

Revista GEARTE

Revista do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte do
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Abril/2015



Leitura visual: arte, mídia e cotidiano

Volume 2, Número 1



Leitura visual: arte, mídia e cotidiano

Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-123, abril. 2015.

EXPEDIENTE

A Revista GEARTE é um periódico quadrimestral sob a responsabilidade do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor: Carlos Alexandre Netto

Faculdade de Educação

Diretora: Simone Valdete dos Santos

Programa de Pós-graduação em Educação

Coordenador: Gilberto Icle

Editora-Chefe

Analice Dutra Pillar - analicedpillar@gmail.com

Editora Associada

Maria Helena Wagner Rossi - mhwrossi@gmail.com

Editoras Assistentes

Gabriela Bon - gabibon@gmail.com

Tatiana Telch Evalte - tatitelch@yahoo.com.br

Comissão Editorial

Ana Marta Meira, Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE), Porto Alegre/RS

Andrea Hofstaetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS

Celso Vitelli, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS

Gilvânia Maurício Dias Pontes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, (UFRN) Natal/RN

Leda Maria de Barros Guimarães, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO

Laurenço Eugênio Cossa, Universidade Pedagógica (UP), Maputo, Moçambique

Luciana Gruppelli Loponte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS

Maria Isabel Petry Kehrwald, Fundação Municipal de Artes (FUNDARTE), Montenegro/RS

Maria Lúcia Batezat Duarte, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC

Moema Lúcia Martins Rebouças, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória/ES

Nadja de Carvalho Lamas, Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), Joinville/SC

Regina Maria Varini Mutti, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS

Rita Inês Petrykowski Peixe, Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), Itajaí/SC

Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Frederico Westphalen/RS

Umbelina Duarte Barreto, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Conselho Consultivo

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Universidade de São Paulo (USP), Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo/SP, Brasil

Denise Grinspum, Centro Universitário Maria Antonia - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil

Fernando Hernández, Universidad de Barcelona (UB), Barcelona, Espanha

Imanol Aguirre Arriaga, Universidad Pública de Navarra (UPNA), Pamplona, Espanha

Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

Lucia Teixeira de Siqueira e Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil

Lucimar Bello Pereira Frange, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo/SP, Brasil

Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre/RS, Brasil

María Acaso López-Bosch, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, Espanha

Michael Parsons, The Ohio State University (OSU), Columbus e University of Illinois (UIUC), Urbana-Champaign, Estados Unidos da América do Norte

Mirian Celeste Ferreira Dias Martins, Universidade Presbiteriana Mackenzie (MACKENZIE), São Paulo/SP, Brasil

Norman Freeman, University of Bristol, Bristol, Reino Unido

Raquel Ribeiro dos Santos, Fundação Caixa Geral de Depósitos (Culturgest), Lisboa, Portugal

Ricardo Marín-Viadel, Universidad de Granada (UGR), Granada, Espanha

Ricardo Rubiales García Jurado, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), Pachuca, Hidalgo, México

Sandra Regina Ramalho e Oliveira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC, Brasil

Teresa Torres Eça, Universidade do Porto (UP), Porto, Portugal

Revisores

Marília Forgearini Nunes - mariliaforginunes@gmail.com

Márcio Sales Santiago - mssantiago12@gmail.com

Bolsista

PAEP/UFRGS: Doris Torchia Barbosa - doris0torchia0barbosa@gmail.com

Organizadoras do volume 2, número 1

Analice Dutra Pillar - analicedpillar@gmail.com

Maria Helena Wagner Rossi - mhwrossi@gmail.com

Rosana Fachel de Medeiros - zanafachel@yahoo.com.br

Ruth Rejane Perleberg Lerm - ruthlerm@yahoo.com.br

Parecerista *ad hoc* do volume 2, número 1

Silvana Boone - sboone@terra.com.br

Capa

Umbelina Barreto - umdb@terra.com.br

Apoio

Programa de Apoio à Edição de Periódicos PAEP / UFRGS

Contatos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação em Educação

Grupo de Pesquisa em Educação e Arte - GEARTE

Av. Paulo Gama, s/nº, prédio 12201, sala 727 - Centro, CEP 90046-900, Porto Alegre/RS

Revista: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

Site do grupo: <http://www.ufrgs.br/gearte>

Telefone: (51) 3308-4145

E-mail: gearte.ufrgs@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial.....	5
Analice Dutra Pillar e Maria Helena Wagner Rossi	
Leitura visual: arte, mídia e cotidiano	7
Analice Dutra Pillar, Maria Helena Wagner Rossi, Rosana Fachel de Medeiros e Ruth Rejane Perleberg Lerm	
O simbólico e o semi-simbólico: no entrecruzamento de duas propostas para a leitura do brasão do Papa Francisco	12
Humberto Nuno de Oliveira e Sandra Regina Ramalho de Oliveira	
O conhecimento secreto de David Hockney e as múltiplas janelas de tempo nos desenhos de Jandira Lorenz.....	37
Sandra Makowiecky e Vanessa Bortucan de Oliveira	
Relação entre verbal e visual na construção do discurso prescritivo na revista Capricho	61
Letícia Nassar Matos Mesquita e Moema Lucia Martins Rebouças	
Tanto vilão quanto herói: a estética do novo protagonista dos contos de fadas	75
Ana Mery Sehbe De Carli e Karem Roberta Sartor dos Santos	
Aurora, um jogo visual de luz e cores	93
Neiva Senaide Petry Panozzo	
Aproximações com a semiótica discursiva para uma leitura da obra “Contestado – Terra Contestada”	107
Rita Inês Petrykowski Peixe	
Ensaio visual: Na paisagem contemporânea.....	121
Rita de Cássia Demarchi	

Editorial

Neste segundo ano da Revista GEARTE, de modo a adensar e ampliar as discussões acerca de uma temática, escolhemos como objeto a leitura visual para os três números de 2015, cada um com um enfoque. Os trabalhos que compõem este primeiro número procuram dar visibilidade a contribuições inovadoras, oriundas de pesquisas que provocam reflexões acerca dessa problemática com foco em produções da arte, da mídia ou do cotidiano. O segundo número será dedicado à leitura visual e educação estética e o terceiro, à leitura visual e produções audiovisuais.

A leitura visual, presente em atos cotidianos, convoca não só a visão, mas os demais sentidos e experiências do leitor a produzir significações para imagens, textos, objetos e situações. Nos últimos 30 anos, em especial, esse tema tem instigado professores, artistas e pesquisadores no campo do ensino das artes visuais que vêm se dedicando a conhecer, problematizar e experienciar o que estamos chamando de leitura da imagem, os tipos de leituras, as práticas em sala de aula, os entrelaçamentos de diferentes abordagens.

O sujeito contemporâneo ocupa parte importante de seu tempo com o mundo das imagens – seja pelas mídias tradicionais, seja no Facebook, no YouTube ou em sites de busca – e centenas de imagens passam por seus olhos diariamente. Mas será que essa abundância imagética tem proporcionado o aprimoramento e a educação do olhar? Ou será que nos anestesia? Nossa visão é limitada, nosso olhar não é instantâneo, ele capta apenas algumas das múltiplas informações visuais que percebemos e precisa de processos intelectuais complexos para ver. Vemos o que compreendemos e o que temos condições de entender, o que nos é significativo.

Como não conseguimos apreender o mundo tal qual ele é, construímos mediações, filtros, sistemas para conhecer o nosso entorno e nos conhecermos.

Já é senso comum falar em civilização das imagens, em ecologia da imagem, mencionar que a informação e a cultura hoje têm um tratamento predominantemente visual. Essa invasão de imagens, nos mais variados suportes, combinada com efeitos de realidade é o que tem levado ao falso entendimento de que as imagens comunicam de forma direta, sem a necessidade de uma análise do que e como comunicam, como funcionam enquanto discursos visuais nos diversos contextos. Daí a pertinência de se falar em leitura visual e de se defender sua presença nos processos educativos.

Este primeiro número da Revista GEARTE de 2015, organizado pelas editoras juntamente com Rosana Medeiros e Ruth Lerm, reúne trabalhos que mostram algumas possibilidades de abordar a temática: a pluralidade de leituras que as imagens podem gerar e quanto o contexto, as informações, as vivências de cada leitor estão presentes ao dar sentido às imagens.

Em *Leitura Visual: arte, mídia e cotidiano* as organizadoras apresentam cada um dos textos, evidenciando a tessitura que os articula, a partir da temática proposta. Este número conta também com o ensaio visual *Na paisagem contemporânea*, uma criação de Rita Demarchi, a partir de material coletado em sua pesquisa de doutoramento (Mackenzie, 2015).

Por fim, gostaríamos de agradecer aos autores que participam deste número da Revista, com textos que instigam discussões e diferentes olhares, a partir de distintas perspectivas teóricas sobre imagens da arte, da mídia e do cotidiano; aos avaliadores, às organizadoras e à equipe do GEARTE, que tem se envolvido em todas as instâncias de produção e publicação da Revista. Boa leitura!

Analice Dutra Pillar (Editora-Chefe) e
Maria Helena Wagner Rossi (Editora-Associada)

Leitura visual: arte, mídia e cotidiano

Como ler imagens, produções imagéticas criadas a partir de uma ou de várias linguagens? Que leituras fazemos das imagens da arte, da mídia e do cotidiano? O que essas imagens mostram e como mostram? Como a leitura visual nos afeta?

Para Eisner (2002, p. 54), uma das importantes contribuições das artes visuais para a educação refere-se a “ajudar os estudantes a aprender a ‘ler’ o mundo visual a partir de um referencial artístico”. Concordamos com o autor quando diz que a arte-educação, ao prover referenciais visuais aos estudantes, tem a ver com a expansão dos modos de ver e experimentar o mundo.

Há mais de três décadas, estudos sobre leitura visual têm levantado não só questões conceituais acerca desse tema – que abarcam, em especial, os campos das artes visuais, da semiótica, da cultura visual e do ensino da arte – mas também modos de propor práticas de leitura de imagens em contextos de educação formal e não formal. Tais estudos procuram entender como produzimos sentido a partir do que as imagens mostram, bem como das nossas competências de leitura e do contexto em que estamos inscritos. Ainda, referem que as imagens com as quais interagimos nos constituem como sujeitos de uma época e lugar.

Jorge Larrosa (1996, p. 16) aborda a leitura como uma atividade que tem a ver com a subjetividade do leitor; não só com o que o leitor sabe, senão com o que é. O autor diz que a leitura “não é só um passatempo, um mecanismo de evasão do mundo real e do eu real. E não se reduz tampouco a um meio para adquirir conhecimentos. (...) essa misteriosa atividade que é a leitura tem a ver com aquilo que nos faz ser o que somos”. Em outras palavras, a leitura produz a subjetividade. Quando

transcendemos a simples busca de informação ou erudição na leitura estética permitimos que os textos nos transformem e nos constituam.

Para o presente número da Revista Gearte – *Leitura Visual: arte, mídia e cotidiano* – foram selecionados trabalhos que revelam a contemporânea pluralidade de olhares sobre distintos objetos de análise. Como característica em comum, trazem consigo um desejo de perscrutar, analisar e construir efeitos de sentido a partir de elementos presentes na arte e na mídia, mas sobretudo no cotidiano.

Humberto Nuno de Oliveira e Sandra Ramalho e Oliveira, no texto *O simbólico e o semi-simbólico: no entrecruzamento de duas propostas para a leitura do brasão do Papa Francisco*, estabelecem um interessante diálogo entre dois campos teóricos distintos – a heráldica e a semiótica visual – através da leitura do brasão do Papa Francisco. Trata-se de diferentes perspectivas a ler um mesmo objeto: a heráldica, abordando a imagem do brasão como um sistema simbólico, com significados convencionados a cada um dos elementos; e a semiótica, considerando-o como um sistema semi-simbólico, em que não há uma relação direta entre os elementos isolados dos planos de expressão e de conteúdo, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo. Por fim, os autores buscam pontos de contato entre as duas análises a partir de três categorias, a saber, o escudo, as cores e os elementos externos. É ressaltada no texto a metalinguística comum, partilhada pelos autores, que orientou os dois crivos de leitura com base numa matriz cristã.

Em *O conhecimento secreto de David Hockney e as múltiplas janelas de tempo nos desenhos de Jandira Lorenz*, Sandra Makowiecky e Vanessa de Oliveira utilizam as proposições teóricas desenvolvidas por David Hockney – apresentadas no livro *O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres* – para analisar o trabalho da artista plástica Jandira Lorenz. O estudo de Hockney mostra como inúmeros artistas ocidentais, desde o século XV, fizeram uso de instrumentos ópticos para apreender e representar a realidade, partindo da representação do detalhe isolado para então compor a obra, como em uma montagem. Esse processo foi denominado por Hockney de “janelas múltiplas” – conceito utilizado por Makowiecky e Oliveira para analisarem os desenhos de Jandira Lorenz. As autoras realizam então uma “desmontagem” de uma obra da artista,

destacando, em múltiplas janelas, elementos diversos e várias imagens dentro de uma imagem, desvelando, assim, o trajeto memorial dessa composição artística.

Letícia Nassar Matos Mesquita e Moema Lucia Martins Rebouças trazem no artigo *Relação entre verbal e visual na construção do discurso prescritivo na revista Capricho* parte da pesquisa em que analisam como a Capricho – atualmente a maior revista destinada ao público feminino juvenil em circulação no país – constrói um discurso que indica à adolescente modos de ser e parecer que devem ser seguidos para ser aceita em seus grupos sociais. A partir da análise da capa e de duas seções da revista – *Busca* e *Look* – as autoras apresentam o estudo das estratégias enunciativas e dos objetos investidos de valor colocados em circulação pela revista, de modo a persuadir a leitora a “adquirir a revista, acreditar no que está sendo dito e agir de acordo com o que é proposto”.

No texto *Tanto vilão quanto herói: a estética do novo protagonista dos contos de fadas* Ana Mery De Carli e Karem Sartor dos Santos abordam as diferenças entre padrões culturais e comportamentos sociais da modernidade e da pós-modernidade, por meio da análise comparativa de duas adaptações cinematográficas do conto de fadas “A Bela Adormecida” – a animação homônima de 1959 e “Malévola”, um filme de 2014, ambas dos Estúdios Disney. As autoras apontam a presença da polarização entre o bem e o mal nas histórias ficcionais até a primeira metade do século XX e o seu abandono na contemporaneidade. Como exemplo da presença dessa polarização, as autoras trazem “A Bela Adormecida” (animação), analisando a representação estereotipada de personagens do bem e do mal. Por sua vez, o abandono do dualismo nas produções contemporâneas é exemplificado com “Malévola” – tanto vilã quanto heroína – que oscila entre o bem e o mal, constituindo-se numa personagem ambivalente e contraditória. Contextualizando a estética/cultura pós-moderna, o texto permite ao leitor acompanhar a abertura da “identidade para as identidades múltiplas”, para o contraditório, para o plural (MAFFESOLI) e descobrir novos modos de dar sentido aos produtos culturais contemporâneos.

Em *Aurora, um jogo visual de luz e cores*, Neiva Senaide Petry Panozzo nos conduz na leitura semiótica do livro de imagem “Aurora” de Cristina Biazetto publicado pela Editora Projeto (2009), pertencente ao acervo de 2012 do Programa Nacional de

Biblioteca Escolar (PNBE). Considerado como objeto literário e estético, o livro de imagem, ao mesmo tempo em que organiza uma narrativa por meio da linguagem visual, apresenta-se como objeto propício à leitura estética. As possibilidades interpretativas desse texto visual “envolvem um complexo jogo entre seus componentes”, nas palavras de Panozzo. Com base na semiótica discursiva e contribuições de Barros, Martín-Barbero e Propp, a autora procura descobrir possibilidades de efeitos de sentido que as qualidades sensíveis das imagens criam nas inter-relações entre os planos de expressão e de conteúdo da obra. O artigo reitera a importância do livro de imagem como objeto de significação e de comunicação e de sua leitura no e para além do contexto escolar.

Em *Aproximações com a semiótica discursiva para uma leitura da obra “Contestado – Terra Contestada”*, Rita Inês Petrykowski Peixe utiliza os subsídios teóricos da semiótica discursiva para analisar a obra de arte “Contestado: Terra Contestada”, de Hiedy de Assis (Hassis), artista catarinense. A obra faz referência à Guerra do Contestado, conflito entre sertanejos e militares gerado da disputa por terras, que ocorreu na fronteira entre os estados de Santa Catarina e Paraná no início do século XX. Conforme a autora, o mural pintado por Hassis não passa despercebido no Museu do Contestado em Caçador (SC) e isso acontece não apenas por seu tamanho imponente (36m de comprimento), mas, principalmente, pelo impacto que a temática gera no espectador: o massacre da população sertaneja. A autora analisa como a leitura do contexto histórico da Guerra se faz presente na obra de Hassis e, ainda, aponta a temática da morte como privilegiada nesse texto visual. Por fim, deixa um convite para concebermos a obra não apenas como “relato visual” da História, mas como geradora de sentidos outros.

O ensaio visual de Rita Demarchi intitulado *Na paisagem contemporânea* enfoca elementos – imagens e palavras – oriundos de sua pesquisa de doutoramento, na qual utilizou a fotografia como ferramenta para “ver aquele que vê” a arte. Através do ato fotográfico, Demarchi busca prestar atenção, aproximar-se e entender os visitantes de museus, no Brasil e no exterior, sem com eles trocar uma palavra sequer. As fotografias que compõem esse ensaio evidenciam a relação da pesquisadora com

os visitantes dos espaços de arte e, ao mesmo tempo, revelam modos de interação com as obras de arte.

Analice Dutra Pillar,
Maria Helena Wagner Rossi,
Rosana Fachel de Medeiros e
Ruth Rejane Perleberg Lerm
(Organizadoras)

Referências

EISNER, Elliot. Ocho importantes condiciones para la enseñanza y el aprendizaje en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, anejo I, p. 47-55, 2002.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1996.

O simbólico e o semi-simbólico: no entrecruzamento de duas propostas para a leitura do brasão do Papa Francisco

Humberto Nuno de Oliveira (ULUSÍADA – Portugal)
Sandra Ramalho e Oliveira (UDESC – Brasil)

RESUMO

O advento da tecnologia, das comunicações virtuais e dos mecanismos de busca propiciam, além da existência de revistas científicas on-line com qualidade idêntica a das revistas impressas, igualmente as trocas acadêmicas inéditas e impensadas, como a que possibilitou a fatura deste artigo: sem se conhecerem, a não ser pelos meios virtuais, dois professores de países distintos mas de idioma único, o português, interessados por um objeto teórico comum, a leitura de imagens, mas com bases teóricas – e até mesmo, com tradições – totalmente estranhas entre si, juntam-se para um exercício teórico-analítico. Referimo-nos à Heráldica e à Semiótica Visual. A primeira das teorias se pauta por processos simbólicos; a segunda, propõe um neologismo como conceito: a semi-simbolicidade. O que há em comum e o que é distinto, quando ambos se debruçam sobre um mesmo objeto empírico, as armas do Papa Francisco?

PALAVRAS-CHAVE

Leitura de imagem. Heráldica. Semiótica visual. Simbolismo. Semi-simbolismo.

ABSTRACT

The appearance of the technology, virtual communication and the search mechanisms have allowed beside the existence of online scientific periodicals that have the same quality as the printed ones, as well as the inedited and unpremeditated academic shares such as the one that has made possible the production of this article: without knowing each other in person, beyond the virtual means, two professors from distinct countries but with the same language, the Portuguese, who are interested in the same object of study, image reading, but with theoretical bases – even traditions – totally different between them, they join to make a theoretical and analytical exercise. We are talking about the Heraldic Art and the Visual Semiotic. The first one is based on the symbolic processes; the second one establishes a neologism as a concept: the semi-symbolism. What is equal and what is distinct when both of them examine the same empirical object, the coat of arms of Pope Francis?

KEYWORDS

Image reading. Heraldic art. Visual semiotic. Symbolism. Semi-symbolism.

Generalidades sobre a imagem à guisa de introdução

Das paredes das cavernas às caves da arte tecnológica, as imagens criadas pelo homem consistem em construções discursivas, presentes em toda e qualquer sociedade, o que atesta, entre outras evidências, serem elas o resultado de uma das necessidades primárias do ser humano, qual seja, a de se expressar, tão importante quanto comer, olhar ou mover-se. Parte da cultura de cada sociedade, a imagem

adquire características de seu tempo e lugar e serve aos mais diferentes usos, vindo ora a substituir ora a complementar as línguas naturais, verbais.

Ancestrais da escrita das línguas naturais hoje em uso e, por consequência, do próprio alfabeto ocidental, são imagens visuais, por exemplo, os pictogramas, os hieróglifos e os ideogramas. E mesmo que tendo sido condensadas e simplificadas no que se refere à forma, as letras do alfabeto atualmente utilizado no ocidente consistem em matéria-prima para a poesia visual, as artes gráficas e para a estampa verbal, largamente utilizada na moda esportiva.

Enquanto se desenvolveram, ao longo da história, formas diversas de estruturação e expressão escrita dos sistemas linguísticos verbais, modificando-se as imagens destes sistemas até chegarem ao estágio alfabético atual, permaneceu, paralelamente, o uso das imagens como modo de representar, com características específicas, mesmo que também tenha sofrido transformações.

Verifica-se, através dos tempos, a necessidade da manutenção do uso de sistemas de imagens paralelamente aos sistemas verbais e, igualmente, de sistemas sincréticos, que são os que se utilizam do verbal, mas que funcionam dentro de uma lógica diferenciada da língua natural propriamente dita, dada a miscigenação entre o verbal e outra linguagem, desde o teatro e o cinema, até algumas manifestações da arte contemporânea e as interfaces digitais de aplicativos e de sítios na internet. Esse é também o caso da heráldica, em parte de suas manifestações, as que usam elementos visuais e verbais. Provavelmente, isso se deva ao fato de que o acervo simbólico, na mente humana, supere a capacidade de processar o conhecimento de seus significantes e significados, através do pensamento verbal. Esta premissa é defendida por Langer (1989, p. 21), quando afirma que:

[...] a mente acolhe mais do que é comumente denominado pensamento. Apenas certos produtos do cérebro fazedor de símbolos podem usar-se segundo os cânones do pensamento discursivo. Em toda a mente, existe um enorme depósito de outro material simbólico, que é aproveitado para diferentes usos ou mesmo deixado, talvez, sem uso nenhum – um mero resultado de atividade cerebral espontânea, um fundo de reserva de concepções, um excesso de riqueza mental.

Independentemente das formas de organização visual, transformadas em decorrência das concepções de mundo, ampliadas pela capacidade imaginativa do ser humano e restritas pelos meios disponíveis – que, por sua vez, também são gradativamente diversificados pelo homem – a imagem caracteriza-se não apenas como informação, mas também como conhecimento transmissível, que se organiza em estruturas próprias.

Tanto as imagens quanto as imagens *sincréticas* consistem em manifestações de sistemas comunicacionais, expressas por meio de formas e cores, ou dos sistemas sincréticos, compostas por esses mesmos elementos estruturantes, juntamente com tipos gráficos, palavras, números ou letras. Servimo-nos de A. J. Greimas e J. Courtés para justificar o uso do adjetivo *sincrético*. No Dicionário de Semiótica, de sua autoria, afirmam “num sentido amplo, são consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação” (1989, p. 426).

Na Heráldica encontram-se imagens pertinentes a ambos os grupos, pois existem escudos compostos somente por formas e cores, e outros por formas, cores e palavras. Para o campo teórico da semiótica discursiva, ambos os modos de manifestação, seja uma imagem estritamente visual ou uma imagem sincrética, ambos são considerados *textos*. Assim sendo, *textos* não se referem apenas à manifestações verbais, mas a unidades de sentido como um filme, uma marca, uma música. Segundo Greimas e Courtés, tanto o termo *texto* quanto *discurso* podem ser utilizados “para designar o eixo sintagmático das semióticas não-linguísticas: um ritual, um balé podem ser considerados como textos” (1989, p. 460). Daí poder-se então considerar os escudos, também, como *textos*.

Embora os assuntos pertinentes à heráldica remontem, ao menos, ao período medieval, o fato é que eles permanecem atuais, pois desde as grandes corporações até as unidades federativas dos Estados modernos, do país às menores realidades municipais e mesmo os times de futebol, todos querem ter as suas armas. Há até um comércio que explora famílias plebeias que buscam armas de família por meio do sobrenome seu ou de supostos ancestrais, pois consiste em um valor, uma identidade

dignificada pela tradição e nobreza, a marca de origem, embora nem sempre comprovável.

O simbólico e o semi-simbólico

Se procurarmos no *Dicionário de Semiótica* de A. J. Greimas e J. Courtés (1989) o verbete *símbolo*, veremos que existem diversas acepções e que, ao final, os autores recomendam que não se use este vocábulo, dados os equívocos que podem surgir em virtude da polissemia que lhe é inerente, quando afirmam que “o emprego desse termo sincrético e ambíguo deve, por enquanto, ser evitado em semiótica” (1989, p. 464). Por outro lado, esses mesmos semioticistas propõem o termo *semi-simbólico*, que vamos discutir adiante.

Antes de avançar, todavia, é necessário retomar outros dois conceitos pertencentes a esta matriz teórica, qual seja, a semiótica discursiva: *plano de expressão* e *plano de conteúdo*, que são as duas dimensões do texto, conceitos esses que substituíram e atualizaram outro binômio, postulado por Ferdinand de Saussure, qual seja, *significante* e *significado*, respectivamente. Trata-se de uma proposição de Louis Hjelmslev (1991, p. 47-79): o *plano da expressão*, onde elementos constitutivos ou diferenciais articulam as qualidades que um texto se utiliza para se manifestar; e o *plano do conteúdo*, onde a significação nasce das articulações entre estes elementos diferenciais.

Em ambos os casos, *significante* e *plano de expressão* referem-se à coisa em si, recoberta de alguma concretude, perceptível a algum dos cinco sentidos ou a mais de um, seja algo impresso em uma folha de papel, um mural, um som captado apenas pela audição, ou um aroma percebido apenas pelo olfato. E o *significado* ou *plano de conteúdo* refere-se ao campo semântico.

O que nos interessa aqui é o fato de que *plano de expressão* e *plano de conteúdo* são mais apropriados para imagens, ou textos imagéticos, sincréticos ou não, tendo em vista que sua concepção é a de uma relação de indissociabilidade entre essas duas dimensões do texto. Ou seja, a imagem pode representar, mas ela não apenas representa, pois ela é o que diz, ela fala de si, sendo mimética ou não. Quando analisamos os sistemas verbais, percebemos que, exceções feitas às onomatopeias

em se falando de verbal oral, não há uma ligação direta entre o que a coisa é e o modo como ela é expressa, seja no verbal oral ou na sua escrita. Por exemplo, no que um substantivo despretensioso como *casa*, assim escrito, “c”+“a”+“s”+“a”, ou este mesmo vocábulo falado, tem a ver com a residência de quem quer que seja, embora hoje tenhamos tanta diversidade no que se refere à casa? A contraprova pode se dar quando vamos a um país estrangeiro cuja língua ignoramos. Por outro lado, se tivermos uma imagem de casa, uma casa qualquer, desenhada, pintada ou fotografada por quem quer que seja, oriundo de qualquer língua e cujos costumes ignoramos, ainda conseguiremos ter uma ideia do que se trata.

Grosso modo, assim poderíamos caracterizar o *simbólico*, ou seja, quando não há uma relação mais estreita, ou mesmo uma coincidência, entre o plano de expressão e o plano de conteúdo; em oposição, o *semi-simbólico* se dá quando há. Mas vejamos outros aspectos. Nas manifestações simbólicas, os significados da palavra, imagem, som ou gesto são estabelecidos no meio social, arbitrariamente, do mesmo modo são socialmente aceitos; é necessário ser iniciado naquela linguagem, por pertencer àquele contexto social ou por aquisição por meio de memorização, como se memorizam os sinais de trânsito ou os significados do Código Morse, ou de gestos num ritual, como em uma missa católica. Os sistemas simbólicos são constituídos por normas, regras e convenções rígidas, seguidas por todos, sem o que não há comunicação; os significados são fechados e em alguns casos até herméticos; as coisas do mundo são *representadas*.

Em oposição, nas manifestações *semi-simbólicas*, há inicialmente uma simbiose entre plano de expressão e plano de conteúdo, ou seja, a expressão apresenta abertamente seu conteúdo ou, em linguagens mais complexas como a música, o plano de expressão ao menos dá pistas de seu significado. Outro aspecto é que o significado não é *fechado*, pois o enunciatário, ou o destinatário implícito da enunciação, é tão gerador de significados quanto o autor do enunciado, seja ele um artista visual, um compositor, um dramaturgo ou um publicitário, isto é, os significados são *decididos* em uma espécie de negociação entre as duas pontas do processo de comunicação. Ainda acrescenta-se que é possível, nas manifestações semi-simbólicas, deduzir o que cada texto *quer dizer*, independentemente do que seu autor

quis dizer, e indiferentemente de que meio social vem, ou de que cânones segue. Assim sendo, no contexto de uma comunicação semi-simbólica, a significação é aberta; e as normas, regras e convenções, tão rígidas no âmbito simbólico, aqui são flexíveis e, às vezes, até objeto de transgressão em relação ao seu contexto, como no caso da arte moderna e da contemporânea. Se nas manifestações simbólicas as imagens visuais, como os emblemas e as bandeiras, ou a música, como os hinos, ou sinais, como o sinal da cruz da cristandade, a saudação nazista ou algum gestual maçônico *representam* grupos e ideias das mais diversas naturezas; nas manifestações semi-simbólicas as imagens visuais, músicas, gestos ou outros textos quaisquer *presentificam*, pois eles, mesmo *estando em lugar de*, constituem um novo texto, atualizado, regido por sua própria sintaxe. Um bom exemplo é nossa fotografia para documentos; ela está no nosso lugar, mas difere de nós quanto à dimensão, planaridade, pois é bi e não tridimensional, e mesmo a cor, pois malgrado o avanço da técnica, reproduzir perfeitamente as nuances cromáticas do corpo humano, mesmo em fotografia, ainda é muito difícil. Ou seja, a foto nos *presentifica*, nos atualiza, nos traz para a situação presente.

