou o fato é tratado por ele mesmo, em seu “próprio valor”. Neste sentido, a dor no plano da primeiridade não possui nenhuma relatividade, ou seja, “[...] é uma qualidade de sentimento *sui generis*.” (SANTAELLA, 1994, p.132). A dor, ao contrário do prazer, está sob o auspício da secundidade, isto se dá devido ao fato de que o receptor ao experienciar a dor tende a evadir-se dela, ocorre assim o rompimento típico da secundidade. Já o prazer, lembra a autora, diante de sua complexidade e generalidade extrapola a categoria de primeiro e invade a terceiridade. Porém, justamente por serem sentimentos antagônicos, “[...] evidentemente dual, eles não poderiam se colocar sob a dominância da primeiridade, na qual deveria estar, segundo Peirce, a característica primordial do sentimento estético [...]” (SANTAELLA, 1994, p.132).

Outro aspecto examinado envolve a natureza dos sentimentos, ou seja, se a qualidade é boa ou má. Com relação à qualidade inicialmente estas questões deveriam ser descartadas, já que são em essência baseadas em crenças e valores individuais e a qualidade, como lembra Santaella (1994), é o que é em si mesma. Além disso, quando se faz a discriminação entre bom ou mau o que prevalece são os juízos de valores preponderantemente morais. Desta forma, salienta a autora, um sentimento de admiração que basicamente invalida quaisquer diferenciações contribui para a amortização do caráter normativo da lógica e também da ética. Para solucionar esse impasse, Peirce “[...] passou a conceber o sentimento estético como um tipo misto de sentimento, localizado num ponto privilegiado entre a mera qualidade do sentir e a atração intelectual [...]” (SANTAELLA, 1994, p.134). Assim, embora a estética se relacione diretamente com a categoria da primeiridade, a “simpatia intelectual” promove uma “[...] bela mistura entre primeiro e terceiro de que a obra de arte seria um dos exemplares mais privilegiados [...]” (SANTAELLA, 1994, p. 135).

O ideal pragmático<sup>19</sup>, segundo a autora, não satisfaz o desejo individual, mas os propósitos do coletivo. Assim, esse ideal para dar conta dessa questão deve ocorrer, em essência, em progressão. Deste modo, “[...] aquilo que existe vai, mais e mais, dando corpo a certas classes de ideias que, no curso do desenvolvimento, se mostram razoáveis.” (SANTAELLA, 1994, p.137). Essas ideias podem ou não materializar-se em signos diferenciados, pois são basicamente potencialidades. E a autora complementa:

---

<sup>19</sup> O pragmatismo em Peirce não é uma doutrina metafísica e em absoluto se destina a determinar a verdade das coisas. Trata-se de uma forma de avaliar os significados de termos e de conceitos abstratos. Esse método se assemelha ao método experimental que as ciências “bem sucedidas” têm utilizado (EP 2.400).

para que a função do signo seja preenchida, e para haver o crescimento da potencialidade da ideia, sua corporificação deve se dar não apenas através de símbolos, mas também através de ações, hábitos e mudanças de hábitos. Ora na potencialidade, há primeiridade, na corporificação, há secundidade, e na ideia, há terceiridade. Os três juntos compõem aquilo que Peirce passou a considerar como o *summum bonum* estético, coincidente com o ideal pragmatista último: *o crescimento da razoabilidade concreta* (SANTAELLA, 1994, p.138).

Por razoabilidade, explica Santaella, Peirce entende uma racionalidade que congrega “[...] elementos de ação, sentimentos, assim como todas as promíscuas misturas entre razão, ação e sentimento, que aparecem na comoção, afecção, prazer, querer, vontade, desejo, emoção...” (SANTAELLA, 1994, p.139).

À luz da estética peirceana compreende-se que as obras de arte corporificam literalmente a qualidade de sentimento. No entanto, isso não significa que as obras só possuam qualidade de sentimento e, portanto se limitem à categoria da primeiridade. Santaella (1994) conjectura que as obras de arte são o tipo de signo que amálgama, harmoniosamente, as três categorias fenomenológicas. Além disso, as obras de arte se esquivam de quaisquer extremos ou determinismos, pois, ao mesmo tempo em que potencializam “formas de sabedoria” e de pensamentos, evocam a sensibilidade. Por fim, a estética peirceana enquanto disciplina filosófica, segundo Santaella, objetiva deliberar sobre “[...] qual é a meta suprema da vida humana [...]”. Peirce foi buscar no *kalós* grego, algo que toda a alma vagamente deseja e muito mais vagamente percebe – um ideal admirável, tendo a única forma de excelência que uma ideia desse tipo pode ter: a excelência estética” (SANTAELLA, 1994, p.188-189). Assim, o diferencial da estética peirceana está no fato de que é uma ciência e como tal se afasta das concepções estéticas baseadas em juízos de valor, na subjetividade e trata o signo estético por meio da integração entre as potencialidades de sentimento, ação e pensamento.

Ferrara (2009), em *A estratégia dos signos*, lembra que a arte moderna é, em essência, a arte da subversão, é a arte da “antiarte” ou “antiestética”, do rompimento com as tradições estéticas seculares. A autora explica que existem três características fundamentais que resumem o processo antiestético modernista: o experimentalismo, o funcionalismo e o sincretismo, sinteticamente descritos a seguir.

No *experimentalismo*, “[...] a exploração das possibilidades de procedimentos constitui o objetivo da própria obra minimizando ou suprimindo a intenção, ou

seja, o material do qual partiu” (FERRARA, 2009, p.10). Dessa forma, o experimentalismo promove um deslocamento da intenção do conteúdo para a intenção da linguagem, ou seja, a linguagem se dissocia do material. Ao intensificar a experimentação e a exploração de novas possibilidades, os limites entre arte e ciência<sup>20</sup> passam a ser mais tênues; conseqüentemente, ocorre uma aproximação entre áreas consideradas adversas. No âmbito das mudanças das linguagens artísticas, lembra Caznok (2008), a correspondência entre a música e a pintura é intensificada: ambas buscam romper com antigos paradigmas estéticos, a música com o tonalismo, e a pintura com o figurativismo.

O *funcionalismo*, explica Ferrara (2009, p.10), surge justamente como resultado da nova realidade técnica aliado às novas concepções estéticas que desvinculam o material artístico de seu *status* irrestrito e subjetivo, e passa a considerar o “objeto como temática”. Assim, o objeto deixa de ser representação para se resolver em seu próprio elemento. Nesse sentido, o objeto estético é resultado de uma construção simultânea de informação e percepção, isto é, o objeto e a informação “[...] se aliam para alcançar a estrutura organizada dos signos e da linguagem, para equilibrar, incorporar o signo novo, a informação nova e controlar a taxa de entropia do sistema estético em organização.” (FERRARA, 2009, p.11).

No âmbito da antiestética modernista, o *sincretismo*, de acordo com Ferrara (2009, p.11), é resultado da conjunção entre o experimentalismo e funcionalismo, e trata “[...] da essência da linguagem em seu estado de pureza absoluta”, ou seja, a linguagem é apreendida *per se* em sua própria composição, sem incumbência “referencial ou simbólica”. Deste modo, essa nova concepção, conforme já comentado, permite que a correspondência entre linguagens distintas, ponderadas apenas metaforicamente, se articule. Assim, a linguagem considerada em si mesma leva, segundo a autora, a uma equivalência de signos, isto é, ocorre uma aproximação, por exemplo, da música com o pictórico, com a poesia. Dessas proposições resultam as poéticas que articulam conceitos em comum, a “arte sem objeto” dos cubistas, o abstracionismo, o atonalismo, o futurismo, entre outras.

---

<sup>20</sup> Flores (2011, p.50), lembra que no Renascimento “o que para nós é considerado oposição (Arte vs. Ciência) não era tanto naquela época: quanto mais científica (mais legítima) e menos artesanal e manual a Pintura se torna, mais “artística” (racional, lógica, perfeita) é considerada. Ainda que no início a artisticidade incipiente da Pintura seja vinculada a atributos “científicos”, logo se desenvolverá, a partir da ideia-ponte de imaginação, um conceito paralelo, ligado à criatividade e à espiritualidade.”

Dessa forma, complementa Ferrara (2009, p.12), a arte moderna ao transpor seus próprios meios e utilizá-los em suas construções estéticas, “subverte a natureza e a qualidade de sua própria realização”. As ideias de construção, informação e análise atreladas à estética modernista a conecta a uma produção cultural mais ampla e a aloca no âmbito “dos signos e da intersemiotização”.

O processo de *revolução da linguagem*, como denomina Ferrara (2009, p.13), típico do modernismo, delinea o limite entre a arte antiga e a nova. Essa ação consiste na “exploração dos recursos de linguagem característicos de cada signo”, ou seja, trata-se de encontrar na própria linguagem os recursos que a caracterizam e isolá-los para então subvertê-la, e assim introduzir um novo código estético ao sistema. Deste modo, a arte convencional centrada na representação, com códigos estéticos fundamentados na significação, passa a ser a “arte de expressão”, essencialmente não convencional.

No âmbito da arquitetura, de acordo com Ferrara (2009, p.13), o desenvolvimento técnico e a inserção de novos materiais, tais como o ferro, o aço e o concreto, incorporados à “pureza geométrica” da época, resultam no estabelecimento de outra linguagem que suprime qualquer “influência do elemento pictórico, do elemento plástico e do ornamento”. Eliminar o pictórico implica em romper com a cor de tal forma que o branco passa a ser usual. Assim como o pictórico, continua a autora, o recurso plástico também é eliminado e ocorre, por exemplo, o desaparecimento da coluna, já que esta se trata de uma estrutura tanto funcional quanto plástica. Substitui-se então a coluna pelo pilar quadrangular, visto que, sob a ótica da arquitetura, ambos têm a mesma função.

Na prática o que ocorre é a supressão dos elementos que caracterizam a coluna plasticamente – “o pilar redondo com capitel e até os sustentáculos de ogiva da arquitetura medieval” –. Por fim, elimina-se o ornamento, artifício decorativo e/ou escultórico que contribui, segundo Ferrara (2009, p.13), para “intensificar os significados simbólicos e alegóricos dos elementos estruturais”, sem, no entanto, modificar o arcabouço da construção. A eliminação do ornamento, do pictórico e do recurso plástico reflete o fundamento do sincretismo arquitetônico, ou seja, expressa a pureza (geométrica) da linguagem arquitetônica através da forma e do aperfeiçoamento técnico/material.

Já a pintura moderna, como já explicitado neste texto, se afasta intencionalmente da representação, o tema se distancia dos gêneros da pintura convencionais,

tais como a natureza-morta, cenas históricas, mitológicas, paisagem, para tratar do pictórico e da forma em si. Já que o conteúdo é irrelevante, obviamente não na acepção romântica, tudo pode ser representável e significativo enquanto possibilidade formal, com isso a pintura se torna informação e experimentação.

Além de Kandinsky, aclamado como um dos responsáveis pela “insurreição”<sup>21</sup> abstracionista, Mondrian e Duchamp são notórios representantes da tendência moderna. Para esses artistas, explica Flores (2011), o manejo da forma se desvincula inteiramente das concepções tradicionais de habilidade manual/técnica, ou seja, a construção poética é resultado do pensamento e de escolha(s). “Kandinsky fará apologia do tubo de pintura industrial e Duchamp chegará ao extremo de propor o *ready-made*, rompendo definitivamente com a necessidade de fazer algo: o essencial da Pintura é a forma pura, não como se chegou até ela tecnicamente.” (FLORES, 2011, p.69).

Com Mondrian, a busca pela pintura purificada de qualquer resquício do real, encontra na superfície plana - seccionada por finíssimas linhas que se combinam em quadrados e retângulos preenchidos (cada um) pelas cores básicas (vermelho, azul e amarelo), mais o branco, preto e cinza - a estrutura elementar em conformidade pictórica. Não obstante a utilização das cores básicas (puras) evoque um sentido espiritual<sup>22</sup>, para Mondrian, é a correlação entre a forma e a cor que, segundo Ferrara (2009), dissocia a pintura da sua materialidade representacional e a apreende como forma pura. Assim, complementa a autora, a pintura moderna rompe com o significado quando abandona a perspectiva, adere à geometrização e a pureza das formas, se distanciando dos “recursos plásticos e arquitetônicos” que a interligam ao real.

Dessa maneira, explica Ferrara (2009, p.15) a pintura moderna, “eminente abstrata e geométrica”, abdica da representação e do significado em prol do processo de experimentação, de descoberta e de construção. Essas características, continua a autora, aproximam sob certos aspectos, a pintura e a criação publicitária, especialmente a do cartaz, que utiliza efeitos cromáticos, grafismos, e desenhos influenciados pelas diversas correntes pictóricas modernas. Além disso, é evidente diante dos inúmeros exemplos principalmente na *Pop Art* que a inspiração é mútua, pois muitos dos recursos ou artifícios

---

<sup>21</sup> Grifo nosso.

<sup>22</sup> O sentido espiritual na estética de Mondrian parte provavelmente de sua visão teosófica.

utilizados são comuns a ambas as áreas. Isto se dá porque a assimilação de signos de áreas distintas tornou-se uma atividade recorrente a partir do modernismo.

De modo análogo à pintura, a escultura moderna assimila a concepção de forma pura, assumindo, embora com certa hesitação no início, as ideias de experimentação e as tendências geométricas. As reflexões sobre a questão pictórica também valem para o objeto tridimensional: enquanto a primeira abandona as temáticas clássicas, a segunda renuncia, de acordo com Ferrara (2009, p.16), “[...] à representação de corpos humanos ou animais e, daí, também a escultura, como a pintura, torna-se abstrata”. Assim, imagem humana apreendida na escultura renuncia a quaisquer semelhanças com a realidade, como resultado o que se obtém é a intenção da forma.

Ao assimilar as tendências abstratas e a experimentação, a escultura rompe também com a ideia de superfície fechada, isto é, o objeto tridimensional moderno supera a matéria ao desenvolver, segundo Ferrara (2009, p.16), “[...] superfícies abertas, seccionadas e interseccionadas em segmentos”. As novas formas plásticas tridimensionais são associações de elementos expressivos, figurativos e abstratos que ganham mobilidade e provocam muitas vezes a impressão de constante mutabilidade. Em certos objetos as forças de deslocamento e desdobramento, tensão e relaxamento, se voltam ao domínio de novas experiências espaciais e temporais. A escultura passa a utilizar “todos” e diferentes tipos de materiais – desde os tradicionais até materiais artificiais da indústria química. Nesse âmbito, a equivalência entre a escultura e a pintura torna-se mais evidente; ocorre, entre elas, aquilo que Ferrara argumenta ser a correspondência de signos ou a intersemiotização.