Texto versus leitura

Assim caracterizadas as linguagens, poderíamos dizer que a escrita Braille, o Código Morse, os sinais de trânsito, Libras – que é a linguagem das mãos usadas pelos surdos – a Heráldica e mesmo as cartas de Tarot, podem ser consideradas linguagens simbólicas. Quanto às linguagens naturais, que são os idiomas, os estudiosos se dividem, havendo os que as consideram linguagens simbólicas e os que as consideram linguagens *semióticas*.

Por seu turno, as linguagens estéticas, de um modo geral, podem ser consideradas semi-simbólicas: as artes visuais, a música, o cinema. E mesmo a poesia: embora seja constituída por palavras, o processo comunicacional que a poesia propõe apresenta a mesma lógica das demais artes, pois ela fala de si mesma, ela não representa, ela é o texto mesmo que se apresenta ao enunciatório, além do que é privativo da poesia, a liberdade no uso da língua, o que chamamos de *licença poética*.

Retomando o que foi colocado anteriormente, para se compreender uma manifestação de uma linguagem simbólica, ou um texto simbólico, é necessário ser iniciado naquele repertório específico. Ou seja, as mesmas normas, regras e princípios usados para construir os significados de textos simbólicos devem ser usados no processo de leitura dos mesmos textos. Por outro lado, os textos semi-simbólicos são abertos e as normas e regras para construí-los são flexíveis; mas nem por isso os processos de leitura ficam entregues à mera intuição. Existem proposições metodológicas para auxiliar na condução da leitura de linguagens que não são lineares e, diferenciadamente da linguagem verbal, não se leem da esquerda para a direita e de cima para baixo, como estamos familiarizados no ocidente. Não se trata de normas rígidas, nem cânones sagrados, nem de princípios exatos. São orientações de ordem geral, a serem complementadas ou modificadas diante de cada imagem específica, tão flexíveis quanto precisam ser, uma vez que na gênese dessas manifestações estéticas e artísticas estão a liberdade de expressão, a originalidade e a projeção da singularidade de cada indivíduo criador.

Parece evidente que as regras de uma linguagem simbólica não se aplicam à leitura de textos semi-simbólicos. E o contrário, seria possível? Modelos flexíveis para o acesso aos efeitos de sentido de textos estéticos visuais, semi-simbólicos, seriam eficientes para a busca de sentidos de textos simbólicos?

Ora, se para o acesso aos conteúdos de linguagens simbólicas é necessário ser iniciados nos significados convencionados, por pertencimento ao grupo social ou por memorização, isto quer dizer que aos não iniciados esses significados ficarão para sempre inacessíveis? Bem, sabe-se que existem também as leituras intuitivas, mas essas costumam ser superficiais e mesmo equivocadas.

Assim, o que por meio deste ensaio escrito por estudiosos em duas áreas de conhecimento distintas, a Heráldica e a Semiótica Discursiva, pretende-se é mostrar duas faces de uma mesma moeda, ou dois olhares sobre um mesmo objeto, as armas do Papa Francisco, visando a atingir os seguintes propósitos: mostrar a análise de uma mesma imagem com o uso de dois aparatos teórico-metodológicos diferentes; verificar se é possível proceder a análise de uma imagem simbólica adotando-se procedimentos usualmente adotados na leitura de imagens semi-simbólicas; cotejar as

duas análises, observando em que aspectos se aproximam e em que aspectos se distanciam, o que mesmo para os autores, a priori, foi impossível especificar.

A Heráldica Eclesiástica

Desde a Idade Média, em que a armaria se apossou do universo militar, tornando-se um código simbólico inigualável, o clero passou a fazer uso de heráldica, nascendo assim, pouco depois, a heráldica eclesiástica. No essencial, as regras gerais da heráldica, no que respeita à composição e definição do escudo, cedo porém fizeram uso, entre os ornamentos externos, de símbolos de insígnias de carácter eclesiástico e religioso, de acordo com a respectiva dignidade e jurisdição, os quais substituíam aos que entre a nobreza indicavam a sua condição guerreira ou de titulares.

É tradição, pelo menos de há oito ou nove séculos para cá, presumivelmente desde Inocêncio III – 1198-1216 (Lotário dei Conti di Segni), que também os Papas tenham passado a usar armas pessoais, para lá, evidentemente, dos demais atributos próprios da Sé Apostólica. A partir do Renascimento, tornou-se prática comum decorar com as armas do Sumo Pontífice todas as principais obras executadas durante o seu pontificado. Armas papais aparecem assim nas obras de arquitetura (tornando algumas cidades italianas verdadeiros armoriais pontifícios), em publicações, em decretos e documentos diversos e obviamente nos selos de autenticação.

Após o ritualizado processo eletivo, ocorre a escolha do nome pelo qual será conhecido o Papa, cabendo igualmente a ele a escolha das suas armas. Como bem sistematizou Miguel Metelo de Seixas (2006), os papas recorrem a três fontes de inspiração na escolha das suas armas: a adoção de armas de família, se esta as possuía, ou por vezes memórias heráldicas de pertença familiar que pretendiam assumir; a composição de armas assumidas, ditas “de devoção” ou “de fé”, carregadas de simbologia religiosa que indica um propósito de vida, a referência a fatos ou experiências passadas, ou a elementos relacionados com o próprio programa de pontificado; o recurso à heráldica de função ou de instituição religiosa (uma ordem, uma diocese, uma função assumida, por exemplo).

Não obstante estas fontes de inspiração, a escolha das armas não é totalmente nova, antes se verificando algumas variantes – cuja extensão é muito variável consoante aos pontífices – ao escudo que já haviam adotado como Bispos e que, na maioria dos casos, haviam mantido como Cardeais, apenas com a alteração dos ornamentos externos próprios da nova dignidade.

Desde os seus primórdios, para além dos elementos do escudo, escolhidos com relativa dose de liberdade, que a heráldica eclesiástica determina com apreciável rigor os ordenamentos externos que identificam o lugar na hierarquia da Igreja Católica do detentor das armas e tal vem contribuindo para que seja evidente e facilmente identificável.

Figura 1 - As armas do Papa Francisco sob o ponto de vista da Heráldica



Fonte: The Coat of Arms of Pope Francis. Disponível em:
<<http://w2.vatican.va/content/francesco/en/elezione/stemma-papa-francesco.html>>.

O ornamento heráldico do atual Sumo Pontífice obedece naturalmente às regras definidas para a Heráldica Eclesiástica, com uma significativa exceção como veremos, e segue, no essencial, o modelo usado pelo seu predecessor, o atual Papa

Emérito Bento XVI¹, que abandonou a tiara pontifícia², usada na heráldica papal até o Papa João Paulo II, pontífice a cujo universo cromático o atual Papa regressou, e a substituiu pela mitra.

A mitra, possivelmente originária da Pérsia³, tem sua origem em uma cobertura da cabeça não litúrgica e foi adotada em Roma como sinal de honra e nobreza. Deriva do camelaucum (o *camelaucum* a partir do qual surgiu igualmente a tiara), usado antes do século VIII⁴, quando os papas começaram a utilizá-la, alargando-se o seu uso, entre os séculos X e XI, aos bispos, abades e cónegos mitrados. Desde o início do século XIV, designa-se *triregnum*, representando a terceira coroa a supremacia da Igreja sobre os demais Estados. Desde Paulo VI que ela não é materialmente utilizada e, mesmo então, já era usada exclusivamente fora da liturgia quando o Papa se apresentava como Chefe de Estado. Na realidade, após Paulo VI – que a usou – a tiara só foi utilizada na heráldica pontifícia além do seu uso nas armas e bandeira do Estado do Vaticano, conferindo-lhe assim natural importância como sinal identificador de tal realidade.

Excetuando os atributos pontifícios, nos casos relativos apenas às chaves passadas em aspa⁵, o Papa Francisco decidiu conservar no essencial as armas anteriores de cardeal, utilizadas desde 21 de fevereiro de 2001 (e, aliás, usadas desde a sua consagração episcopal em 27 de junho de 1992), mantendo-se a nota dominante de simplicidade, que aliás vem progressivamente caracterizando a

¹ Bento XVI introduziu igualmente como inovação nas suas armas o pálio papal (omofório) – uma espécie de colarinho de lã branca e duas extremidades, um no peito e outro nas costas, bordado com seis cruzes, destina-se aos bispos que assumem uma arquidiocese – que foi abandonado pelo atual Papa nas suas armas, no caso do Papa simbolizando ser o pastor universal do rebanho que lhe foi confiado por Cristo.

² Para além do Papa apenas a um outro prelado católico é permitido o uso de uma tiara, exatamente igual, nas suas armas. Tal honrosa exceção é atributo do Patriarca de Lisboa (título criado em 1716 por instâncias do Rei D. João V) e foi tolerada desde Clemente XII, aos bispos de Lisboa que as usaram nas suas armas desde 1740 (cf. Bruno Hein 1978) até D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1929-1971).

³ Possuía originalmente uma forma cônica que é, aliás, comprovável nas moedas de Papas como Sérgio III e Bento VII que representam S. Pedro com um camelaucum dessa forma.

⁴ Como descrito na biografia do 88º Papa Constantino (708-715), constante do *Liber Pontificalis* (cf. Raymond Davis 2000).

⁵ Diz-se em heráldica quando cruzadas na diagonal, ou seja, dispostas em forma de "x".

heráldica pontifícia nos últimos dois séculos e em especial no século passado. Alterou, porém, o metal dos dois móveis da ponta do seu escudo, que passaram de prata a ouro – o metal da generosidade; a estrela que passou de cinco pontas (com demasiadas conotações políticas nos tempos atuais e mesmo possíveis conotações anticristãs)⁶, embora seguramente escolhida por ser a denominada “estrela da epifania” ou “estrela de Belém”, que assim representa o nascimento e encarnação de Jesus, para oito pontas e à flor de nardo acrescentaram-se duas pequenas folhas, para diferenciá-la de modo evidente de um simples cacho de uvas.

A descrição do seu escudo é a seguinte: escudo peninsular de azul, em chefe um sol flamejante de ouro, carregado com o monograma IHS de vermelho, sobreposta à letra “H” de uma cruz do mesmo e três cravos de negro, os dos flancos postos em faixa e o do centro em pala, sob o monograma – armas da Companhia de Jesus – acompanhado em ponta de uma estrela de oito pontas, à direita, e de um ramo de flor de nardo, à esquerda, ambos de ouro.

Na interpretação das armas destaca-se o campo de azul, símbolo do firmamento e do manto de Maria Santíssima e, que, heralδικamente, significa usualmente: justiça, serenidade, fortaleza, boa fama e nobreza; sobre ele as armas da Companhia de Jesus, Companhia à qual pertence o pontífice (e da qual, pela primeira vez na história, um papa provém), um sol flamejante de ouro, de 32 raios retilíneos e ondulados alternadamente – o “Sol da Justiça” –, símbolo da glória, eternidade, fama, unidade e verdade, que representa Nosso Senhor Jesus Cristo, ideia reforçada pelo seu monograma: IHS (que foi o símbolo adotado pelo fundador da Ordem, o basco Santo Inácio de Loyola, em 1541)⁷ sobreposto o “H” pela cruz, tudo de vermelho, simbolizando o fogo da caridade inflamada no coração do Soberano

⁶ Por um breve período foi usada a antiga estrela de cinco pontas e só depois, a Santa Sé publicou uma nova versão das armas do Papa com a alteração da estrela. Com efeito, logo após a eleição do Papa Francisco começaram a circular apreensões pelo fato do novo Pontífice usar “esse tipo de estrela”.

⁷ Trata-se do monograma – entrelaçamento de letras iniciais – de Jesus em caracteres gregos: “iota”, “eta”, “sigma” = *Iesous*. Iniciais igualmente aplicadas mais tarde, em latim, a *In Hoc Signo* (por este sinal), de acordo com a visão do sonho do imperador Constantino na véspera da batalha da Ponte Mílvia, no início do século IV, quando lhe foi dito que venceria o seu opositor pela utilização do sinal, o monograma resultante das letras gregas chi-rho, iniciais de Cristo. Igualmente em latim a expressão, *Iesus Hominem Salvator*, Jesus Salvador dos Homens.

Pontífice pelo Divino Espírito Santo, que o inspira diretamente no governo supremo da Igreja e o valor e socorro aos necessitados, que o Vigário de Cristo deve dispensar a todos os homens. Os três cravos de negro, representando essa cor a sabedoria, ciência, honestidade e firmeza, são os símbolos dos instrumentos da crucificação e da paixão que lembram a nossa redenção pelo sangue de Cristo. O Sol representa ainda a dimensão missionária da Ordem a que o Sumo Pontífice pertence.

A estrela, de acordo com a antiga tradição heráldica, simboliza a Virgem Maria, mãe de Cristo e da Igreja, sendo nessa tradição também símbolo das qualidades divinas atribuídas por Deus. Por ser de oito pontas, a denominada “estrela da redenção”, associada à regeneração e ao batismo⁸, evoca as bem-aventuranças dos seguidores de Jesus. Na ocasião, o diretor da Sala de Imprensa do Vaticano, Padre Federico Lombardi SJ, disse que, sendo Francisco o Papa da misericórdia, alterou-se o seu número porque “as oito pontas remetem para as oito obras de misericórdia”.

A flor de nardo (*Polianthes tuberosa*), “haste dourada” ou “vara de São José”, gênero botânico muito comum na América do Sul e conhecida como muito aromática, simboliza São José – pai adotivo de Jesus e patrono da Igreja Universal, que, na tradição iconográfica da América Latina, é representado com um ramo de nardo nas mãos. Liturgicamente, é evocado a 19 de março, dia do pai em muitos países, e que é o dia em que se celebra a missa de início de pontificado de Francisco. Presente, ainda, as suas referências nos evangelhos que relatam que uma mulher ungiu os pés de Jesus com perfume de nardo, “de alto preço”, o que suscitou a incompreensão de alguns presentes, para quem seria mais útil vender o bálsamo e dar o dinheiro aos pobres: “Os pobres sempre os tendes convosco, mas a mim não me tendes sempre”, respondeu Jesus.

Colocando no seu escudo tais imagens, o Papa pretendeu exprimir a sua própria devoção à Nossa Senhora e ao seu marido. Somadas as três representações, obtém-se a homenagem do pontífice à Sagrada Família: Jesus, Maria e José, modelo da família humana defendido pela Igreja.

⁸ Por esta razão muitas pias batismais possuem esta forma. Numa ligação ao Antigo Testamento é ainda o número das pessoas salvas na Arca de Noé.

Os elementos externos das armas expressam a jurisdição suprema do papa. As duas chaves passadas em aspa, uma de ouro e a outra de prata, a de ouro com o palhetão à direita, são os símbolos do poder espiritual e do poder temporal. Símbolos dos papados desde o século XIII (Inocência III) e passando a integrar o ordenamento heráldico no final desse século com Bonifácio VIII. São uma referência do poder máximo do sucessor de Pedro, relatado no Evangelho de São Mateus, que narra que Nosso Senhor Jesus Cristo disse a Pedro: “Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do Abismo nada poderão contra ela. Dar-te-ei as chaves do reino dos céus, e tudo o que ligares na terra será ligado no céu, e tudo o que desligares na terra, será desligado no céu”. (Mt. 16, 18-19). Por conseguinte, as chaves são o símbolo típico do poder concedido por Cristo a São Pedro e aos seus sucessores, simbologia reforçada pelo cordão que liga, ou une, as duas chaves.

A mitra pontifícia usada como timbre, absoluta inovação introduzida pelo pontífice anterior, recorda na sua forma e esmalte, a simbologia da abandonada tiara, sendo que as três faixas de ouro simbolizam os três poderes papais: Ordem, Jurisdição e Magistério, e as vertentes fundamentais da Igreja: Militante, Penitente e Triunfante, que se encontram ligadas verticalmente entre si por uma pala com suas fíbulas de vermelho ornadas com cruces de ouro e franjadas do mesmo, indicando a sua unidade na mesma pessoa.

No listel a divisa do papa, “Miserando atque eligendo” (olhou-o com misericórdia e escolheu-o ou com misericórdia o elegeu), retirada da homilia de São Beda, o Venerável (Hom. 21; CCL 122, 149-151), o qual, comentando o episódio bíblico da vocação de São Mateus (Mt. 9, 9), escreveu: “Vidit ergo Iesus publicanum et quia miserando atque eligendo vidit, ait illi Sequere me” (“Viu Jesus a um publicano e como o olhou com sentimentos de amor o elegeu e lhe disse: siga-me”). Esta homilia, reproduzida na Liturgia das Horas da Festa de São Mateus, tem um significado especial para Francisco. Em 1953, no dia litúrgico do evangelista, o jovem Jorge Mario Bergoglio experimentou, aos 17 anos, a presença de Deus na sua vida e o seu chamamento à vida religiosa, exatamente como acontecera com Santo Inácio. Uma vez nomeado bispo decidiu escolher como programa de vida a expressão “Miserando atque eligendo”, tributo à misericórdia divina, que mantém agora, a par

dos elementos que já constituíam o brasão episcopal e nortearam desde cedo o itinerário espiritual do pontífice.

Sendo a heráldica um código simbólico secular que visa o fácil reconhecimento, e não obstante reconhecer-se que o abandono da tiara se deve eventualmente ao despojamento que a heráldica eclesiástica vem progressivamente adotando relativamente aos símbolos da autoridade temporal, – uma vez que a *triregnum*, simboliza, na sua coroa inferior o Papa como pai de reis (a superior, a sua condição de pastor universal e a central, a igreja universal), mas não sendo a mitra exclusiva do Sumo Pontífice – a leitura e o reconhecimento das suas armas podem ser prejudicados. A tiara devia ser considerada na heráldica pontifícia como um atributo específico – independentemente da sua origem material e seu significado – tal como o são os chapéus eclesiásticos. Ao abandonar a tiara, se tal for tendência a definitiva, por que não ter criado um novo símbolo específico para o papa como sugeriu Seixas (2006)? O nosso colega e amigo não o desenhou porém, o que agora se faz após, com ele, termos confirmado a adequação do ordenamento ora proposto.

É certo que a mitra do anterior e a do atual pontífice relembram a *triregnum*, mas indiscutivelmente que o abandono da tiara quebra uma tradição de meio milênio e retira à heráldica pontifícia aquele que era um dos seus sinais mais identificadores.

As armas do Papa Francisco sob o ponto de vista da Semiótica

Que leitura faria um leigo em Heráldica de um texto visual construído de acordo com o rigor heráldico, ou seja, de um texto simbólico? Até que ponto a eloquência de um texto visual é autônoma? Leigo em Heráldica, mas de posse do aporte teórico-metodológico que a Semiótica Discursiva oferece para a leitura de textos visuais, pode o sujeito apreender as significações propostas pelo enunciador?

Mesmo que os mais recentes desenvolvimentos da Semiótica Discursiva tenham se voltado para o estudo das situações, dos processos ou das práticas, e não mais dos textos, ainda é necessário que se continue estudando os textos, sejam eles quais forem, uma poesia, uma imagem visual, ou mesmo um vídeo postado no YouTube. E este estudo é um exemplo disto, até porque, segundo E. Landowski (2001, p. 31),

para que práticas e textos signifiquem alguma coisa, é preciso que essas manifestações, seja qual for a sua natureza respectiva (e o observador que as leva em consideração), apresentem *em si mesmas* um mínimo de traços estruturais que permitam justamente que sejam “lidas”.

Isso lembra que o observador não é único nem neutro e que, portanto, os sentidos depreendidos de seu encontro com o enunciado em um texto qualquer variam de acordo com suas crenças e valores, ou seja, da sua cultura. Por outro lado, as armas do Papa Francisco, que nos propusemos a analisar, apresentam, sim, traços estruturais que permitem justamente que sejam “lidas”. Lancemo-nos, pois, nessa leitura.

Grosso modo, se os textos verbais são compostos por palavras (que se dividem em categorias), as quais são organizadas de acordo com normas gramaticais, os textos visuais, por seu turno, têm como *elementos constitutivos* pontos, linhas, planos, formas, cores, texturas e dimensões (onde cada um deles também se apresenta de modos distintos), os quais são organizados com a flexibilidade ditada por seu autor. Essa organização – ou a sintaxe do texto visual – dá-se por meio de *procedimentos relacionais* que articulam esses *elementos constitutivos* e que são buscados pelo sujeito leitor para *fazer sentido*.

O principal parâmetro para se perceber os procedimentos relacionais em um texto visual é o contraste. Isso porque se pode relacionar, através do contraste, duas ou mais cores, dois ou mais pontos, duas ou mais texturas, duas ou mais dimensões. Assim sendo, como acontece com respeito a todos os demais procedimentos relacionais, contraste e seu par oposto (e não antônimo), a repetição, articulam a geração de efeitos de sentido, que vão depender do que está sendo repetido ou contrastado.

O contraste e a repetição podem ser considerados referências para a observação e análise dos mais diversos procedimentos relacionais usados na articulação de elementos constitutivos nos textos visuais. Para salientá-los, eles podem ser apresentados em duplas opostas: equilíbrio ou desequilíbrio, clareza ou ambiguidade, simetria ou assimetria, linearidade ou pictorialidade, harmonia ou desarmonia, ritmo regular ou irregular, movimento ou estaticidade, profundidade ou superficialidade, espontaneidade ou previsibilidade, estabilidade ou instabilidade,

atividade ou monotonia, fragmentação ou unidade, exagero ou discrição, tensão ou tranquilidade, gradação ou quebra, economia ou profusão, justaposição ou independência, complexidade ou simplicidade, profusão ou concentração, ousadia ou timidez, ênfase ou anulação, naturalidade ou artificialidade, nitidez ou nebulosidade, obviedade ou sutileza, transparência ou opacidade, luminosidade ou obscuridade, continuidade ou descontinuidade, multiplicidade ou singularidade, variação ou repetição, distorção ou convenção, acaso ou planejamento, concentração ou difusão.

Este é, a princípio, um inventário de *elementos constitutivos* e de *procedimentos relacionais* que nem têm a pretensão de equivaler a uma espécie de dicionário nem a intenção de abarcar todos os elementos e procedimentos possíveis, exatamente por conta da flexibilidade da linguagem visual, que agrega novos conceitos aos seus repertórios, a cada quebra de paradigma estético de um artista contemporâneo ou decorrente de uma nova possibilidade do aparato tecnológico no que diz respeito à criação e manipulação de imagens.

Então, essa leitura proposta para o universo de imagens semi-simbólicas, aqui aplicado a uma imagem simbólica, leva em conta, inicialmente, a estrutura da imagem, sua estrutura de base: é uma vertical, uma horizontal, ou uma diagonal? São diagonais que se cruzam? É uma figura geométrica? Regular ou irregular? Após observação e considerações gerais, sem se entrar na tentativa de adivinhar o que a imagem *quer dizer*, parte-se para o levantamento dos elementos, após, dos procedimentos e então se inicia a atribuir significações. Esta é uma síntese do percurso, o qual já foi sobejamente explorado em inúmeras publicações.

Ao se defrontar com a imagem das armas do Papa Francisco, nesta análise, já se tem uma sugestão inevitável para a condução da atribuição de sentido a elas, que é exatamente o fato de se saber tratar-se *das armas do Papa Francisco*. É por esse motivo que, ao propor o estudo de imagens artísticas, recomenda-se ocultar seu título, uma vez que, sendo forte condutor do pensamento, interfere, conduz, contamina a leitura visual, pois pode *resolver* a questão da significação e inibe um processo mais intenso de busca de sentidos.

Inicialmente, percebe-se que essa imagem se impõe pela sua verticalidade, pois sua dimensão vertical é superior à dimensão horizontal. Se os efeitos de sentido da horizontalidade são tranquilidade, estaticidade, repouso, mesmo uma certa conformidade e até inferioridade, de acordo com a imagem, a verticalidade alude a movimento, prontidão, alerta, sentinela, e mesmo superioridade. Deste modo, todas as imagens dessa categoria, que sempre têm a verticalidade preponderando, igualmente apresentam esses efeitos de sentido. Reitera a imponente da imagem das armas do Papa Francisco o fato de ter como estrutura básica uma linha vertical no eixo da composição, dividindo a imagem, simetricamente, em duas partes espelháveis.

A composição é formada por linhas retas, curvas e sinuosas. A paleta cromática é econômica: estão presentes as cores vermelho, azul, cinza claro (ou prata?), amarelo (ou dourado?) e preto, apenas nos contornos e nos três cravos dentro do sol.

Há duas figuras que se impõem nessa imagem, por motivos distintos. A primeira, uma forma triangular, destaca-se por sua localização, no topo da imagem e por sua forma, cujo ápice aponta para cima. A segunda figura impõe-se, por sua localização, de dois modos: por estar em primeiro plano e por estar no centro da imagem, sobre a linha imaginária que determina sua estrutura básica. Esta segunda figura destaca-se também por questões cromáticas: amarela na reprodução (ou seria dourada?), contrasta com o fundo azul. Por último, a segunda figura dominante no conjunto da imagem chama a atenção por sua forma.

Neste momento, não há como ignorar que ambas são identificáveis como figuras do mundo, dado o seu mimetismo: a primeira, a presentificação de uma mitra, o que remete diretamente para o mundo eclesiástico, uma criação originária da cultura, do mundo dos homens; a segunda, a presentificação do sol, o astro maior do nosso sistema, que leva seu nome, uma criação divina, segundo a bíblia.

O fato de que os raios de sol se intercalam, alternando raios formados por linhas sinuosas com raios formados por linhas retas geram efeitos não só de sentido, mas, antes, o efeito visual de movimento, determinado principalmente pelas sinuosas. Isso faz com que o sol pareça uma imagem que se movimenta, e pelo fato de que os raios

são muito próximos e têm nas extremidades pontos escuros, embaralham um pouco a vista, reiterando o efeito de sentido de movimento. Não se trata de uma representação comum de sol: é um sol glorioso, um sol que se destaca, que *diz*: “olhem para mim”, “eu estou aqui”, “eu tenho algo de diferente a dizer”.

No centro do sol vemos as letras IHS, com uma cruz sobre o “H”; trata-se de um símbolo, com todas as suas características: alguém iniciado nas religiões cristãs, como é o caso, sabe que significa Jesus (o “I” é o “J” em latim) Salvador dos Homens, naquela língua morta. Como estas letras são inscritas na hóstia – a presentificação do pão na celebração da missa – elas já foram traduzidas, em português como Jesus Hóstia Sagrada. A cruz sobre o “H” indica que no centro está o Filho de Deus, e seu sacrifício pelos homens está presentificado não apenas pela cruz, mas pelos três pregos logo abaixo da inscrição. Não foram três, apenas, os pregos usados na crucificação, por certo. Mas os três pregos aludem à tríade divina, Pai, Filho e Espírito Santo. Ou a Jesus, Maria e José, a Sagrada Família, ao mesmo tempo terrena e divina.

Agora se percebe que não apenas a mitra e o sol, que estão em destaque, podem ser identificáveis como objetos do mundo, mas outras figuras que compõem a imagem também: de cima para baixo, encontramos duas faixas vermelhas que saem da mitra e desaparecem por trás do escudo; duas chaves cruzadas por trás do escudo azul, deixando de fora as duas extremidades; duas pontas de estolas, iguais, assim como as chaves, sendo que nas últimas mudam apenas as cores (cinza e amarelo ou prateado e dourado?); dois cordões vermelhos com pingentes nas extremidades, formando duas linhas curvas que abraçam ou protegem o escudo; destacado do conjunto, mas quase o tocando, o que lhe dá a conotação de pertinência está uma faixa cinza com o avesso vermelho, em forma de arco, com terminais curvos que se cruzam diagonalmente, onde se vê um lema formado por três palavras em latim.

O escudo em azul, que alude ao céu, destaca-se pela dimensão, por estar em primeiro plano, centralizado e por abrigar o sol, que com ele contrasta. Abaixo do sol dois outros elementos lhe dão sustentação compositiva: à esquerda uma estrela com oito pontas e uma espécie de cacho de uvas, mas que tem flores ao invés de bagos de uva. Os três elementos do escudo, sol, estrela e cacho de flor, são todos amarelos

(ou dourados), conferindo-lhes uma unidade triádica que remete à Santíssima Trindade.

A mitra, onde o amarelo/dourado parece revestir o cinza/prateado deixa vazados quatro espécies de janelas com ângulos arredondados, bem como o triângulo do ápice, este também com os ângulos da base arredondados. Essas linhas e formas, bem como as do cabo das chaves, por serem retas, passam uma ideia de síntese, de economia de formas, o que remete à noção de contemporaneidade, um conceito que distancia ou, ao menos, coloca em questão o conceito milenar das tradições católicas.