A questão dos experimentos em torno da forma encontra voz, segundo Flores (2011), nas teorias formalistas de Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Clive Bell, entre outros. Em suma, o formalismo, objetiva caracterizar a especificidade do fenômeno artístico e, desta maneira, desenvolve um método descritivo com foco na forma. A concepção formalista ou morfológica, explica Ferrara (2009), contrapõe-se aos apriorismos filosóficos ou metafísicos que não tratam da obra em si, mas de questões externas à obra. Fiedler, por exemplo, defendia que a arte é um dos meios pelos quais a realidade é construída, e essa construção só se efetiva, segundo ele, por intermédio da forma, ou seja, a realidade se concretiza artisticamente por meio da pureza da forma. Para ele, “[...] a visão tem uma forma ou necessidade universal (*Kunstwollen* ou “vontade artística”), da mesma que o conhecimento tem uma forma *a priori* em Kant.” (FLORES, 2011, p.70).

Já Wölfflin, literalmente sistematiza a forma em categorias, organizando-as de uma maneira efetivamente mais concreta. A concepção formalista defendida por Wölfflin, segundo Barros (2011), é de que a forma enquanto linguagem tem, em si, um conteúdo significativo comumente identificável em obras de diferentes artistas de um mesmo período ou de uma mesma sociedade. Assim, por intermédio dessas concepções Wölfflin desenvolve um sistema de categorias crítico-formal, que articula a forma e a visualidade.

Bell, dentro da crítica moderna, lembra Flores (2011, p.71) é considerado “[...] o crítico mais formalista no sentido greenbergiano, ao reduzir radicalmente o problema da Arte moderna ao da forma „pura””. Na esteira da defesa da pintura abstrata, Bell focaliza sua teoria na experiência estética: ele dizia que as qualidades de um objeto evocam uma emoção estética. Na pintura, a linha e a cor organizadas de determinada maneira estimulam uma emoção estética, que ele definiu como “forma significante”, pois a forma em si é capaz de comover e despertar uma emoção estética. É importante ressaltar que a forma significante não deve ser confundida com outras respostas emocionais que as imagens evocam: por exemplo, a fotografia de uma das vítimas do genocídio no Camboja pode provocar um sentimento de angústia, de tristeza; no entanto, no sentido da forma significante explicitado por Bell, essa resposta não é estética.

Na música, a concepção formalista próxima a da visualidade pode ser encontrada em Eduard Hanslick. Hanslick argumenta que cada linguagem artística deve ser apreendida e apreciada por suas próprias especificidades técnicas, ou seja, por si mesma, portanto, para ele não há um preceito estético para todas as artes, ideia que os românticos em certa medida apóiam. Segundo Caznok (2008), Hanslick é contrário a obra de Wagner e a música programática<sup>23</sup> e defende a autonomia e a autossuficiência da linguagem musical. Assim, para ele, a música deve ser considerada, grosso modo, por meio de sua forma sonora, visto que “a representação do sentimento não é o conteúdo da música”. (HANSLICK *apud* CAZNOK, 2008, p.99).

A música com tendências modernas se caracteriza *a priori* pela renúncia ao sistema de base tonal. O atonalismo implica na inexistência de tonalidade – maior ou menor, e da livre utilização das 12 notas da escala cromática. Bennett (1986) explica que quando se

---

<sup>23</sup> Caznok (2008, p.99) explica que “a música programática não apenas descreve a natureza em seus aspectos externos – apresenta-a como algo interno, totalmente fundido à subjetividade a ponto de não ser mais possível representá-la, mas apenas expressá-la.”

confere igual importância a todas as notas, o resultado é a ausência de um centro tônico, e é esta a principal característica que diferencia a música atonal da música tonal. O atonalismo se manifesta com veemência no século XX com o expressionismo, adotado da pintura, a linha expressionista evoca a liberdade total da dissonância, com “contrastes violentos e explosivos”, livre de regras compositivas. Com Schoenberg e seu “método de compor” ocorre, segundo Ferrara (2009), a correspondência entre a pintura abstrata e a música com inclinação abstrata<sup>24</sup> e, com ele, se estabelecem também certos limites à dissonância.

No dodecafonismo, de acordo com Bennett (1986, p.73), o compositor constrói a melodia e a harmonia ordenando todas as 12 notas da escala cromática, conforme sua escolha. “Forma então uma seqüência de notas, a série fundamental em que vai basear toda a composição”. O resultado é uma composição que abdica da tônica em prol da liberdade dos 12 sons da escala, ou seja, cada série não possui nenhum centro, pois não se enfatiza ou repete nenhuma nota. Consequentemente, a “[...] música dodecafônica impõe de maneira autônoma as regras do jogo sem liames com uma ordem real, objetiva e preexistente dos sons.” (FERRARA, 2009, p.16). Por meio dessas concepções, a música, continua a autora, torna-se referência para as todas as artes, especialmente a literatura e a poesia, “com a revolução sonora da linguagem.”

Em Mallarmé, música e poesia estão em simbiose, porém não no sentido metafórico de sonoridade de um verso, mas, esclarece Ferrara (2009), no sentido de apreensão da essência musical da palavra. Ou seja, implica em assimilar os “sons de palavras e sílabas” e com eles fazer poesia. Diz a autora:

Logo, a nova literatura não se lançou, apenas à conquista de uma nova palavra, mas, precipitou-se, sobretudo, até a raiz de sua estrutura, isto é, o som, e o que a literatura moderna realizou neste domínio pode-se sem exagero chamar de revolução do som pela introdução da imagem fônica [...] Que é, portanto, a imagem fônica dos modernistas? É uma combinação dos elementos sonoros da palavra fora de seus conteúdos românticos, ou seja, o som de uma palavra combina-se levemente com os sons das palavras vizinhas e constituem, com eles, imagens fônicas autônomas. Supera-se a antiga rima, construída sobre o princípio de um desenho único de terminações de palavras e cria-se uma rima nova, livre, que é a imagem fônica. (FERRARA, 2009, p.17).

---

<sup>24</sup> “Em razão da herança deixada pelo romantismo (em especial por Schopenhauer), ainda hoje a música é considerada a mais abstrata de todas as artes por não ter um suporte concreto palpável e por seu modo de presentificação se valer do tempo, que também não deixa rastros físicos tangíveis.” (CAZNOK, 2008, p.105).

Nesse contexto, o leitor tem uma participação ímpar, visto que, ao contato com a imagem fônica, ele também é criador. Isto se dá porque, ainda de acordo com Ferrara (2009, p.17), ante essa imagem, ele pode, por meio “associações desconhecidas de sons”, vislumbrar novos e surpreendentes sentidos: “[...] uma palavra desconhecida necessita, pela sua sonoridade, de uma série de outras palavras conhecidas e esse choque provoca associações sutis que tomam a forma de uma imagem nova.” (FERRARA, 2009, p.17).

Assim, a exemplo de outras artes, a literatura modernista, com a revolução da linguagem, renuncia aos métodos literários tradicionalmente estabelecidos por meio de mudanças no âmago da própria linguagem, isto é, na sua estrutura. Trata, por fim, da rejeição de um significado *a priori* romanceado. Neste sentido Ferrara (2009, p.17) complementa:

Este procedimento desnudo da linguagem com contrações, fugas, exuberâncias sonoras e contrações sintáticas e morfológicas leva ao máximo o suposto caráter hermético da arte modernista que só se redime ou só escoia pela participação do leitor, ao mesmo tempo, co-autor, produtor de sentido, interlocutor ou crítico atroz.

De acordo com essas tendências, o leitor é chamado constantemente à participação, de modo que sua presença é continuamente estimulada, solicitada e até mesmo repelida. Sob essa perspectiva, o objeto artístico pode ser apreendido por meio de uma situação linguística: do emissor/autor que apreende a linguagem artística em seu aspecto estrutural/formal, e do receptor/leitor que hipoteticamente deve ter “os sentidos despertados para apreender o inesperado, mais insinuado que dito [...]” (FERRARA, 2009, p.19). Se, por um lado, tem-se um leitor mais participativo, por outro, tem-se um autor menos individualizado, na acepção da subjetividade romanceada. Esse autor, devido ao caráter de experimentação e a compreensão da representação que a arte moderna propõe, assume, lembra Flores (2011), simultaneamente, outros papéis, como o de crítico e teórico da arte, pois, na ausência de convenções, muitos sentem a necessidade de fundamentar teoricamente sua arte, ou melhor, sua artisticidade.

A arte moderna, ao abandonar a representação, renuncia à concepção tradicional de *representação* em um sentido de *apresentação* da realidade, como lembra Flores (2011), onde arte está à disposição desta última. O que ela (a arte) faz é exatamente inverter esta proposição, assim, em vez de apresentar, imitar ou adequar a realidade, a arte moderna, segundo Ferrara (2009), a reinventa, a constrói, a analisa. Viktor Chklóvski, teórico do formalismo russo, caracteriza a especificidade do fenômeno artístico “[...] pelo

desenvolvimento de procedimentos que levam o receptor a ver a realidade de outro modo, o que implica um re-conhecimento [...]” (Ferrara, 2009, p.33), ou seja, o receptor ao contato com a obra de arte não a reconhece, mas a conhece “outra vez”. Esse procedimento Chklóvski denomina de estranhamento.

A ideia de estranhamento defendida por Chklóvski, embora não seja nova, implica num processo de percepção e não de reconhecimento do objeto, isto é, a ação de estranhar o fenômeno artístico evoca novas e duradouras percepções que se opõem, segundo Ferrara (2009, p.34), “ao peso da rotina, do hábito, do já visto”. No entanto, antes de tratar da recepção por meio da concepção de estranheza, Chklóvski trata do “ato criador”: quanto mais insólita, mais dessemelhante e livre de clichês for a obra, mais desautomatizado e singular é o ato criativo. Neste sentido Ferrara complementa:

É no modo como o artista se defronta com sua atividade criativa, no modo como ele relaciona esta duração com o universo que, Chklóvski, alicerça sua teoria do estranhamento. Esta teoria terá, pois, uma base *sintática*, estranhar consiste em construir, através da linguagem, circunstâncias singulares de percepção [...] O estranhamento de Chklóvski culmina numa definição sintática do específico artístico como a criação da obra de arte difícil, do texto estranho de percepção duradoura (FERRARA, 2009, p.35).

Após assimilar o conceito de estranhamento de Chklóvski, Bertold Brecht formula a ideia de afastamento, ou melhor, atribui uma nova função ao estranhamento em seu teatro, esclarece Ferrara (2009, p.36). Em linhas gerais, enquanto o estranhamento trata da singularidade de um fenômeno artístico por meio da percepção livre de automatismos, o afastamento, em Brecht, implica em uma tentativa de transformar ou modificar a realidade de um sistema por intermédio da arte. Brecht, ao sintonizar o teatro com os mecanismos inerentes à era científica, o descortina e expõe as ilusões do drama clássico – do teatro burguês, ou seja, modifica sua função e desvela a realidade de hábitos e condicionamentos. É justamente neste âmbito que a ideia de afastamento brechtiano se fundamenta; isto é, Brecht afirma que o efeito de estranhamento tem por fim provocar, no espectador, a análise, de modo que divise soluções em vez de se identificar ou se envolver na ação.

Neste sentido, para intervir na realidade, o espectador necessita retirar dela tudo o que é evidente e conhecido, ou seja, precisa de um re-conhecimento e, para isso, ele necessita do distanciamento que implica em “ver à distância, isto é, longe de condicionamentos” (FERRARA, 2009, p.37). Assim, Brecht elimina quaisquer vestígios ou

meios de sedução que velem a cena de misticismo e ritualismo. O palco despido de artifícios coloca o ator exercendo literalmente a sua função, e o público livre de enganos é (co)ator e expectador. Desta forma, o afastamento permite que ator e público atuem e vejam a si mesmos sem a ilusão da quarta parede<sup>25</sup>. Portanto, o afastamento para Brecht, pressupõe a ação do espectador e do ator, na medida em que ambos, livres de condicionamentos, são convocados por meio da arte a uma tomada de posição, o que em consequência os levaria a alterar algum aspecto da estrutura da realidade - sistema.

Não é o intuito desta pesquisa, comparar ou apontar dificuldades e/ou facilidades na aplicação das metodologias de análise dos objetos artísticos ou não, pois como afirma Barros (2011), qualquer sistema de análise apresentará limitações. A discussão desenvolvida neste capítulo pretendeu associar os códigos da arte às expressões da linguagem para focalizar, em particular, o comportamento dos signos nos exemplares selecionados para a análise do *corpus*. Por esse motivo, era indispensável um percurso pelo universo mais amplo das manifestações artísticas. Essa opção encontra reforço nas explicações de Plaza (2003), em *A tradução intersemiótica*, a partir da concepção de Jakobson, de que a intersemiose, grosso modo, envolve um processo de interlinguagem, isto é, consiste na transmutação ou interpretação de estruturas de signos por intermédio de outros signos, por exemplo, da música para a poesia, da escultura para a arquitetura, etc.

Compreender esse funcionamento instrumentaliza a abordagem central para a pergunta que dá origem ao estudo, que é ver como peças visuais que atendem a finalidades podem, ao mesmo tempo, persuadir e preservar o caráter artístico que brota da carga evocativa nela formada. A título de exemplificação cita-se a reação de De Duve ao observar as fotografias de “S-21<sup>26</sup>”:

[...] As melhores dentre elas, de toda maneira, estavam carregadas de uma espécie de pungência humana que se espera de uma boa fotografia de Avedon, e isso as tornava insuportáveis. A experiência que tive delas era como a experiência que se tem de um trabalho de vanguarda extremamente provocativo – do tipo de trabalho que provoca uma reação inicial de aversão, e que lentamente se aprende a apreciar –, mas na ordem inversa. Aqui a reação inicial foi de empatia barata e boa consciência, ao passo que o conhecimento do contexto em que as fotos haviam sido tiradas apenas

<sup>25</sup> Ferrara (2009, p.37) lembra que no teatro clássico a cena se passa entre as três paredes reais do palco e mais uma quarta parede “invisível, mais concreta”. Com esta parede imaginária, o público, passível, não intervém na ação e arrebatado, mistura realidade e ficção. Em consequência, a verossimilhança torna a ação óbvia e trivial.

<sup>26</sup> “Fotos de identidade de civis mantidos em campos de extermínio pelo regime de Pol Pot (líder do Khmer Vermelho cambojano entre 1975 e 1979).”

contribuía para que se agravasse o potencial delas para o sentimentalismo – tornando-se revoltante, mesmo [...] (DE DUVE, 2005, p.84).

Não obstante as fotografias jornalísticas de crueldades sejam ou não validadas como arte, ao serem analisadas pelo interesse estético, passam a fazer parte de um evento que, segundo De Duve (2005, p.84), “diz respeito ao fato de os julgamentos estéticos serem comparativos e involuntários.”

#### 4 MATERIAIS E MÉTODOS

O *corpus* deste estudo será constituído de exemplares representando três formas de emprego da imagem:

A primeira análise contempla a fotografia por intermédio da associação de sentidos entre a imagem e a experiência da viagem. Foram selecionadas duas fotografias produzidas pelo fotógrafo Luiz Carlos Felizardo em viagem à França em 2008. Nelas, combinam-se os signos retirados das paisagens urbanas – locais comuns com seu olhar atento e domínio técnico. Articulando os elementos plásticos e o conteúdo, cria uma nova realidade. Sua fotografia pertence à esfera da criação e não do óbvio eficiente.

Felizardo nasceu em 1949 em Porto Alegre - RS, e é conhecido, segundo Persichetti (*apud* Enciclopédia Itaú Cultural, 2010<sup>27</sup>), pelas fotografias em preto e branco de paisagem, arquitetura e também de locais e objetos que a princípio são esquecidos ou depreciados pelo homem, como: entulhos, a tinta descascada e metais enferrujados. Articulando precisão e rigor técnico, cria obras que intensificam a importância do olhar atento, sem hierarquização temática. Os exemplares aqui analisados são os que o fotógrafo fez na França, quando em férias. Como estava apenas de passagem, ele as denominou de *Em Trânsito*. “Não é sobre a França. São um registro meu que eu fiz na França, de coisas que me pareceram interessantes”, afirma o fotógrafo.

São imagens feitas com sua Leica 35mm, reveladas, ampliadas e digitalizadas pelo próprio fotógrafo. Naturalmente o indivíduo busca nas férias recuperar as condições físicas e mentais que foram despendidas no meio de produção. Ao empreender uma viagem, a pessoa muitas vezes, procura por algo que acredita não ser possível encontrar no seu local de origem, no entanto aquilo que está povoando os pensamentos irá acompanhá-la para quaisquer lugares que for.

A segunda análise verifica a imagem por intermédio da associação de sentidos entre a fotografia e a experiência da violência e do caos urbano. Optou-se pela

---

<sup>27</sup> Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555&cd\\_verbeta=2535](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbeta=2535). Acesso em: 05 dez. 2010.

utilização das fotografias vencedoras de cinco edições do Prêmio Esso de Fotografia, que correspondem ao período de 2005 a 2009. O discurso fotográfico contempla a plasticidade técnica, a informatividade e o imediatismo por meio do gênero testemunhal que evidencia certos dramas e tragédias humanas. A metodologia da desconstrução analítica proposta por Boni (2000) é utilizada como facilitadora do conjunto de procedimentos definidos para esta parte do *corpus*.

Na primeira edição do Prêmio Esso, apenas um prêmio foi conferido para a reportagem “Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara”, veiculada na revista *O Cruzeiro*. Os repórteres Mário de Moraes e Ubiratan Lemos, acompanharam durante 11 dias, a viagem de emigrantes nordestinos num caminhão “pau-de-arara” de Pernambuco até a Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Em seus primeiros cinco anos, o Prêmio Esso contemplava uma única categoria, mas logo passou a incentivar as produções regionais e a conceder menções honrosas, além dos prêmios oficiais. Com os avanços na tecnologia de impressão, a modernização das câmeras e o emprego de critérios estéticos na apreciação das imagens, têm-se a valorização do fotojornalismo.

O primeiro Esso de Fotografia só ocorreu em 1961, inspirado por um Voto de Louvor concedido, no ano anterior, ao repórter fotográfico Campanella Neto, da revista *Mundo Ilustrado* que retratara com exclusividade, os “acontecimentos de Aragarças” contra o governo de Juscelino Kubitschek. A premiação oficial em fotografia ocorreu justamente nesse mesmo ano. O primeiro Prêmio Esso de Fotografia foi para a imagem “Não matem meu cachorro”, de Sérgio Jorge, da revista *Manchete* que flagrara o desespero de um menino ao ver seu cão capturado pelo funcionário da carrocinha.

Segundo o jornalista Ruy Portilho (2006) coordenador do Prêmio Esso, a fiabilidade do programa situa-se na transparência e profissionalismo dos participantes e organizadores. Ainda de acordo com Portilho:

Desde os primórdios do Programa instituído pela Esso Brasileira de Petróleo, os organizadores perceberam que o segredo do êxito e permanência da iniciativa estava na composição de comissões julgadoras de qualidade, formadas por profissionais respeitados por seus pares, que pudessem valer-se de vasta experiência acumulada em anos de exercício profissional [...]. A pluralidade, aliada a um sistema de amplo debate e de decisões por consenso ou maioria de votos, garante ao Prêmio Esso o predicado de o mais democrático entre os concursos do gênero [...] (PORTILHO, 2006, p.10).

Do surgimento da premiação até a atualidade, as comissões que avaliam a fotografia sofreram grandes modificações: de comissões compostas unicamente por jornalistas de texto, por publicitários acadêmicos, repórteres fotográficos até júris específicos que ultrapassaram quantitativamente a comissão julgadora principal. De acordo com Castilho (2008), a concepção de imparcialidade e neutralidade na escolha dos premiados é questionável. Muitos dos profissionais da imprensa contestam a ideia de isenção, principalmente com relação à escolha dos juízes e a obrigatoriedade do pagamento de inscrição.

Venegas (2008) esclarece que mesmo com todas as variações na comissão o gênero de fotojornalismo mais selecionado trata-se do testemunhal. Há fotografias de esporte, cotidiano, política e polícia, mas não há fotografias de cultura. Das poucas mudanças perceptíveis, têm-se o advento da cor às fotografias de imprensa e a chegada da imagem digital, além da inclusão das categorias de Criação Gráfica – Jornal e Revista e Primeira Página. A partir da década de 1990, a temática recorrente que atende aos critérios de noticiabilidade, é a da violência e do caos urbano.

A terceira análise trata da imagem por intermédio da associação de sentidos entre história da arte e a experiência estética. Optou-se pela análise de peças variadas, valendo-se da concepção de que a imagem não perde sua característica de arte por ter sido construída para algum tipo de finalidade. O discurso contempla a plasticidade e os efeitos de atratividade da obra. Apreende-se a obra artística como um conjunto de procedimentos que assumem diferentes maneiras de decodificar o mundo; dando forma à imagem o produtor, cria formas de linguagem. A leitura de imagens pressupõe o reconhecimento destes princípios, e essa interpretação é invariavelmente carregada de sentidos fundamentados nas referências pessoais e culturais que levam o observador a fabricar significações e a atribuir sentidos.

#### 4.1 DE PASSAGEM: ENTRE IMAGENS E VIAGEM

Contraditoriamente, mesmo em férias o fotógrafo mantém-se atuante, porém seu olhar se distancia do turista comum, não documenta os tradicionais pontos da indústria turística. Fotografias que são em sua natureza, óbvias e eficientes. Primeiramente uma pessoa

fotografa a outra, em frente a algum monumento ou obra de arte, depois invertem o papel, para então pedirem a alguém que transita por ali, que fotografe ambos. A mensagem é clara, estivemos neste local, não há interesse histórico, étnico ou mesmo de crescimento pessoal. Os sorrisos nestas imagens são eficientes na medida em que confirmam que as pessoas estiveram no local e principalmente estavam felizes. Felizardo, no entanto, constrói, em seus registros de viagem, uma narrativa e por seu intermédio documenta o imaginário. Se antes as imagens tratavam da ilusão proporcionada pelo registro do real, na atualidade é a ficção que detém a atenção. Na imagem o conteúdo é transformado em ideia. Consequentemente, o quando esta é facilmente apreendida ou superficialmente elaborada, mais é considerada frívola.

Embora concebidas de maneira despreziosa e livre, as fotografias (Figuras 9 e 10) mantêm características peculiares, que permitem visualizar, no ensaio, elementos que identificam sua autoria. A imagem é construção, é obra do pensamento, fotografava-se o que se reconhece, segundo seu repertório. Assim, observa-se, nas imagens, o mesmo apuro estético e técnico que se encontraria em outras obras do fotógrafo. As imagens selecionadas tratam de lugares triviais. De Botton (2003) comenta que os locais destinados aos viajantes são repletos de metáforas e símbolos que sugerem uma mudança momentânea de vida. A arquitetura e a decoração desses locais propiciam um isolamento, ao mesmo tempo em que favorecem a sensação de pertencimento.

As imagens corporificadas pelo olhar do fotógrafo apresentam por meio da gradação de cinzas, das texturas e da nitidez, a sua singular forma de ver que não se restringe meramente ao registro de fragmentos da realidade. Sua estética se traduz em imagens que valorizam e materializam as peculiaridades do que foi selecionado e possibilitam o reconhecimento de como as coisas natural e culturalmente se articulam. O olhar do fotógrafo trata dos lugares comuns, não se identifica o local. A legenda, neste caso específico, torna-se necessária, pois permite, ao leitor, conhecer o contexto, mas sua ausência não é determinante para a leitura.

Na composição da Figura 9, o fotógrafo utiliza o plano médio, que intensifica e valoriza os elementos humanos e o ambiente. Sabe-se que se trata de Paris, pode ser noite, ou à tarde. Podem ser moradores ou viajantes. Trata-se de um ambiente criado pelo homem, onde as pessoas estabelecem relações sociais.



**Figura 9 - *L'Esperance***  
**Fotografia:** Luiz Carlos Felizardo  
**Fonte:**

<http://www.fotoclubef508.com/blog/?p=16454>.  
 Acesso em: dezembro de 2010

A experiência da viagem encontra, nesses locais, a possibilidade de uma aproximação com o outro, que não implica necessariamente o contato direto, somente o estar junto é suficiente para contribuir para a concepção de coletividade. De Botton complementa:

[...] Em lanchonetes de beira de estrada, em restaurantes de auto-serviço, tarde da noite em saguões de hotel e bares de estação, podemos diluir a sensação de estar isolados num local público solitário e com isso redescobrir uma nítida noção de comunidade. A inexistência do calor doméstico, as luzes fortes e a mobília anônima podem acabar sendo um alívio em relação ao que costuma constituir os falsos confortos do lar (DE BOTTON, 2003, p. 62).

Na imagem (Figura 9), os cartazes de filmes clássicos norte-americanos, que decoram o lugar, aludem a uma atmosfera de época. A iluminação artificial favorece o clima bucólico. Não há grandes contrastes e sim uma afluência de meios tons, do cinza ao preto. A fotografia não trata de algo idealizado ou superficial, trata de manifestação cultural. Na sociedade atual, velocidade tornou-se sinônimo de bem-sucedido, globalização, de controle. Nos centros urbanos, as relações interpessoais são substituídas por interações virtuais. A fotografia não é posada ou indicativa de um ponto turístico. Trata da experiência da sociabilidade que ocorre num tempo real. Da confluência entre o indivíduo, sua identidade e a cultura.

Na fotografia (figura 10), o fotógrafo astuciosamente trata da imagem enquanto verossimilhança. Um olhar especular sobre si mesmo e o ambiente. Através do espelho, há uma transposição entre as construções arquitetônicas. Cria-se uma relação de analogia no mesmo princípio da paronomásia. O fotógrafo não cita outras incontáveis

imagens onde o espelho é objeto que propicia encontros entre olhares ou então que tratam a fotografia como espelho do real.



**Figura 10** - Autorretrato num bistrô de Paris

**Fotografia:** Luiz Carlos Felizardo

**Fonte:**

<http://oglobo.globo.com/blogs/fotoglobo/posts/2010/08/15/domingueira-316311.asp>. Acesso em: dezembro de 2010

Não existe nenhum rosto completamente à mostra: neste lugar comum, cada um parece absorto em seu mundo - vê-se a pessoa que lê, o fotógrafo que produz sua imagem. Em sua narrativa, o espelho surge como referência da memória. O tempo fragmentado em um momento de encontro à solidão que ocorre mesmo em sociedade, mas que contribui para a construção da subjetividade e da cultura. Embora trate da mesma temática, a fotografia de Luiz Carlos Felizardo é singular. Ao utilizar os signos retirados da estética dos lugares comuns, por meio da construção do contraste de meios tons, da profundidade de foco, do enquadramento e principalmente do seu modo de ver têm-se uma narrativa rica em movimento, ritmo, textura e história.

#### 4.2 PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA E A ROTINIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Na década de 50 do século passado, de acordo com Venegas (2008), as reportagens que mais faziam sucesso no Brasil eram as sensacionalistas. Mudanças no estilo de reportagem sob influência do modelo americano apontaram à passagem do discurso

político e literário para o empresarial – com informação objetiva e de caráter imparcial. Entretanto, o modelo americano teve que adaptar-se à realidade política do país - os veículos de maior circulação eram dirigidos por famílias tradicionais. De um lado, a modernidade, do outro o arcaísmo imposto pelas práticas clientelísticas e patriarcais. Neste contexto, instituiu-se, em 1956, o Prêmio Esso com a intenção, segundo os organizadores, de valorizar o trabalho profissional jornalístico, contribuindo para o aprimoramento do gênero no Brasil.

Segundo Venegas (2008), nos anos 1950, devido à influência norte-americana, as reportagens sensacionalistas, extremamente populares na época e que serviam à promoção pessoal ou ao escândalo, passaram a valorizar a informação objetiva e a imparcialidade. Nas décadas posteriores, o modelo tradicional dominante no fotojornalismo foi o gênero testemunhal, incisivo. Durante a década de 1980, o fotojornalismo produzido tornou-se comum, dividindo espaço com o gênero testemunhal e disputando editorias e publicações. A década de 1990 também foi marcada pelo gênero testemunhal, porém, a partir de então, passou a atender aos critérios de noticiabilidade, sendo a violência e o caos urbano assuntos recorrentes.

Há muito, a iconografia do sofrimento está presente na sociedade, recebendo tratamentos e características diferenciadas de consonância com o meio de expressão. Na atualidade, um número considerável das imagens veiculadas são potencialmente detentoras de carga evocativa violenta, com elevado teor dramático e trágico. Ainda que a imagem testemunhe algo trágico, ao perder seu referencial comunicacional único, perde sua relevância enquanto signo indicial universal, e o sofrimento torna-se comum. Promove-se, assim, o que se costuma designar de rotinização da violência.

Ainda de acordo com Venegas (2008), o modelo tradicional dominante no fotojornalismo brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 foi o testemunhal. O fotógrafo buscava uma posição de invisibilidade e tentava não interferir nos acontecimentos. Diversas gerações de fotojornalistas inspiraram-se no “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson – que valorizava o flagrante. Mas não é só o modelo testemunhal que era referência nesse período de valorização da imagem. A revista *Realidade* fundada em 1966 sistematizava a reportagem integrando a imagem e o texto, preocupando-se menos com o flagrante e mais com a interpretação e elaboração técnica.

Durante a década de 1980, o fotojornalismo produzido tornou-se comum, direcionado a princípio, às revistas ou restrito aos suplementos e cadernos culturais. Neste período, os gêneros testemunhal e produzido ganharam notoriedade e seguiram dividindo espaço, e dependendo do perfil e da editoria da publicação, um superava o outro. A década de 1990 também é marcada pelo gênero testemunhal, mas em função dos avanços dos recursos digitais e das técnicas de manipulação da imagem, com uma nova concepção. Com esse novo modelo, o conceito da imagem original foi substituído pelo virtual.