A cruz, símbolo maior do sacrifício de Cristo, está presente de vários modos, reiterando sua significação: ela está no centro do sol, em ambas as pontas das estolas à direita e à esquerda e em ambas os segredos das chaves, à direita e à esquerda. Mesmo na mitra, com seu “design contemporâneo”, podemos avistar uma cruz, esta, igualmente “contemporânea”.

A mitra, os segredos das chaves e as pontas das estolas apontam para o alto, para cima, para o céu e para o que ele representa. Mas o cabo das chaves e os pingentes das cordas apontam para baixo, para a terra e para o que ela representa, o que passa a noção de que aquela entidade diz respeito ao céu e à terra, do mesmo modo que as duas figuras centrais a mitra e o sol remetem: a primeira ao terreno, pois se trata de um artefato criado pelos homens e, o segundo, ao divino, por se tratar de uma criação, segundo a bíblia, de Deus.

Um aspecto a destacar nesta análise é que uma mesma figura ou elemento, seja ele identificável como uma coisa do mundo ou mesmo sendo uma cor ou um traço, em uma determinada linha de pensamento pode aludir a um efeito de sentido; e associado a outros elementos, gerando outra cadeia de significações, pode significar algo diferente ou até mesmo paradoxal, como é o caso da mitra: ora remete ao eclesiástico e aponta para o céu e ora se caracteriza como um conceito criado pelos homens.

Retas e curvas podem aludir à rigidez e à flexibilidade da Igreja, pois ambos os atributos são inerentes à ela: de um lado, o fiel cumprimento dos dogmas, de outros, o acolhimento dos pecadores, a compreensão acerca da imperfeição do homem, o

perdão. A rigidez das leis está nas chaves e mesmo no escudo azul, ainda mais que neles predominam as cores frias; a transigência, o calor, a vida estão nas cordas com pingentes e nas pontas das estolas, ainda mais que são de cores quentes.

A tradição e o contemporâneo estão mesclados neste texto visual, pois o mesmo calor dos vermelhos em linhas curvas das cordas com pingentes e das pontas de estolas, assim como as figuras decorativas do escudo podem passar efeitos de sentido de barroco, de uma Igreja antiga e associada ao supérfluo, ao mesmo tempo a mitra, o desenho econômico do escudo e as chaves passam uma noção de atualidade, objetividade, despojamento.

As chaves são um segredo; segredo no início desta análise, em primeiro lugar. Em segundo, elas podem aludir às chaves de uma arca do tesouro; às chaves de uma propriedade, às chaves do coração, às chaves do reino de Deus. Enfim, chave é acesso, é desvendar, é poder abrir: chave é poder. Alude também, em se tratando de um texto visual religioso e católico, à passagem bíblica das chaves do reino de Deus a Pedro, e o Papa é o sucessor de Pedro, ele deve manter consigo e preservar as chaves desse reino. Por seu turno, as cordas, mesmo com pingentes, aludem a São Francisco, à corda que usava ao invés de cinto de couro, símbolo que permanece com os franciscanos como uma das marcas de humildade. E o nome adotado pelo Papa foi Francisco.

Comunhão com o divino e com o terreno, simultaneamente, rigidez e flexibilidade, tradição e atualidade, poder e humildade, a potencialização do céu e do divino, a presença da Trindade, o acolhimento, o despojamento, talvez até – e por que não? – o masculino (ouro, pela tradição simbólica) e o feminino (a prata, idem), são todos efeitos de sentido que um texto visual específico, o ornamento heráldico do Papa Francisco, nos oferece como fenômeno de significação, um manifesto público que deveria ser acessível, se não a toda a sociedade, ao menos aos cristãos.

A análise semiótica nunca termina, pois cada olhar sobre o objeto de estudo pode propiciar novas associações de sentido, novas correlações, novas significações. Por outro lado, a bagagem cultural, as vivências, as crenças e valores do leitor ou analista, ainda que embasado em princípios de um escopo teórico como o da

Semiótica Discursiva, são definitivos para a apreensão de sentidos. O fato de esta análise ter sido levada a efeito por uma pessoa de formação católica certamente possibilitou percepções que não seriam possíveis a outros sujeitos, que professem outras crenças ou que sejam agnósticos ou ateus.

Entretanto, este aparato teórico-metodológico possibilita o acesso a alguns significados que um leigo em Heráldica acessaria, ateu ou católico, esses mais, aqueles menos, talvez. Fica a ideia para um novo estudo.

Correlações entre o simbólico e o semi-simbólico

As diferenças entre o simbólico, que tomaremos como sinônimo do universo heráldico, e o semi-simbólico, que usaremos como domínio da semiótica, estão, como vimos, condicionadas por uma, chamemos-lhe metalinguística comum, a radicada numa matriz civilizacional e cultural cristã, partilhada pelos autores. Esta matriz, de modo indiscutível condiciona a percepção do representado e, nomeadamente, leva a heráldica a ter que brasonar⁹ de modos menos intuitivos realidades que eram percebidas corretamente numa dimensão “europeia” do fenómeno, mas que hoje se transformou mundial. A noção, numa representação heráldica, de um *Agnus Dei*, não será imediatamente evidente para um árabe ou um oriental.

Atendendo, assim ao que é o elemento fundamental para a heráldica, o escudo, vejamos então como se confrontam estas visões, sendo que para o semi-simbólico, desde logo, o timbre, formado pela mitra, assume papel de igual relevância.

Para tentar atingir nosso intento, estruturamos o cotejamento em três categorias, aquelas prevista por uma análise fundamentada em uma metodologia proposta pela heráldica, uma vez que para a análise pautada pela semiótica discursiva visual de matriz greimasiana, não se segmenta os elementos visuais em categorias; são inúmeros os trajetos estimulados para serem seguidos pelo olhar, inclusive são levadas em consideração arranjos de elementos que se sobrepõem, usando um ou mais elementos de outro arranjo. Em síntese, os elementos e as figuras, para a

⁹ Dir-se-à, corretamente, do modo de ordenar e descrever os elementos constantes de um escudo de armas.

semiótica, nada significam no isolamento, pois os efeitos de sentidos são resultantes das mais diversas relações entre tais elementos e figuras.

Entretanto, o método de análise heráldico é mais objetivo e foram adotadas sua terminologia e categorias para esta análise comparativa, dada a objetividade necessária para o encerramento – mas não conclusão – deste estudo. As três categorias que usamos, para organizar os dados qualitativos obtidos foram: o escudo, as cores e os elementos exteriores, conforme expostos a seguir.

Quanto ao escudo foram analisados o sol, as letras “IHS” com a cruz, os três pregos, a estrela e a flor de nardo. Para a heráldica, o sol, flamejante, é o símbolo da justiça, da glória e da eternidade; para a semiótica visual, o sol, ao ter raios, que permitem à heráldica chamá-lo de flamejante, dadas as linhas curvas desses raios, suscita o efeito de sentido de movimento e impõe-se, por sua localização, de dois modos: por estar em primeiro plano e por estar no centro da imagem, sobre a linha imaginária que determina sua estrutura básica. Esta segunda figura destaca-se também por questões cromáticas: amarela na reprodução (ou seria dourada?), contrasta com o fundo azul. O sol, astro maior do sistema solar, que leva, pois, seu nome, criação divina, segundo o Gênesis da Bíblia, é considerado por muitos como o centro do universo.

As letras “IHS” com uma cruz por trás do “H” são o símbolo da Companhia de Jesus, ordem religiosa da qual é oriundo o Papa Francisco, simbologia que a heráldica adota também para si. Para a semiótica visual, alheia ao símbolo da Companhia de Jesus, esse conjunto formado pelas letras e cruz consiste em uma referência a Jesus Cristo, por dois símbolos que, como tal, têm sua identificação por questões culturais, antes das semióticas: sendo cristão, sabe-se que a cruz cristã se refere à paixão e morte de Cristo, efeito de sentido reiterado pelos pregos logo abaixo, mais todo o conjunto sobre ou dentro do sol. Quanto às letras, a leitura igualmente não tem a ver com a semiótica propriamente, mas com o simbolismo cristão que, como todo simbolismo, é estritamente cultural.

No que diz respeito aos três pregos, para a heráldica significam o instrumento da crucificação, portanto, da paixão de Cristo; e ainda, da Sua redenção. Para a

semiótica visual, o fato de os pregos além de reiterarem a paixão de Cristo serem três fazem uma alusão à tríade divina, Pai, Filho e Espírito Santo, pois embora a tradição cristã divulgue por meio de textos visuais e verbais que Cristo foi crucificado com o uso de pregos, é evidente que não foi apenas com três, pois não sustentariam Seu corpo, nem qualquer corpo inanimado.

Quanto à estrela, a análise com fundamentos na heráldica nos diz que ela é o Símbolo Mariano e faz alusão às obras de misericórdia. Na análise fundamentada na semiótica, a estrela compõe com o cacho de uvas e o sol, por serem da mesma cor, mas diferentes, uma reiteration da presença da trindade cristã. O cacho de uvas, para a heráldica, é a flor de nardo, a qual, visualmente, é passível de confusão com uma folha de parreira com uvas. Ela é uma referência a São José e, por extensão, à pureza.

No que se refere às cores, a heráldica analisa o azul, ouro, vermelho e negro. Para a heráldica, o azul é o firmamento, a Justiça, a serenidade, a fortaleza e a nobreza; ouro, a generosidade; o vermelho, a nobreza, o fogo da caridade e o sangue redentor de Cristo; e o negro, a sabedoria, a ciência, a honestidade e a firmeza. Se o ouro é o amarelo metalizado, o prata é o branco metalizado e na impossibilidade de usar o branco metalizado algumas vezes se usa o cinza. Há um cinza – ou prata? – nas armas do Papa, cor que não foi considerada na análise.

Na análise com princípios da semiótica afirma-se que a paleta cromática é econômica, pois estão presentes apenas as cores vermelho, azul, cinza claro (ou prata?), amarelo (ou dourado?) e preto, apenas nos contornos e nos três cravos dentro do sol. O azul, alude ao céu e constrói o contraste que destaca os elementos amarelos ou dourados. Essas cores, assim como as demais, são analisadas pelo modelos semiótico adotado sempre em relação às formas e ao conjunto.

No que diz respeito aos elementos exteriores, o estudo heráldico considerou a mitra e as chaves. A mitra é um elemento pastoral que substitui a anterior tiara, mas que pretende manter a referência aos poderes papais e às vertentes da Igreja; as chaves, por seu turno, são o símbolo do poder espiritual e temporal e atributos do papado. Na análise semiótica, a mitra destaca-se pela localização, no alto do eixo central, bem como pelas questões cromáticas: amarelo, na reprodução (ou seria

dourado?), remete ao outro, o metal mais preciso, que contrasta com o fundo azul. Mas a mitra, figura dominante no conjunto da imagem, chama a atenção também por sua forma.

Na análise com princípios semióticos, as chaves são uma figura polissêmica que remete à noções como segredo, acesso a um tesouro, à propriedade de algo material ou às chaves de um coração, às chaves do reino de Deus. Enfim, chave é acesso, é desvendar, é poder abrir: chave é poder. Alude também, em se tratando de um texto visual religioso e católico, ao trecho bíblico das passagens das chaves do reino de Deus a Pedro, e o Papa é o sucessor de Pedro; ele deve manter consigo e preservar as chaves desse reino.

Há, evidentemente, aspectos distintivos na análise destes dois domínios embora, no essencial e talvez devido à partilha da tal “metalinguística” comum, sejam detectáveis muitos pontos de encontro que não podem deixar de surpreender nesta análise comparativa.

Para além de se buscar se as significações coincidem ou não, ou qual análise é mais apropriada, cumpre mostrar como os efeitos de sentido são percebidos e reconstruídos. Talvez a maior diferença esteja posta não nos significados atribuídos às figuras, mas ao modo como são analisadas, individualmente pela heráldica e sempre em relação, pela semiótica. Assim, é possível perceber diferentes significados ao se conjugar as figuras de modos distintos, pois as articulações permitem um espectro maior de planos significantes.

Ao encerrar este primeiro relato do estudo, percebe-se que as possibilidades de leitura se abrem para o iniciado e o não iniciado em heráldica, embora se utilizado de princípios da semiótica visual, sem deixar de levar em conta que ambos os analistas têm formação religiosa cristã, partilhando de valores – imagens e figuras – inerentes a essa cultura, o que determinou, independentemente de conhecimentos e métodos de um aporte teórico ou outro, por exemplo, a atribuição de sentidos às letras “IHS” com a cruz cristã por trás.

Referências

- DAVIS, Raymond (Ed.). *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis): the ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*. 2. ed. Liverpool: University of Liverpool Press, 2000.
- FERGUSON, George. *Signs and symbols in Christian art*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- FONTANA, David. *The secret language of symbols*. Londres: Piatkus, 1997.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- HEIN, Bruno. *Heraldry in the Catholic Church*. Gerrards Cross: Van Duren, 1978.
- HJELMSLEV, Louis. *Ensaio linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.
- LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MONTEZEMOLO, Andrea Cordero Lanza di; POMPILI, Antonio. *Manuale di Araldica ecclesiastica nella Chiesa Cattolica*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2014.
- NOONAN Jr, James-Charles. *The Church Visible: The ceremonial life and protocol of the Roman Catholic Church*. New York: Viking-Penguin Group, 1996.
- OLIVEIRA, Humberto Nuno de; SEIXAS, Miguel Metelo de. *Heráldica Universitária: subsídios para o ordenamento heráldico da Universidade Lusíada*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.
- SEIXAS, Miguel Metelo de. *Noticiário heráldico: as armas do Papa Bento XVI*. Tabardo 3, Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2006.

Sandra Regina Ramalho de Oliveira

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo (1998), com pós-doutoramento na França, em Semiótica Visual (2002), é membro da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), da AICA (Association Internationale de Critiques d'Art), da ISVS (International Association of Visual Semiotics), do CRICC (Centre de Recherche Images, Cultures et Cognitions) da Université Paris 1. Entre as publicações, é autora dos livros "Imagem também se lê" (2005;2009), "Moda também é texto" (2007); "Sentidos à mesa – saberes além dos sabores" (2010) e "Diante de uma Imagem" (2010). Foi Diretora Geral do Centro de Artes (1999-2001), Pró-Reitora de Ensino (1990-1994) e Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Comunidade (2003), na Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, onde atua desde 1987, na Graduação e, posteriormente, no Mestrado e no Doutorado em Artes Visuais, nas áreas de Semiótica Visual, Ensino de Arte e Ação Educativa em Espaços Culturais. Presidente da ANPAP/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (gestão 2007-2008), foi ainda Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (2009-2011).

E-mail: ramalho@udesc.br / ramalho@floripa.com.br

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0870589343786662>

Humberto Nuno de Oliveira

PhD em História, docente do ensino superior em Portugal desde 1985. Responsável actualmente pela área de Introdução à Heráldica no Instituto Superior de Artes Decorativas (Lisboa). Investigador do Centro Lusíada de Estudos Genealógicos, Heráldicos e Históricos da Universidade Lusíada de Lisboa e responsável na mesma instituição pelo seu departamento editorial. Presidente da Academia Falerística de Portugal e Presidente do Conselho de Fundadores da Academia Lusitana de Heráldica. Autor de dezenas de artigos e livros fundamentalmente nas áreas da Heráldica, Falerística e História Militar.

E-mail: hnlmdo@lis.ulusiada.pt

Currículo: <http://lis-ulusiada.academia.edu/HumbertoNunoOliveira>

O conhecimento secreto de David Hockney e as múltiplas janelas de tempo nos desenhos de Jandira Lorenz

Sandra Makowiecky (UDESC – Brasil)

Vanessa Bortucan de Oliveira (Artista visual – Brasil)

RESUMO

Pensando na relação “leitura visual: arte, mídia e cotidiano”, entre ciência e imagem e nos processos de produção de imagens com problemas estéticos e de representação, alguns artistas nos chamam a atenção, pois utilizam a própria arte como fonte de aprendizagem, em procedimento científico, de forma mais explícita. Um deles é David Hockney, que com o livro “O Conhecimento Secreto”, nos explica como tenta redescobrir as técnicas perdidas dos grandes mestres, mostrando seu fascínio pela pintura, pelo mágico universo surgido da capacidade e necessidade que tem o homem de representar a realidade e de inventá-la. O outro é a artista plástica Jandira Lorenz, professora de história da arte, que em sua produção revela sobrevivências, sintomas de sua experiência com os estudos em arte. Este artigo visa construir um pensamento em relação à montagem de tempos históricos diversos nas obras da artista Jandira Lorenz com o livro de David Hockney que *contribuiu* com a possibilidade de estabelecer um ponto de convergência quanto às características de multiplicidades e particularidades na compreensão das imagens vistas por janelas múltiplas na recente pesquisa do acervo completo de desenhos de Jandira Lorenz. Ao focar a ligação desses dois artistas com a arte e a ciência, sobretudo, enfatizamos o valor da pesquisa artística.

PALAVRAS-CHAVES

David Hockney. Jandira Lorenz. Múltiplas janelas. Montagem. Arte e ciência.

ABSTRACT

Thinking about the relationship “visual lecture: art, media and quotidian”, science and image and the process of producing images with aesthetic and representation problems, some artists draw our attention because they use their own art as a source of learning, in a scientific procedure, more explicitly. One of them is David Hockney, who with the book “The Secret Knowledge”, explains how to try to rediscover the lost techniques of the great masters, showing his fascination for painting, for the magical universe emerged of the capacity and need the man has to represent reality and invent it. The other is the artist Jandira Lorenz, also a professor of art history, who with her production reveals survival, symptoms of her experience with studies in art. This paper aims to build a thought regarding the assembly of various historical periods in works of the artist Jandira Lorenz with the book by David Hockney, who contributed to the possibility of establishing a point of convergence on the characteristics of multiplicities and particularities in understanding the images seen by multiple windows in the recent research of the complete collection of drawings by Jandira Lorenz. By focusing on the connection between these two artists with art and science, we emphasize the value of artistic research.

KEYWORDS

David Hockney. Jandira Lorenz. Multiple windows. Assembly. Art and science.

Para o tema da relação “leitura visual: arte, mídia e cotidiano”, entre ciência e imagem e nos processos de produção de imagens com problemas estéticos e de representação, pensamos em escrever sobre uma possível faceta da relação entre

ciência e imagem, escolhendo mais notadamente o eixo que privilegia processos de produção de imagens e problemas estéticos e de representação. Pensamos que este texto aborda aspectos da problemática teórico-metodológica do estatuto da imagem como fonte sócio-histórica e sua relação com outros tipos de fontes, sobretudo quando considera a própria arte como fonte de aprendizagem, em procedimento científico.

Um dos objetos de nossa atenção é o livro "O Conhecimento Secreto", de David Hockney (2001), em que o "artista tenta redescobrir as técnicas perdidas dos grandes mestres, mostrando seu fascínio pela pintura, pelo mágico universo surgido da capacidade e necessidade que tem o homem de representar a realidade e de inventá-la", nos diz Ferreira Gullar (2002), em resenha denominada "A Técnica Perdida". Vale registrar outros aspectos destacados na resenha de Gullar. O que David Hockney pretendia mostrar ao penetrar neste universo, seria uma possível comprovação de que muitos artistas não se valeram apenas da vista desarmada para apreender e representar a realidade. Valeram-se de instrumentos ópticos desde o século XV. Para comprovar sua tese, Hockney tenta, trilhando passos bem didáticos, ampliar sua visão do problema e ao final afirma que se no passado, "os artistas sabiam usar uma ferramenta, esse conhecimento se perdeu", discutindo suas teses com estudiosos da arte e da óptica, avaliando suas observações e hipóteses, ao mesmo tempo em que retomava a vinculação do passado entre arte e ciência.

Hockney acredita ter demonstrado que, no passado, alguns artistas usaram instrumentos ópticos e outros não, embora, diz ele, quase todos pareçam ter sido influenciados pelas tonalidades, sombreados e cores encontrados na projeção óptica. Dividido em três partes, o livro de David Hockney, segundo Ferreira Gullar, abre "caminho para uma possível releitura da linguagem pictórica figurativa no vasto período anterior ao Impressionismo e ao surgimento da fotografia propriamente dita. Trata-se, portanto, de um instrumento para a análise filológica da pintura". Acrescenta Gullar que "a maior parte dos analistas de sua pesquisa diz que este trabalho não vai além disso, uma vez que o valor artístico da pintura figurativa não está na maior fidelidade à visão fotográfica do real". Mas é exatamente como instrumento de estudo que ele nos interessa, pois estabelece uma relação entre arte e ciência.

O outro objeto de nossa atenção é a obra *Sem título*, 2012, da artista plástica Jandira Lorenz¹, com a qual este artigo visa construir um pensamento em relação à montagem de tempos históricos diversos na obra da artista. Para tal, a leitura do livro *O Conhecimento Secreto* contribuiu com a possibilidade de estabelecer um ponto de convergência entre características levantadas na pesquisa de imagens feita pelo artista britânico David Hockney sobre a técnica dos grandes mestres quanto às características de multiplicidades e particularidades na compreensão das imagens vistas por janelas múltiplas e a recente pesquisa do acervo completo de desenhos de Jandira Lorenz.

O termo “janelas múltiplas” se define como várias janelas dentro de uma janela, porém David Hockney enfatiza esse olhar perante pinturas de grandes mestres, enquanto que Georges Didi-Huberman – o autor referência para a construção das analogias, semelhanças e correspondências à poética de Jandira Lorenz – emprega o termo para descrever a condição do fazer histórico (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 56), que descortina a possibilidade de hipóteses e considerações sobre o passado como movimento nos desenhos da artista, devido ao transbordamento de seus desenhos em referências históricas, artísticas e mitológicas.

O objeto da análise, portanto, serão os desenhos de Jandira, abordados por constituírem-se de montagens de tempos anacrônicos, como janelas múltiplas de tempo, visando “abarcando o visual e o temporal reunidos na imagem dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 21), definida por Walter Benjamin, como dialética em suspensão: “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo”² e

¹ Jandira Lorenz nasceu no Rio Grande do Sul (05/03/1947). É radicada em Florianópolis, SC, Brasil.

² O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (...). Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 505).

forma uma constelação de possibilidades, fazendo que dos detalhes se produzam aparições, permitindo analogias infinitas segundo o olho de quem vê.

A partir do entendimento de janelas múltiplas – pontos de vistas diversificados em relação a uma imagem – muitas imagens irão dialogar com o desenho de Jandira *Sem título*, 2012 (Figura 6), aqui trazido para análise, pois abre uma discussão que reflete sobre os procedimentos de montagem até então não estudados na história da pintura da forma como fez Hockney ao enfocar o procedimento técnico dos artistas.

A percepção apurada de David Hockney como artista permitiu que ele descobrisse características nas imagens que poucos historiadores da arte se detiveram a considerar. Por isso, o olhar apurado ao passado foi extremamente relevante para sua pesquisa, como também é preponderante para Jandira Lorenz em favor de seu processo criativo.

Ao propor um novo ponto de vista para olhar as imagens de Jandira, principalmente a partir do desdobramento de um olhar singular e investigativo por janelas dentro de uma janela, almeja-se produzir novos ângulos para olhar e entender como as ideias e conceitos caminham junto à realidade plástica para refletir sobre a geologia do sentido. Para Stéphane Huchet (2012, p. 11) “a teoria da arte contemporânea não se concebe como uma atividade de predicação de seu objeto, isto é, de busca de definições ou de confirmação das convenções estéticas e metodológicas”, portanto o que este texto visa não é uma definição possível dos desenhos de Jandira Lorenz, mas trazer abordagens a partir de relações, principalmente com o passado histórico e artístico.

Seguindo o mesmo raciocínio de Huchet, Hubert Damisch, em uma entrevista, afirma que “o objeto teórico é um objeto que provoca outros objetos. É um objeto que não pode ser estudado por si próprio. Para nos aproximarmos dele é necessário referir outros objetos” (apud LEAL, 2007, p. 13). É, portanto, ao aproximar o objeto escolhido (desenhos de Jandira) aos outros objetos (no caso, pinturas estudadas por Hockney e posteriormente imagens da história da arte), que a aproximação se constitui, de modo que seja possível abordá-lo por meio da perspectiva comparativa.

Não há finalidade de usar a teoria como objeto motor de análise e sim o contrário, o objeto é a obra de arte, porém a teoria é aquilo que faz com que a aproximação aos outros objetos se componha. É um meio de criar vínculos entre as coisas e trazer olhares diversos, enriquecendo leituras possíveis. A pretensão não é criar modelos teóricos para compreender o objeto, mas ser ajudado por uma abordagem de modo a construir uma argumentação, como esboço daquilo que se tornou legível a partir de um detalhe e que será escrito para fazer de um lampejo, uma propagação no contemporâneo.

Se uma imagem reúne em si vários tempos heterogêneos, não é possível fazer uma história verdadeira da história das imagens, e por isso, qualquer determinação de significado será uma montagem interpretativa, constituinte de uma memória histórica de um arquivo complexo de um indivíduo. Seja esta imagem aparentemente repleta de outras imagens ou não, sempre será uma montagem, uma coleção de reminiscências, visíveis (materializadas) ou não visíveis (como um arquivo de memórias materializadas em um palimpsesto), pois estas imagens só podem ser vistas quando há um tensionamento entre os indícios que buscamos, de modo a construir tramas quando avistamos os fantasmas que habitam as imagens.

A imagem está, então, abertamente sobredeterminada a respeito do tempo. Isso implica reconhecer o princípio funcional desta sobredeterminação dentro de uma certa dinâmica da memória. Muito antes de que a arte tivesse uma história – que começou ou recomeçou, diz-se, com Vasari –, as imagens foram, levaram e produziram a memória. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42).

Antes de dar ênfase a uma apresentação anacrônica como possibilidade de olhar os desenhos de Jandira, será brevemente descrito o processo investigativo de Hockney ao redescobrir as técnicas perdidas dos grandes mestres.

No livro *O Conhecimento Secreto*, David Hockney exemplifica o que ele denomina janelas múltiplas nas pinturas dos mestres do passado, ou seja, várias janelas dentro de uma janela. As montagens analisadas por Hockney apresentam no plano pictórico uma imagem única, como se tudo fosse pintado separado e depois reunido em uma única imagem. Seriam montagens, segundo ele, do tipo colagem. A pintura de Dieric Bouts (Figura 1), apresenta as seguintes características: o candelabro é visto de frente, os rostos também são todos vistos de frente, algumas

figuras não parecem ter relação umas com as outras, e alguns modelos parecem ter sido usados mais de uma vez. Hockney defende que cada objeto, cada rosto, foi desenhado em separado com uma lente-espelho e o método buraco-na-parede, usando uma janela tal como aquela na parede de fundo e depois reunidos no painel. Por isso, conclui que trata-se de uma colagem, na qual o efeito que se deseja obter é o de trazer tudo para perto do plano pictórico.

Figura 1 - Dieric Bouts, *Última Ceia*, 1464-1468



Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 86.

Na pintura de Antonello da Messina (Figura 2), pode-se perceber em detalhes como o pintor utilizou-se de recursos para combinar técnicas setentrionais com preocupações italianas. Algumas características incluídas em sua pintura eram incomuns na pintura italiana desse período, como as sombras destacadas, o que segundo David Hockney poderia ser explicada pela iluminação necessária para a lente espelho, que ele poderia ter descoberto com outro mestre da pintura que utilizava-a como ferramenta. Se observarmos atentamente, o recinto é desenhado segundo a perspectiva linear, mas os objetos em seu interior não – são vistos todos de frente, o

que revela outro tipo de técnica presente na pintura. É como se todos estes objetos tivessem sido desenhados separadamente de modo que fosse possível captar seus detalhes. Várias janelas dentro de uma janela?, pergunta Hockney (2001, p. 99).

Figura 2 - Antonello da Messina, *São Jerônimo em seu gabinete*, 1460-5, Itália



Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 98.

Figura 3 - Fragmentos em janelas múltiplas



Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 99.

A montagem, ao contrário do que parece, não é um artifício recente usado pelos artistas, mas sim algo que sempre esteve presente em toda a história da arte, porém a sistematização teórica sobre o assunto surge somente em tempos mais atuais, principalmente com Aby Warburg e os estudos de Didi-Huberman ao investigar este novo modelo de historicidade warburgiano, que recai sobre o papel das sobrevivências na dinâmica da imaginação do Ocidente, e de como os trabalhos memorialísticos se revelam portadores.

Outro exemplo analisado por David Hockney em seu livro, compara o efeito da montagem na obra *O Retábulo de Gante* (Figura 5), de Van Eyck e com a fotografia *Pearblosson Highway* de 1986 (Figura 4), a fim de esclarecer como o artista caracteriza a montagem pela investigação do uso da técnica.

A pintura *O Retábulo de Gante* apresenta uma estrutura espacial que possibilita uma sensação de grande profundidade. Ao contemplar a obra original, percebe-se

que sua construção é sofisticada, tudo é visto em *close* e de frente, mesmo o que está mais longe, aparece em detalhe, extremamente realista. A luz é homogênea, portanto, não proveniente do sol. Pontos de vistas múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único (respeitando a perspectiva linear). O que sabemos de Van Eyck, é que fazia diversos desenhos de vários elementos e depois desenhava a pintura toda em detalhe a partir deles (HOCKNEY, 2001, p. 94). Em *Pearblosson Highway* tudo foi reunido a partir de pontos de vista múltiplos e unidos para criar uma sensação de amplitude e profundidade. Ao mesmo tempo tudo foi trazido para o plano pictórico, efeito da técnica de montagem demonstrada por David Hockney em sua montagem fotográfica.

Figura 4 - David Hockney, *Pearblosson Highway*, 1986



Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 95.