A fotografia de Evandro Monteiro (Figura 11) retrata uma cena do confronto entre a Guarda Civil Metropolitana e vendedores populares no centro da cidade de São Paulo. Na imagem, o elemento que mais atrai atenção é a criança que desafia as autoridades, em postura de demonstração de força. A presença emblemática da criança remete a questões sociais e econômicas comuns à realidade brasileira, como a marginalização e o subemprego. Neste aspecto, o ponto de vista do fotógrafo é singular: a fotografia é um flagrante do caos urbano, no entanto, diferentemente das imagens em que há a literalidade da dor e sofrimento, a imagem abre espaço para a empatia, sem descaracterizar a informatividade.



**Figura 11 - Guerra no Centro**<sup>28</sup>  
**Fotografia:** Evandro Monteiro  
 Veículo: *Diário do Comércio*  
 Prêmio Esso de Fotografia de 2005  
**Fonte:** <http://www.premioesso.com.br/>

<sup>28</sup> Legenda do Prêmio: A fotografia de Evandro Monteiro exibe a surpreendente imagem de um garoto em postura desafiadora frente a integrantes da Guarda Civil Metropolitana, durante confronto com camelôs, na Praça da Bandeira, em São Paulo.

Na composição da imagem, o enquadramento em plano geral permite identificar todos os envolvidos na ação. No primeiro plano, estão os guardas civis; no segundo, enquadrado como elemento principal a criança, que intuitivamente ou instintivamente se coloca numa postura típica de superioridade; no terceiro plano estão os vendedores, populares e curiosos. A narrativa se constrói através do efeito de profundidade, pela combinação dos planos e a perspectiva. Pode-se construir visualmente um triângulo que contribui para a concepção de tridimensionalidade, a base localiza-se próxima ao observador, entre os guardas, sendo que os mesmos compõem os pontos de inserção dos ângulos com o vértice do triângulo, justamente o centro visível onde está a criança.

Na linguagem fotográfica, o ângulo é importante, pois pode valorizar ou diminuir o elemento fotografado. Na fotografia de Monteiro (Figura 11) o ângulo perceptível é o linear, deste modo forma e proporção estão em equilíbrio. Na imagem, não há um tratamento cromático de grande contraste. O azul do fardamento em primeiro plano, representando ordem; a criança cria um contraste que mais é social do que visual, o fato de apenas usar calças, pode ser um indicativo de sua condição social, ou então um meio que encontrou para intensificar seu gesto corpóreo. No terceiro plano, duas cores são mais evidentes, não só por serem consideradas quentes, mas também pelo fato de estarem bem no ponto de fuga da perspectiva. Outra opção técnica que contribuiu para a geração do sentido foi a escolha do foco: todos os elementos estão nítidos. A fotografia surge como índice incisivo, referendando por meio dos recursos técnicos e da perspectiva do fotógrafo a problemática social, um recorte da violência, comuns aos centros urbanos.

A fotografia de Tiago Brandão (Figura 12) possui caráter informativo, com elevado nível de significação, que se evidencia por meio do flagrante. Neste caso específico, a legenda torna-se imprescindível, pois permite o leitor conhecer o desenlace da situação. Objetivando autenticidade, o repórter fotográfico faz uso do enquadramento em plano médio e do ângulo linear. Na imagem, também se constrói o discurso através do foco: todos os elementos estão nítidos e são altamente carregados de significação. Embora a fotografia apresente certa limpeza visual, a textura e o contraste tonal são elementos importantes na narrativa. A mãe em primeiro plano, toda de amarelo contrasta com as graduações do cinza dos planos posteriores. Os ferros para construção retorcidos e entrelaçados compõem o cenário típico de uma construção inacabada.



**Figura 12** - Mãe salva filho em piscinão<sup>29</sup>  
**Fotografia:** Tiago Brandão  
 Veículo: *Comércio da Franca*  
 Prêmio Esso de Fotografia de 2007  
**Fonte:** <http://www.premioesso.com.br/>

Na imagem, a visão da mulher no primeiro plano e ocupando todo o centro visual, com expressão atônita, em choque e aparentando confusão, causa impacto imediato no observador. A criança, no segundo plano, praticamente submersa, é superada visualmente pela movimentação desordenada da mãe à frente. Durante a movimentação, o instante capturado pelo fotógrafo cria um efeito visual inusitado, traçando linhas diagonais sobre a perna levantada e o braço da mãe. Percebe-se que elas se direcionam para o filho, ou seja, embora a mãe se dirija em outra direção, seus gestos indicam a localização da criança. O trauma é inesperado, porém não é assimilado repentinamente.

A fotografia privilegia o conteúdo e a noticiabilidade. A imagem é extremamente emblemática, detentora de uma visualidade perturbadora. Estão presentes, o caos, a confusão, a desolação, a dor. Sentimentos transitórios, se o sofrimento do outro tornar-se habitual e coletivamente aceito. As fotografias do Prêmio Esso não apresentam leitura linear, são polêmicas e sinalizam a necessidade de discussões mais amplas em relação ao fotojornalismo e o hábito coletivo.

Na fotografia de Clóvis Miranda (Figura 13), o plano médio e a iluminação natural valorizam o elemento central e imprimem realismo à imagem, e assim corroboram os

<sup>29</sup> Legenda do Prêmio: O repórter fotográfico Tiago Brandão registrou o momento em que a sapateira Maria Jerônima Campos, de 36 anos, num ato de desespero, joga-se em um poço, mesmo sem saber nadar, para salvar seu filho de nove anos, que caíra no mesmo local momentos antes.

demais focos da narrativa. O movimento produzido pelas linhas diagonais dos braços das pessoas e pela escada na vertical cria o contraste com a estabilidade das linhas horizontais. Na composição, a divisão acontece em níveis. No superior, há vários homens, quatro deles apoiam a descida do detento ferido. Embora, neste nível, exista um peso quantitativo, uma diversidade de cor e texturas, o peso visual de impacto localiza-se abaixo da linha do concreto, onde está o detento apoiado pelo bombeiro. Esse é justamente o centro perceptivo, o local de maior dramaticidade. A disposição do corpo do detento faz alusão ao imaginário coletivo da descida da cruz, a cabeça ascende, parece que busca ao infinito, assim gera comoção e transfigura o real.



**Figura 13 - Martírio no presídio**<sup>30</sup>  
**Fotografia:** Clóvis Miranda  
 Veículo: *A Crítica*  
 Prêmio Esso de Fotografia de 2008  
**Fonte:** <http://www.premioesso.com.br/>

Entre os elementos de significação presentes na imagem, a composição apresenta maior singularidade. Ao apreciar a obra, visualmente atribui-se similaridade com um dos temas comuns na história da arte: as imagens religiosas. A temática religiosa frequentemente objetivava, num sentido amplo, instruir e comover o observador. A apreciação ocorre por meio da emoção. A fotografia de Clóvis Miranda trata desta questão por meio de simbolismo que reforça a condição de verossimilhança no âmbito religioso. O título da imagem faz alusão à antiga concepção cristã do mártir. Neste contexto, Woodford (1983,

<sup>30</sup> Clóvis Miranda captou momentos únicos da rebelião no Instituto Penal Antônio Trindade, em Manaus, no Amazonas. A fotografia mostra um dos detentos no momento em que era removido, depois de ter sido torturado e mutilado. Além de chocante, a foto lembra a imagem de Jesus Cristo sendo retirado da cruz.

p.55) comenta: “[...] “Mártir” deriva da palavra grega que significa “testemunha”, e muitos dos primeiros convertidos ao cristianismo foram forçados a testemunhar sua fé sacrificando a própria vida.” Justamente no simbolismo disfarçado, é que se tem a ironia: a fotografia não trata dos tormentos sofridos em nome da fé, mas trata do preceito moral do sofrimento, da violência e do caos social. A fotografia de Clóvis Miranda é um testemunho dos diversos problemas enfrentados pelas penitenciárias brasileiras.



**Figura 14 - Exilados na Fome**<sup>31</sup>  
**Fotografia:** Arnaldo Carvalho  
 Veículo: *Jornal do Commercio* de Recife  
 Prêmio Esso de Fotografia de 2009  
**Fonte:** <http://www.premioesso.com.br/>

A imagem de Ana Vitória (Figura 14), de um ano e dois meses, moradora de Floresta (PE) integra o álbum *Exilados na Fome*, produzido em 2008 pelo fotógrafo Arnaldo Carvalho. Durante 15 dias, ele percorreu nove estados do Nordeste do Brasil, em busca “de pessoas invisíveis aos olhos da nossa sociedade”. As fotografias ilustram a reportagem especial que marcou o centenário de Josué de Castro e os 61 anos do seu livro *Geografia da Fome*, publicação que representa um marco dos estudos brasileiros sobre a fome.

A fotografia é a imagem “nua e crua” da dor, da fome. Na composição, o plano de detalhe valoriza e destaca o elemento humano; o ângulo intensifica o caráter emocional da imagem. Tratando-se do foco, a nitidez dos elementos permite, ao leitor, visualizar todas as minúcias que contribuem para a formação da carga evocativa conforme

<sup>31</sup> Depois de percorrer nove estados do Nordeste, o fotógrafo Arnaldo Carvalho, ilustrou, com fotos, o trabalho *Exilados na Fome*, publicado no *Jornal do Commercio* (Recife). Em uma das fotos mais marcantes, ele captou o sofrimento de uma menina de pouco mais de um ano de idade que ficou cega por inanição.

proposto na temática do álbum – tornar visível. A textura e as marcas da pele de Ana é o primeiro elemento que caracteriza a insuficiência de nutrientes por falta de alimento. Notam-se diversas lesões, e a mão esquerda está envolta em uma faixa, o que conota a existência de uma lesão mais grave. Essas marcas constituem uma forma convincente de legitimar a dor. As cicatrizes literais reiteram o caráter do trauma vivenciado. A faixa que cobre os olhos é outro elemento indicativo de extrema significação; sabe-se pela legenda que a menina ficou cega por inanição. Neste contexto, a faixa metaforicamente representa a falta de perspectiva: quando for retirada, mesmo que passe a alimentar-se melhor, Ana não voltará a enxergar. Mas será que por intermédio da fotografia ela realmente passará a ser visível à sociedade?

A tarja preta possui uma forte carga imagética, faz referência a outros menores anonimamente fotografados. Por intermédio dos elementos que aludem a questões como a má distribuição de renda, a ausência de controle de natalidade, a pobreza, falta de iniciativa, e a perda da identidade, pode-se inferir similaridade com a música “*O meu guri*” de Chico Buarque:

*Quando seu moço  
Nasceu meu rebento  
Não era o momento  
Dele rebentar  
Já foi nascendo  
Com a cara de fome [...]  
Olha aí!  
Ai o meu guri, olha aí!  
Olha aí!  
É o meu guri e ele chega!  
Chega estampado  
Manchete, retrato  
Com venda nos olhos  
Legenda e as iniciais [...]*<sup>32</sup>

Enquanto a composição de Chico Buarque trata da morte, na fotografia, o choro de Ana Vitória representa a “negação da morte”. Esta forma de comunicação eficaz chega de maneira impactante aos “ouvidos” do leitor, a imagem é sensorial, signo remático da dor. Na imagem fotográfica, a denúncia da fome em regiões do Nordeste do Brasil provoca o leitor a debater a questão da desigualdade social no país, reconhecidamente considerado um dos campeões do desperdício de alimentos.

---

<sup>32</sup> Fonte: <http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/> Acesso em: 27 mai. 2010

Na atualidade, percebe-se que a tradicional concepção da fotografia como recorte do real tornou-se antiquada. A visão do fotógrafo sobre esse real passou a ter maior relevância, porque mesmo tratando-se do flagrante, o fotógrafo manifesta uma intencionalidade. Embora no fotojornalismo, o elemento de informatividade supere as questões estéticas, o fotógrafo, segundo sua intencionalidade, poderá utilizar, como no exemplo da Figura 13 (p. 77), recursos da linguagem fotográfica para evidenciar um elemento ou intensificar o efeito dramático. No universo dos signos presentes na imagem, quem sofre a violência, quem registra e quem lê são absorvidos por essa mesma experiência.

O fotojornalismo não se desvincula da construção noticiosa. O paradoxo está na própria essência da dimensão simbólica da fotografia, assentada muitas vezes numa percepção banal dos fatos: ao veicular a imagem da violência objetivando a denúncia, o excesso a torna familiar, comum, principalmente no que se refere a informatividade. O recorte imagético do Prêmio Esso não apresenta, como já mencionado, uma leitura linear – as fotografias são controversias. A violência social e o caos urbano são temáticas recorrentes e, em certos momentos, cumprem seu papel indicial de testemunho, em outros surgem estética e plasticamente trágicos, envoltos em uma atmosfera emotiva.

## 5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em *Diante da dor dos outros*, editado pela Companhia das Letras (2003) a ensaísta e crítica social norte-americana, Susan Sontag, trata de questões que envolvem a recepção das imagens de sofrimento e atrocidades, com ênfase nas fotografias de guerra, que diariamente são veiculadas pela mídia em todo o mundo. Partindo da gravura de Goya que ilustra a capa (Figura 17, p. 84 ), a autora estabelece o percurso do que ela nomeia de *iconografia do sofrimento*, com foco não no discurso estético, mas político, social e ético. Assim, ao acompanhar a narrativa, o leitor é convidado à reflexão por meio das imagens – fotografias produzidas, entre outras, na Guerra Civil Americana, Primeira Guerra Mundial, Guerra Civil Espanhola, passando pelos campos de concentração nazistas, conflitos de Serra Leoa, até as imagens após o atentado de 11 de setembro ao World Trade Center.

Inicialmente, Sontag adota, como referência, a escritora Virginia Woolf e sua reflexão com relação à questão: “como podemos evitar a guerra?” pergunta formulada por um (suposto) advogado e respondida no decorrer do processo de fomentação do seu livro *Três guinéus* (1938). Woolf analisa a questão por intermédio da distinção entre a visão do homem e da mulher e afirma que: “Homens fazem guerra [...] para eles existe ‘uma glória, uma necessidade, uma satisfação em lutar’ que as mulheres (em sua maioria) não sentem ou não desfrutam”. Entretanto, ao longo de sua pesquisa, Woolf admite que quando se trata da recepção de fotografias de corpos mutilados (imagens de guerra), a reação de ambos é a mesma.

Retomando a hipotética experiência da recepção de imagens de guerra (da escritora e o advogado), Sontag (2003, p.11) comenta: “Woolf professa a crença de que o impacto de imagens como aquelas deve necessariamente unir pessoas de boa vontade”. Contrariamente ao que se pensa como resposta a esta crença, a autora afirma que provavelmente isto não ocorra, pois muitas vezes há um distanciamento entre o “nós” – receptores e a dor dos outros. E complementa: “As fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p.12).

Na sequência, Woolf convoca o leitor/espectador a imaginar fotografias avulsas retiradas de um envelope, onde aparecem crianças e adultos lacerados. As imagens evocadas por ela mostram uma dimensão da guerra ou um meio de promovê-la, mas em nenhum momento revelam o que a guerra realmente faz. Provavelmente, a carga evocativa de violência contida nestas fotografias estimularia a repulsa à guerra, mas em termos ideológicos, ou melhor, na prática, elas correspondem ao uso que se faz delas, assim como respondem de acordo com os questionamentos realizados. Deste modo, as imagens poderiam “incentivar uma militância maior a favor da República” ou reforçar a crença na justiça daquela luta.