Figura 5 - Van Eyck, *O Retábulo de Gante*, 1432



Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 95.

Ao refletir sobre as descrições feitas pelo artista sobre as características das duas imagens, verifica-se que a imagem pode nos dar pistas de como ela foi construída, pois se a imagem resguarda potências latentes que saltam quando o olho avista o “Deus que há no detalhe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 442-443) é o detalhe que contém a natureza sintomática que produz aparições quando relacionadas.

Hockney defende sua tese, usando a imagem como prova principal e descobre que os artistas do passado, como Caravaggio, Van Eyck, Vélazquez, dentre muitos outros, pintavam a partir de pontos de vista de janelas múltiplas (e com o auxílio de uma ferramenta óptica, fato que neste texto não há intuito de ressaltar por exigir longa explicação técnica). Hockney desenvolve um raciocínio baseado em exemplificações, relações, empirismo e ciência, de como estes artistas construíram imagens de modo a resultar no efeito da técnica de montagem, técnica constante no passado e no presente, como um arquivo que se forma com o tempo, um tempo anacrônico, de construção, reconstrução e depuração, que se apresenta na composição artística, porque se constitui de reelaborações entre o que existiu e o que existe, entre passado e presente, porque as imagens sobrevivem imersas num constante devir em relação ao tempo, como as imagens dos desenhos de Jandira.

As imagens trazem com elas inúmeras possibilidades, para que o observador relacione aquilo que vê à bagagem histórica e cultural da humanidade, experimentando “a metamorfose constante e o deslocamento azimutal das imagens.

São como borboletas, nos rodeiam com sua dança incessante, com seus movimentos brownianos, com seu contagiante pulular” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 63)³.

Hockney apresenta colagens de tempo presente, colagens que não se referem visivelmente ao arquivo como reminiscência, mas que estão perceptivelmente relacionadas à técnica do desenho de observação. Hockney fala da montagem pensando na técnica, utilizando elementos e recursos do tempo em que a obra foi feita para construí-la, enquanto Jandira utiliza a montagem como processo criativo, resultando em uma característica de sua poética. As obras de Jandira se assemelham às janelas múltiplas, pois também reúnem imagens diversas. Enquanto que em Jandira são imagens diversificadas em tema e cronologia, em Hockney são imagens inseridas por pontos de vistas diversos. Porém, de modo geral, em ambos a montagem é um recurso presente, que caracteriza a obra. São semelhantes quanto à formatividade da imagem como um todo, por fragmentos provenientes de uma colagem (Hockney) ou de tempo diversos (Jandira), que se tornam perceptíveis visualmente aos olhares curiosos que avistam os detalhes que conduzem a esta determinada reflexão quanto à construção compositiva.

Os desenhos de Jandira Lorenz, são como janelas que possibilitam aos olhos ver a imagem como universos interpretativos diversos, de configurações sempre permutáveis. Pelo detalhe, o observador atento pode ter acesso às janelas que afiguram tempos. É o tempo e sua configuração na memória da artista que fará aparecer as janelas e conseqüentemente, os universos ali possíveis.

O caminho percorrido por Jandira é a chave de acesso aos seus desenhos. Desde criança seu fascínio com as imagens (ilustrações) contidas nos livros de infância e, posteriormente, a docência em artes (história da arte, desenho e gravura), é preponderante no despertar do olhar para a prática do desenho e consecutivamente, para a história. Seu percurso artístico é nutrido por diversas fontes do saber relacionadas diretamente à história da arte, literatura clássica, cinema, teatro, dança e artes visuais. Porém, acentuaremos a influência da mitologia e história da arte na

³Tradução livre da autora do original: “Para experimentar la metamorfosis constante y el desplazamiento acimutal de las imágenes. Estas, como las mariposas, nos rodean con su danza incessante, con sus movimientos brownianos, con su contagioso pulular”.

poética da artista, através de sua obra *Sem título*, 2012, nanquim sobre papel, 43,6 x 64,5 cm (Figura 6), como um exemplo.

Figura 6 - Jandira Lorenz. *Sem título*, 2012, nanquim sobre papel, 43,6 x 64,5 cm



Fonte: Acervo da artista.

Ao observarmos a Figura 6, podemos comparar Jandira a um historiador, que desmonta e monta a história, as discontinuidades, os tempos heterogêneos, que reúnem sobrevivências, anacronismos, sintomas, latências etc. Se a distinção que fazemos do presente e passado é arbitrária, o anacronismo é inevitável, pois como interpretar o passado sem recorrermos ao próprio presente? “O passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Nosso mais longínquo passado adere a nosso presente e constitui, com ele, uma única e mesma mudança ininterrupta” (BERGSON, 2006, p. 175-177).

“Não é evidente que a chave para compreender um objeto do passado se encontra no próprio passado, e mais ainda, no próprio passado que o do objeto?” questiona Didi-Huberman no livro *Ante el tiempo*. Reconhece, portanto, o anacronismo como uma riqueza, que parece interior aos objetos, às imagens, cuja história tentamos criar (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 36-38)⁴. Com a análise da pintura (afresco) de Fra Angélico do Convento de São Marco em Florença, ele comprova a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens. O estudo do passado é o que abre o olhar para os detalhes até então não vistos e estudados. Mas é também, o presente,

⁴ Tradução da autora do original: “No es evidente que la clave para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, en el mismo pasado que el del objeto?”

que ao remeter à uma memória passada (fato passado, acontecimento), abre possibilidades de analogias e entendimento sobre aquilo que a história (cronológica) se mostrou insuficiente. Pensar a história como anacrônica é abrir novas hipóteses para pensarmos as imagens como aquilo que elas carregam, impurezas, complexidades e sobredeterminações.

Os fatos sobrevivem no presente, carregam em si a prova, a latência de uma forma diferente daquilo que foram, designando o trabalho complexo do tempo. A Figura 6 é um exemplo de como isso acontece. Ao focalizarmos o centro dessa imagem há o detalhe que é entendido a partir de sua natureza sintomática, abrindo para significados. E como “o bom Deus habita no detalhe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.446), é a partir dele, especificamente da frase *Et in Arcadia Ego* (Figura 7), que se iluminam as possibilidades de ressuscitar fantasmas e iniciar o trabalho analítico.

Figura 7 - Jandira Lorenz. *Sem título*, 2012, nanquim sobre papel, 43,6 x 64,5 cm (detalhe)



Fonte: Acervo da artista.

O detalhe avistado, e motivo de desdobramentos, é o exemplo de como o olhar, ao ser atraído para a imagem de Jandira, suscita o desenrolar de outras imagens pertencentes a todo universo da linguagem que dialoga entre si, segundo o olho de quem vê. Neste caso, meu olhar atraído pelo detalhe descortinou relações entre a frase e tudo o que ela suscita, quanto ao arquivo imagético de Jandira, seu processo criativo e o ressoar de sua poética, analogamente à teoria warburguiana, como característica interessante e instigante existente em seus desenhos. A obra, sendo um tecido repleto de tramas urdidas pela artista, atrai o leitor e a ele cabe deixar-se

penetrar e se entregar a este lugar de desejo (de fruição da obra de arte), a essa Arcádia feliz, que é o desenho de Jandira.

A observação do termo *Et in Arcadia Ego* como detalhe no desenho de Jandira Lorenz proporcionou todas as reflexões sobre memória, tempo, imagem e montagem, conceitos que envolvem teorias para pensar a história das imagens como história de fantasmas, na qual as distâncias temporais, reconhecidas como fragmentos, se combinam como em uma montagem, produzindo uma nova existência.

Seus desenhos representam a ação da memória, onde passado e presente se tecem e se emaranham. É a memória unida ao modo de compor que configura a montagem, por meio de elementos anacrônicos diversos e várias imagens dentro de uma imagem, como diversas janelas de tempo dentro de uma única janela do tempo que presentifica todas as outras imagens. Ou seja, a montagem de Jandira é o resultado do mecanismo da memória, que sob formas de lembranças, via presente, trazem a síntese atual dos fatos passados de modo contingente.

A memória, como a imagem, também joga em todos os quadros de tempo. A imagem pode ser originada por uma pluralidade de fatores heterogêneos, sendo possível receber diferentes interpretações simultaneamente verdadeiras. A memória promove uma impureza essencial, e é na impureza que as coisas sobrevivem. É essa impureza que permite as conexões entre a teoria da montagem e as janelas múltiplas de tempo nas obras de Jandira Lorenz.

A Figura 6 mostra que a montagem é algo intrínseco ao processo criativo de Jandira, ao reunir sob aspecto de colagem, cenas de tempos e histórias diferentes dentro de uma história coabitada por heterogeneidades. Assim são os tempos, uma compilação retrospectiva por imagem de toda a experiência vivida de outros, similar ao procedimento da memória, em transformação perpétua.

O termo *Et in Arcadia Ego* nos conduz em direção a ideia de um lugar imaginado, espaço que vive a obra de arte e permite ao observador adentrar nesta Arcádia da artista segundo as imagens que nela habitam. Assim, as analogias entre imagens são sempre possíveis e correspondentes às rememorações de Jandira.

Se observarmos o centro da imagem (Figura 6) veremos uma esfinge e acima dela, outras esfinges adornando colunas dóricas. Apesar da influência iconográfica e funcional egípcia na arte grega, a esfinge que aparece no desenho mais se aproxima da tradição grega pelas pernas de leão, asas de pássaro grande e rosto de mulher. A esfinge do desenho traz características desse passado histórico, similar à imagem da esfinge arcaica (Figura 8) pertencente a 560-550 a.C. e à imagem esculpida no século XX (Figura 9). São imagens que deixam vestígios daquilo que foram. A esfinge de Jandira tem sua particularidade que a difere das outras pelo tempo e contexto, onde pode ser tudo ou algo indiviso de um significado maior, revivendo como ressonância de outras imagens, que lhe emprestam a forma para fazê-la participar deste universo onírico do destempo.

Figura 8 - Esfinge arcaica em mármore, 580-575 a.C. Alt. 72 cm



Fonte: Foto da autora. MET Museum.

Figura 9 - Esfinge em bronze. Felipe Moratilla y Parreto, 1982



Fonte: Foto da autora. National Archaeological Museum of Spain, Madrid.

A influência da esfinge egípcia na arte grega é evidente. Os gregos guardaram as devidas proporções ao que se refere ao aspecto iconográfico e funcional da esfinge egípcia, guardiã dos túmulos dos Faraós, símbolo solar e essencialmente masculino, nunca possuiu a função de raptor, devorador dos mortos e muito menos o caráter erótico. A esfinge deve ter chegado à Hélade no século XIV-XIII a.C, devido a presença de visitantes, comerciantes e soldados mercenários gregos no Egito. O caráter erótico da Esfinge é um fato grego. Só a partir do século XIII a.C. é que tomou impulso como um ser capaz de marcar presença nos túmulos onde se apresenta como

protótipo da *Quere* da morte: guardiã do cadáver e possivelmente sua devoradora. Nesta época, ainda não tinha assumido seu papel de amante demoníaca, de espírito ávido de sangue e de prazer erótico, patenteado na Grécia arcaica com o arrebatamento de mortos e implacável perseguição aos jovens de físico privilegiado (BRANDÃO, 1991, p. 386). Através desses dados sobre a esfinge, percebemos na história das civilizações como as imagens se metamorfoseiam à medida em que são criadas, alterando e adaptando sentidos e significados de acordo com cada cultura.

Figura 10 - Lintel da porta com leão-grifos e vaso com folha de lótus. sécs. II-III a.C. Período Partiniano



Fonte: Foto da autora. Coleção The Metropolitan Museum of Art.

Figura 11 - Painel com grifo, 1250-1300. Cultura Bizantina. Mármore, 59,7 x 52,1 x 6,5 cm. Possivelmente proveniente da Grécia ou Balcãs



Fonte: Foto da autora. Coleção The Metropolitan Museum of Art.

Abaixo da esfinge do desenho (Figura 6) aparecem grifos, animais com cabeça e asas de águia e corpo de leão pertencentes a diversas mitologias e reproduzido em diversos momentos na História, sendo bastante recorrente na Antiguidade (Figura 10), Idade Média e na época renascentista. A figura do grifo surgiu no Oriente Médio onde babilônios, assírios e persas representaram a criatura em pinturas e esculturas. Sua representação também se tornou comum na cultura grega do século VII a.C. (Figura 11). Para os antigos gregos, os grifos tinham por função guardar os tesouros ocultos do deus Apolo e simbolizavam a força e a vigilância, e também as provas a superar para chegar às riquezas divinas. Estavam também associados a Dionísio, por lhes vigiarem a cratera cheia de vinho. No desenho de Jandira (Figura 6) eles aparecem como guardiões, próximos ao templo semelhante a um templo sumério (zigurate) do período Pré-Dinástico (Mesopotâmia), aprox. 3.200 a.C. a 3.000 a.C. (Figura 12) que foram posteriormente copiados pelos egípcios. Alguns simbolismos como este conferem um sentido iniciático e transcendente à obra.

Figura 12 - Grande Ziguarte do Rei Ur-Nammu, Ur, séc. XXI a.C., Muqayyar, Iraque



Fonte: DAVIES, 2010, p. 32.

Uma ampla variedade e variações de elementos simbólicos compõem o desenho em nanquim. As formas arquitetônicas, os elementos decorativos, os personagens e suas vestimentas, as figuras míticas, a paisagem, os animais, enfim, todas remetem a diversos tempos e civilizações, diferentes entre si, mas únicos quando no universo criativo da artista. São imagens sobreviventes que agora aparecem metamorfoseadas pelo procedimento poético de Jandira, trazendo novos sentidos e significados, pois carregam um simbolismo herdado, uma memória carregada de energia, que se transformam sempre.

O guerreiro alado (acima no canto direito da Figura 6) tem a ver com as iluminuras cristãs bizantinas e com as transformações iconográficas ao longo do tempo. Como a artista lecionou a disciplina de história da arte, as imagens permaneceram em sua memória e foram reelaboradas pelo tempo. A representação bizantina (Figura 13) é mais esquemática, mas carregada de reminiscências helenísticas, por isso é pertinente também a associação com a figura mitológica do Perseu – guerreiro da mitologia grega que partiu para a missão de decapitar Medusa. Amado pelos deuses, Perseu recebeu para êxito de sua missão a espada e o escudo de Minerva, o capacete da invisibilidade de Plutão e as sandálias com asas de Mercúrio (Figura 14).

Em sua fala, a artista faz uma assertiva sobre as alterações que os tempos colocam e como, de certo modo, esta característica não propositada está inserida em seu desenho, e, principalmente, quanto à figura do guerreiro alado e a relação deste desenho com as iluminuras cristãs bizantinas.

O guerreiro alado deve ter a ver com as iluminuras cristãs bizantinas, suponho. Como dei aula de história da arte, as imagens se fixaram na

memória e devem ter sido "retrabalhadas" pelo tempo. É claro que a representação bizantina era mais esquemática, mas a arte de lá vinha carregada de reminiscências helenísticas. (LORENZ, 2013, entrevista pessoal).

Figura 13 - Anônimo. *Arcanjo Miguel*, 1299. Mosca/Rússia, Galleria Tret'jakov



Fonte: ZUFFI, 2007.

Figura 14 - Laurent Honoré Marqueste. *Perseu decapitando Medusa*, mármore, 1890. Museu de Belas Artes de Lyon



Fonte: Templodeapolo.net, 2014, on-line.

A fala da artista acentua as afirmações sobre o que as imagens no decorrer dos séculos mostram: os tempos reinventando tempos. Também ao lado direito, no centro da Figura 6, há três figuras dançantes, sendo que uma delas tem asas e as outras duas não. Sabe-se que as ninfas (Figura 16) na mitologia grega eram espécies de deusas-espíritos da natureza. Para os gregos, elas habitavam campos, lagos, montanhas e bosques. E muitas ninfas eram a personificação de características e qualidades de deuses gregos. Algumas eram aladas. As Mênades ou Bacantes (Figura 15), também personagens da mitologia grega, eram mulheres seguidoras e adoradoras do culto de Dionísio (ou Baco, na mitologia romana). Durante o culto, dançavam de uma maneira muito livre e lasciva, em total consonância com as forças da natureza.

Figura 15 - *Mênade dançando*. Período romano. Mármore com 45cm de altura. Skulpturensammlung, Dresde

Figura 16 - William-Adolphe Bouguereau. *Nymphs and Satyr*, 1873. Óleo s/ tela, 260 cm x 180 cm



Fonte: STRONG, 1979, p. 61.



Fonte: Foto da autora. Clark Art Institute.

Se as meninas dançantes de Jandira são Ninfas, Mênades ou uma mistura das duas, não é extremamente relevante. A intenção é indicar como alguns destes poucos exemplos estão disseminados nas imagens de Jandira, fazendo, ao observador, ver características do passado no presente e levantar hipóteses de leitura quando todas essas informações se juntam, pois todo o conhecimento passado é sempre reelaborado na arte do presente. O arquivo mnêmico do artista contém energias latentes, que extravasam no processo de criação e elaboração do trabalho plástico. No caso de Jandira, vê-se um arsenal de referências de conhecimentos adquiridos ao longo do tempo que retornam ao desenho mediante reminiscências de imagens trazidas de filmes, literatura e arte embaralhados ao tempo do agora. O tempo e a memória constroem uma relação analógica com estes trabalhos. Essas imagens fantasmagóricas saltam quando o olho (do observador) é atraído por detalhes, e, é a partir do detalhe que se escava e se descobrem os intrincamentos de campos, de sentidos, de tempos, de modo a evidenciar o poder dos intervalos para estruturar a vida póstuma de um passado que existe de forma diferente (como um eco), que une momentos disjuntos do tempo e faz de um tempo a memória do outro. Continuidade (sobre camadas de descontinuidades) de um vestígio que será sempre vestígio ou fantasma.

A criação, figurativamente dizendo, é a menina sentada pensativa (Figura 17), que segura uma caixa por onde pode libertar mundos, seres e coisas desconhecidas de seu tempo, que se apresentam e sobrevivem neste novo mundo da imagem, abarrotado de tensões, fazendo com que cada leitor aviste os fantasmas, e encontre

“o bom Deus que habita o detalhe” e mergulhar nessa dialética que propõe a imagem, descortinando significados.

Figura 17 - Jandira Lorenz. *Sem título*, 2012, nanquim sobre papel, 43,6 x 64,5 cm (detalhe)



Fonte: Acervo da artista.

No recorte da imagem 6 (Figura 17) as duas figuras femininas usam roupas de épocas distantes. A vestimenta da menina sentada com um vestido simples ou até mesmo uma camisola, em comparação a vestimenta da menina em pé caminhando, semelhante a um traje grego, desperta a percepção para o coabitar de dois tempos tão distantes e tão próximos. “O fato de ser passado, para uma coisa, não significa somente que está distante de nós no tempo. Permanece distante (...), mas seu distanciamento pode dar-se também próximo de nós”, afirma Didi-Huberman ao citar

o que é para Benjamin o fenômeno *aurático*, comparando-o a um fantasma não libertado (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 161-162)⁵.

Jandira imprime sua marca em seus desenhos em janelas múltiplas, revelando as descontinuidades dos processos de memória, atingindo o observador do hoje com um presente que é presente e passado próximo. Tudo nos desenhos de Jandira pode nos remeter a alguma coisa, já que todas as imagens são receptáculos inesgotáveis de lembranças que se tornaram matéria de sobrevivências.

O passado artístico é rico em montagens, basta lembrarmos dos caprichos arquitetônicos (Figura 18) e os outros exemplos também observados nas gravuras e desenhos (Piranesi, Goya) feitos durante diversos momentos históricos que logo surgirão em mente imagens do passado que o artista soube transformar em arte, se utilizando do recurso de montagem para dar vazão ao seu arquivo de mundo. O hoje sempre coabitando com o ontem, inventando e reinventando o que está por vir. Não há uma direção correta a seguir, e sim uma constante mutação, apropriação, aglutinação, manipulação, enfim, o que quer que faça com que a arte seja sempre um belo acontecimento, uma descoberta do inapreensível.

Figura 18 - Atribuído a Louis de Caullery. Las Maravillas del Mundo: El Mausoleo de Halicarnaso, El Foro de Alejandria e El Coloso de Rhodes, c. 1617. Óleo sobre cobre, 26 x 36 cm



Fonte: ARQUITETURAS PINTADAS, 2011.

⁵ Tradução da autora do original: “El hecho de ser pasado, para una cosa, no significa solamente que está alejada de nosotros en el tiempo. Permanece lejana, es cierto, pero su alejamiento mismo puede darse también cerca nuestro – éste es, según Benjamin, el fenómeno aurático por excelencia –, como un fantasma irredento, como el que retorna.”

Ao olharmos a imagem 19 (Figura 19) podemos vê-la como uma montagem, onde a junção de símbolos e figuras representam a narrativa do presente (tempo de sua construção). Por esse ângulo, a montagem novamente se anuncia, pois a própria arte romana inspira-se profundamente nos estilos gregos, como também a arte grega inspirou-se na arte egípcia, revelando no hoje como chegam essas justaposições e colagens que a cultura agregou de modo metamórfico até contemporâneo. Aprendamos com a história e com a arte que mostra através da montagem a possibilidade de que todas as coisas se encontrem (no passado, presente e futuro) e contribuam uma para com as outras, e que cada coisa que vai deixe um pouco de si naquilo que fica.

Figura 19 - Base da coluna de Antonino Pio e de Faustina. Relevo da Apoteose, ca. 161 n.e. mármore. Museu do Vaticano, Roma



Fonte: DAVIES, 2010, p. 207.

A obra de Jandira Lorenz em suas múltiplas janelas nos abre também todas as portas possíveis constituindo-se em imagens-acontecimento, um conceito chave para Deleuze (2006 e 2007), isto é, imagens nas quais incidem todas as possibilidades e probabilidades, como um hipertexto, em que incidem tempos e obras que não são desta temporalidade. A produção de sentido é o acontecimento. A obra de arte como acontecimento transcende o tempo. A montagem que a artista faz, mediada pela lembrança, responsável pelo movimento de criação, permite a repetição com diferença. Para Gilles Deleuze (2006) a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos” e que essas relações “estão na imagem desde a sua criação”. O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. A disciplina História da Arte deve ser pensada dentro deste processo em construção e o seu olhar

sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória.

No processo criativo da artista, a memória (consciência) percebe essas marcas do passado e interpreta-as à luz do que rememora. O processo de composição artística é uma grande montagem. E pela montagem, o grande arquivo de Jandira resplandece em seus desenhos. Para isso nos servem as imagens, para mostrar que a montagem é algo intrínseco ao processo criativo. E a memória é o motor que alavanca este processo.

Em cada imagem em sua especificidade, há possibilidades de realizar observações e estabelecer critérios, com intuito de traçar abordagens possíveis, tendo em vista a tradição histórica, crítica e estética, de modo a aproximar-se do fenômeno artístico. Não há pretensão de definir o que é irreduzível (obra de arte), mas pensar essa impossibilidade de definição por meio de vínculos com outros artistas, com pesquisas, com a história da arte, pensamentos sobre processos criativos e teorias que dialoguem com o objeto de estudo.

Os livros de Didi-Huberman que discorrem sobre imagem e tempo abrem a uma multiplicidade de problemas e debates, inerentes a história da arte e de sua relação e movimentos com modelos de tempo, a noção epistemológica de anacronismo e seus nexos com a sobrevivência, o sintoma e a imagem. Trazem uma contribuição concomitantemente importante para a teoria da imagem, historiografia e filosofia da arte. Didi-Huberman propõe, segundo sua leitura e atualização baseada em Aby Warburg, uma contribuição metodológica com intuito de colocar a questão do anacronismo considerando o paradoxo da imagem, por meio da montagem de tempos heterogêneos. O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. As obras dos artistas devem ser pensadas dentro deste processo em construção e suas práticas permitem ao espectador, comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória. Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem,

arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raúl Antelo em *Potência da Imagem*, que diz:

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como “problema”. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as “Potências da imagem” (ANTELO, 2004, p. 9-12).

Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica. Um pouco disso foi o que tentamos fazer aqui, enfocando sobretudo a ligação destes dois artistas com a arte e a ciência, considerando a própria arte como fonte de aprendizagem, em procedimento científico.

O que David Hockney concluiu com sua pesquisa é que os fatos sobrevivem no presente, de uma forma diferente daquilo que foi, porém carregam em si a prova, a latência daquilo que um dia foi, o mesmo que Aby Warburg ao falar da vida das imagens, quis dizer com a sobrevivência póstuma neste texto exemplificada através da poética de Jandira Lorenz.

Referências

- ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- ARQUITETURAS PINTADAS: del Renacimiento al siglo XVIII. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2011. [Catálogo da Exposição]
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v. 1, 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- DAVIES, Penélope J. E. et al. *A nova história da arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores, 2013.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damisch, *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 3, p. 7-18, 2007. Disponível em: <http://issuu.com/ihafcsunl/docs/rha_3>. Acesso em: junho de 2014.

LORENZ, Jandira. Entrevista. Florianópolis: 16 fev. 2013. Entrevista concedida a Vanessa Bortucan de Oliveira.

TEMPLODEAPOLO. Disponível em: <<http://www.templodeapolo.net>>. Acesso em: junho de 2014.

ZUFFI, Stefano (Org.). *I dizionari dell'arte*: Santi. Milano: Mondadori Electa, 2007.

Sandra Makowiecky

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasil Aica UNESCO. Membro do Comitê Brasileiro de História da arte. Associada da ANPAP.

E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526>

Vanessa Bortucan de Oliveira

Possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais e Mestrado em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

E-mail: vanessabortucan@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0124553547958819>

Relação entre verbal e visual na construção do discurso prescritivo na revista *Capricho*

Letícia Nassar Matos Mesquita (UFES – Brasil)
Moema Lucia Martins Rebouças (UFES – Brasil)

RESUMO

Uma efusão de cores, formas, imagens e palavras, esmeradamente distribuídas em uma superfície alva e leve, despertam a atenção de um público ávido por saber a respeito de namoro, *bullying*, maquiagem, roupa e diversão. Trata-se da publicação para jovens mais vendida no Brasil e há mais tempo no mercado: *Capricho*. Este artigo, então, tem como objetivo analisar o modo como a revista, a partir da relação entre verbal escrito e visual, constrói um discurso prescritivo visualmente atrativo, que apresenta à adolescente os modos de ser e parecer que devem ser seguidos para ser aceita em seus grupos. Os exemplares em estudo são de janeiro de 2010 a dezembro de 2011, com foco na capa. Os estudos da dimensão figurativa e plástica em textos sincréticos, de acordo com a metodologia da semiótica francesa, embasam nossas análises.

PALAVRAS-CHAVE

Revista feminina. Linguagens visual e verbal. Semiótica francesa.

ABSTRACT

An effusion of colors, shapes, images and words, carefully spread in a fair and light surface, calls the attention of an audience avid to know more about dating, bullying, makeup, fashion and fun. This is the bestselling magazine for young people in Brazil: *Capricho*. The objective of this article is to analyze how this magazine, based on the relation between the written text and the visual aspects, builds a prescriptive and visually attractive speech to present teenagers the ways to be and to look, that should be followed to be part of certain groups. The issues studied are from January/2010 to December/2011, focusing on the front cover. Studies about the figurative and plastic dimensions in syncretic texts, according to the methodology of French semiotic, are the basis of our analyses.

KEYWORDS

Female magazine. Visual and verbal languages. French semiotic.

Introdução

A *Capricho* é a revista destinada ao público juvenil mais vendida no Brasil. Nos anos em que exemplares de nossas análises circularam, janeiro de 2010 a dezembro de 2011, a circulação era quinzenal¹, contava com aproximadamente 90 páginas e seus mais de 207 mil exemplares por edição atendiam a 2,5 milhões de leitoras. Das suas 32 seções, duas serão analisadas em nosso artigo, *Busca* e *Look*. Porém, é com

¹ A partir de 2014, após 18 anos de periodicidade quinzenal, a publicação passou a ser mensal. Boa parte das suas leitoras migraram para diferentes plataformas digitais: o site da revista, o Facebook, o Twitter, o Instagram e para o aplicativo exclusivo para smartphones, chamado CH Week.

a primeira página que a leitora tem contato com a revista – a capa – que iniciaremos os estudos das estratégias enunciativas que nos levarão a conhecer os objetos investidos de valor que o destinador-manipulador *Capricho* colocou em circulação, a partir do simulacro de leitor inscrito em seu fazer, de modo a persuadir o leitor a adquirir a revista, a acreditar no que está sendo dito e a levá-lo a agir de acordo com o que é proposto. Para tal empreendimento analítico, consideramos todos os 52 exemplares um enunciado único.

Na revista *Capricho* há uma interação entre diferentes linguagens de manifestações, que são a visual e a verbal, formando um todo de significação. Denomina-se esse texto-objeto de texto sincrético. Desse modo, não é possível apreender a significação do texto *Capricho* sem que haja uma articulação entre essas linguagens, portanto, não podemos analisar a dimensão plástica e os elementos nela presentes isoladamente, assim como os elementos verbais. Isso porque todos constituem escolhas do enunciator e constroem, em seu articular, um enunciado verbovisual, visando orientar a apreensão da significação por parte do enunciatário.

No suporte impresso, a organização da visualidade começa a ser delineada no projeto gráfico, concebido antes da publicação ser lançada no mercado. Esse projeto define como as páginas serão divididas, ou seja, seu número de colunas; os tipos e as características das letras; o alinhamento dos parágrafos, o posicionamento de fotos, fios, desenhos, logos e quadros. Porém, a cada exemplar esses elementos são organizados de modo diferente pela diagramação.

Diagramar é ordenar, organizar plasticamente nas páginas as fotografias, as matérias (textos jornalísticos), as legendas, os desenhos, as cores, enfim os elementos que constituem uma página impressa. Desse modo, reconhecemos que a articulação entre os elementos das linguagens verbal escrita e visual é promovida pela diagramação. As formas, as cores e a posição e distribuição desses na página (superfície matérica da revista) constituem, respectivamente, os formantes eidético, cromático, topológico e matérico do plano de expressão de um texto plástico.

A capa

Por ser o “rosto” da publicação, onde são investidos os principais recursos gráficos e as temáticas que constituem a revista, a capa precisa impor sua presença na banca de revistas de modo a atrair a atenção do leitor, em especial, aquele ao qual se destina. Essa primeira página prenuncia um diálogo entre as manifestações verbais e visuais que está presente em toda a revista. Na capa da *Capricho* há a exploração de elementos plásticos e verbais familiares às jovens enunciatárias, que são distribuído e organizados, de acordo com o traçado do projeto gráfico. Desse modo, essa prática é uma das responsáveis pela construção da identidade da publicação, pois a torna reconhecível dentre tantas outras expostas na banca.

Impressa em papel couché brilhoso, 115g, por isso mais grossa e brilhosa que as páginas do miolo da revista (papel LWC 57g), a capa tem a sua visualidade e, portanto, a leitura da página, orientada por três elementos principais: o logotipo, o corpo das celebridades e o nome delas. No entanto, existem variabilidades e invariabilidades em relação a esses e outros elementos que a compõem.

Figura 1 - Elementos da capa da Capricho. 30 jan. 2011



Fonte: arquivo pessoal da autora.

O diálogo entre a publicação e o seu leitor é iniciado pelo logotipo. Localizado sempre na parte superior e em uma extensão que ocupa de um lado a outro da página, vem o nome da revista – CAPRICHOS –, aliás, seu logotipo. Essa topologia é uma invariável na capa, no entanto, a cada exemplar as letras do logotipo e o fundo em que são grafadas mudam de cor. Escrito em letras de forma, suas serifas (hastes das letras) arredondadas, o prolongamento do traço do “R” até o início da letra “O” (ou seja, da esquerda para a direita) e do traço esquerdo do “H” até formar o pingaço do “I” (mantendo o deslocamento da esquerda para a direita) proporcionam um efeito visual de movimento à palavra “Capricho”.

No entanto, não é em toda edição que o logotipo aparece inteiramente. Nas 42 capas estudadas, o rosto da(s) personalidade(s), desenhos, círculos ou retângulos, que destacam em seu conteúdo o que a edição tem de especial ou as suas promoções, estão sobre algumas letras.

Apesar de todos esses elementos, o nome da revista mantém sua presença. Isso acontece porque a regularidade de sua topologia e do design de suas letras são marcas que constroem a leitura da palavra. Por sua vez, a recorrência da modificação cromática a cada edição e a aplicação de diferentes elementos gráficos sobrepostos às letras constituem uma estratégia plástica de referendar o estilo dinâmico e apurado da identidade de *Capricho*. Dessa constância, depreende-se um enunciador que zela para que o termo “Capricho” seja compreendido como uma ação realizada com esmero e primor em oposição a outra definição que o dicionário dá à palavra “Capricho”: um fazer volúvel, que não segue regras, excêntrico. Essa exploração visual torna o logotipo um dos elementos de comunicação mais importante da publicação, pois sua iconização contagia os demais componentes da página e se expande para o conteúdo da publicação. A partir dele, tem-se, então, uma assinatura de quem enuncia e que o faz de modo a se posicionar enquanto um sujeito preocupado em valorizar o seu fazer euforicamente.

Também junto ao nome da revista, acima da letra “C”, está o endereço eletrônico: capricho.com.br, e, às vezes, abaixo da mesma letra, a logomarca da empresa que a publica, Editora Abril. Esta também pode vir publicada na parte inferior da página, mas sempre do lado esquerdo. O site e a logomarca são figuras

institucionais que ancoram e qualificam o modo de enunciar da *Capricho*. Ancoram porque concretizam no discurso os atores, os espaços e os tempos, levando a leitora a reconhecê-los como pertencentes ao mundo natural, produzindo o efeito de sentido de que as pessoas, os acontecimentos e os lugares existem, assim como existem a Editora Abril e o *site*. Assim, qualificam a *Capricho* como uma enunciadora que enuncia a verdade, que está acompanhando a evolução do seu tempo – por isso tem uma página na Internet – e que faz parte de uma grande empresa de comunicação. A *Capricho* não está sozinha. Ela pertence a uma família numerosa e com tradição no mercado editorial no Brasil.

Ao centro e ocupando verticalmente a Capa, tem-se sempre uma fotografia de celebridades, nacionais e internacionais: atores, atrizes, cantores, cantoras. Quando a pessoa famosa é estrangeira, as fotografias não são de autoria da revista, mas das assessorias de imprensa desses famosos. O crédito da foto de capa é informado no índice da revista. O enquadramento desses corpos ora são apresentados em close, destacando em seus rostos os olhos, as bocas, os cabelos; ou em *contre-plongée*, ora o corpo inteiro; ora o tronco.

O enquadramento em close constrói uma sintaxe plástica: a de que todas as capas com esse ângulo terão o nome da publicação diagramado sobre a testa da celebridade. Já, semanticamente, a exploração visual do logotipo promove um contágio estético entre ambas figuras (o logotipo e a celebridade), fazendo com que, em uma simbiose, ambos se tornem uma só celebridade. Esse contágio se expande ao leitor mediante o olhar desses jovens e da plasticidade do logotipo, colocando enunciador e enunciatário frente a frente, numa convocação para que este se aproxime dessa cena enunciativa. O procedimento plástico da horizontalidade do logotipo (Figura 2) leva o olhar a deslizar da esquerda para direita e em um alinhamento paralelo chega-se aos olhos dessas figuras, às maçãs da face, aos lábios e, então, o verbal complementa: “Quer beijar muito bem?” (7 de novembro de 2010), “Linda, já!” (20 de novembro de 2011).

Figura 2 - Capas das edições de 7 nov. 2010 e 20 nov. 2011 recortadas na horizontal



Fonte: arquivo pessoal da autora.

O sincretismo entre verbal e visual confirma a proposta de aproximação entre a revista/celebridade e a leitora. Landowski, em seu ensaio “Masculino, Feminino e Social” explica que algumas imagens,

[...] longe de atualizar o quer que seja, virtualizam a conjunção com o valor (ou a fusão com o objeto), remetendo-nos indefinidamente a uma outra coisa, a um gozo diferido e, afinal, a algum Outro cujo simulacro promissor elas constroem e com o qual fingem nos pôr em comunicação [...] (1998, p. 31).

É o enquadramento em close o agenciador dessa conjunção. Quando se trata de grupos musicais, todos os integrantes são fotografados em *contre-plongée* (quando o fotógrafo se posiciona um pouco abaixo ao sujeito a ser fotografado), em gestos descontraídos ou em poses tradicionais, isto é, alguns de pé e outros agachados olhando para frente. A exploração da horizontalidade e da verticalidade permanece, mesmo sendo mais de um corpo a compor a verticalidade e o nome da publicação estar por trás de tantas cabeças, de tantos corpos. É o efeito de perspectiva que sustenta essa categoria horizontal vs. vertical na dimensão plástica e, no plano do conteúdo, o dentro vs. fora da cena apresentada na capa. Horizontalmente, o logotipo e os olhares novamente trazem a leitora para junto dos grupos. Verticalmente a profundidade leva a leitora a “entrar” na página, metáfora visual para o “entrar” na revista. Ambas ações são confirmadas verbalmente pelas chamadas, por exemplo, mediante o uso do pronome pessoal “você”, do pronome de tratamento “seu”, de verbos na terceira pessoa do singular: “Linda no verão. Entre em forma e chegue bonita à areia [...]”; “Dudu, Caíque, Federico e Renan ajudam você a desvendar o que rola na cabeça dos meninos”; “14 truques espertos para salvar seu cabelo!”.

O enquadramento em *contre-plongée* também ocorre quando os personagens dos atores formam um casal nas histórias do cinema, da televisão ou na vida real. Eles apresentam-se abraçados. Essa pose convoca a leitora a ser espectadora da cena em que os casais trocam carícias, ficam lado a lado ou unem seus corpos em um abraço ou mãos nos ombros. A *Capricho* está lá, nos bastidores, ação figurativizada por sua localização atrás dos casais, para narrar os fatos sobre as suas vidas. Na edição de 21 de novembro de 2010, tem-se “Robsten no Brasil. A passagem do casal por aqui não deixa dúvidas: os dois estão mais apaixonados do que nunca”. Nessa página, o coração no mesmo tom de rosa do fundo do logotipo confirma quem é esse narrador que apresenta à leitora uma “cobertura especial” a respeito do casal. Outro coração aparece na capa de 14 de julho de 2011, mas dessa vez está diretamente relacionado ao affair de “Diego e Roberta”. Ao ser instalada enquanto espectadora, outra ação se estabelece para a leitora: a de ser espectadora cinematográfica e telespectadora de novelas e minisséries.

Os corpos, portanto, não são apenas de mulheres, como é comum em revistas destinadas ao público feminino. Ao todo foram 23 capas com os homens sozinhos, 20 capas com mulheres e 9 com casais. A maioria das pessoas fotografadas é branca; as duas exceções foram Rihanna (22 de maio de 2011) e Neymar (19 de junho de 2011). Ambos foram a segunda opção de capa para uma mesma edição. A leitora assinante não recebeu a capa com eles; em sua casa chegaram as capas com as meninas que compõem o grupo Rebelde! e Marina Ruy Barbosa, respectivamente.

Essas celebridades são figuras midiaticizadas, ou seja, o seu modo de presença no mundo é mediado pelas tecnologias da informação. Segundo Sodré (2008, p. 21), “[...] midiatização é uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido de comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organização empresariais e com ênfase num tipo particular de interação [...]”. Portanto, compõe esse fluxo informacional os lançamentos de filmes, CDs, novelas, seriados, dentre outros produtos que influenciaram na seleção de algumas dessas figuras para compor as 52 capas analisadas. Todas as chamadas que acompanham essas figuras remetiam a algum evento ocorrido ou a acontecer, ou, então, informações sobre os personagens que desempenham na ficção cinematográfica ou televisiva.

Enquanto mais um elemento da capa, essas figuras passam a ser também um recorte que a revista faz do mundo cultural a partir do simulacro de leitor construído no ato da composição visual da página. Por isso são jovens de ambos os sexos que figurativizam esse leitor, o seu tempo e o seu espaço. E para produzir a ilusão referencial, essas figuras estampam em seu rosto olhares doces, sedutores, sorrisos marotos, expressões de alegria, beijos na face, maquiagens, penteados, calça jeans, *t-shirts*, casacos, saias, minissaias, vestidos e bijuterias referentes à faixa etária, social e cultural da leitora. Ícones juvenis, esses corpos formam o eixo vertical da página, atraem a atenção da leitora e sustentam a proposta do logotipo da revista ao se apresentarem jovens, bem maquiados, penteados, sorridentes e saudáveis. Eles figurativizam uma edição feita com esmero (capricho).

Essa diagramação peculiar da capa que utiliza muitas cores, palavras, formas, rostos e corpos possui ainda outra assinatura: os pequenos desenhos. A forma e a cor desses elementos constroem o efeito de sentido de que foram feitos a lápis, espalhados pela capa, mas posicionados, às vezes, ao lado, acima ou abaixo de algumas palavras das chamadas. São desenhos de estrelas, corações, diamantes, florzinhas, sorvetes, nuvens, raios, dirigíveis enfim, ilustrações características de cadernos de adolescentes. Esses desenhos também são elementos gráficos da diagramação das matérias da revista.

Esses desenhos são mais um elemento da sintaxe que constrói a capa, mas o papel semântico que eles desempenham pode ser depreendido por sua constância na relação com os demais componentes. Então vejamos: a principal localização é no topo da página, próximo ao logotipo e, por conseguinte, ao rosto das celebridades. Os que mais se repetem são as estrelas e o desenho do coração.

Em 2011, identificamos 13 capas com estrelas e 16 com coração. Mas esses dois desenhos não compõem sozinhos uma única página. A combinação deles varia: coração com estrela e nuvem; estrela com raio e coração; estrela com diamante; estrela com nuvem. Esses conjuntos de desenhos reforçam semanticamente a foto da celebridade. As estrelas redundam o significado de essas personalidades pertencerem ao grupo sociocultural da fama. As estrelas e as nuvens, por serem elementos celestiais, quando junto a um ator ou cantor figurativizam o devaneio, o

desligamento da realidade para o onírico. Quando essa dupla acompanha as atrizes ou cantoras, o eidético figurativiza delicadeza (nuvem) e glamour (estrela). O que se depreende do uso desses desenhos é que eles compõem um “alfabeto” visual, que é utilizado para enfatizar, reforçar os demais elementos que compõem a página: o logotipo, o corpo e as chamadas.

Para o enunciador, o verbal também é mais um constituinte plástico. Desse modo, os sentidos engendrados pela linguagem verbal tornam esse elemento ainda mais complexo. Os nomes das celebridades, por exemplo, possuem uma carga semântica extra ao serem grafados maiores e na cor das letras do logotipo. O efeito de sentido provocado por esse arranjo plástico sobre o verbal não é só o de um sucesso consagrado no mundo cultural pelo fazer fazer da celebridade, mas também um sucesso sancionado pela revista. E a recíproca é verdadeira. Ambos são celebridades, ambos figurativizam o sucesso, ambos sabem fazer ser e, portanto, expõem essa competência quinzenalmente de modo a mostrar o como a enunciatária deverá fazer para alcançar também o sucesso no que é proposto pela *Capricho*.

Portanto, o advérbio de modo mais utilizado é o “como”. Ele é grafado nas chamadas de capa em tamanho maior que as demais palavras; também é cromatizado e topologicamente ocupa a linha superior à da chamada. Assim, ele atua enquanto título da chamada que o segue. O advérbio também pode ser encontrado no mesmo tamanho e cor das palavras das chamadas. “Como dar um beijo inesquecível” (16 de janeiro de 2011), “Ela conta como sua vida se transformou [...]” (26 de setembro de 2010), RESOLVA SUA VIDA, Como não dormir na aula, fugir do tédio, ter um guarda-roupa decente...” (9 de outubro de 2011). Às vezes o “como” não precisa vir escrito. Em algumas chamadas ele está pressuposto:

[...] Recurso de grande eficácia, o emprego retórico da pressuposição não é, porém, seu único uso persuasivo-argumentativo. Todo ato de pressupor implica presumir e, de alguma forma, impor a adesão do enunciatário. Na definição de Ducrot, o ato de pressupor mostra-se, claramente, como uma tática argumentativa. O enunciador obriga o enunciatário a admitir o conteúdo pressuposto, sem o que o discurso não prossegue, e não lhe dá o direito de discutir, de argumentar enfim, a partir de tal conteúdo. [...] (BARROS, 2001, p. 100).

É o caso das chamadas quantitativas, pois elas apontam os modos de “como” encontrar produtos de beleza, de “como” se maquiar e se pentear, por exemplo. As gírias também são frequentes e não são grafadas em itálico ou entre aspas, como recomenda a norma culta. As mais publicadas na capa são: “dicas”, “curtir”, “mico”, “rolar” e “balada”. Porém, os estrangeirismos também podem ser classificados como “gírias”, já que essas são, segundo Houaiss, “linguagem informal caracterizada por um vocabulário rico em idiomatismos metafóricos, jocosos, elípticos, ágeis e mais efêmeros que os da língua tradicional.” Assim, Best Friends Forever (BFF), “look”, “kit”, “make”, “love” compõem o léxico do enunciado verbal da capa como se fizessem parte da língua portuguesa.

Sincretismo: ritmo, tempo e espaço

O ritmo de leitura proposto é o da rapidez. Essa temporalidade é assegurada não só pelos formantes plásticos, mas também pelo verbal que compõe os enunciados. Os dêiticos “pro”, “pra”, “BFF”, “MSN”, “F5” e as frases curtas são alguns exemplos de dinamizadores de leitura que, em sincretismo com os constituintes plásticos, corroboram na construção de uma leitura de curta duração.

A temporalidade é uma das categorias enunciativas instauradas no enunciado pela enunciação e esta, por sua vez, é o lugar de instauração do sujeito que tem, em algum espaço, também sua referência. Como ocorrem as projeções da enunciação no enunciado capa? Nas 52 capas está presente o eu-aqui-agora, ou seja, estão instalados no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu); o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora). A projeção dos actantes da enunciação na página se dá mediante o uso reiterado da segunda pessoa do singular (você) e do pronome possessivo na primeira pessoa do plural (nosso), que constroem um efeito de cumplicidade entre o enunciatário (a revista, que simula um “eu”) e a enunciatária. A partir do recurso do discurso direto nas chamadas declarativas, cria-se o efeito de aproximação, de uma intimidade entre revista e leitora, uma vez que a *Capricho* cede espaço na página principal para delegar voz à sua leitora.

Esta leitora, por sua vez, também é instalada a partir de dois recursos visuais: do olhar frontal das celebridades, como um sujeito “em estado de comunicação”

(LANDOWSKI, 1998) a convidar ou provocar um contato, um intercâmbio entre um eu e um tu; e da plasticidade dos desenhos, que constrói um efeito de convocação à leitora a também deixar o seu na página da revista. Ao se relacionar com esses elementos, a etiqueta também corrobora nessa instalação da leitora, seja enquanto assinante, seja enquanto compradora de banca. O “aqui” é o espaço da revista, ou seja, os conteúdos das chamadas deixam pressuposto que é no interior da revista que a leitora irá encontrar a matéria completa.

Revelam o tempo do “agora” os verbos conjugados no presente do indicativo, as gírias, as referências às redes sociais, os títulos dos filmes, das séries televisivas em cartaz e da falta de dêiticos temporais nas falas entre aspas. Na visualidade, o corpo é das celebridades que estão fazendo sucesso no período em que a publicação circula, as cores das letras seguem as paletas de cores da moda, assim como as roupas, os colares, as maquiagens e a data publicada na etiqueta.

O enunciado capa propõe, então, a interação entre a publicação e a leitora, sustentada pelo que aquela considera ser importante para esta. Ao dividir o espaço da página com a leitora, mediante os mecanismos de sua instalação, a revista a atrai para uma conversa sobre os temas atuais e pertencentes às configurações discursivas da jovem: informações sobre a vida das celebridades, moda e beleza, namoro e sexo. O modo de organizar esse enunciado a partir da reiteração dos elementos gráficos, das cores, dos corpos, da tipografia e das apresentações das chamadas conferem a *Capricho* um estilo próprio de se mostrar. O logotipo da publicação ratifica essa construção e dá unidade à plasticidade.

Dentre os elementos que não são constitutivos da capa estão os corpos de pele escura, corpos seminus, os não famosos (anônimos), uma linguagem formal e objetiva e uma diagramação clássica, onde os tipos gráficos não possuem serifas. Os textos são justificados, as vinhetas não apresentam uma forma arrojada e as cores são frias. Assim, as temáticas sobre política e economia não são publicadas na primeira página.

A sincretização das linguagens revela a performance de *Capricho* em fazer-se objeto modal para a sua enunciatária, portanto é importante ter a publicação para a leitora saber-ser a jovem da moda, enturmada e informada sobre modos de

comportamento na vida social e íntima. Nessa relação intersubjetiva estão as táticas de manipulação que a sustenta: as de tentação e de sedução. A partir de elementos visuais e verbais que tentam a leitora e a induzem a acreditar que ela também pode ser competente, bastando para isso ler a “amiga” *Capricho*, a jovem, assim seduzida, realiza o fazer-interpretativo e o fazer-criar do destinador. Essa manipulação acontece porque a leitora, cognitivamente, crê nos valores da destinadora, pois compartilha do mesmo sistema axiológico articulado intencionalmente pela revista a partir do seu simulacro no ato de elaboração do enunciado. De posse desses valores, outras performances se realizam.

No entanto, para que esse programa de competências e, conseqüentemente, de performance seja concretizado, *Capricho* coloca em circulação objetos investidos de valores que provocam a jovem a desejá-los e, por fim, a realizar a performance de adquirir a revista, por meio da qual terá a competência do saber e do poder-fazer o que é proposto pela publicação. As informações sobre os produtos que estão na moda, preparativos para a festa de 15 anos, os segredos dos garotos, as dicas sobre sexo e relacionamento amoroso, sobre como superar e não provocar o *bullying*, os cuidados com as redes sociais, depoimentos de jovens que já são mães, de jovens que venceram uma etapa difícil da vida, enfim temáticas constitutivas do universo juvenil são os objetos de valores almejados pelas leitoras e que a revista coloca em circulação em diferentes narrativas engenhosamente bem diagramadas e discursivizadas de modo a construir, por meio de uma familiaridade visual e verbal, uma interação sensível.

Construímos então o enunciator e enunciatário desse texto *Capricho*: as jovens em busca de informações sobre como fazer para serem aceitas por seu grupo, serem entendidas por seus pais, terem um relacionamento amoroso, serem boas alunas e passarem de ano. A *Capricho* é a sua interlocutora, simula uma amizade e para isso apresenta-lhe valores. Em se tratando da totalidade das edições, o modo recorrente como esses valores são apresentados em detrimento de outros que foram excluídos, a leitora inscrita não é aquela que quer ser, é aquela que deve ser segundo o que a *Capricho* considera ser ideal para ela. A partir dessa estabilidade no modo de dizer, depreendemos que o recorte de mundo natural feito pelo sujeito da enunciação é o de

expor em suas capas os sujeitos midiaticizados e abordar os temas sexo, beleza e relacionamento amoroso a partir desses sujeitos, que já estão realizados social e economicamente. Eles figurativizam que o sucesso pode ser obtido também na vida pessoal da leitora.

As celebridades, incluindo nelas, como vimos, a *Capricho*, é um conector isotópico que possibilita a passagem de uma leitura a outra em todos os exemplares da publicação. Para a semiótica, a isotopia é a reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso. É ela quem garante a coerência textual. Desse modo, a coerência semântica e figurativa do texto *Capricho* é assegurada pela isotopia temática do sucesso e pela isotopia figurativa das celebridades, que nas seções Look e It Girl se desvelam e se assumem enquanto modelos a serem imitados.

Dos estudos da capa depreendemos que a revista propõe à leitora a busca pelo sucesso (pessoal e social) a partir do caminho indicado pela publicação. Por meio de uma visualidade alegre e de uma linguagem coloquial, cada passo desse caminhar é apontado com o uso do “você”, como nas perguntas retóricas (“Como sobreviver a uma traição”, 14 de março de 2010) e nas frases imperativas. Eis no nível discursivo, que a partir da capa começa a ser desenhada, a cena do ensinamento didático que é próprio do gênero cartilha.

A capa preanuncia não apenas o conteúdo da publicação, mas também o como esse conteúdo virá expresso. A diagramação trata-se, portanto, de uma estratégia enunciativa que permite a leitora já entrever o que será apresentado nas páginas da revista a partir da apreensão sensível da sua capa. O cromático, o eidético, o topológico, o léxico e os temas da primeira página são o diapasão que a cada edição ordena o arranjo estético da plástica sincrética e a axiologia do texto *Capricho* ao homologarem-se com o arranjo do plano de conteúdo.

O sincretismo das linguagens verbal e visual constrói uma memória textual tecida pelas reminiscências de imagens e palavras redundantes em todos os exemplares e que são constitutivas do conjunto plástico e temático que norteia a linha gráfica e editorial da revista. Seu estudo mostra a relevância das análises das relações entre o visual e o verbal escrito, como no presente caso, para a apreensão

da significação de um texto sincrético. Essa prática de leitura também corrobora na construção de um sujeito-leitor capaz de entender que os arranjos visuais “falam” tanto quanto as palavras neles inscritas.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed., São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2001.

LANDOWSKI, Eric. Masculino, feminino, social. *Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação – Semiótica, mídia e arte*, ano 2, n. 3, p. 13-43, ago. 1998.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Letícia Nassar Matos Mesquita

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (COS/PUC/SP); Doutora em Educação: linguagens verbal e visual pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE/UFES); jornalista da Superintendência de Cultura e Comunicação da UFES; Grupo de Pesquisa de Processos Educativos da Arte – GEPEL da UFES e membro do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS/PUC/SP).

E-mail: letty3@yahoo.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/3501642639807824>

Moema Lucia Martins Rebouças

Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (COS/PUC/SP); Pós-Doutora pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Professora Associada da UFES; pesquisadora do CNPq, líder do Grupo de Pesquisa de Processos Educativos da Arte – GEPEL da UFES e membro do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS/PUC/SP).

E-mail: moemareboucas@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/4414451806305375>

Tanto vilão quanto herói: a estética do novo protagonista dos contos de fadas

Ana Mery Sehbe De Carli (UCS – Brasil)

Karem Roberta Sartor dos Santos (Pesquisadora independente – Brasil)

RESUMO

A partir da observação de padrões culturais e comportamentos sociais da modernidade e da pós-modernidade, o conto de fadas *A Bela Adormecida*, em suas versões para Disney (EUA-1959 e EUA-2014), é usado como objeto de estudo para constatação das polarizações entre o bem e o mal, presentes em representações até a primeira metade do século XX e o seu lento abandono, chegando à personagem Malévola, heroína e vilã ao mesmo tempo, caracterizando os humores fluídos do início do século XXI. Fundamentado em autores como Santaella, Maffesoli, Camargo, Corso e Corso, Calabrese e Eco o artigo trabalha na significação de produtos culturais do imaginário que facilitam a compreensão de paradigmas que se esgotam, dando lugar para novas formas de pensar e representar.

PALAVRAS-CHAVE

Contos de fadas. Cinema. Estética. Cultura pós-moderna. Neobarroco.

ABSTRACT

Having as a starting point the observation of cultural patterns and social behaviour in Modern and Post-modern times the tale “Sleeping Beauty”, in its Disney versions (USA-1959 and USA-2014), is used as a study object for the recognition of polarizations between evil and good. This binary relation is present in representations up until the first half of the 20th century, and their slow let down converging to the character “Maleficent”, hero and villain at the same time, characterizing the fluid humours of the beginning of the 21st century. Based on authors such as Santaella, Maffesoli, Camargo, Corso and Corso, Calabrese and Eco the article works in the cultural imaginary products signification that facilitate the understanding of paradigms that run out, giving way to new ways of thinking and acting.

KEYWORDS

Fairy tales. Cinema. Aesthetics. Post-modern culture. Neo-baroque.

1 Os estereótipos dos contos de fadas

1.1 Conceitos e autores

O presente trabalho pretende abordar os padrões estéticos preconcebidos e impostos pela sociedade, em determinado tempo e espaço, que aparecem nas mais diversas formas de manifestações culturais. Santaella (2003) analisando os vários sentidos de cultura, segundo óticas das diversas ciências, diz que para a antropologia cultural, a cultura aparece como fenômeno regional. Assim, os elementos culturais, em qualquer tempo, “apresentam uma distribuição geográfica”. Essa distribuição por

localidade define certos costumes e comportamentos; define as artes, as religiões, as crenças e as lendas como pertencentes às regiões em que elas existem.

Vale notar que os hábitos sociais de uma região podem ser absorvidos por outras regiões. Na verdade existe um trânsito, o que prova que nenhuma cultura foi ou é absolutamente autóctone. Morace (2007) diz que o desenvolvimento supremo da escultura grega se deu quando ela foi fecundada por certos estímulos vindos de outras culturas também tradicionais. A ideia dos outros quando aprovada tende a ser absorvida e misturada com a própria.

Santaella (2003) diz ainda que a cultura “envolve a repetição de comportamentos aprovados pelo grupo, de modo que ela tem uma forma e estrutura reconhecível” e tende seguir um padrão. Se as pessoas se acomodam ao padrão, a cultura permanece estável, mas isso não é uma regra. A própria mistura entre culturas provoca mudanças, que muitas vezes podem ser drásticas. Além da padronização de determinado grupo, e da permeabilidade potencial entre eles, existe subjacente a todas as culturas, padrões gerais ou universais que se expressam em categorias, tais como atividade econômica, arte, filosofia, religião e linguagem.

Considerados esses apontamentos de Santaella podemos dizer que alguns padrões gerais da cultura fecundaram profundamente no desenvolvimento das sociedades ocidentais, entre eles o pensamento racional moderno, creditado a Descartes (1596/1650) tido como “o fundador da filosofia moderna”. O filósofo e matemático é um dos pensadores mais importantes e influentes da História do Pensamento Ocidental. Os pressupostos de Descartes revelam-se em sua célebre frase: *cogito, ergo sum*, ou “penso, logo existo”, que sintetiza sua conclusão de que o pensamento é uma realidade em si mesmo, uma substância, distinta e diferente da matéria. Segundo o filósofo somos formados pela junção de duas substâncias distintas: uma substância pensante, o “*res pensante*”, e uma substância material, o corpo, “*res extensa*”. Esse fundamento dá origem ao dualismo cartesiano, que admite a existência de duas realidades em oposição: alma (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*). A independência entre alma e corpo conduzirá a uma nova separação: sujeito e objeto (DE CARLI, 2009). O dualismo cartesiano pode ser considerado um padrão geral da filosofia que acompanha há mais de três séculos e meio a cultura

ocidental. Daí se proliferam as dicotomias do pensamento racional moderno adepto a separações, oposições, como: corpo e espírito, razão e emoção, sujeito e objeto, bom e mau, bonito ou feio, conforme ou disforme, repulsivo ou atraente, sagrado ou profano e mais uma infinidade de oposições duais.