Para complementar a experiência mental proposta anteriormente, Sontag descreve locais que compõem o imaginário do fotojornalismo do século XX:

[...] Sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destruídos são quase tão eloquentes como cadáveres na rua. (Cabul, Sarajevo, Mostar oriental, Grosni, 6,5 hectares da baixa Manhattan depois do dia 11 de setembro de 2001, o campo de refugiados em Jenin...) Olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isto o que a guerra faz. E mais *isso*, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta* (SONTAG, 2003, p.13).

A problemática que se estabelece é justamente o fracasso relacionado com a incapacidade de reter na mente a realidade visualizada. Vive-se o instantâneo, o momentâneo, surge uma imagem que é imediatamente substituída por outra, não há tempo para a empatia. Se por um lado é evidente o caráter imediatista da imagem e que este corresponde às concepções da sociedade moderna; por outro, esta constatação generaliza os espectadores, uma vez que, não se trata de reter a imagem, mas de olhá-la intencionalmente sem a lente da apreciação banalizada.

As imagens anteriormente descritas por Woolf aparentemente não possuem legenda ou então ela as considerava desnecessárias. Para Woolf (p.14): “a guerra é genérica, e as imagens que ela descreve são de vítimas anônimas, genéricas”. Neste contexto, desconsiderando os aspectos ideológicos dos grupos e prováveis manipulações, a carnificina ocasionada pela brutalidade da guerra, serviria como matéria-prima às alegações contra a mesma. Todavia, é a interpretação indissociável dos significados evocados na imagem por determinado grupo que sustenta os argumentos daqueles que se consideram injustiçados. Para um ativista de oposição ao governo sírio, a fotografia de uma pessoa ferida (Figura 15)

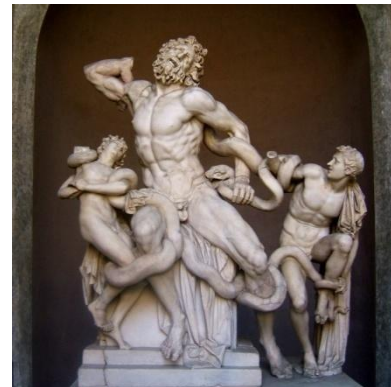
representa, antes de tudo, a repressão imposta por um regime totalitário. Neste sentido, Sontag complementa:

[...] para as pessoas seguras de que certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem. [...] Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas (SONTAG, 2003, p.14).



**Figura 15<sup>33</sup>** - Ferido  
**Fotografia:** sem crédito

**Fonte:** <http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2012/10/14/uniao-europeia-prepara-pacote-de-sancoes-ao-ira-e-a-siria.htm>. Acesso em: outubro de 2012



**Figura 16<sup>34</sup>** - *Laocoonte e seus filhos*  
**Fonte:**

[http://www.mundoartistico.com.br/arte.php?pg=historia\\_escultura](http://www.mundoartistico.com.br/arte.php?pg=historia_escultura). Acesso em: outubro de 2012

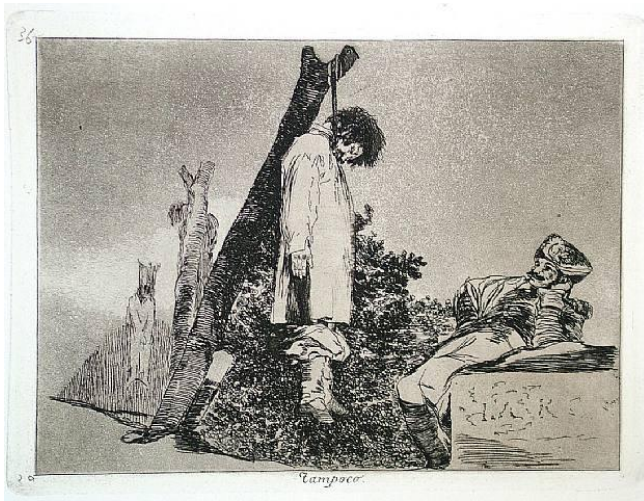
Fotografias de corpos feridos, mutilados podem ser utilizadas, como intenta Woolf, em favor à condenação da guerra. Não obstante, Sontag, ao questionar a motivação dos conflitos pondera que não é possível abolir a guerra, principalmente quando parece ser inevitável, além do que, para alguns as fotografias não apresentam provas efetivas e até mesmo preventivamente favoráveis à extinção da guerra. Porém, salienta a autora, é possível que existam atitudes mais éticas e humanitárias, como buscar soluções alternativas aos conflitos armados.

De fato, há muitos usos para inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem (SONTAG, 2003, p.16).

<sup>33</sup> Legenda da imagem: 8 out.2012 - Um ferido é retirado carregado de um hospital em Aleppo após ataques aéreos do exército governista.

<sup>34</sup> O grupo foi encontrado nas ruínas do palácio de Tito, em Roma, em 1506. Atualmente encontra-se no Museu do Vaticano.

O sofrimento não é algo estrito a guerra trata-se de um tema recursivo na história da arte, a começar pela pintura rupestre, amplamente analisada, cuja função primordial não era estética, que mostra animais feridos, transpassados por flechas. Sontag (2003) comenta que os sofrimentos frequentemente aceitos nas representações são aqueles considerados dignos, como os extraídos do Velho e Novo Testamento ou frutos da ira de deuses ou seres mitológicos. Muitas destas imagens objetivavam deixar o observador em choque e aflição, pois serviam a determinados contextos político e social – utilizadas com intuito de comover, para instruir ou como testemunho. A autora cita como exemplo o grupo escultural de *Laocoonte e seus filhos* (Figura 16). Presume-se que a escultura tenha sido criada por volta do século I a.C., no entanto há especialistas que apontam outra datação, justamente por se tratar de uma cópia romana. Na obra vê-se um homem adulto e dois jovens no momento em que são fortemente envolvidos por duas enormes serpentes. O conjunto escultórico faz alusão à narrativa de Virgílio, no Canto II da *Eneida*. A angústia e a dor são evidenciadas pelos corpos retorcidos. A expressão da face de *Laocoonte* intensifica, embora de maneira comedida o desespero (do pai) diante da morte iminente.



**Figura 17 - Tampoco**  
Goya y Lucientes (1746-1828)

**Fonte:**

<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/DesastresIcn.html>.  
Acesso em: julho de 2011



**Figura 18 - São Sebastião**  
Mantegna (1431-1506)

**Fonte:**

[http://osmilmartiriosdesaosebastiao.blogspot.com.br/2007/09/so-sebastio-por-andrea-mantegna\\_6638.html](http://osmilmartiriosdesaosebastiao.blogspot.com.br/2007/09/so-sebastio-por-andrea-mantegna_6638.html). Acesso em: outubro de 2012

A água-forte *Tampoco* (Figura 17) do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), trata da prancha de número 36 de uma série de 83 gravuras de *Los desastres de La guerra* (As desgraças da guerra) produzidas entre 1810 e 1820, publicadas apenas em 1863. Goya se apresenta impressionado pelos acontecimentos de seu tempo e surge como uma espécie de precursor dos fotógrafos de conflitos, pois percorreu assim como seus sucessores o campo de batalha capturando as cenas da destruição, morte e decomposição decorrentes da brutalidade da guerra<sup>35</sup>. Sontag (2003, p.40) complementa: “Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidos: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo. [...] *As desgraças da guerra* têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador”.

Outro elemento originalmente provocativo utilizado pelo pintor, esclarece Sontag (2003), foram os comentários inscritos na base inferior das gravuras, que incitam o olhar do espectador, tais como: *No se puede mirar* (Não se pode olhar), *Esto es malo* (Isto é ruim), *Esto es peor* (Isto é pior). A gravura *Tampoco* é especialmente instigadora no que se refere à temática do livro de Sontag, pois assenta o espectador numa posição ambígua – não há eu e você perante a dor do outro. Existem também inúmeras obras onde a figura do mártir é comumente representada. Nestes casos afirma Sontag (2003, p.37): “O espectador pode condear-se ante a dor do sofredor [...] sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares”.

São Sebastião é considerado um dos primeiros mártires cristãos. É representado com o corpo transpassado por setas, geralmente amarrado a um pilar ou a uma árvore. A pintura de *São Sebastião* (Figura 18) de Andrea Mantegna (1431-1506) situa-se próximo ao que Sontag afirma ser o martírio mostrado como um espetáculo, justamente oposto às gravuras *As desgraças da guerra* de Goya. Mantegna trabalhou a pintura de acordo com as tradições da Renascença italiana, portanto estão presentes as referências à Antiguidade clássica, tais como: o arco decorado ao estilo romano, a representação do nu, com foco na beleza do corpo perfeitamente equilibrado - resultado dos estudos de anatomia e da pose clássica adotada no período. Todos estes elementos corroboram no sentido de promover o triunfo do cristianismo sobre o paganismo; o sofrimento é secundário, torna-se coadjuvante em meio à perspectiva ilusória e aos fragmentos da arquitetura e estatuária.

---

<sup>35</sup> Cenas testemunhadas pelo artista durante a investida do exército napoleônico sobre as cidades espanholas de Madri, Aranjuez e Zaragoza.

Vive-se em um mundo hipervisual; as imagens difundidas pela mídia seguem em fluxo acentuado, conseqüentemente a carga imagética dessas imagens é invariavelmente drenada, principalmente das veiculadas pela televisão, mostradas ou não em tempo real. Em função desse estímulo visual/sonoro constante, a atenção do espectador torna-se célere, assim o que sugere ser insensibilidade é, muitas vezes, resultado de todo esse excesso. Todavia é evidente que as imagens não existem por si, acontecem via transmissão e percepção e, uma leitura mais aprofundada demanda uma intencionalidade do olhar que o espectador refugiado em sua rotina, assoberbado de informação, distante geograficamente, sentindo-se impotente ou mesmo amedrontado se resigna a não realizar. Entretanto, de acordo com a autora, com a imagem fotográfica a história é um pouco diferente; a fotografia isola, persegue e ativa a memória.

[...] quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio (SONTAG, 2003, p. 23).

Quando Sontag afirma que a “fotografia fere” mais profundamente se comparada, por exemplo, à imagem pictórica, remete ao seu caráter de índice, não se trata de representações *a priori* de uma mente criativa, mas de um fragmento documentado – lê-se interpretado, testemunhado – por uma mente, “um vestígio de algo trazido para diante da lente”. Neste sentido a autora complementa:

A linguagem comum estabelece a diferença entre imagens feitas à mão, como as de Goya, e fotos, mediante a convenção de que artista “fazem” desenhos e pinturas, ao passo que fotógrafos “tiram” fotos. Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir (SONTAG, 2003, p. 41-42).

Ao se referir a Guerra Civil Espanhola uma imagem surge à mente daqueles que se recordam dessa guerra, a fotografia “[...] de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas [...] prestes a cair, morto, sobre a própria sombra” (SONTAG, 2003, p. 23). A imagem descrita pela autora trata de um instante captado pela lente de Robert Capa (Figura 19): o exato momento em que um soldado republicano é atingido por uma bala. Assim, o fotógrafo/lente se apossa do corpo ao alvejá-lo em contiguidade com a bala que o atinge. Este é um exemplo de fotografia que comove de forma intensa, que choca. Arquétipo

da tragédia autêntica capturada pelos “caçadores” de imagens, que se tornou recurso jornalístico comumente utilizado com intenção de causar surpresa, atrair a atenção e estimular o consumo noticioso.



**Figura 19** - “Soldado caindo”

**Fotografia:** Robert Capa

**Fonte:** [http://veja.abril.com.br/210301/p\\_142.html](http://veja.abril.com.br/210301/p_142.html). Acesso em Dezembro de 2012.

Assim, não é surpresa que a fotografia mais celebrada seja aquela em que a câmera capta o instante da morte, ou melhor, o momento imediatamente antes da morte. Estas representações de crueldade são extremamente perturbadoras e aflitivas. Sontag (2003, p.53) complementa: “[...] mais perturbadora é a oportunidade de olhar pessoas que sabem ter sido condenadas à morte [...] fotografados [...] para sempre prestes a serem assassinados”. A citação refere-se ao arquivo de seis mil fotografias (Figura 20) realizadas entre 1975 e 1979, numa prisão secreta em Phnom Penh. Essas pessoas são crianças, mulheres e homens cambojanos, fotografados, olhando diretamente para a câmera; portanto, o espectador ao observá-las se encontra na posição (para muitos, incômoda) de quem acionou o botão da câmera. Se a fotografia é, como acreditam alguns, a interrupção da vida e consequente subjugação da morte, olhar as seis mil faces dos cambojanos passa a ser uma experiência ainda mais angustiante. Vários museus têm integrado em suas coleções um conjunto dessas fotografias, entre eles os Museus de Arte Moderna de Nova Iorque, de Los Angeles e São Francisco, sobre essa questão De Duve comenta:

Museus de *arte* são instituições, eu argumentaria, onde artefatos humanos são colecionados e preservados *sob* o nome de arte e apresentados *em* nome da arte. O *status* de qualquer objeto pertencente à coleção de um museu de arte depende de dois procedimentos distintos: o julgamento estético que comparou o objeto com a arte já existente e confirmou que ele merece ser preservado como arte, e a exposição

pública do objeto em nome, precisamente, de sua comparabilidade com a coleção de objetos que atua como critério de comparação. Dessa maneira, como regra, museus de arte colecionam e preservam coisas como sendo arte e as exibem em nome da arte. Aí reside sua legitimidade (DE DUVE, 2005, p.71).

De Duve (2005) argumenta que ao incluir fotografias que “não foram realizadas como trabalhos de arte” ao acervo de museus de arte, mesmo que os curadores argumentem que estas “não são arte” e que estão expostas não em função do caráter estético, mas com intuito político e ético; ao serem incorporadas são naturalmente legitimadas como “objetos de arte”. Ele afirma que se “[...] uma foto em particular convoca a possibilidade de se compará-la a trabalhos e formas de arte existentes, ela não pode esquivar o fato de que reivindica ou afirma o rótulo “arte” para si própria, não importando o quão simplória, inartística e vernacular seja ou pareça ser.” (DE DUVE, 2005, p.73).



**Figura 20** - Vítimas do genocídio no Camboja (1975 e 1979)

**Fotografia:** sem crédito

**Fonte:** <http://indochina-mon-amour.blogspot.com.br/2009/04/phnom-penh.html>. Acesso em: outubro de 2012.

Essas fotografias, assim como quaisquer imagens, em função do uso e da leitura que se faz, são mais do que um objeto de contemplação. A morte simbólica relacionada ao temor da finitude é real em termos de proximidade. Não obstante, são os momentos que compõem o imaginário que antecede e sucede a pose que, aparentemente não estão presentes, que as tornam ainda mais emblemáticas. Machado (1984, p.45) afirma que “[...] esse único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir”. Não contradizendo

sua afirmativa, mas complementando-a; a fotografia não parece congelar um momento, ao contrário, pelo que se evidencia nas imagens dos cambojanos e das fotografias de “instante da morte”, enquanto revela oculta.