Na retrospectiva pode-se assumir o pensamento moderno como racional, objetivo, no qual os juízos de valor e a natureza das coisas são analisadas sob uma ótica dual. O intermédio nessas concepções dualistas nem é considerado, mas tem se mostrado muito presente nos conceitos de pensadores da pós-modernidade¹.

Maffesoli (2004) contribui com importantes observações sobre padrões culturais, que ele denomina de “substratos da cultura que nos modela”. Para o sociólogo esses substratos, de quando em quando, se saturam, perdem sua evidência para entrar progressivamente dentro de outro tipo de paradigma. As importantes mudanças de valores que assolaram as sociedades ocidentais a partir do agitado ano de 1968 vão caracterizar as facetas da cultura pós-moderna relevantes para esta reflexão: a primeira refere-se ao enfraquecimento das grandes instituições sociais que regiam a sociedade do século XIX, como a família, a universidade, os princípios civilizatórios, a igreja católica, etc. Aos poucos essas instituições se tornaram porosas e foram “devoradas” por muitas tribos ou inúmeros microgrupos. Da mesma forma as grandes ideias, as grandes narrativas de referência universal saturaram, cada uma a seu tempo, e passa-se a um cenário de múltiplas e pequenas histórias, diversas ideologias como uma forma de “babelização do pensamento”. Os valores, antes absolutos, vêm cedendo espaço às considerações circunstanciais. O trânsito, a circunstância, a fluidez são parte do que se vê em inúmeras situações; há um nomadismo ideológico, profissional, afetivo. Nas palavras de Maffesoli vivemos, na pós-modernidade, um momento cultural em que prevalece valores politeístas:

À multiplicidade dos deuses corresponde a multiplicidade da pessoa. [...] Na verdade, segundo as necessidades específicas, há circulação de um deus para outro, da mesma forma como haverá variação permanente entre os diversos papéis que a própria pessoa é levada a desempenhar. Para dizer numa palavra tudo, o turbilhão da Odisséia renasce cada vez que prevalecem os valores politeístas. Tratar-se-á do nomadismo profissional, afetivo ou

¹ O início da pós-modernidade não tem uma data de consenso. Teixeira Coelho (1986) diz que pode ter aparecido em algum momento entre o final da Segunda Guerra e o final dos anos 1960, quando em todo o mundo são identificados os movimentos contra as “autoridades constituídas”.

ideológico, ou aquele, mais pessoal, entre as diversas facetas do eu [...]. (MAFFESOLI, 2001, p. 110).

O segundo traço da modernidade que se esgotou foi o princípio da individuação, ou seja, a luta para a constituição do indivíduo que dá lugar a outra coisa. Assiste-se agora à passagem da identidade para as identificações múltiplas (MAFFESOLI, 2004). As pessoas acreditam em várias teorias, seguem muitas crenças, misturam ideias que pareciam antagônicas. Na política atual, por exemplo, constata-se uma mistura de várias ideologias, um trânsito de conveniências entre os vários partidos. Na religião observa-se pessoas que se dizem católicas, mas também frequentam sessões espíritas. Fatos dessa natureza mostram o movediço pensamento contemporâneo.

Maffesoli afirma: “A vida errante é uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias. Identidades plurais podendo conviver seja ao mesmo tempo, seja, ao contrário, sucessivamente. Alguma coisa oscilante entre 'a mesmice de si e a alteridade de si'.” (2001, p. 118). O ser humano encontra em si diversas personagens; assume muitos papéis que aparecem em diferentes situações de seu cotidiano. Não somos limitados a estar de acordo com uma determinada identidade. Somos muitos em um só.

O quadro abaixo, desenvolvido por Camargo (2011) e adaptado pelas autoras, pode mostrar de forma didática algumas mudanças de paradigma da modernidade para pós-modernidade que são esclarecedoras para referências deste trabalho.

Quadro 1 – Comparativo entre Modernidade e Pós-Modernidade

MODERNIDADE Do século XVIII até 1980	PÓS-MODERNIDADE Após 1980
RACIONALISMO Confiança no poder da razão para distinguir entre aparência e realidade, conhecimento e ilusão, verdade e falsidade, bem e mal.	ILUSÃO RACIONAL As pretensões da razão para o conhecimento da realidade esbarram na mediação das linguagens e na oculta intenção de dominação e controle.
IDEAIS DA REVOLUÇÃO FRANCESA Crença na igualdade entre os homens, na liberdade garantida pela razão e na fraternidade dos povos, assim como na	DIVERSIDADE Relativiza a igualdade, condiciona o livre arbítrio e entende a fraternidade como respeito à diferença entre os indivíduos,

esfera dos direitos civis (cidadania), dando origem à ideologia dos movimentos sociais. concebendo a sociedade como uma teia fragmentada de grupos diversificados.	
ESSÊNCIA Capacidade de conhecer a essência ou estrutura interna dos seres, definindo as causas e condições pelas quais é determinada sua identidade como coisa.	APARÊNCIA O conhecimento não se define pela distinção entre verdade e falsidade, essência ou aparência, mas pelos critérios de utilidade e eficiência, sendo válido enquanto transforma.

Fonte: Camargo, 2011, p. 13-14 (adaptado pelas autoras).

O autor ainda afirma que “a poeira levantada pela implosão do edifício da modernidade ainda nos cega para o novo quadro de referências que se forma à frente, na medida em que vamos penetrando a pós-modernidade” (2011, p. 12). Assim do racionalismo moderno, dos movimentos de classe e da preocupação com a essência das coisas, passamos para uma sociedade mediada por discursos que esmorecem os limites e as oposições radicais, aceitam a diversidade, trilham caminho de respeito às diferenças, sendo mais adeptos a mudanças circunstanciais dos seres e da existência.

Para afirmar as considerações desse primeiro item, que caracteriza mudanças de paradigmas culturais, inclui-se a fala de Maffesoli (2007), que considera que as mudanças são cíclicas e que as formas como elaboramos as representações sociais e os comportamentos voltam de tempos em tempos. Para esclarecer, o autor recorre a Sorokin, sociólogo americano, que indica que existem, empiricamente, dois tipos de conjuntos sociais: 1) os conjuntos sociais de preferência de tipo racionalista; 2) os conjuntos sociais de preferência de tipo sensualista. Os primeiros seriam regidos pela figura emblemática de Apolo, deus digno, discreto, límpido, equilibrado, expressão da moderação. E os segundos, de tipo sensualista, seriam regidos, por sua vez, por Dionísio, o deus grego da exuberância, da liberdade, da exaltação dos valores vitais, da embriaguez criativa; imagem da força instintiva e da natureza.

Essa metáfora de Sorokin para falar das mudanças culturais é emblemática e talvez possa ser aplicada não apenas para a mudança específica da modernidade para a pós-modernidade, mas para outras tantas mudanças que operam na cultura, modificando os padrões vigentes.

1.2 A coerência dos contos de fadas

É importante as análises dos contos infantis, porque eles representam ideologias, verdades, ansiedades, receios, perigos que se pretende aproximar ou afastar de um determinado grupo e espaço cultural. Os contos, assim como outras representações culturais de ficção, apresentam personagens que caracterizam o bem e o mal com a pretensão de passar posições que afirmam valores que se quer resguardar. Bettelheim (2002, p. 92) enfatiza que “o conto de fadas nos ajuda a entendermo-nos melhor, já que na estória os dois lados de nossa ambivalência são isolados e projetados ...”.

A partir do início do século XX os contos de fadas passam a ter intenções pedagógicas e mercadológicas, provocando a definição de um público alvo (CORSO; CORSO, 2006). As histórias passam a designar a faixa etária do público e se tornam uma ferramenta educacional, distinguindo malvados e benfeitores, princesas e seres mágicos; bandidos e mocinhos; fadas e bruxas. Diferente da estética barroca do século XVII, em que a contação de histórias era feita para adultos e crianças sem distinção nenhuma, com o intuito de apresentar os perigos presentes na época. Os contos serviam como forma de alerta para pessoas se precaverem de situações ameaçadoras.

Nos contos de fadas há clichês do estereótipo do vilão e do estereótipo do herói que podem ser facilmente identificados pela personalidade, expressões faciais, traços físicos, vestes, linguagem corporal e mais inúmeras articulações entre as linguagens sonoras, visuais e verbais, quando se trata da linguagem híbrida do cinema. Mas a primeira impressão que se tem parte dos sentidos, implicando a produção de sons, imagens, texturas, sabores e odores. Inicialmente as cores, as formas, os sons, a expressão ou vestes sinalizam a conduta de uma determinada personagem. As diferenças demonstradas em prol da afirmação das dualidades – bom/mau, bonito/feio – são marcas relevantes na constituição da personagem.

As tonalidades das roupas usadas pelos intérpretes das histórias passam impressões e sensações e estabelecem relações simbólicas de significado numa determinada cultura. Pedrosa (1982) explica que o vermelho refere-se ao afeto e suas

manifestações, que podem ser suaves, mas também violentas e explosivas. Um amor passionai, uma paixão, que pode chegar à violência, remete também ao vermelho, enquanto o azul e os violáceos falam de movimento emocional introspectivo. Picasso, na fase azul, nos remete à tristeza, à solidão. Nos desenhos animados essas qualidades que exploram a sensorialidade visual, sonora e tátil assumem símbolos de consenso. Assim, o vilão usa cores mais escuras, como preto, vermelho sangue, roxo, terra, cinza chumbo; o herói aparece com o azul-celeste, verde-água, branco, baunilha e na maioria das vezes é bonito, pele e cabelo claros, olhos azuis, feições arredondadas, olhar dócil e bom coração, enquanto seu oposto, o vilão, tem feições tensas, olhos escuros, ardilosos, nariz aquilino, maçãs do rosto salientes, traços angulosos, é feio e até deformado. Esse padrão aparece em diversos filmes, novelas, desenhos infantis.

Pesquisando sobre questões relacionadas ao perfil de vilões e heróis, salientamos a explicação de Calabrese (1998) sobre os juízos de valor, quando se compara o modelo clássico e o modelo neobarroco. Depois de estudar as colocações de Sorokin podemos também assumir que o modelo clássico é apolíneo e o modelo neobarroco é dionisíaco. O quadro dos juízos de valor, mostra como eles se inter-relacionar numa representação clássica ou apolínea. Neste contexto os valores clássicos reportam-se à arte da Grécia e Roma antigas ou as obras que incorporam as qualidades inerentes àquelas de harmonia, ordem, simetria e equilíbrio (MYERS, 1971).

Quadro 2 – Homologações entre as categorias de valor nas sociedade muito normalizadas

CATEGORIA	JUÍZO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Disforme
Ética	Moral	Bom	Mau
Estética	Gosto	Belo	Feio
Tímica	Paixão	Eufórico	Disfórico

Fonte: Calabrese, 1998, p. 107.

As culturas que levam como exemplo os modelos clássicos tomam para si valores que são possíveis exemplificar através de quatro categorias, sendo elas:

morfológica, ética, estética e tímica. As categorias ética e estética “contêm um juízo que implica em louvor e reprovação”. As outras duas, morfológica e tímica, “são categorias constatativas, no sentido de que dão um juízo de realidade” (CALABRESE, 1998, p. 107).

Na representação clássica é destaque a harmonia entre as categorizações, assim o mocinho, personagem do bem, será conforme, bom, belo e eufórico, e o bandido, personagem do mal, será: disforme, mau, feio e disfórico. Os conjuntos são homogêneos e dualistas; é o que vemos nos contos de fadas tradicionais com intenções pedagógicas.

O neobarroco (CALABRESE, 1998) do século XX, que avança na contemporaneidade, faz referência direta ao estilo barroco do século XVII, que na fusão da arquitetura, pintura e escultura buscava provocar uma reação emocional no espectador e envolvê-lo espiritualmente. No alto barroco, o estilo alcançou extravagância de forma e de cor e foi impregnado de uma nova alegria profana.

Nas produções culturais das últimas décadas, que o autor denomina neobarrocas, se sobressai o apreço que temos hoje pelos monstros: “o monstro serve para representar não só o sobrenatural ou o fantástico, como, e acima de tudo, o maravilhoso, que depende da raridade e casualidade da sua gênese na natureza e da oculta teleologia da sua forma” (CALABRESE, 1998, p. 106). Na história da feiúra Eco destaca:

No curso dos séculos, reconheceu-se a existências de coisas belas e agradáveis e de coisas ou fenômenos terríveis, apavorantes e dolorosos com frequência, louva-se a arte por imitar ou representar de modo belo ou feio, o informe, o terrível, os monstros ou o diabo, a morte ou uma tempestade. Em sua Poética, Aristóteles explica justamente que a tragédia, ao representar eventos tremendos deve produzir no espírito do espectador piedade e terror (...) No século XVII alguns pintores foram apreciados por suas representações de seres feios, desagradáveis, estropiados e mancos, ou de céus nebulosos e tempestuosos. (ECO, 2012, p. 281).

A composição clássica harmônica está perdendo espaço para composições mais complexas. A fluidez, o movediço, a mistura, a circunstância são palavras que adjetivam a realidade social atual, na qual a essência se dissolve nas circunstâncias,

em que rótulos ou estigmas culturais que circunscrevem e limitam os movimentos e as escolhas do indivíduo são progressivamente descartados.

Comparando duas versões do conto de fadas *A Bela Adormecida* produzidas pelo Estúdio Disney – a primeira em 1959, que leva o título original, e a segunda, *Malévola*, de 2014 – pode-se apreciar essa mudança de paradigmas que tão bem caracteriza a sintonia do conto de fadas com os sintomas sociais do seu tempo.

Por outro lado, as oposições que aparecem em boa parte dos contos de fadas podem ser de certa maneira um facilitador para se fazer compreender devagar e mais didaticamente situações que acontecem fora dos contos de fadas. Assim como a ambivalência torna confusa a idealização de bem e de mal para uma criança, a leitura e a contação de histórias amenizam o impacto agressivo da realidade.

2 Versões da Bela Adormecida – Disney Studio

Neste item são abordadas as versões da história adaptadas para o cinema através de produções do Disney Studio.

2.1 A Bela Adormecida (1959)

Ficha técnica

- **Título original:** *Sleeping Beauty*, *A Bela Adormecida*, 1959 (EUA), baseado no conto de fadas de Charles Perrault
- **Gênero:** Animação, Fantasia, Infantil
- **Direção:** Clyde Geronimi
- **Produção:** Walt Disney Pictures
- **Trilha Sonora:** Robert O. Cook
- **Premiação:** OSCAR de Melhor Trilha Sonora (1960); GRAMMY de Melhor Álbum – Cinema/TV (1959).

Sinopse

O filme relata a comemoração do nascimento da princesa Aurora, filha do rei Estevão e da rainha Leah. A menina ganha presentes mágicos das três fadas: Fauna, Flora e Primavera. Em meio aos festejos surge Malévola bastante perplexa por não ter sido convidada para o evento. Ela amaldiçoa Aurora, dizendo que ao completar 16 anos espetará o dedo no fuso de uma roca e morrerá. As três fadas conseguem

descobrir como quebrar o feitiço. Somente um verdadeiro beijo de amor poderia despertar a princesa. Enquanto o reino dorme em sono profundo, o príncipe Filipe, grande amor de Aurora, agraciado pelas fadas com o escudo da virtude e a espada da verdade, enfrenta Malévola e finalmente a derrota. Por fim, ele quebra o feitiço, dando um verdadeiro beijo de amor em Aurora, e eles vivem felizes para sempre.

Comentários

Na sinopse do filme já é possível perceber características marcantes da cultura moderna em vários aspectos, entre eles: o dualismo cartesiano, mostrando a oposição entre o bem e o mal. Malévola é uma bruxa má que tem que ser vencida pelas boas fadas através do herói, o príncipe, e a recompensa é o amor e a felicidade para sempre. O gênero animação fantasia infantil engaja-se nas finalidades racionais, pois a partir do início do século XX “o cinema apresentava-se como um veículo de inscrição civilizatória muito apropriado, permitindo agregar entretenimento, pedagogia e informação” (DE CARLI, 2009, p. 57), ou seja, um manancial de modelos certos ou errados, excludentes, somados à “racionalidade instrumental”, típica também da modernidade que dita que “toda a coisa vale somente na medida em que serve para uma finalidade ou mostra sua utilidade” (MAFFESOLI, 1997).

O casamento é tratado como a grande realização da mulher, e os papéis do feminino e do masculino pouco avançaram em relação aos romances educativos de Rousseau (1712-1778). Ao final da cena do baile fica evidente a visão do final feliz para sempre, do casamento ideal para a vida.

Os *looks* do “bem” são caracterizados nas linhas, formas, cores, singularidades e referenciais reconhecidos. A princesa Aurora (Figura 2) é desenhada em linhas suaves e arredondadas, cabelos ondulados; as cores do seu figurino são azul, rosa, bege e branco; os passarinhos e as flores estão sempre à sua volta. A sua imagem de referência é a atriz Audrey Hepburn (Figura 1), considerada a princesa de Hollywood, a “bonequinha de luxo”, frágil, meiga e de bom caráter, que merece um príncipe encantado. As fadas que cuidam da princesa Aurora são redondinhas; suas fisionomias são dóceis e as vestes são claras; seus sobrevoos deixam um rastro de estrelinhas luminosas.

Figura 1 - Audrey Hepburn como Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's), EUA, 1961



Fonte:
<http://www.imdb.com/name/nm0000030/>.

Figura 2 - Aurora em A Bela Adormecida, EUA, 1959



Fonte: http://disney.wikia.com/wiki/Sleeping_Beauty.

Malévola (Figura 4) é má, desenhada em linhas pontiagudas; a pele é esverdeada, o rosto é alongado, o queixo proeminente; tem chifres como os demônios e sua roupa é preta com detalhes em roxo. A gola pontiaguda e a ampla capa conferem um poder obscuro, lembrando o verticalismo gótico e as sombras do Expressionismo Alemão em personagens sombrios como Nosferatu (Figura 3).

Os artistas expressionistas, muitos dos quais trabalhavam na Alemanha, queriam criar uma arte que confrontasse o espectador com uma visão mais direta e pessoal de seu estado de espírito. O expressionismo era uma forma de arte representativa que incluía certos elementos essenciais, distorção linear, reavaliação do conceito de beleza artística, simplificação radical de detalhes e cores intensas. (...) Os expressionistas alcançaram um elevado senso de urgência por meio do uso de cores não naturais e formas exageradas e alongadas. (FARTHING, 2010).

O entorno da Malévola é assustador: raios, trovões, espinhos e seu fiel companheiro, o corvo. Na produção de 1959 fica escancarada a dicotomia entre o bem e o mal.

Figura 3 - Cena de Nosferatu, Alemanha, 1922



Fonte:
www.cinefrance.com.br/_images/filmes/nosferatu1.jpeg.

Figura 4 - Malévola em A Bela Adormecida, EUA, 1959



Fonte: <http://static2.hypable.com/wp-content/gallery/maleficent-sleeping-beauty-changes/maleficent-sleeping-beauty-differences-changes-maleficent.jpg>.

Ao observar a imagem do vampiro na Figura 3 podemos relacionar alguns aspectos similares aos da personagem Malévola. As mãos são um bom exemplo: com dedos finos e compridos, lembrando garras, são características bastante marcantes. Ambos, Vampiro e Malévola, são considerados disformes, maus, feios e disfóricos, de acordo com o quadro dos juízos de valor de Calabrese.

2.2 Malévola (2014)

Ficha técnica

- **Gênero:** Fantasia
- **Direção:** Robert Stromberg
- **Elenco:** Angelina Jolie
- **Produção:** Don Hahn, Joe Roth, Richard D. Zanuck
- **Produção:** Walt Disney Pictures
- **Fotografia:** Dean Semler

Sinopse

A história da Bela Adormecida contada pela perspectiva da vilã Malévola traz a trama de uma jovem ingênua e bela que vive em um reino pacífico localizado em uma floresta. O exército do reino vizinho surge e ameaça a harmonia da região. Malévola surge ferozmente para proteger seu povo, mas acaba sendo vítima de uma traição. Esse fato faz com que seu coração endureça; ela e sua floresta que outrora era repleta de harmonia se veem sedentas por vingança. Malévola enfrenta o rei dos humanos

em uma grande batalha e amaldiçoa sua filha recém-nascida, Aurora, com mesma maldição do conto tradicional. Conforme a menina cresce, Malévola percebe que Aurora é a peça essencial para restabelecer a paz no reino e sua própria paz interior.

Comentários

Atualmente, em representações culturais como novelas, romances, peças de teatro e filmes se vê a questão da ambivalência das personagens. A aparição do vilão, com flashes de herói, é cada vez maior nas histórias. Ele é o tipo de personagem que por vezes age fazendo justiça com as próprias mãos e/ou realiza atos que heróis fariam, mas por causas egoístas; e ainda é um vilão, mas defende uma boa causa. Enfim, os julgamentos de valor ficam mais complexos.

Um exemplo de nova produção mostrando outra perspectiva em relação aos contos de fadas e mudando da animação para personagens de carne e osso é Malévola. É uma produção da Disney, referente ao antigo conto de Perrault, Basile e os irmãos Grimm. O título do filme já evidencia o ponto de vista da até então vilã da história. De Carli sinaliza que “na fragilização das fronteiras dicotômicas da cultura moderna surgem histórias envolventes, no imaginário do cinema, que avançam para uma estética pós-moderna, neobarroca ou líquida” (2012, p. 1194).

A partir de produções contemporâneas é possível perceber que o papel do vilão muda. A trama contada pelo vilão mostra lados desconhecidos da sua história, que despertam sentimentos dúbios, complexos em relação a todo o mal que eles representavam. Um exemplo típico é em Guerra das Estrelas IV, quando Darth Vader, pai de Luke Skywalker, narra seu trágico romance em que se vê obrigado a renunciar o bem pelas seduções do mal. Malévola revolta-se com a traição de um grande amor na adolescência e assim justifica sua vingança. Os dois lados da personagem estão presentes, sua fúria e sua bondade. A atriz Angelina Jolie encarna Malévola, auxiliando a criar um paradoxo entre ficção e realidade, pois ela representa um padrão de beleza de consenso no mundo ocidental e é reconhecida por sua empatia com o sofrimento dos oprimidos.

Figura 5 - Cartaz oficial do filme Malévola no Brasil



Fonte:

http://br.web.img2.acsta.net/pictures/210/571/21057123_20131112192017072.jpg.

É possível ver similaridades entre Malévola e outro mito muito conhecido na religiosidade católica apostólica romana: Lúcifer, o anjo caído. Já as novas produções têm um teor atraente e humano, mostrando perfis de personagens menos radicais, nem tão bondosos e nem tão malvados, nem tanto ao céu, nem tanto à terra, misturando características que antes eram mostradas de forma racionalmente polarizadas (Figuras 6 e 7).

Figura 6 - Angelina Jolie como Malévola



Fonte: <http://cdn.screenrant.com/wp-content/uploads/angelina-jolie-maleficent.jpg>.

Figura 7 - Angelina Jolie como Malévola



Fonte:
http://www.eonline.com/eol_images/Entire_Site/2012520/reg_634.AngelinaJolie.jc.062012.jpeg.

A própria Angelina Jolie, atriz que interpreta Malévola, conta que quando era criança tinha medo da personagem, mas de alguma maneira ficava hipnotizada ao vê-la. O que mais lhe chamava a atenção era sua “elegância e crueldade deliciosa”.

Jolie destaca que a Malévola, nesse filme, não funciona essencialmente como uma vilã, mas é alguém com muitas questões inacabadas. A atriz fala que Malévola é, na verdade, uma ótima pessoa, mas é imperfeita. Ela está longe da perfeição, mas ensina a ver o outro lado das coisas. O desafio do filme, contando a história reversa, é implicar com as verdades estabelecidas, é despertar o senso crítico, é entender a diversidade e a complexidade das situações que não acatam simplificações dadas.

A respeito do figurino, Jolie diz que os chifres são os chifres e você não pode negá-los. Malévola precisa ter os chifres. O figurino é similar ao da animação de 1959, mas a personagem não. As roupas e a fisionomia de Malévola mudam conforme sua paixão, ora eufórica, ora disfórica. O mesmo acontece com seu reino. Antes do coração de Malévola ser tomado pelo sentimento de vingança as personagens são estranhas, feias, disformes, mas a bondade está no ar. Quando os sentimentos de

vingança dominam, tudo é sombrio e assustador, os espinhos erguem a grande barreira entre o reino dos humanos e o reino de Malévola.

Malévola luta com poder e força sublimes até saciar sua sede de vingança. Na reviravolta do humor e da paixão ressurgem a harmonia, e aqueles seres diferentes, feios, estranhos, disformes, gentis, bondosos, tudo misturado, voltam a reinar na terra de Malévola. E no próprio *happy end* do filme fica o dito: “No final, o meu reino não estava unido por um herói ou um vilão, como a lenda tinha previsto, mas por alguém que era ao mesmo tempo herói e vilão. E o seu nome era Malévola.”

Assim as teorias abordadas neste artigo encontram ressonâncias em algumas histórias contemporâneas, nas quais se pode ver: a saturação do substrato cultural da modernidade; as classificações dualistas abrindo espaço para a complexidade; o desassossego na forma e estrutura da narrativa convencional; as representações visuais que embaralham as concepções tradicionais do nosso olhar; o comportamento fluído que contém, nas suas dobras, Apolos e Dionísios; as identidades múltiplas que o sujeito pode assumir nas contingências do cotidiano e ainda o aprendizado para conviver com a diversidade.

Referências

- BARRA, Mário. *"Ela é deliciosamente cruel", diz Angelina Jolie sobre "Malévola"*. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/10/ela-e-deliciosamente-cruel-diz-angelina-jolie-sobre-malevola.htm#fotoNav=4>> Acesso em: 5 out. 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BELA Adormecida, A. Direção: Clyde Geronimi. Walt Disney Studio. Los Angeles: 1959. 75 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xoC1_hfWxD4> Acesso em: 3 ago. 2013.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BRIDI, Natália. *Maleficent*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/angelina-jolie/cinema/maleficent-angelina-jolie-fala-sobre-filme-que-contara-ponto-de-vista-da-bruxa-de-bela-adormecida/#.Uljh3lBJMms>> Acesso em: 5 out. 2013.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- CAMARGO, Marcos. *A crise da representação moderna*. Faculdade de Artes do Paraná: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2011. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-a-crise-da-representacao-moderna.pdf>> Acesso em: 10 out. 2013.
- COELHO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artemed, 2006.

DE CARLI, Ana Mery. Corpos híbridos e contaminados: vampiros e lobisomens desafiando os rótulos. In: INTERNATIONAL FASHION AND DESIGN CONGRESS, 1., 2012, Guimarães. *Anais...* Guimarães: CIMODE, 2012. p. 1189-1196.

DE CARLI, Ana Mery. *O corpo no cinema: variações do feminino*. Caxias do Sul: EducS, 2009.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ENCICLOPÉDIA As Belas Artes. *Como apreciar arte*. São Paulo. 1967, v. 10.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

LAUDENIR, Antonio. *Angelina Jolie fala sobre seu personagem no filme Malévola*. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/noticias/306650/angelina-jolie-fala-sobre-seu-personagem-no-filme-malevola>> Acesso em: 5 out. 2013.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, n. 23, p. 23-29, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Don Hahn; Joe Roth; Richard D. Zanuck. EUA: The Walt Disney Studios, 2014.

MARTÍN, Carmen. *Nova biografia mostra como Audrey Hepburn virou princesa de Hollywood*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/852013-nova-biografia-mostra-como-audrey-hepburn-virou-princesa-de-hollywood.shtml>> Acesso em: 11 out. 2013.

MORACE, Francesco. *A globalização e o futuro brasileiro*. In: *Globalização da economia têxtil e de confecção brasileira*. Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2007.

MYERS, Bernard. *As belas-artes*. Lisboa: Publicações e artes gráficas, SARL, 1971.

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Produção: Albin Grau, Enrico Dieckmann. Alemanha: Prana Film, 1922.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1982.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SANTANA, Ana Lucia. *Arquitetura gótica*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/arquitetura/arquitetura-gotica/>> Acesso em: 11 de out. 2013.

Ana Mery Sehbe De Carli

Professora e pesquisadora do Centro de Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul. Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP, com a pesquisa *O corpo no cinema: variações do feminino, estudo do corpo, da moda e do comportamento através de filmes do circuito comercial*. Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP e UCS). Coordena o Grupo de Pesquisa CNPq: Design, sustentabilidade e tecnologia. Recebeu Prêmio Economia Criativa, 2012, da SEC do MINC, com o projeto *Moda no terceiro milênio: novos valores novas práticas*. Autora dos livros: *O sensacional da moda* (2002); *O corpo no cinema: variações do feminino* (2009); *Moda em Sintonia* (2010); *Moda sustentabilidade e emergências* (2012).

E-mail: sdecarli@terra.com.br

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/3426240653398672>

Karem Roberta Sartor dos Santos

Possui Graduação em Licenciatura em Artes Visuais (2011) e Especialização em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul (2013). Formada no curso de Editor Gráfico pelo SENAC (2013). É graduanda em Design Gráfico (FTEC). Foi bolsista na Biblioteca da Universidade de Caxias do Sul/Campus 8; estagiou na Secretaria da Cultura de Caxias do Sul; ministrou oficinas de Produção e Teoria em Arte.