No caso das fotografias de atrocidades, Sontag afirma que são consideradas mais autênticas quando não há a inferência das técnicas compositivas e artísticas (enquadramentos, iluminação, etc.), já que tais recursos encobririam a veracidade dos fatos. Para exemplificar a autora cita a exposição fotográfica *Aqui é Nova York* onde foram projetadas simultaneamente imagens que documentavam a destruição do *World Trade Center*, produzidas por fotógrafos profissionais (renomados) e amadores. O comprador só conhecia o autor da fotografia após a impressão da mesma. A autora argumenta que diferentemente de outras artes, na fotografia, o acaso, o espontâneo podem produzir bons resultados, principalmente quando se trata de fotografias jornalísticas; e complementa: “Nenhuma ideia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta.” (SONTAG, 2003, p.49).

As imagens da destruição – dos detritos, do fogo, da desolação e da dor expostas em *Aqui é Nova York* não necessitavam de palavras para serem compreendidas (o significado era algo vivenciado). Todavia, para Sontag a memória altera a imagem, surgem novos usos ideológicos, provavelmente as palavras serão imprescindíveis, mas estas também poderão decompor os sentidos. E complementa: “Seja a foto entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado – a reação do espectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras.” (SONTAG, 2003, p.28).

As vítimas, nas fotografias de guerra, são anônimas, geralmente de terras distantes, e mesmo que não fossem dificilmente seriam conhecidas, pois a carnificina da guerra destrói parte daquilo que as caracteriza como indivíduos. A dor, quando não se trata do outro é ética, por isso é comum que os fotógrafos ao cobrirem crueldades nas proximidades de sua terra, ajam com mais discrição. Somente a partir da Guerra do Vietnã, pondera a autora, as fotografias de guerra deixaram, em parte, de serem encenadas; até então dramatizar uma situação (foto jornalística) e montá-la para a câmera era uma atividade corriqueira e estas imagens comprovadamente montadas, com o tempo se transformaram em testemunho

histórico. Uma vez que a guerra passou a ser midiática, encenar, afirma a autora (2003, p. 51), “parece em via de se tornar uma arte perdida”.

De fato, é possível afirmar que o interesse por assuntos mórbidos e o ímpeto de promovê-los é natural do ser humano. A brutalidade física como entretenimento atingiu o ápice na civilização romana, contudo não se restringe a esse período. São inúmeras as narrativas que assinalam as crueldades em decorrência da guerra ao longo da história: desde corte das cabeças dos adversários para exibição, remoção da pele, empalamentos, entre outras torturas, até os campos de extermínio. A autora (2003, p. 84) argumenta que: “[...] para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes de tudo entretenimento do que choque”. Porém, ela questiona o “provincianismo assombroso” que afirma que a realidade se transforma em entretenimento. Sob a perspectiva do entretenimento, muitos fatos se espetacularizam; a crítica que a autora faz a este argumento envolve a universalização de um modo de ver “[...] habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo”. (SONTAG, 2003, p.92). Quando se generaliza o modo de ver, as fotografias podem meramente evocar a consciência de que coisas terríveis acontecem, o que implica superficialidade. Não é possível, segundo a autora, este tipo de inocência nos dias atuais.

Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e que não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (SONTAG, 2003, p.95-96).

As fotografias da dor provavelmente não dão conta e nem objetivam “[...] remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra” (SONTAG, 2003, p.97). Entretanto, duas questões são pertinentes, a primeira envolve o meio. Citando o exemplo da autora, a já comentada fotografia de Robert Capa (Figura 19, p. 87), publicada na revista *Life* em 1937, tomava a página direita inteira; ao lado, à esquerda, vinha um anúncio também de página inteira de uma pomada de cabelo masculina. A disposição das fotografias, aliada aos usos distintos da câmera, corroboraram a visibilidade de uma em prejuízo da outra. As fotografias da dor são um meio e um convite à ponderação. Ao deter o olhar na publicidade ou mudar de canal quando surge uma imagem desagradável, não se questiona a realidade. E mesmo que se detenha o olhar, não há quaisquer garantias de que esta mudará, pois a emoção gerada e a denúncia promulgada em algum momento

deixarão de ser específicas e passarão a compor a iconografia das crueldades humanas. Mesmo porque a dor que dói menos é a dor do outro, ainda que o outro esteja visivelmente próximo.

Atualmente, admite Sousa, “a fotografia jornalística continua, perante o senso comum, a passar pelo espelho do real [...] isto é, o que a foto registra “é verdade”, aconteceu, e o fotógrafo esteve lá para o *testemunhar*.” (SOUSA, 2000, p.222). Esta concepção, de acordo com o autor se deve ao fato de que historicamente a fotografia vista como registro, funcionava e funciona como prova. Neste sentido ela ainda ocupa uma posição privilegiada, especialmente nas organizações noticiosas. Contudo, salienta Sousa, a fotografia jornalística detém uma dimensão ficcional, que ao longo do tempo tornou-se evidente. “Nesta linha, aliás, vários fotojornalistas começaram [...] após a Segunda Guerra Mundial, a reivindicar e praticar o seu direito a subjetividade assumida, encarando a fotografia não como o ‘espelho do real’, mas mais como metáfora ou até uma *metáfora-metonímica* da realidade” (SOUSA, 2000, p.222).

De forma relativamente concisa, Sousa (2000), com base nas teorias de Michael Schudson (1988), descreve as forças que explicitam inicialmente, por que as fotografias jornalísticas “são como são” e como estas contribuíram para que o fotojornalismo evoluísse de determinada forma. Das forças, a ação pessoal, remete não só à figura do “*fotógrafo-autor*”, mas também aos demais profissionais envolvidos com a fotografia, tais como inventores, empresários e editores. O autor salienta que, mesmo com os avanços técnicos e o fato de que praticamente tudo é televisionado, ainda hoje, fotografar envolve um ato de escolha solitária, entre fotógrafo e o fotografado. Em suma, a ação pessoal abarca tanto o direcionamento fotográfico, em relação à escolha do tema, ângulo e recursos fotográficos, quanto às opções de edição, publicação, curadoria.

A segunda força refere-se à ação social, onde o fotojornalismo é vislumbrado como fruto de interações, entre fotojornalistas, editores e públicos. Resultado também do empreendimento de organizações e grupos, que por sua vez, estão sujeitos a restrições, indigências, escolhas e influências múltiplas. Neste campo, segundo Sousa (2000), se insere ainda a ação socioeconômica, que é influenciada pelo mercado, “pela lei da oferta e da procura”, por mecanismos reguladores, “política de investimentos, por vezes associada a reconversões tecnológicas”.

A ação ideológica relaciona-se diretamente “pelas semelhanças de entendimento do mundo, do *médium* e da profissão por parte dos fotojornalistas, tal como são exibidas quer nas suas afirmações, quer nos seus trabalhos.” (SOUSA, 2000, p.226). Desta maneira, a ação ideológica é determinada tanto pelas ideologias do fotojornalista, quanto em função dos interesses interpretativos dos grupos de fotojornalistas, dos organismos noticiosos e dos outros grupos interpretativos que por sua vez, se unem em torno de outras ideologias. Assim, o campo ideológico é edificado social e politicamente por meio de pontos de vista e interesses em comum. Neste contexto, as imagens do monge vietnamita que ateia fogo no próprio corpo em protesto à intervenção americana em 1963, além de corroborarem a afirmativa de Sontag (2003, p.93) segundo a qual “[...] as vítimas têm interesse na representação de seus sofrimentos<sup>36</sup>”, são exemplos de ações político-ideológicas, que, independentemente da polêmica que acompanha a atuação dos fotógrafos de tragédias e a despeito das circunstâncias, é resultado de uma construção signífica mútua. Neste sentido Machado complementa:

O fotógrafo [...] tendo podido escolher entre a vida e a representação, escolheu a última, preferindo documentar o evento a salvar o manifestante. Mas a opção do fotógrafo é também um ato de intervenção política indubitável e tanto isso é verdade que o monge só se dispôs ao sacrifício de si próprio porque estava certo de que havia um fotógrafo nas proximidades; não fosse assim, o seu protesto seria inútil e vazio. Na verdade, o ato político em questão pressupõe o acordo tácito, mesmo que não explicitado, entre as duas partes: o monge encena uma representação [...] enquanto o fotógrafo a codifica e a torna significante (MACHADO, 1984, p.57).

Em contrapartida, a ação cultural ou histórico-cultural concebe o fotojornalismo por intermédio da cultura. Visto desta maneira, o fotojornalista é influenciado constantemente pelo meio sociocultural, pelas mudanças que ocorreram ao longo da história e que contribuíram para as alterações da cultura em geral, da cultura profissional, além das mudanças nas concepções do público. Assim, o fotojornalismo é norteado por padrões culturais e não somente por interesses pessoais ou de grupos específicos. Sousa (2000) comenta que há uma tendência a “globalização da cultura profissional fotojornalística” que pode ser percebida, não só pela constante mobilidade dos fotojornalistas que circulam

---

<sup>36</sup>Sontag (2003) afirma que ao mesmo tempo em que as vítimas de atrocidades se dispõem a expor sua dor, desejam, porém, que esta seja registrada como única. Segundo a autora, quando o fotojornalista Paul Lowe montou em 1994, uma exposição em Sarajevo com fotos do próprio local e de outras tiradas na Somália, os moradores mostraram-se ofendidos. Para os habitantes “daquela” Sarajevo o sofrimento não é algo passível de comparação. (*grifo nosso*)

frequentemente entre diferentes e inúmeros países, mas também pelas transformações da cultura social relacionada às redes globais, ao ciberespaço.

No campo da ação tecnológica, a fotografia jornalística é compreendida enquanto produto de avanços nessa área. Historicamente, salienta Sousa (2000), estas conquistas ampliaram a nível expressivo e estético, componentes da imagem jornalística. Por um lado a interação dos campos social, ideológico e cultural, juntamente com a ação pessoal, ainda que recorrente, pode resultar em práticas inovadoras no âmbito da fotografia jornalística. Por outro, a conjugação das três ações levam, segundo o autor, às “rotinas produtivas no fotojornalismo”, descritas a seguir.

Na esfera da temática fotojornalística, determinados assuntos são frequentemente valorizados e conseqüentemente requisitados, tais como: guerra, conflitos, crimes, acidentes, ou seja, temas que evidenciam a violência, o trauma, temáticas sociais, o desporto, atos públicos, celebridades artísticas, da moda e políticas. Em termos de funcionalidade, sobretudo, no âmbito da tecnologia, conforme esta evolui, o mercado também se altera. “Foi assim com as máquinas fotográficas (das pesadíssimas dos primeiros tempos à Kodak, à Ermanox, à Leica, às máquinas atuais e às digitais da nova geração)” (SOUSA, 2000, p.228). Nota-se, que atualmente, com a transmissão de dados à distância e o surgimento de novas tecnologias de tratamento digital da imagem, a fotografia jornalística, especialmente as condicionadas às redes midiáticas, são para consumo imediato, velozmente substituível.

Já no plano “funcional-processual”, há similaridade histórico-cultural. Esta semelhança se dá no domínio estratégico, ou seja, na forma como se obtém a imagem, onde segundo Sousa (2000, p.228), a ideia “[...] de que o conhecimento público de certos acontecimentos justifica os meios usados para se obterem as fotos [...]” é usual. É possível ainda encontrar similaridade nas metodologias utilizadas internamente pelos diversos órgãos de comunicação social. Observa-se também que parte expressiva da produção fotojornalística é norteadada por um critério de “valor-notícia” associado à concepção, já comentada, da velocidade.

Para finalizar a questão das “rotinas produtivas no fotojornalismo”, Sousa (2000) argumenta que no âmbito “ético-deontológico” os debates ocorrem em diferentes níveis e são de origem histórico-cultural. Embora encenações, comprovadamente, foram empregadas ao longo da trajetória da fotografia, o autor salienta que:

[...] a utilização crescente das novas tecnologias de tratamento digital da imagem coloca na ordem do dia o debate sobre a manipulação imagética, agora facilitada, e relança as preocupações sobre uma nova alfabetização e sobre as consequências do efeito-verdade e da verossimilitude [...] há a registrar ainda que, devido às tecnologias da imagem digital, o *controle* dos fotojornalistas sobre o seu produto surge cada vez mais não apenas como um direito, mas sobretudo como um *imperativo ético* [...] (SOUSA, 2000, p.229).

A fotografia jornalística, mais do que documentar ou testemunhar, também é criação, ficção. Desta maneira, as imagens, como evidenciado por Sousa, resultam inicialmente da ação pessoal, mas há outras forças em interação, determinadas por interesses ideológicos, políticos, e também por relações histórico-culturais e de poder. Para quem conjectura sobre a fotografia, essas relações, nas implicações metodológicas, em algum momento serão citadas.

Partindo do pressuposto de que as imagens de sofrimento, dada a especificidade de sua organização sígnica, demandam uma desautomatização do olhar, optou-se por uma leitura fundamentada, sobretudo, na análise semiológica. Não obstante esta leitura apresente resultados significativos quando empregada na análise de anúncios publicitários; sua utilização nas fotografias jornalísticas de atrocidades e sofrimento se justifica em função da análise exceder o caráter idiossincrático, permitindo assim uma leitura igualmente significativa.

Na composição da Figura 21, o fotógrafo Marcelo Carnaval utiliza o plano médio, que intensifica e caracteriza os elementos humanos e o ambiente. Através do ângulo linear e do foco seletivo, vê-se mãe e filho ao centro e laterais em primeiro plano, parcialmente desfocadas. A iluminação é artificial, permitindo um tratamento de contraste de tonalidades, com predomínio do sépia e do amarelo, além das sombras. Linhas e texturas contribuem para o efeito trágico da imagem. É possível traçar visualmente as linhas convergentes que acompanham o calçamento e as portas e guiam o olhar para um ponto de fuga fora do enquadramento. Ao mesmo tempo as colunas e ângulos retos cortam o campo visual, interrompendo o movimento diagonal, criando uma ilusão de passividade.



**Figura 21** - Engenheiro é morto no centro<sup>37</sup>  
**Fotografia:** Marcelo Carnival  
 Veículo: *O Globo*  
 Prêmio Esso de Fotografia de 2006  
**Fonte:** <http://www.premioesso.com.br/>



**Figura 22** – Guerra e morte  
**Fotografia:** sem crédito – isape.wordpress  
**Fonte:**  
<http://isape.files.wordpress.com/2012/07/guerra-e-morte.jpg>. Acesso em: outubro de 2012

Partindo-se para um nível de significação mais alto, articulando-o ao inventário denotativo, nota-se que a fotografia representa um testemunho eloquente de um evento repentino. Embora na imagem a morte esteja presente, torna-se um elemento secundário diante da mãe amparando o corpo do filho. A cena remete ao arquétipo materno, especificamente da mãe amorosa, a que cuida e ampara. Embora a imagem da mãe, mude substancialmente quando pensada no contexto pessoal. A figura da mãe é (simbolicamente) de certo modo universal.