E-mail: karemrss@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0306437720328014>

Aurora, um jogo visual de luz e cores

Neiva Senaide Petry Panozzo (UCS – Brasil)

RESUMO

Este artigo resulta de pesquisa sobre leitura visual e tem por objetivo mostrar como as imagens apresentam características de narrativa literária, ao considerar o livro de imagem como objeto cultural disponível em ambientes escolares e do cotidiano. O leitor de imagens é um observador dos elementos plásticos expressivos e, para realizar esse tipo de leitura, precisa desenvolver e aprofundar competências quanto à linguagem visual. Os referenciais teóricos utilizam contribuições da semiótica, Barros (2005); Martín-Barbero (2004) para atitude responsiva do leitor; e a ação das personagens é analisada a partir de Propp (1983). O livro de imagem Aurora, de Biazetto (2009), tem características de narrativa produzida visualmente por elementos plásticos e compositivos que dinamizam a leitura do observador. A obra se expande ao universo das artes em geral, para a narrativa literária, a poesia, a arquitetura, artistas e cientistas. O jogo visual é o fio condutor de ampliação de conhecimentos do leitor.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa visual. Leitura. Leitor observador. Objeto cultural.

RESUMEN

Este paper es el resultado de la investigación sobre la lectura visual y tiene como objetivo mostrar cómo las imágenes tienen características de narrativas literarias; considera el libro de imágenes como bien cultural disponible en el entorno escolar y en la vida cotidiana. De hecho, el lector de imágenes es un observador de elementos plásticos y expresivos, pero lograr este tipo de lectura, tiene la necesidad de desarrollar y profundizar las habilidades para leer el lenguaje visual. Los marcos teóricos utilizan de contribuciones de la semiótica, Barros (2005); Martín-Barbero (2004) por la actitud receptiva del lector; y la acción de los personajes se analiza desde Propp (1983). El libro de imágenes Aurora, hecho por Biazetto (2009), es una narración producida por elementos plásticos y de composición visual que permiten la lectura de un observador. El trabajo se expande al universo de las artes en general, a las narrativas literarias, poesía, arquitectura, artistas y científicos. El juego visual responde mediante la ampliación de los conocimientos del lector.

PALABRAS CLAVE

Narración visual. Lectura. Observador lector. Bien cultural.

Contexto de leitura

A luz do amanhecer nos avisa que a claridade do dia se aproxima e a obscuridade noturna será subtraída pelo sol que desponta no horizonte, a aurora. Nesse momento, a paisagem é banhada pelo brilho que deixa um tom dourado pela paisagem. Um tempo fugaz, mas precioso, que atribui essas qualidades ao nome Aurora, de origem latina, que, em seu significado, evidencia a semelhança com o nascer do sol, ao seu designado. Na mitologia, Aurora era a deusa da manhã, cujo

encargo era abrir diariamente as portas do céu para o carro do sol passar. Assim sendo, permitindo ao mundo se renovar, encher-se de luz, de cores e de vida.

Aurora também é o título do livro de imagem, da autora e ilustradora Cristina Biazetto, publicado pela editora Projeto, em 2009, e pertencente ao acervo de 2012 do Programa Nacional de Biblioteca Escolar – PNBE¹. Ao todo, são 40 páginas² que, em sequência, contam visualmente a história de uma menina que se aventura pelo mundo e deixa sua marca por onde passa. Da mesma forma que a deusa mitológica Aurora movimentava os ventos dos quatro cantos do mundo, os espaços percorridos pela protagonista se modificam e o campo de alcance do seu observador é dinamizado pela presença da cor em contraste à utilização do traçado preto nas figurações nos cenários.

A partir da luz, o leitor percebe as ilustrações postas à disposição de sua visão: claridade, escuridão, cores, figurações e organização compositiva acionam o processo interpretativo, de atribuição de significados. O texto mobiliza diferentes conhecimentos e informações disponíveis na experiência pessoal e no contexto de inserção em dado grupo social e em determinado tempo desse observador do texto visual.

Todos esses aspectos contribuem para dirigir o foco de interesse ao objeto de leitura, cujas possibilidades interpretativas envolvem um complexo jogo entre seus componentes; jogo esse que precisa ser devidamente tratado pelo leitor, pois o “exercício do ver” mantém o direito do “desejo de saber”, nas palavras de Jesús Martín-Barbero (2004). Por isso, produz a atitude responsiva de quem lê, aquele que pensa, produz ideias e conhece mais.

¹ Através do PNBE, este livro está disponível nas bibliotecas das escolas públicas atendidas pelo Programa.

² O projeto gráfico desse livro não prevê a numeração de páginas. Elas são indicadas neste artigo com a finalidade de auxiliar na compreensão da sequência textual.

A leitura da linguagem visual

Ler uma imagem parece, inicialmente, ser algo simples, natural, desde que o sentido da visão esteja em boas condições, pois é uma habilidade humana tão antiga quanto os modos de se relacionar com o mundo e com seus semelhantes.

A profusão de objetos visuais que chegam à visão está distante da ideia de um registro objetivo de realidade, pois trazem, em sua constituição, formas diferenciadas de olhar determinada realidade; são registros produzidos a partir de subjetividades inseridas em contextos de época e marcados por valores implícitos ou explícitos. Assim, são presenças que constituem discursos que, através da utilização de tecnologias de época, registram os olhares de um tempo e suas concepções, sejam elas pinturas, fotografias, cinema, imagens digitais ou ilustrações de livros infantis.

Com frequência, encontramos afirmações ingênuas e equivocadas sobre os livros de imagem, entendidos como livros sem texto. A imagem é um texto, possui um significado que vai além da simples identificação perceptiva; é preciso ler e interpretar, para compreender os seus efeitos discursivos. Barros (2005, p. 11-12) concebe um texto “como um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário”. A partir dessa contribuição é possível entender o livro de imagem também como um todo de sentido, um objeto de significação e, pela sua análise, constatar como as ilustrações entretecem significados. Além disso, Barros ainda desdobra seu conceito de texto, tomando-o “como objeto de comunicação entre dois sujeitos”. Desse modo, “o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade”. A partir disso, é relevante estudar as ilustrações como texto visual, em seus aspectos internos e externos de constituição, como processo contextualizado de enunciação.

Segundo esse referencial semiótico, para analisar o livro de imagem é preciso “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005, p. 11). Ou seja, o que a sequência de ilustrações de um livro infantil mostra e que estratégias discursivas são apresentadas para esse seu mostrar, através da visualidade.

A imagem como objeto literário e estético

O livro de imagem é uma composição literária e, como tal, organiza uma narrativa por meio da linguagem visual; conta uma história sem a utilização da linguagem verbal. Entendido como uma obra de literatura, ele possui características específicas, com seus elementos de tempo, espaço, personagem e foco narrativo. Carrega o potencial estético e literário de produzir efeitos em seus leitores, afetando sua sensibilidade e inteligibilidade. Além de se constituir como objeto cultural, esse tipo de texto visual avança no terreno dos efeitos da arte, alcançando a dimensão de objeto estético, ao propiciar a experiência sensível, pelo diálogo entre sujeito leitor e o texto. O teor, ou o resultado, dessa experiência é imprevisível, pois vai depender de características individuais, de seus contextos de vida, de suas competências de leitura aplicadas à organização comunicativa do texto visual. De toda forma, esse é um contato provocador e gerador de conhecimentos, principalmente por criar relações subjetivas e intersubjetivas, num processo humanizador, pela aproximação às artes visuais e literária, bem como propiciar a experiência estética.

A característica de uma narrativa é apresentar acontecimentos, em geral do cotidiano, mas que subvertem a rotina, gerando situações inusitadas. Dentre seus principais elementos estão enredo, ação, tempo, espaço, personagem e narrador. No caso da narrativa visual, os elementos expressivos e técnicos constituem as figurações de personagem, espaço e tempo, encadeando e comunicando acontecimentos e ações, num enredo construído pelas formas, cores, grafismos, espacialidade, enquadramentos, perspectiva; enfim, compõem recursos semióticos que constituem o texto e que produzem indicadores de sentidos, no processo de atribuição de significados, pelo seu leitor.

Como a imagem conta e mostra

A capa do livro³ apresenta as letras do título distribuídas em curva, e em cor rosa, bem como a identificação de autoria (Figura 1)⁴. A composição dos tipos, em formato curvo, remete ao início do dia, porém, a escolha cromática indica, na cultura

³ Fonte: <http://www.editoraprojeto.com.br/nossa-loja/aurora>

⁴ Os esquemas das imagens do objeto analisado foram produzidos pela autora do artigo.

atual, o estereótipo feminino. No título, cor e composição atuam como jogo expressivo, tratando ludicamente a palavra e seu significado é ambíguo. Assim, seria um texto sobre o nascer do sol, ou o nome da personagem da narrativa? A clareza se faz presente como fundo da capa, em contraste aos demais elementos expressivos de cenário e cor.

Figura 1 - Capa do livro

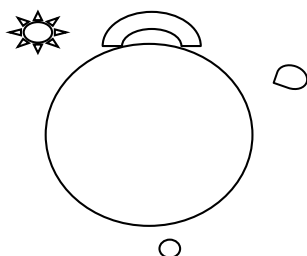


Fonte: Foto da autora.

A composição é centralizada e gera um ponto de interesse, provocando grande envolvimento do leitor com a imagem: existe um recorte abaixo do título, uma pequena janela, na qual o leitor pode espiar a página seguinte, ali há um fragmento da paisagem da cidade de Veneza, em traçado preto, identificada pelas suas edificações e cúpulas, além de deixar à mostra sua estrutura de sustentação, em sistema de palafitas. A peculiaridade desse espaço é a possibilidade de abertura da janela e do livro, o que ativa a curiosidade para o seu interior, consolidando um convite à entrada no texto.

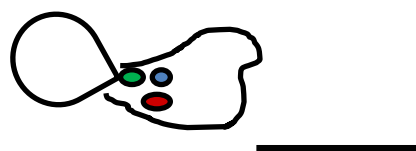
Na perspectiva semiótica, essa é uma estratégia discursiva do enunciador⁵ de persuasão⁶ do destinatário⁷/leitor. Cria-se um efeito de realidade e de verdade; o recorte concretiza a janela e mobiliza o sujeito leitor para um querer e um fazer⁸, isto é, atua no sentido de torná-lo desejoso da ação sugerida pela janela – ir ao encontro do texto e poder realizar a leitura interna, pois a capa também se abre facilmente ao toque de sua mão. A surpresa surge nessa ação, pois a página de ante-rosto aparece em seguida instalando a paisagem de Veneza no mundo (Figura 2). A imagem está centralizada, em desenho preto, a traço.

Figura 2 - Esquema da imagem da página de ante-rosto



Fonte: Imagem da autora.

Figura 3 - Esquema da página da dedicatória



Fonte: Imagem da autora.

Na parte superior está posto o fragmento de paisagem já vista pela janela da capa; no espaço ao seu redor, à esquerda, aparece o sol, à direita, um balão de ar quente, com uma bicicleta e, abaixo, a lua. Um grafismo sugere o deslocamento feito pelo balão no entorno do globo, dirigindo-se da esquerda para a direita, passando por Veneza. O enunciador envolve mais uma vez o destinatário do texto pelo elemento surpresa, enquanto apresenta figurações que antecipam a temática de uma viagem,

⁵ *Enunciador*: desdobramento do sujeito da enunciação, o enunciador cumpre os papéis de destinador do discurso e está sempre implícito no texto, nunca nele manifestado. (BARROS, 2005, p. 82).

⁶ A persuasão é entendida semioticamente como *manipulação*: o percurso narrativo da manipulação ou percurso narrativo do destinador-manipulador é aquele em que o destinador atribui ao destinatário-sujeito a competência semântica e modal necessárias à ação. Há diferentes modos de manipular, e quatro grandes tipos de figuras de manipulação podem ser citados: a tentação, a intimidação, a provocação e a sedução. (BARROS, 2005, p. 83).

⁷ *Destinatário*: é o actante narrativo manipulado pelo destinador, de quem recebe a competência modal necessária ao fazer, e é por ele reconhecido, julgado e punido ou recompensado, segundo as ações que realizou. (BARROS, 2005, p. 81).

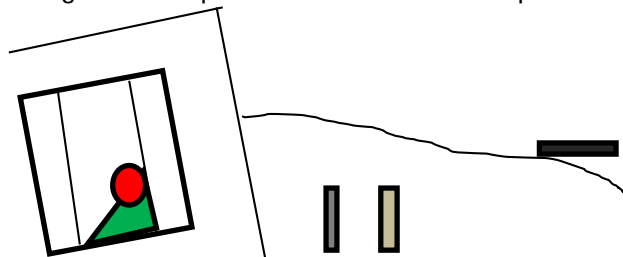
⁸ A modalização de enunciados do fazer é, por sua vez, responsável pela competência modal do sujeito do fazer, por sua qualificação para a ação. Tanto para a modalização do ser quanto para a do fazer, a semiótica prevê essencialmente quatro modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber* (BARROS, 2005, p. 44).

uma aventura. Essa ilustração atua como antecipação da narrativa, como se poderá verificar adiante.

A folha de rosto repete a capa, reforçando o título e o fragmento de paisagem da cidade de Veneza. Segue a página de dedicatória (Figura 3), apresentando, no canto inferior esquerdo, uma bolsinha cinza caída, que imita a forma de um balão de ar quente, desenhado e sombreado a grafite. Da bolsa devem ter caído algumas pedrinhas, três delas são coloridas em verde, azul e vermelho. Complementando a imagem, segue uma frase escrita ao pé da página: “Para Ricardo, por quem desperto todas as manhãs”. O recado verbal remete diretamente ao início do dia e a uma homenagem a quem talvez represente um objeto de valor, para dedicação da própria energia. O balão, antes era meio de transporte, aqui repete a forma, mas agora contém algo precioso – as pedras coloridas.

Na organização do projeto gráfico, a partir das páginas 1 a 30, a ilustração se apresenta em página dupla, expandindo o espaço de visual. Essa estratégia também possibilita a expansão do campo de exploração, pelo leitor da imagem.

Figura 4 - Esquema do início do miolo – p. 1 e 2



Fonte: Imagem da autora.

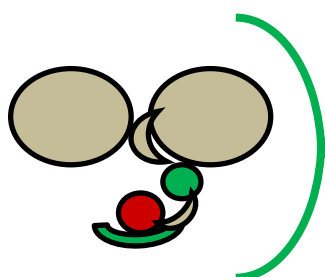
O miolo do livro (p. 1 e 2) principia capturando a atenção no espaço à esquerda, com um único ponto colorido: uma menina vestida com roupas em vermelho, branco e verde, que olha pela janela, junto com seu gato e a sua bolsinha – a mesma que já foi mostrada anteriormente, agora colorida de azul e bordas vermelhas (Figura 4). Assim, o leitor pode depreender que a bolsinha pertence à personagem, estrategicamente apresentada em plano aproximado do leitor. Remetendo ao título, e seu significado, o contraste, entre área de cor e o restante em preto e branco, é indicador da presença de luz na personagem – uma menina de nome Aurora? Ela

dirige o seu olhar à paisagem ao longe, onde se pode identificar o contorno de um espaço urbano – escuro, indefinido, apenas delineado.

Entre a menina e o horizonte, há um casal que trabalha no campo. Constituem-se assim espaços diferenciados, o próximo, da casa e o campo; o distante, urbano, alvo da curiosidade da criança. O elemento que dá unidade a esse cenário é a técnica expressiva utilizada, o desenho a traço e detalhes esfumados, destacando volumes e sombras.

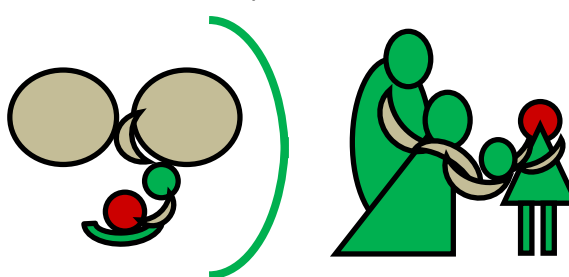
Na próxima página dupla (p. 3 e 4), a cor verde predomina e há dois espaços diferenciados, separados por uma linha curva verde e também pela mudança de ângulos de visão. Enquadramentos diferentes apresentam duas situações. À esquerda (Figura 5), é utilizada a estratégia o plano de visão superior (angulação *plongé*), enfocando a cena de cima para baixo, o que coloca o leitor acima da situação mostrada. O efeito produzido é dar prioridade à ação que acontece. Nesse espaço ocorre o encontro da personagem com do casal de camponeses, quando a menina mostra para a mulher a pedrinha verde, que brilha. Algumas manchas verdes e mais claras sobre a mão e corpo dessa mulher indicam que a luz da pedra entra em contato com ela.

Figura 5 - Esquema da doação da pedra verde – p. 3



Fonte: Imagem da autora.

Figura 6 - Esquema das mudanças nos planos de enquadramento e ângulo de visão: braços encadeados – p. 3 e 4



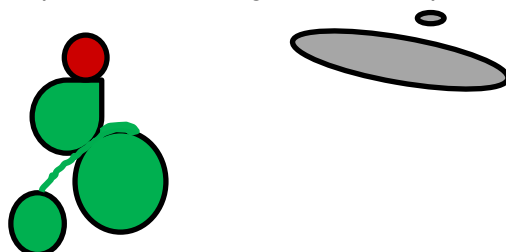
Fonte: Imagem da autora.

Já no lado direito (Figura 6), o enquadramento segue o plano de conjunto, no qual são claramente mostrados as personagens que participam da cena, bem como o cenário, uma parte do horizonte visto anteriormente, agora em contornos do espaço urbano um pouco mais definidos. Houve uma modificação no casal, que agora veste roupas verdes, como a menina; a cor os iguala e pode-se conjecturar que esse grupo

humano pode ser uma família. Isso é reforçado pela cadeia de braços e mãos que se tocam, unido o casal à menina. O homem está abaixado, ao nível da criança, e lhe oferece, na palma da mão, uma pequena bicicleta verde. A pedrinha verde produziu um efeito de compartilhamento, dela surge uma bicicleta em miniatura, um provável brinquedo.

Nesse espaço de duas páginas, a alternância dos elementos da narrativa visual, ângulo e plano de enquadramento, colocam o leitor em movimento, dinamizando o processo de leitura, assim como gera dois focos de interesse, ou ancoragem do olhar: à direita, na menina e na pedrinha; à esquerda, na miniatura da bicicleta. Até aqui, a narrativa visual estabelece um contexto de realidade. É na virada de página (Figura 7), que se constata a transformação, o inusitado, a fantasia, a magia: a bicicleta, agora em tamanho maior, serve de meio de transporte e permite à menina, seguir em direção à ponte que dá acesso à cidade de Veneza, sempre acompanhada por seu gato e a preciosa bolsinha em forma de balão de ar quente.

Figura 7 - Esquema das mudanças nos planos de enquadramento e ângulo de visão - p. 5 e 6



Fonte: Imagem da autora.

Aqui, o segmento da paisagem urbana se apresenta em tons de cinza e mais definido em suas características arquitetônicas próprias, que permitem ao leitor acionar seus conhecimentos e identificar com mais clareza que se trata da cidade de Veneza. No céu da cidade há um dirigível⁹, artefato que estabelece um marcador de tempos diversos, já que pertence aos experimentos realizados para a conquista dos céus por meio dos balões de ar quente, desde o século XIX. Além do dirigível, o modelo da bicicleta também remete ao século XIX e o próximo. Esses indicadores

⁹ Os experimentos iniciaram no século XVIII e, no final do século XIX, foi objeto de interesse do brasileiro Santos Dumont.

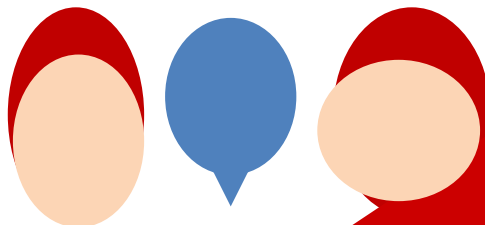
mostram a diversidade de tempos em simultaneidade, pois a menina se apresenta, principalmente pelo vestuário, com características aproximadas ao tempo contemporâneo.

A protagonista chega à Veneza, nas páginas 7 e 8. Apenas a protagonista é colorida e o cenário representa as suas edificações peculiares que dominam o espaço, em tonalidade cinzenta. A figura do poeta Dante Alighieri está à esquerda, tem a mão estendida e, aparentemente uma escultura, desce de um pedestal para receber a pedrinha azul. Atrás do poeta há um portal, com vários livros flutuando no espaço aberto. Simbolicamente, a poesia, a literatura, enfim, as artes dão as boas vindas à Aurora, que inicia sua jornada pelo universo do poético, onde tudo pode ser imaginado, pode acontecer.

Na sequência, a pedrinha azul gera um efeito mágico, agora aparece como um botão na veste azul do poeta, que oferece um pequeno Galo dos Ventos à menina. Esse objeto é uma espécie de cata-vento, com a orientação da Rosa dos Ventos, e auxilia na localização dos viajantes. Elementos simbólicos se apresentam: o galo canta de madrugada, anuncia a chegada do dia; a Rosa dos Ventos mostra o rumo. O presente do poeta auxilia no direcionamento da viagem de Aurora.

A mesma estratégia de segmentar o espaço à esquerda, com uma linha curva, aparece novamente aqui, delimitando a doação do presente orientador, ou objeto de troca, pela pedrinha azul. No centro dessas páginas duplas (p. 9 e 10), Aurora empurra a bicicleta que tem o Galo dos Ventos preso à parte detrás, mas em tamanho grande. Novo compartilhamento e novo efeito mágico. A menina olha à frente para duas figuras, numa parede, em baixorrelievo, que apontam para lados opostos. Para onde ir?

Figura 8 - Esquema da troca do balão de ar quente pela pedrinha vermelha - p. 13 e 14



Fonte: Imagem da autora.

Aurora toma o caminho da direita, indicado na presença do detalhe da balastrada ao pé da página anterior, que tem continuidade no próximo espaço, todo em tons de cinza (p. 11 e 12), onde ela encontra um artista vestido com roupas renascentistas e lhe oferece uma pedrinha vermelha. Seguindo em frente na leitura, (p. 13 e 14), o artista e Aurora aparecem em plano aproximado, destacando-se o colorido, predominando o vermelho. Ao centro está um balão de ar quente azul, enfeitado por detalhes amarelos e dois sóis (Figura 8). O efeito da pedra vermelha foi colorir o artista que, em troca, oferece o balão azul. O enquadramento em close traz o leitor bem próximo à ação mostrada, constatando-se uma estratégia do enunciador que dinamiza a leitura.

Nas páginas 15 e 16, novamente há um processo de transformação do objeto doado. O balão aumenta consideravelmente de tamanho e agora está preso à bicicleta. A menina segue, por ar, na direção de outra ponte, por onde passa uma figura feminina, vestida de preto. O enunciador coloca o leitor acima da cena, novamente movimentando o ato de leitura. Aurora encontra a dama de preto, nas páginas 17 e 18 que, gestualmente, não aceita a oferta da menina, mas a presenteia com um pequeno baú, indicando o caminho da esquerda. A menina vai adiante, voando com sua bicicleta, levada pelo balão.

Nas páginas 19 e 20, Aurora está numa viagem ao espaço e o baú é aberto, iluminando a lua, à frente. Na sequência (p. 21 e 22), a lua surge aproximada, com a sua face humanizada; possui braços e mãos estendidas à oferta da menina, algumas pequenas pedrinhas comuns. No canto direito, as mãos da lua oferecem um bauzinho

dourado à menina, enquanto lhe indica a saída – páginas 23 e 24. Nessas, pequenas pedrinhas são sopradas pela lua, no fundo escuro, fixando-se como estrelas no céu. Abaixo, metade do globo terrestre mostra os contornos da cidade de Veneza e há um rastro azulado que demarca o trajeto de Aurora, se afastando em sua bicicleta-balão. Esse cenário é escuro e o leitor, ao virar a página, se depara com intensa luz amarela (p. 25 e 26).

O bauzinho, recebido da lua, é muito brilhante, tanto, que Aurora fecha os olhos, ofuscados pela sua luz. Aqui ela encontra o sol e lhe apresenta uma pequena pirâmide transparente. O sol, situado no canto inferior esquerdo (p. 27 e 28), sopra sobre a pirâmide; dali surge um arco-íris que toma conta da página dupla, servindo de passagem para o retorno de Aurora à sua casa. A menina escorrega pelas cores, sorridente, e traz consigo apenas seu gatinho e sua bolsinha em formato de balão. O encontro com a luz cria novo efeito mágico e devolve a protagonista ao ambiente familiar.

A página 30 mostra a mesma imagem vista naquela do ante-rostto, mas agora está invertida. A paisagem de Veneza aparece na parte de baixo do globo e levemente colorida. Aurora realizou sua aventura, colorindo por onde passou, pela presença da luz que trazia em suas pedrinhas e sua presença.

As páginas 31 e 32 trazem as referências visuais utilizadas na narrativa – vários desenhos a traço – como o primeiro balão de ar quente tripulado, o dirigível nº 9 de Santos Dumont, a bicicleta do século XIX, o busto de Dante Alighieri e de Leonardo Da Vinci e uma paisagem de Veneza. A seguir (p. 33 e 34) há informações sobre a autora e dados técnicos do livro. Ao pé da página há uma sequência de pegadas coloridas do gatinho de estimação de Aurora, que seguem até a última página (p. 35). O bichinho de estimação aparece com manchas coloridas pelo corpo e segura o Galo dos Ventos, também colorido por manchas de tinta. A quarta capa completa o jogo expressivo, simulando, em desenho, a janela da capa, agora com Aurora espiando para fora do livro, mostrando apenas seu olhar curioso, criando um final aberto à narrativa. O que há fora do livro? Cabe ao leitor imaginar.

Narrativa visual e a função da personagem

A narrativa visual pode também ser analisada pelo viés de um tradicional referencial aplicado aos contos, na literatura. As ações da protagonista podem ser examinadas a partir da contribuição de Vladimir Propp (1983), com a morfologia dos contos de fadas, que os descreve de acordo com as suas partes constitutivas e as relações destas, entre si e com o conjunto. O foco dessa contribuição é um estudo a partir das funções das personagens, essas que representam as partes fundamentais do conto. As funções estabelecidas pelo autor se organizam em trinta e uma, porém nem todas existem sempre em contos específicos. A escolha dessa contribuição teórica citada não pretende um aprofundamento, mas apenas apresentar as conexões entre o que se utiliza na análise da narrativa verbal e a possibilidade de identificar elementos narrativos semelhantes, constituindo a narrativa visual.

De modo geral, os contos iniciam por uma *exposição* de uma *situação inicial*. A primeira função constatada em Aurora é o afastamento do ambiente familiar. De posse de um objeto mágico (a bolsa com as pedrinhas coloridas), a protagonista pode ser transportada ao local onde se encontra o objetivo de sua demanda (a curiosidade posta no horizonte de visão – Veneza); como herói recebe/deixa uma marca (os encontros colorem objetos, personagens, cenários). A dama de negro atribui uma tarefa difícil (chegar à lua e ao sol), que é cumprida. Como heroína, volta para casa escorregando pelo arco-íris.

O fio condutor da leitura visual

O jogo de luz e obscuridade delimita a expressividade utilizada na narrativa para criar surpresas, mistérios, descobertas e soluções num enredo que explora a imaginação que transita no universo ficcional, entre fantasia e realidade. Na obra aqui focalizada, a direcionalidade do olhar é sugerida pela cor, que faz o contraponto à exploração de preto e branco. As figurações potencializam o processo perceptivo e interpretativo, orientador da leitura do leitor observador.

Como narrativa visual, organizada a partir dos elementos plásticos, o enredo é criado na exploração estratégica da presença da cor. Há dinamismo e ritmo na composição, nas mudanças de planos e enquadramentos. Além disso, remete a

diferentes tempos e contextos de arte, apresenta manifestações da arte e artistas, como os cenários da arquitetura de Veneza; o encontro com a arte literária, na figura de Dante Alighieri, as artes de Leonardo Da Vinci, dentre outros contatos apresentados no enredo. Assim, a visualidade, como fio condutor de leitura, aproxima o leitor/observador à trama, além de trazer os encadeamentos, principalmente pela cor e elementos compositivos das imagens, para a produção de sentidos. Portanto, depreende-se que o desenvolvimento das capacidades de observação, concentradas em um livro de imagem, pode resultar em qualificação da leitura, aplicada a diferentes objetos visuais da cultura contemporânea.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BLAZETTO, Cristina. *Aurora*. Porto Alegre: Editora Projeto, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Lisboa: Veja, 1983.

Neiva Senaide Petry Panozzo

Graduada em Licenciatura em Educação Artística (UCS, 1988), Mestrado (2001) e Doutorado (2007) em Educação pela UFRGS. Professora do Curso de Pedagogia da UCS em disciplinas presenciais e a distância. Orienta seminários de formação docente no Programa de Formação de Professores da UCS; na pós-graduação ministra as disciplinas Metodologia do Ensino Superior, Alfabetização e Letramentos, Seminários de Pesquisa e Educação e Linguagem. Integra a linha de pesquisa "Educação, linguagem e tecnologias" com o projeto "Alfabetização e multiletramentos". Colaboradora do GEARTE/UFRGS e do Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP. Experiente na área de Educação e Ensino-aprendizagem, nos temas: formação docente, alfabetização, leitura, semiótica discursiva e sincretismo de linguagens.