Na imagem, o esquema triangular constituído pelo corpo da mãe do engenheiro, faz alusão a *La Pietà* de Michelangelo (Figura 25, p. 101). A obra de Michelangelo é a perfeita visão da resignação, da dor. A composição claramente evoca a ligação entre mãe e filho. Na fotografia de Marcelo Carnival percebe-se visualmente a similaridade, a mãe também sustenta o corpo do filho morto. No rosto a experiência da morte do outro, se configura na própria morte e no rompimento dos vínculos. O olhar perdido, a visão da resignação momentânea. A catástrofe abre uma ferida, a morte repentina causa desorganização, paralisção e impotência.

No contexto do fotojornalismo, a fotografia cumpre seu papel de denúncia, a violência urbana e a questão da segurança estão representadas, de forma esteticamente dramatizada no recorte imagético. No nível de significação denotativo da Figura 21, o

<sup>37</sup> Legenda do Prêmio: A foto revela todo o silencioso desespero de uma mãe ao amparar no colo o filho morto a tiros momentos antes, em uma das ruas do Centro do Rio de Janeiro.

enquadramento utilizado, privilegia os elementos humanos, contudo o ambiente também é caracterizado, assim a intencionalidade do fotógrafo é evidenciada, a tragédia em primeiro plano, intensificada pelo seu entorno. Neste sentido, embora os elementos humanos estejam em destaque, os demais elementos configuram o contexto. Para Machado:

[...] Se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, isso por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro [...] algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada em relação ao ponto de tomada e, por consequência, vão ser valorizadas e ganhar importância na cena; outras coisas vão ser jogadas para o fundo, reduzidas de tamanho na relatividade das proporções perspectivas e, dessa forma, funcionarão com um peso menor na escala de importância da cena [...] (MACHADO, 1984, p.103).

Em termos compositivos, a organização dos elementos no campo visual é assimétrica, embora o peso visual seja maior na zona esquerda do campo (bidimensional), a composição apresenta certa uniformidade distributiva. A narrativa é construída também através da perspectiva, que juntamente com a profundidade de campo, cria a sensação de proximidade. O resultado da tridimensionalidade ilusória, aliado ao efeito de continuidade linear a partir dos elementos humanos ratifica o sentido dramático da imagem.

Ainda no nível de significação icônico, sangue, cobertor, choro, abraço, fogo, fumaça, destroços, mais que índices da morte, são índices de separação e rompimento. Na imagem, não há significantes de suavização. Visualmente, é possível identificar semelhanças entre as Figuras 21 e 22. O uso da perspectiva, a postura, o esquema triangular, a presença de uma pessoa que sustenta o corpo. Em ambas a morte repentina causa desorientação e dor. Se por um lado, o esquema compositivo, as significações plásticas e icônicas detêm certa similaridade; por outro, em nível conotativo, nota-se que as diferenças, ou melhor, certas ausências ratificam algumas das questões abordadas por Sontag anteriormente.

Sontag (2003) comenta que quando se trata da tragédia longínqua, num país estrangeiro, por exemplo, as fotografias costumam não ter identificação, já que supostamente é desnecessária, pois se trata do outro, distante física e geograficamente. O mesmo ocorre com imagens que mostram partes de corpos, rostos descobertos. Nestes casos, o respeito aos parentes, à dignidade humana, que justificaria a ausência destas cenas na imagem, não é considerado necessário quando as crueldades ou tragédias ocorrem em lugares distantes. Para a autora, essas questões são de ordem político-ideológica.

A tabela a seguir sistematiza essas observações e as reúne com base no guia estabelecido para as análises:

**Quadro 3** – Sinóptico da análise Figuras 21 e 22

	Figura 21	Figura 22
Nível simbólico Conotação / Conhecimento cultural	Proximidade: Violência urbana Pessoas identificadas Autoria reconhecida	Distanciamento: Conflito em um país do exterior Pessoas anônimas Fotografia sem crédito
	Rompimento Separação Choque Desolação Inumanidade  Esquema triangular Referência a <i>La Pietà</i> de Michelangelo	
Nível Icônico Denotação / Sintagma	Iluminação artificial Contrastes de tonalidades em tons de sépia e amarelo  Olhar perdido	Iluminação difusa, falta referências Contrastes de cores: vestes e destroços Pessoas em primeiro plano e ao fundo sinais dos conflitos Escombros Fumaça Fogo  Choro
	Momento posterior à morte Testemunho Sofrimento Presença de uma pessoa que sustenta o corpo Sangue Similaridade sugerida pela postura, posição dos corpos, proporções assimétricas, enquadramento e perspectiva	

**Fonte:** Elaborado pela autora

Partindo da concepção, como afirma Santaella (1994, p.132), de que a qualidade de sentimento no nível de primeiridade “[...] não esgota, de modo nenhum, sua natureza”, a dor corporificada nas fotografias, considerada em si mesma, é “puro sentimento”. No entanto, na dimensão da secundidade a reação imediata é declinar o sentimento, ou

melhor, “livrar dele”, já que neste nível ele evoca incerteza, desorientação. Isto se dá porque em termos de significação há um predomínio do interpretante de nível emocional. Já na terceiridade, lembra Santaella (2002, p.93), “[...] os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante [...] dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não.” Isto implica que a similaridade com a *La Pietà* só se fundamenta em função de um olhar imbuído de elementos da cultura artística e cristã ocidental, ou seja, um olhar que evoca repertórios imagéticos verossimilhantes.

As fotografias (Figuras 23 e 24) referem-se entre si. O fato de ambas apresentarem analogia na solução expressiva, não remete simplesmente ao conhecimento da linguagem fotográfica, há um princípio norteado pela cultura. Algo que talvez possa ser explicitado pela iconologia de Panofsky, relacionado às forças criativas que atuam na produção figurativa e que a organizam a partir de concepções culturais coletivas. Assim, de início a experiência coletiva deflagrada nas imagens é inerente à iconografia do sofrimento. Trata-se da morte ocorrida de maneira brusca, inescrutável. Em termos compositivos a estruturação das imagens é metonímica, ou seja, se aceita a parte pelo todo. Este recurso expressivo tem caráter de significação elevado; ao contrário de servir como significante de suavização, a representação da dor torna-se mais eloquente.

Nas fotografias (Figuras 23 e 24), o plano de detalhe acentua e valoriza os elementos humanos, sem, no entanto conferir-lhes identidade. Boni (2000) salienta que este tipo de enquadramento é frequentemente empregado pela publicidade, mas como a informatividade é escassa, ele é pouco utilizado no fotojornalismo a não ser com intuito de registrar uma emoção em particular, que neste caso se torna evidente. Ainda sobre a questão técnica da linguagem fotográfica Boni complementa: “O Plano de Detalhe exige, para seu enquadramento e registro, o uso de lentes de longa distância focal ou macrofotografia. As de longa distância focal são mais utilizadas no fotojornalismo” (BONI, 2000, p.73). A escolha do enquadramento, deste modo, não é acidental, contribui de forma efetiva para a construção do sentido.



**Figura 23** - Apesar do acordo de cessar-fogo, forças do Kadhafi matam centenas em Misratak  
**Fotografia:** Zohra Bensemra/Reuters  
**Fonte:** <http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-siria/apesar-do-acordo-de-cessar-fogo-forcas-do-kadafi-matam-centenas-em-misratak>\_ Acesso em: novembro de 2012



**Figura 24** - “Triste fim”<sup>38</sup>  
**Fotografia:** Eduardo Anizelli  
**Fonte:** <http://olhares.uol.com.br/triste-fim-foto749650.html> Acesso em: novembro de 2012

No nível denotativo, o potencial trágico é estabelecido através do foco seletivo, que concede nitidez às mãos no plano frontal. Na fotografia de Bensemra (Figura 23) a organização dos elementos se dá na horizontalidade, embora o peso visual seja maior na zona esquerda, a mão revelada que “descansa” sobre o corpo ocupa o centro perceptivo do campo visual. Já a imagem de Anizelli (Figura 24), não obstante as dimensões do campo sejam iguais, o arranjo se dá na verticalidade e de forma simétrica, o que proporciona impressão de estabilidade, assim a mão que é suspensa por outras mãos também está centralizada.

Ainda no nível icônico, o sangue, elemento (pré) iconográfico ou denotativo, ao contrário do sentido observado nas imagens anteriormente analisadas, funciona como índice da morte. Outro elemento que corrobora com esta acepção são as luvas, utilizadas em procedimentos relacionados à áreas da saúde e perícia, neste contexto é indicativo da violência. Nas fotografias (Figuras 23 e 24), ainda que resultantes de contextos histórico-sociais diferenciados, o conceito de familiaridade se aplica, primeiramente porque a codificação evoca similaridade. Em segundo, nota-se que esta semelhança aproxima; a

<sup>38</sup> Legenda: Jovem executado por bandidos. Suspeita de acerto de contas.

violência não é longínqua. A disposição humana para a crueldade, como afirma Sontag, é plural.

Sontag (2003) comenta que há inúmeras críticas as imagens de sofrimento, ou melhor, ao fato das imagens conceberem “um modo de ver o sofrimento à distância”. A questão, explica a autora, é que ver de perto ou à distância, com ou sem a mediação da imagem, sem refletir é tão-somente ver. “Nada há de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo” (SONTAG, 2003, p.98).

**Quadro 4** – Sinóptico da análise Figuras 23 e 24

	Figura 23	Figura 24
Nível simbólico Conotação / Conhecimento cultural	Distanciamento: Conflito em um país do exterior	Proximidade: Violência urbana
	Familiaridade na codificação imagética Metonímia Proximidade sofrimento comuns Finitude	
Nível Icônico Denotação / Sintagma	Proporção do campo: descentralizada, assimétrica	Proporção do campo: simetria, estabilidade
	Momento posterior à morte Testemunho Sangue Mãos - luvas Similaridade através do plano de detalhe Iluminação difusa, falta referências Foco seletivo	

**Fonte:** Elaborado pela autora

Já a imagem publicitária utiliza dos recursos imagéticos, da linguagem simbólica e da ambiguidade para aumentar a visibilidade de um produto em detrimento dos

similares. O consumo não é uma ação involuntária, trata-se de um ato de escolha. Entretanto, é uma ilusão acreditar em uma escolha estritamente pessoal, uma vez que, segundo Martins (1999) são imagens no inconsciente coletivo as motivadoras da preferência na escolha de uma marca. A marca possui uma aura, é símbolo, entre outros, de prestígio, portanto o que se adquire não é o produto, mas o conceito.

Um anúncio de moda, diferentemente de outras peças publicitárias, é estruturado, na sua maioria, contendo imagem e a marca do produto. A imagem publicitária seduz, seu significado encontra-se na busca da concretização do desejo, o que não se altera em comparação a outras peças. Ao realizar a análise, as especificidades do veículo, o público/leitor a quem ela se dirige e o contexto socioeconômico devem ser considerados. Todos esses dados contribuem para a o estilo de estruturação do anúncio.



**Figura 25** – *La Pietà*, Michelangelo

**Fonte:**

<http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2010/07/pieta-michelangelo1499.html>. Acesso em: novembro de 2012



**Figura 26** - Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira em cena do filme "Central do Brasil" de Walter Salles (1998)

**Fonte:**

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1187812-critica-walter-salles-de-central-do-brasil-tem-gosto-por-road-movies.shtml>. Acesso em: novembro de 2012



**Figura 27** - model Stella Tennant  
**Fotografia:** Patrick Demarchelier  
 Veículo: American Vogue 06/06  
**Fonte:** <http://www.demarchelier.net>. Acesso em:  
 dezembro de 2010

Na fotografia de Patrick Demarchelier (Figura 27), percebem-se uma concepção de glamour, beleza e feminilidade, recorrentes na estética da publicidade de moda contemporânea. O ato simbólico de amparo à criança adormecida faz alusão ao arquétipo da mãe, da protetora. Essa imagem possui uma relação de semelhança com as que a precedem, Figuras 25 e 26, a primeira a escultura da *La Pietà* de Michelangelo e a segunda, uma cena do filme *Central do Brasil*. As três se colocam também em (mas, aí mórbida) semelhança com as imagens das Figuras 21 e 22 ( p. 95).

O padrão de beleza permanece como signo de desejo. A resposta prática em relação ao impacto visual provocado pela imagem é a adoção do padrão estereotipado como estilo de vida, o que se reflete diretamente nas representações sociais. O discurso estético corrobora com a noção de pertencimento. O fotógrafo Patrick Demarchelier confere, à imagem (Figura 27), uma nova significação, quando evoca a ligação entre situações corriqueiras e a moda. Deslocando o indivíduo da sua percepção habitual, intensifica, por meio dos recursos técnicos, a construção da narrativa. O enquadramento e o ângulo escolhidos pelo fotógrafo não favorecem apenas a modelo e a criança, também salienta o ambiente comum, lugar destinado aos que estão de passagem, mas que deixa marcas nos indivíduos. O efeito de profundidade, construído pela perspectiva, contribui para intensificar a ideia de movimento.

A imagem, também constrói o discurso através do foco, todos os elementos estão nítidos. Veem-se, propositalmente, os dedos, que simbolicamente acariciam, com

suavidade, a criança. A modelo aparece com os cabelos estrategicamente desarrumados, presos ao topo da cabeça e os olhos exageradamente marcados de preto. A imagem da mulher que assume certa sensualidade despreziosa, a postura despojada evidenciada remete a um estilo de vida moderno e atuante. A premissa da imagem é a venda de um estilo de vida, por meio do uso da linguagem fotográfica e das relações estéticas contemporâneas.

Ferrara (2009) lembra que do formalismo russo outro conceito apontado como um dos fundamentais é o da dominante articulado por Jakobson. Na obra de arte é o elemento primeiro na hierarquia e que a explicita e “garante a coesão na estrutura” (JAKOBSON *apud* FERRARA, 2009, p.40). A dominante, à medida que exerce constante influência sobre os demais elementos da obra e também os subjuga é, em alguns momentos, confundida ou superada por eles. Retornando aos exemplares imagéticos de Romero Britto ilustrados neste estudo, a função referencial prevalece sobre a função emotiva; entretanto, é justamente a função emotiva que promove um embate e inclui de forma efetiva o receptor, de modo que ambas as funções se alternam e se complementam. Na função referencial, a informação é clara e se caracteriza pela inexistência de ambiguidades, lembra Chalhub (1999); já a função emotiva centra-se no emissor, isto é, expressa um ponto de vista subjetivo. A função referencial se destaca, na obra de Britto, (rever Figura 3, p. 24) na medida em que a informação que ela transmite é objetiva sobre a realidade, o conteúdo representado evoca a atenção e a desvia da obra em si. Ou seja, na obra, a referencialidade é indicial, não dá margem a ambiguidades. No entanto, a função emotiva também é acentuada, não objetivando restaurar a emoção do artista, mas no sentido de que é no aspecto emotivo/sensorial que reside a atratividade da obra. Logo, é por meio das relações cromáticas e formais e pelo que a obra referencia que se dá a interação entre autor e o leitor, de forma que, desta afinidade, estrutura-se um processo de significação.

A geração de um significado envolve, ainda, uma relação entre os interpretantes do emissor e do receptor. Essa relação se constitui, segundo Ferrara (2009, p.57), como função dos seus respectivos repertórios, que continuamente reelaboram “o repertório base em confronto com a experiência individual de linguagem, com o potencial seletivo dos signos.” (FERRARA, 2009, p.57).

O interpretante na teoria de Peirce, de acordo com Santaella (2002, p.23), “é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”. Deste modo, ao observar a fotografia (Figura 10, p. 72) de Felizardo e partindo da explicação de

Santaella, o primeiro aspecto é a ausência da cor (nível icônico); assim que o signo é assimilado, ele se atualiza: trata-se de uma fotografia em preto e branco, e esta particularidade evoca (para alguns) um sentido mais “artístico” –, a fotografia já se aproximou das correntes pictóricas com o pictorialismo, fotografia é um índice, etc. A partir destas ponderações, o que se conclui sobre o interpretante é que ele é um signo adicional resultante de uma atividade relacional em que um signo é apreendido (atualizado, modificado, inventado) em uma mente interpretadora, mas expõe algo sobre o objeto que existe fora dela, por meio de um “processo dinâmico de autogeração.” (FERRARA, 2009, p.57).

O potencial intrínseco é o interpretante imediato do signo, como explica Santaella (2002). Logo, é no nível abstrato, antes do embate com um intérprete, que se configura o potencial interpretativo do signo, isto é, o potencial de interpretabilidade inerente ao signo. Tem-se, portanto, o primeiro nível do interpretante, que comporta uma potencialidade como pode ser identificado nos exemplares da fotografia de Felizardo ou uma imagem com a temática de violência, a exemplo de outros signos.

Da mesma forma que as categorias peirceanas estão correlacionadas, o signo, no âmbito dos interpretantes, reúne também as diferentes “dimensões de um mesmo objeto”, esclarece Ferrara (2009, p.58). Assim, no primeiro nível o objeto imediato “está contido no próprio modo de sua apresentação no signo, e entra em correlação com o objeto dinâmico para agir como força propulsora na mente interpretadora e gerar os três tipos de interpretantes do signo.” (FERRARA, 2009, p.58). Desta forma, no segundo nível de interpretante chamado de interpretante dinâmico, lembra Santaella (2002, p.24), “[...] se refere ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete. Tem-se aí a dimensão psicológica do interpretante, pois se trata do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular”. Em conformidade com as categorias, o interpretante dinâmico também se subdivide em três níveis de interpretantes a seguir:

- Primeiridade – interpretante emocional: o signo que é uma qualidade do sensível – do sensório;
- Secundidade – interpretante energético: o signo suscita uma ação/reação – mental e física;
- Terceiridade – interpretante final (lógico): o signo que é interpretado por meio de convenções e normas, ou seja, “o signo é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete, afirma Santaella (2002, p.25). No

entanto, continua a autora, se as interpretações se baseassem estritamente nesta ideia, não se teria espaço para transformações ou “mudanças de hábitos”. Isso significa que o interpretante final não é conclusivo, ao contrário, trata-se de um “interpretante em aberto”. Desta forma, o interpretante final “é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível”, explica Santaella (2002, p.26).

No âmbito do interpretante imediato, as fotografias jornalísticas com conteúdo de violência têm aptidão tanto à comiseração quanto a aversão, como é o caso das fotografias de Bensemra e Anizelli (Figuras 23 e 24, p. 99). Ora, por ser abstrato, não há como aferir quais os meandros que a mente interpretadora percorrerá. No entanto, o que se evidencia é que a potencialidade imanente deste tipo de imagem reside no âmbito do sensório e do emotivo, o que não implica dominância do interpretante dinâmico de nível emocional quando ocorrer a efetivação do processo interpretativo. Devido à natureza controversa da fotografia de violência, o interpretante dinâmico enérgico também é potencialmente perceptível.

De toda maneira, é no âmbito dos interpretantes energético e emocional que se dá a atividade relacional de forma efetivamente criativa e inventiva da mente interpretadora. Neste sentido, Ferrara (2009, p.59) complementa: “[...] do índice ao ícone, da ação para a arte, a mente interpretadora elabora o signo novo que implica diversificação do repertório e permite reduzir a taxa de redundância do sistema”. Desta forma, a arte é relevante na medida em que causa estranhezas. Da mesma forma, certas imagens, mesmo com finalidades distintas, têm um potencial de artisticidade imanente que, ao contato com um receptor e pela via do estranhamento, instiga-o aos meandros de uma multiplicidade de significados.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou significações da e na imagem. Teve a intenção, portanto, de ampliar a percepção das características implícitas e explícitas de um conteúdo imagético voltado para a construção de materiais com finalidade. A pergunta que se procurava responder indagava sobre como o caráter artístico poderia ter sido preservado em peças visuais criadas para atender a finalidades. O percurso para essa busca pressupunha conhecer, nos exemplares imagéticos examinados, o modo como neles estavam selecionados e combinados signos, para uma reflexão estética e leitura de conteúdo que permitisse falar de potencialidades e evocações.

Uma certeza, de imediato (porque amplamente conhecido e admitido), era de que a significação é construída como produto de um perpétuo ciclo interpretativo e resignificativo, e de que esse deve ser considerado um fator de leitura para qualquer imagem. Ao gerar imagens e interpretá-las, a espécie humana interage com o ambiente e com o grupo social. A habilidade que encontrou e foi desenvolvendo, de abstrair e simbolizar, funciona como meio de responder às suas inquietações. Ainda que as imagens atendam a fins específicos, sua essência polissêmica dá expressão mais ampla a subjetividades, fala de contextos socioculturais, dá acesso à historicidade. Deste modo, há imagens que, ao primeiro olhar, causam encantamento, outras impelem a fechar os olhos, a virar a página. Há imagens estereotipadas, que recorrem a soluções expressivas fundamentalmente clichês. Outras, ainda dessemelhantes, provocam surpresa, conduzem à reflexão.

Em Romero Britto, há uma fórmula imagética recorrente, que torna imediatas as analogias entre os objetos nela presentes. Suas imagens corporificam a bagagem simbólica e os valores do meio em que vive – a cultura norte-americana. É reflexo de sua época, apresenta referências e faz conexões com outras imagens da cultura visual massificada. Se, por um lado, há críticos de arte norte-americanos e brasileiros que as classificam como *apenas* publicidade, por outro, há curadores que institucionalizaram sua produção ao incluí-la em acervos de museus, tanto das Américas, como também da Europa e da Ásia. Esse fato produz inegáveis reflexos na difusão e no prestígio experimentados por autor e obra, clamando permanentemente por uma reflexão acerca de seu efetivo caráter artístico.

Em Romero, os elementos compositivos ou a forma, que neste contexto se fazem em contrastes e cores, por tornar-se admiravelmente superior à própria temática, acentuam o caráter artístico. Neste sentido, mesmo que produzidas com um fim determinado, seu caráter artístico ou estético, enquanto produto simbólico (representativo) do cotidiano foi preservado. A vivência contemplativa das imagens de Britto significou deixar-se impregnar pela proposição peirceana de experiência estética, envolvendo percepção sensória das qualidades pictóricas e plásticas articuladas nas imagens. Assim, na sua produção, o predomínio do caráter emotivo se dá basicamente em decorrência do uso das cores intensas, formas familiares (arquétipos psicológicos e socialmente construídos) e linhas bem marcadas, que promovem certo júbilo do olhar, evocam alegria e conseqüente encantamento.

Nos outros grupos de imagens e de autores trazidos para análise, as de sofrimento se destacam na metáfora e na analogia de suas qualidades plásticas e similaridade de algumas com a *La Pietà* de Michelangelo. Isso fornece uma preciosa contribuição pelo acesso que permite a uma construção poética, uma informatividade marcante, de conteúdo que remete a materiais singulares e de profunda expressividade. Assim, o ato violento não é banalizado, ao contrário, a poética transporta o observador para uma leitura em que a imagem é apreendida, não apenas no nível denotativo, mas também no simbólico e no aprofundamento reflexivo dele decorrente.

Embora as organizações noticiosas argumentem que a sociedade tem direito à informação, e que, portanto a “realidade” mais atroz representada pela fotografia deve ser noticiada, isso não as exime de suas responsabilidades ético-deontológicas já citadas por Sousa (2000). A ação política, o suposto despertar da consciência para as questões humanitárias ou sociais que tais fotografias despertariam envolve, além da questão da recepção, o veículo (meio) de exposição/divulgação. Deste modo, ao expor fotografias jornalísticas de violência numa galeria ou em um museu, a mudança de sentido não implica em uma mudança de significado, já que o significado é convencionalizado. Considerar fotografias de tragédias e sofrimento como arte significa visualizar a imagem por meio da materialidade e dos aspectos compositivos em detrimento ao tema.

Aprender imagens jornalísticas de sofrimento a partir de critérios do âmbito da arte tem sido uma atividade recorrente na atualidade. A fotografia vencedora da edição de 2011 do World Press Photo do espanhol Samuel Aranda que traz uma mulher sustentando o corpo de um homem é um entre vários exemplos. A imagem que foi feita dentro

de uma mesquita que servia de hospital durante os confrontos no Iémen já é conhecida, segundo Seabra (2012), como *La Pietà Árabe*. Ao observar a imagem, é manifesta a similaridade com a *La Pietà*, embora haja contradições que se evidenciam em função do distanciamento da tragédia. Assim, a imagem produzida em uma mesquita é comparada a um símbolo da cristandade, ou seja, olha-se a dor do outro por intermédio de “hábitos de pensamento” culturalmente enraizados.

Ao situar as imagens no campo comunicacional, procurou-se, neste estudo, estabelecer diálogos entre conceitos semióticos, informatividade, funções da linguagem e constituição da comunicação poética –, convocados no interior das experiências com a arte. Neste sentido, os signos icônicos corroboraram, em primeiro, para que as qualidades compositivas evocassem o aspecto estético, inerentes à imagem, uma vez que na seleção dos exemplares para análise, estes aspectos foram considerados. Ou seja, não se escapou do fato de que as escolhas também não são neutras, mas carregadas dos sentidos que compõem o imaginário da cultura visual, neste caso ocidental. Todavia, foi uma opção para ter acesso à presença que essas imagens promovem e conhecer seu modo de funcionar quando permitem que pensamentos desgastados ou clichês se modifiquem e promovam uma ação. Desta forma, como afirma Sontag (2003), deixemos que as imagens nos persigam.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BARBOSA, Ana Mae Tavares. **A cultura visual antes da cultura visual**. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301, set./dez. 2011. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288). Acesso em: 13 out. 2012.

BARROS, José D'Assunção. **Heinrich Wölfflin e sua contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura**. Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei. Ano VII, n.VI. p.65-80, Jan./dez. 2011.

BELOCH, Israel et al. **Uma história escrita por vencedores: 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo**. Rio de Janeiro: Memória Brasil. 2006.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BRITTO, Romero. Site. 2009. Disponível em: <http://www.britto.com.br/index2.htm>. Acesso em 07 dez. 2010.

CARVALHO, Arnaldo. **Álbum fotográfico: Exilados na Fome**. 2008. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/acarvalho/2833314600/in/set-72157607139538004/> Acesso em: 25 maio 10.

CASTILHO, Márcio de Souza. **O Prêmio Esso na constituição da identidade profissional do jornalista**. BOCC. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/castilho-marcio-premio-esso.pdf>. Acesso em: maio de 2010.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHALLHUB, Samira. **As funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 1999.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CUNHA, Luciano Carlos. **Porque temos o dever de dar igual consideração aos animais não-humanos**. Nov. 2012. Disponível em: <http://www.anda.jor.br/08/11/2012/por-que-temos-o-dever-de-dar-igual-consideracao-aos-animais-nao-humanos> Acesso em: novembro de 2012.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DE DUVE, Thierry. **A arte diante do mal radical**. (Apresentação em Simpósio) Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas - ECA-USP, 2005. Disponível em Scielo Brasil: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000100005> Acesso em: out. de 2012.

ECO, Humberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, **Uma abordagem cultural das imagens**. In: GARDIES, René (org.). Compreender o cinema e as imagens. Lisboa: Papelmunde, SMG, Lda., 2011.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FOTOGRAFIAS do Prêmio Esso: 2005 a 2009. Disponível em: [http://www.premioesso.com.br/site/images/popup/premio/fotografia/pej\\_.jpg](http://www.premioesso.com.br/site/images/popup/premio/fotografia/pej_.jpg). Acesso em: maio de 2010.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? Trad. Danilo Viela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

HOLANDA, Chico Buarque. Letra de música: O meu guri. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/> Acesso em: maio de 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1970.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

MARIÁTEGUI, José-Carlos. **Sobre o futuro da arte e da ciência através da inventividade humana**. In: DOMINGUES, Diana (Org.). Arte e vida no Século XXI. São Paulo: UNESP, 2003.

MARTINS, José. **A natureza emocional da marca**: como encontrar a imagem que fortalece sua marca. São Paulo: Negócio Editora, 1999.

OSBORNE, Harold. **Estética e filosofia da arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. **Íkala, revista de lenguaje y cultura**, Vol. 12, N.º 18, 2007.

PEIRCE, C.S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Hartshorne, C. e Burks, A. (org.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-35 e 1958; 8 vols.

\_\_\_\_\_. **The Essential Peirce**. Peirce Edition Project (Ed.), vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

PENN, Gemma. **Análise semiótica de imagens paradas**. In: Bauer, Martin W. e Gaskell, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2011.

PIFANO, Raquel Quinet. **História da arte como história das imagens**: a iconologia de Erwin Panofsky. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Ano VII, v. 7, n.3. p.1-21, set./out./nov./dez. 2010.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PIRES, Jorge de Barros. Panorama sobre a filosofia de Charles Sanders Peirce. **Revista Cultural Fonte**. Londrina, v.2, p.17 - 33, 1999.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SEABRA, Augusto M. **Olhando o sofrimento dos outros**. Ípsilon, 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=305703>. Acesso em: novembro de 2012.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TRIGO, Luciano. **A grande feira**: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VENEGAS, Soraya Ferreira. **Fotojornalismo e memória**: o retrato do Brasil proposto pelo Prêmio Esso. Revista ECO-POS, Rio de Janeiro, nov. 2008. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewFile/190/174>. Acesso em: 24 mai. 10.

WANNER, MCA. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. ISBN 978-85-232-0672-7. Disponível em: SciELO Books. <http://books.scielo.org>. Acesso em: maio 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.