E-mail: neiva.panozzo@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2759435303859483>

Aproximações com a semiótica discursiva para uma leitura da obra “Contestado – Terra Contestada”

Rita Inês Petrykowski Peixe (IFSC – Brasil)

RESUMO

O conteúdo aqui apresentado refere-se a um estudo desenvolvido preliminarmente acerca do painel “Contestado – Terra Contestada” do artista Hassis (Curitiba, 1926 – Florianópolis, 2001), com base na semiótica discursiva. A pintura, de grandes dimensões, apresenta uma narrativa visual da Guerra Sertaneja do Contestado (1914-1916). As imagens são um convite à reflexão, não apenas enquanto “relato visual” da História, mas como convocação à construção de sentidos, instigando o organizando o olhar, de modo a engendrar novas possibilidades de interpretação.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa visual. Semiótica discursiva. Guerra Sertaneja do Contestado. “Contestado – Terra Contestada”. Hassis.

ABSTRACT

The content presented here refers to a study conducted preliminary on the panel "Contested – Earth Contested" the Hassis Artist, based on discursive semiotics. In this large painting, the artist presents a visual narrative of Sertaneja Contested War (1914-1916) whose images enable an invitation for reflection, not only as "visual report" of history, but as calling for the construction of a sense for visual text, to organize the look and direct you to another way of seeing and feeling the episode portrayed in it.

KEYWORDS

Visual narrative. Discursive semiotic. Contestado War. “Contestado – Terra Contestada”. Hassis.

Introdução

*De onde provém um sentimento mágico da pintura?
O espaço criado é ilusório. Tudo nela é artifício para
produzir um sonhar. Aqui tempo e espaço só se
fazem perceptíveis ao coração. A experiência de
olhar transforma o percebido sensivelmente em
pensamento. [...] A pintura leva ao lugar do
acontecer. De onde provém este sentimento?*

Sérgio Fingermañ

Ao longo dos mais de cem anos de história, muitas percepções foram lançadas para o chamado Movimento do Contestado. Entre os tantos historiadores, antropólogos, geógrafos, músicos e poetas, um significativo número de artistas plásticos emprestaram seus olhos e seu talento para retratar aquele que foi um dos

mais sangrentos episódios que a região Centro Oeste do estado de Santa Catarina (SC – Brasil) protagonizou. Essa memória está plasmada em fotografias, telas, painéis, maquetes e bonecos, entre outras manifestações, a exemplo dos óleos sobre tela produzidos pelo artista plástico Willy Alfredo Zumblick (1913-2008), de Tubarão (SC), o Mural do Grupo Cabeça Oca de Concórdia (SC) ou ainda as obras da artista Dea Catharina Reichmann (1930), de Curitiba (PR). Nesse acervo encontram-se retratos do “*Monge José Maria*” (1964), místico que exerceu grande influência como mensageiro espiritual sobre a população sertaneja, ou ainda da “*Virgem Maria Rosa vidente, comandante e chefe*” (1993), uma das líderes que lutou bravamente pela causa cabocla. As citadas obras, entre as tantas existentes, trazem o relato visual, em uma relação direta com os registros históricos que rememoram a Guerra Sertaneja do Contestado, conflito cujas consequências operaram transformações significativas no presentemente denominado Território Contestado.

Todavia, um artista, em particular, traz à vista esta memória, através de um mural que retrata em sete módulos – totalizando 36 metros de pintura – cenas da Guerra do Contestado (Figura 1). Após a saída de Florianópolis, local de sua concepção, o painel foi instalado na área de convivência acadêmica da Universidade do Contestado, Campus de Caçador (SC), onde ficou conhecido por um significativo número de pessoas que tiveram oportunidade de tomar contato com as imagens desse episódio. A gigantesca obra, datada de 1985, foi uma das maiores realizações do artista Hassis¹ e atualmente está alocada no Museu do Contestado em Caçador (SC). Ao contrário do que muitos pensam, não é o tamanho da obra que determina essa imponência. As pessoas que transitam ao longo do espaço onde a obra está instalada acabam por se sentirem envolvidas, provocadas a olhar para aquelas imagens e, não ao acaso, convocadas ao questionamento e ao diálogo.

¹ Nome artístico de Hyedi de Assis Corrêa, artista autodidata (Curitiba, 1926 – Florianópolis, 2001). Aos dois anos de idade mudou-se com a família para Florianópolis, onde, em 1944 iniciou-se no meio artístico através da Publicidade.

Figura 1 - Painelel “Contestado – Terra Contestada” (1985) de Hyedi de Assis Corrêa. Acrílica sobre eucatex, 12,60m x 2,83m



Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador (SC).

Mas, até que ponto estas imagens podem ser “lidas” pelos seus interlocutores? Que tipos de diálogos podem ser estabelecidos nesse contexto? As cenas apresentadas, em cada um dos painéis expostos, permitem outros processos de compreensão e reflexão, além da simples alusão à Guerra? Há, de fato, uma “dialogicidade” ou outras possibilidades interpretativas, subjacentes às imagens apresentadas?

Respostas a essas e a tantas outras perguntas vão criando ecos interiores, suscitando dúvidas, nas reiteradas vezes que transitamos pelo espaço onde estão expostas e, inevitavelmente, visualizamos aquelas cenas. Se “por meio das imagens construímos nosso pensar, assim como organizamos seus produtos”, conforme nos orienta Buoro (2000, p. 31), fica evidente que aquela obra é um convite à reflexão, não apenas enquanto “relato visual” da História da Guerra Sertaneja do Contestado, mas como convocação à construção de um sentido para o texto visual, de modo a organizar o olhar e direcioná-lo para um outro modo de ver e sentir o episódio nela retratado.

Por este motivo, concordamos com Aumont (1993, p. 250) quando afirma que:

Se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação).

Assim, tendo à frente uma tarefa desafiadora, uma vez que as produções anteriores relacionadas à sua exploração resumem-se mais em tentativas de leitura visual do contexto histórico ligado àquele acontecimento, nos lançamos à proposta de

construção e atribuição de sentido ao Painei “Contestado – Terra Contestada”, para muito além das questões históricas nele explicitadas. A ancoragem a que nos estamos propondo tem base nos pressupostos da semiótica discursiva ou greimasiana, de linha francesa, com a qual tomamos contato no Programa de Pós-Graduação em Educação – Seminário Avançado “Imperfeições Semióticas” – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Importante considerar que essa primeira aproximação, tendo como resultado o presente texto ora revisado, deu origem ao documentário “Retratos do Contestado: A história através da arte” e, posteriormente, à tese de doutoramento, sob orientação da Professora Dra. Analice Dutra Pillar, intitulada “Imagens que (re) constroem história: alegoria e narratividade visual da Guerra Sertaneja do Contestado”.

Trata-se, portanto, de um estudo preliminar de quem se lança timidamente em um campo conceitual extremamente complexo, vislumbrando, contudo, a necessidade e emergência de um mergulho mais profundo. Dada a importância deste conhecimento no âmbito educacional e cultural, consideramos o que nos aponta Pillar (2005, p. 124):

A semiótica estuda toda e qualquer linguagem, tendo por foco a produção e apreensão de sentido. Com isso, não pretende indicar o sentido, mas analisar como ele emerge num campo de relações e em diferentes contextos sociais. Para a semiótica, o sentido não está pronto, ele precisa ser construído a partir da identificação de diferenças.

As diferenças a serem identificadas referem-se, principalmente, à construção e compreensão concreta desses processos relacionais e dos contextos ali propostos.

Situando historicamente “o Contestado”

Nas primeiras décadas do século XX, sertanejos e tropas militares federais entraram em confronto, mobilizados por tensões decorrentes da crescente perda de terras e pelo domínio político dos coronéis que se estabeleciam na região, cuja principal motivação estava sendo a construção da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande.

A indefinida delimitação territorial entre os estados do Paraná e de Santa Catarina, cujas terras se encontravam em litígio, acirrou os ânimos e desestabilizou

as populações locais que, na tentativa de ocuparem os espaços para garantirem a pertença à determinada jurisdição, passam a disputá-los, conforme relatado por Valentini (2003, p. 37): “Internamente, as pretensões dos Estados de Santa Catarina e do Paraná começaram a tumultuar a região, que passou a ser conhecida como Território Contestado”. Após sucessivas disputas judiciais, que concedem sentença favorável à Santa Catarina, tem fim a situação de litígio, através de um acordo, assinado em 20 de outubro de 1916, que define os limites territoriais. O pesquisador Nilson Tomé (2004, p. 13) assim conceitua a Região do Contestado:

Área geográfica restrita, localizada dentro do *Território Contestado*, hoje no interior do Centro-Oeste do Estado de Santa Catarina, habitada pelo *Homem do Contestado*, especificamente onde ocorreu a *Guerra do Contestado*, limitada ao Norte, pelos rios Negro e parte do Iguaçu; ao Sul, pelo Rio Canoas e Campos Novos; a Leste pela Serra Geral e a Oeste, pela Serra da Taquara Verde e pelo Vale do Rio do Peixe (grifos do autor).

É, portanto, dentro deste contexto que o conflito se instaura. Todavia, além das questões de limites, havia o estímulo à ocupação das terras devolutas (facilitada aos grandes fazendeiros pelos governos estaduais, que tinham como intenção garantir o domínio administrativo sobre a região) e a sua valorização, ocasionada pela ligação ferroviária que atravessaria os Estados.

Sertanejos, os excluídos habitantes que povoavam a região às margens da estrada de ferro, aliados àqueles remanescentes que haviam sido cooptados para trabalho temporário na ferrovia e suas famílias que, ao término da obra, foram segregados das possibilidades de retorno, todos por razões diversas, uniram armas e forças para reaver suas posses territoriais saqueadas. Essas grandes perdas foram favorecidas pelos acordos entre o governo brasileiro e a Companhia Colonizadora, subsidiária da Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande e nova proprietária das terras marginais a ela doadas, ou seja, dos até 15 quilômetros à esquerda e à direita que ladeavam a linha férrea. Além dessas terras, a Companhia adquiriu grandes áreas, no intuito de investir na colonização e exploração da madeira. A respeito disso, escreve Valentini (2003, p. 44):

Profundas mudanças estavam acontecendo na região, o capitalismo chegava, mostrando a sua face. Desenvolvimento, progresso, colonização, etc., eram termos desconhecidos para o vocabulário do sertanejo que vivia naquelas terras. Os “*espaços vazios*” que o governo brasileiro pretendia

ocupar não estavam tão vazios assim. Foi preciso torná-los vazios antes de implantar a nova ordem vigente (grifos do autor).

Desprovidos da propriedade e abandonados à própria sorte, famílias e sertanejos expropriados acorrem aos redutos. Este êxodo cria cenários propícios para uma nova profissão de fé: o messianismo. Profetas de Deus, os monges, legitimados pelas populações como santos, erravam pelos redutos, cujos itinerários eram marcados por “olhos d’água”, locais que atraíam pessoas pelas reconhecidas propriedades milagreiras e de cura. No livro “O Último Jagunço” (1995), Euclides Felipe relata uma entrevista, que assim versa acerca destes fatos, ao descrever o monge:

Usava um gorro de pele de jaguatirica e calçava alpargatas de couro cru [...] Meu padrinho João Maria não pousava em casa de ninguém. Só entrava em uma casa para abençoar algum doente na cama. Senão, acampava c’um foguinho ao lado d’alguma fonte d’água. Assim, a vertente e o pouso ficavam abençoados. O povo erguia uma cruz de cedro para fazer as devoções. O cedro é porque mesmo cortado e judiado, brota. É como a pessoa ferida que cicatriza por si. As águas-santas ficavam pra remédio (FELIPE, 1995, p. 25).

A devoção popular em torno destes mitos religiosos que se propagavam pelo sertão, cuja santidade e poder eram inquestionáveis, dava-lhes esperança e conforto, ao mesmo tempo em que as suas profecias asseguravam, não apenas a sobrevivência deste contingente humano ou uma organização militar dos agrupamentos (como foi o caso de Taquaruçu, Irani ou Caraguatá), mas a crença de que o sacrifício iria lhes garantir um lugar privilegiado no céu. Diante dos monges, os frades católicos eram desacreditados (VALENTINI, 2003).

Entre as normas que regiam a vida destes sertanejos, habitantes dos redutos ou das chamadas Cidades Santas, a fita branca no chapéu, a bandeira branca com uma cruz de cedro verde e as cabeças raspadas, símbolo de fé e irmandade, eram elementos identificadores.

A resistência do exército encantado, que lutava com algumas armas de fogo, mas principalmente, facões de paus e porretes, congregava um número significativo de sertanejos, entre eles os “pelados” (aludindo às cabeças raspadas). Essa, aos poucos, foi sendo sublimada pela força bélica dos fuzis e aviões militares, como se

pode observar nas descrições, a respeito de um dos redutos, daqueles que presenciaram o conflito:

O estrago da artilharia sobre o povoado de Taquaruçu era tremendo: grande número de cadáveres, calculados por uns em 40 e por outros em 90 e tantos; pernas, braços, cabeças, animais mortos, bois, cavalos, juncavam o chão; casas queimadas ruíam por toda a parte. Fazia pavor e pena o espetáculo que então se desdobrava aos olhos do espectador: pavor dos destroços humanos; pena das mulheres e crianças que jaziam inertes por todos os cantos do reduto. (VALENTINI, 2003, p. 91).

As ofensivas por muito tempo tiveram continuidade e, com apoio de outras forças, inclusive da “Cia Lumber, que há muito tempo possuía um grupo armado para defender seus interesses” (VALENTINI, 2003, p. 100) e das tropas de vaqueanos, disponibilizados pelos fazendeiros, os espaços foram sendo limitados e os sertanejos obrigados a recuarem.

Taquaruçu e todos os outros redutos, um a um, foram tombando diante da milícia armada do inimigo, a despeito das prescrições dadas ao povo, inicialmente pelos monges e, posteriormente ao seu passamento, pelos que se diziam seus interlocutores, como a Virgem Maria Rosa, o comandante Francisco Alonso de Souza ou por Adeodato Manoel Ramos. Foi este que, conhecido como o último jagunço, conduziu com crueldade e tirania o movimento, até a sua derrocada.

“Contestado – Terra Contestada”: um entendimento para além da narrativa histórica

Ler uma obra de arte baseando-se exclusivamente nas informações históricas ou sociológicas é, até certo ponto, ouvir a leitura de outrem, ou seja, ler com as lentes de outros saberes interpostos entre nosso olhar e o objeto.

Anamelia Bueno Buoro

A iconografia que faz alusão aos “feitos” históricos da humanidade é muito ampla. Anteriormente ao advento da fotografia, os registros realizados pelos artistas constituíam-se, entre outros aspectos, de “retratos da realidade”, sendo considerados, portanto, documentários de um evento ou situações que se requeriam imortalizadas. Tais registros – em sua maioria interpretações dos fatos – possibilitavam ao público

uma dimensão visual do ocorrido através da obra de arte, mesmo executada em um tempo posterior à ocorrência do fato. É o caso de uma das obras pictóricas de Pedro Américo, constante em grande parte dos livros de História do Brasil, intitulada *O Grito do Ipiranga* – óleo sobre tela, produzida no ano de 1888 – na qual é retratada a Independência do Brasil. A referida pintura, instalada no Museu do Ipiranga, foi realizada sessenta e seis anos após a proclamação da Independência.

Todavia, reiteramos que nem sempre os registros fotográficos dão conta de elementos importantes ligados aos fatos. Das paletas dos artistas, dezenas de anos posteriores à invenção da fotografia, muitos fatos continuaram a ganhar registro pictórico. Eles são a mediação entre a história e a imaginação daqueles que os retrataram, porque, segundo Aumont (1998, p. 302), “a imagem artística existiu, desde sempre – e desde sempre, pelo menos em todos os tempos *históricos*, suscitou um discurso, uma interrogação fundamental sobre sua natureza, seus poderes, suas funções” (grifos do autor).

A imagem na qual queremos nos debruçar liga-se diretamente a estas questões intertextuais, por constituir-se num relato, não apenas histórico, do episódio que lhe atribui o mesmo nome: “Contestado – Terra Contestada”. Neste grande painel, pintado em acrílico sobre eucatex, de 12,60m x 2,83m, Hassis nos traz sete módulos encadeados, cujo conteúdo apresenta sua visão sobre o conflito.

Diante desta obra e do episódio nela figurativizado, cria-se uma situação de diálogo, relacionado ao que aponta Ana Claudia de Oliveira, ao prefaciar o livro “Olhos que pintam” (BUORO, 2002, p. 9), quando nos diz que “o que conta e aquele a quem a história é dirigida estabelecem um contrato comunicativo, que é definido por uma relação marcada pela intersubjetividade construída no arranjo de linguagem que os põem juntos, em interação”.

Assim, ao buscarmos uma aproximação mais direta com esta obra, ensejamos refletir acerca das relações, sentidos e significações que ela propicia para que tal interação efetivamente se estabeleça, de forma a atender requisitos importantes que subvencionem um olhar mais competente e imerso em territórios textuais, cuja

linguagem será tanto mais compreensível quantas forem as possibilidades e inquietações por ele engendradas.

O percurso das “Terras Contestadas”

O interesse pelas questões do Contestado, conforme nos é relatado na biografia de Hassis² não era algo recente. Datava dos anos 50, por intermédio do seu avô, que teve participação direta no conflito. Todavia, uma das coisas que delinearam o estilo do artista foi a sua paixão pelas histórias em quadrinhos. Em suas pinturas, marcam presença as coisas das quais gostava e que transportava interpretativamente para o seu universo povoado de sonhos e fantasias, visíveis em suas telas com cores vibrantes, “fauves”, e um desenho dotado de expressão. Assim, encontramos na sua produção pictórica, características narrativas que vão da temática popular à religiosa, de fatos cotidianos a questões históricas, além de relatos do folclore ilhéu (de Florianópolis) e dos elementos circenses, e ainda alegorias como a série Sete Palavras (1996) ou a série Sete Pecados Capitais (1997).

O Painel, iniciado em 1984, figurativiza o desenvolvimento de um enredo compatível com a sequência cronológica em que ocorreram os fatos. Nele, a relação intertextual com o título traz os indícios da temporalidade e espacialidade, construída ao longo da composição, pela presença dos personagens, cuja postura e gestualidade criam as redes de relações, em que podem ser incluídos elementos cromáticos complementares, ondulações lineares, entre outros, num espaço pictural profundo. Anteriormente, foram produzidos pelo artista 78 desenhos em nanquim sobre papel. Esses esboços datados de 1984 determinaram a elaboração do grande painel que finalizaria no ano seguinte (PETRYKOWSKI PEIXE, 2012).

As dimensões em que a obra escolhida se projeta – prática recorrente do artista em executar pintura mural, cujas características narrativas têm como eixo central a ação humana – são materializadas nas tramas perceptíveis em cada um dos acontecimentos a que fazem referência. Nelas, o enunciador cria um percurso gerativo

² Disponível na página virtual da Fundação Hassis (<<http://www.fundacaohassis.org.br>>).

de sentido, cujas estruturas discursivas possibilitam a apropriação de inúmeras significações. Neste caso, que significações seriam estas?

A pintura apresenta planos dispostos paralelamente ao plano frontal, criando espaços de profundidade, cujas ondulações sugerem um imbricamento de narrativas e um encadeamento das ações, nas quais os actantes, mesmo organizados de maneira proxêmica, nos revelam a presença da diversidade de temporalidades. Ao criar zonas de ondulações, num procedimento de suspensão, o enunciador estabelece um nó dramático, representado quase ao centro do painel, pelas mãos gigantes que, abrindo uma “clareira”, trazem consigo a máquina, rasgando repentinamente a floresta, gerando uma assimetria – tanto pelo seu tamanho, como pelas linhas e cores que contrastam – principalmente com o plano de fundo, provocando um desequilíbrio na relação actorial. Assim, tais ondulações, encimadas pelas grandes mãos, atraem e magnetizam o olhar observador, que participa da cena, ao ser interpelado pelos olhares mascarados ali presentes.

Deste modo, podemos afirmar que no universo semântico coletivo constituído por todos os sujeitos actantes, aqueles três indivíduos mascarados seriam os únicos a estabelecerem relações diretas com os enunciatários, uma vez que os demais figurantes, ao longo do percurso narrativo, encontram-se posicionados de perfil. À exceção daqueles, e por eles separados em diferentes lógicas temporais, os dois monges, modalizados pelo enunciador, encontram-se em relação interactorial com os vários participantes das cenas, que observam e ouvem, numa categoria proxêmica *frente versus perfil*.

Nesta confluência, flagrados pela pintura, o actante central, com uma cartucheira, ladeado por adjuvantes, chama à presença os sujeitos da enunciação que, por seu intermédio, entram na cena, criando uma rede dialogal. Neste percurso do olhar, somos arrebatados porque, ao se posicionarem em nossa direção, forçosamente parecem exigir cumplicidade, compartilhando conosco suas intenções, seguidos pela locomotiva, numa marcha que ignora aquilo que está à sua volta. Tudo parece silenciar e abrir passagem para essa cena, que intimida, pelo olhar repreensivo, impondo força e brutalidade. Os traços gestuais, expressos através dos corpos viris, desnudos da cintura para cima e empunhando armas, também metaforiza

outro elemento: a cerca de arame farpado se rompendo, para dar passagem a este insólito cortejo, que aparentemente nada poderia deter.

Curiosamente, nosso olhar transita pela pintura e parece requerer uma parceria com os demais personagens, através de um chamamento daqueles que se mostram alheios ou impotentes diante do que está acontecendo. No primeiro quadrante, a pregação do monge – que traz à mão o estandarte do “Divino Espírito Santo”, próximo de um “olho-d’água” – é acompanhada por uma pequena multidão de trabalhadores, atenta e devota. Na sequência do plano pictural, testemunhamos a tragédia pessoal das mulheres que silenciosamente choram seus mortos, numa atmosfera intimista, sutil alusão à “Pietà” de Michelangelo ou ao simbolismo expressionista de Munch.

Elementos de separação e de ligação semântica, a verticalidade das árvores inteiras e cortadas (entrecortadas nas cenas) criam aspectos de homogeneidade às ações que, mesmo espacialmente análogas no plano pictural, permitem a explicitação das diferentes temporalidades, criando estruturas dialogais em cada um dos módulos apresentados, conforme nos aponta Boppré (2009, s. p.):

No painel desfilam mais de quatro anos de história, organizados numa mesma superfície, efetuando uma síntese espaço-temporal, compondo uma narrativa (neste caso histórica) acerca do conflito. Não por acaso, talvez, Hassis ensaiara a realização deste painel nos 78 desenhos que compõem a série do Contestado.

A pintura sugere efeitos modulares, valorizando o desenho que, mesmo isento de linhas de contorno, é realçado pelas massas cromáticas. Toda a obra impõe ritmo e deslocamentos, remetendo à categoria semântica de movimento: *dinamicidade versus estaticidade*.

O êxodo, a organização dos guerreiros e a presença da Igreja como adjuvante, incluindo, ainda o símbolo representativo da luta e da fé: a bandeira branca com a cruz verde do cedro, possibilitam o encadeamento sintagmático das relações, que culminam com o enfrentamento e a sentença final, materializada pela angustiante luta armada entre as milícias e os sertanejos – cujo saldo é a morte, que se coloca na parte inferior, em todo o percurso narrativo.

Há ainda outro ator em cena, que aparenta acompanhar a narrativa, posicionado de maneira distante e admirativa e cuja característica visual (a forma como está vestido), postural e de gestualidade difere, em termos de tratamento, de todo o conjunto da obra. Parece estar assistindo o episódio e, de certa forma, contrariado e hesitante, sem encontrar-se materialmente presente. Seria a figura do historiador a observar os fatos para narrá-los? Seria o próprio artista, ou um de seus familiares, a se colocar como testemunha ocular do conflito? Conjecturas, fabulações, ideias que certamente ficarão sem uma resposta veridictória.

O texto visual, no plano expressivo, nos possibilita uma leitura cronológica, considerada a sequência linear que o enunciador nos propõe. Nesse sentido, fica explícita sua intenção de “solucionar determinada narrativa em apenas um quadro, mesmo que se trate de ações variadas” uma vez que ele considera “prover o espectador de certa liberdade de olhar” (BOPPRÉ, 2009, s. p). Assim, as ondulações presentes no percurso narrativo têm um encadeamento isotópico de figuras, correlativo ao tema abordado. Dois grandes blocos humanos se formam em torno dos monges, cuja presença é marcada por diferentes estandartes. Estas aglomerações sugerem formas triangulares, interseccionadas pela locomotiva que abre espaço, ladeada por duas grandes mãos, numa atmosfera de calor e vibração, cuja ênfase cromática dada pelo vermelho intenso e amarelo prevalece sobre todas as demais cores presentes no plano pictórico. Na extensão dos gigantescos dedos, linhas paralelas em branco parecem rasgar o verde da mata, sugerindo grandes garras.

Um efeito expressivo e dramático é criado pelos corpos dos mortos que, desnudos, jazem ao longo da pintura, cuja tonalidade esverdeada e aparência esquelética enfatizam a mutilação e o abandono. A desolação e o choro são marcados pelos matizes azulados das mulheres que escondem seus rostos. A matéria pictórica presente nos meio-tons cinzas escuros e claros, que se aproximam do branco, e o rebaixamento da cor para criar efeitos de sombra, conferem uma neutralidade aos personagens, que se contrapõem aos movimentos enfáticos na gestualidade de empunhar os instrumentos que trazem consigo.

Elementos simbólicos como a enxada, os paus, a cruz, caracterizam o cenário de trabalho, luta e fé por eles vivenciado. As placas indicativas, com aparência

cruciforme, situam espacialmente as batalhas: Taquaruçu, Caraguatá e Irani. Reaparecem as mulheres, mãos sobre o rosto, chorando seus mortos. Ou ainda, mortas com filhos nos braços. Uma cena que, de certa forma, remete ao holocausto descrito na “Guernica” de Picasso (1937), pela comoção que cria, em meio aos outros corpos ensanguentados.

Esses, configurados nos últimos módulos, testemunham o massacre das populações sertanejas. Insistentemente, os tons vermelhos incandescem, agora presentificando a desolação e a morte, na silenciosa e sangrenta luta que cruelmente arde no sertão.

Considerações finais

O encontro que buscamos nos motivou percorrer caminhos diversos, à luz daquilo que a obra escolhida nos propunha e, como leitores comprometidos, engendramos uma aproximação, entendendo que “o nosso olhar não é ingênuo, ele está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e lugar, com nossos referenciais” (PILLAR, 1999, p. 16). Fomos convocados a olhar e ler, tendo como ponto de partida os desafios que o conhecimento oriundo da pesquisa proposta nos lançou.

A análise aqui desenvolvida procurou responder a alguns questionamentos delineados inicialmente, permitindo um roteiro, pelo qual trilhamos, tendo como referência o percurso gerativo de sentido da semiótica, através dos seus inúmeros subsídios.

Se, conforme sugere Oliveira (1999, p. 97), “o olhar se educa, o gosto se forma”, temos plena consciência de que o nosso olhar não é mais o mesmo a partir da análise aqui empreendida. Entendermos que todas essas “leituras” articularam novas visões, no sentido de experiências inquietantes e envolventes, porque é através delas que “o objeto impõe-se ao analista e mostra-lhe o saber ver para poder ver” (BUORO, 2002, p. 236).

Temos um compromisso de continuidade, que nos convoca a novos saberes, conhecimentos infinitos, que nos impelem à busca, mesmo que a saibamos

permanente, como Hassis nos confirmava: “Eu, graças a Deus, nunca encontrei o que busco”. E esta é a nossa incansável – e motivadora – aventura.

Referências

AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: EDUC/FAPESP/Cortez, 2002.

BOPPRÉ, Fernando. *Hassis Contestado*. Disponível em: http://www.fernandoboppre.net/wordpress/wp-content/uploads/2009/01/artigo_livrocontestado_fernandoboppre.pdf. Acesso em: agosto 2010.

FELIPPE, Euclides J. *O último jagunço: folclore na história do contestado*. Curitiba: UnC/EME, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Convocações multissensoriais da arte do século XX. In: PILLAR, Analice Dutra. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. In: _____ (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PILLAR, Analice Dutra. Sincretismo em desenhos animados da TV: o laboratório de Dexter. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 123-42, jul-dez. 2005.

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. *Retratos do Contestado: a história através da arte*. Chapecó: CINESC, 2006.1 DVD.

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. *Imagens que (re) constroem história: alegoria e narratividade visual da Guerra Sertaneja do Contestado*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TOMÉ, Nilson. *Uma nova história para o Contestado*. Caçador: Universidade do Contestado/Museu do Contestado, 2004.

VALENTINI, Delmir José. *Da cidade santa à corte celeste: memórias de sertanejos e a guerra do Contestado*. Caçador: Universidade do Contestado, 2003.

Rita Inês Petrykowski Peixe

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012); Mestre em Educação pela Universidade de Campinas/Universidade do Contestado (UNICAMP/UnC, 2003). Especialista em Arte/Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF, 1999). Possui graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC, 1995) e graduação em Pedagogia – Habilitação em Orientação Educacional pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC/UnC, 1995). Em 2011 desenvolveu Estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade de Barcelona (Espanha), como bolsista da CAPES. Foi docente no Programa de Pós Graduação – Mestrado Profissional em Design (PPG Design) na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Atualmente atua como professora no Instituto Federal de Educação de Santa Catarina (IFSC) Câmpus de Itajaí (SC).

E-mail: ritapeixe@hotmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1094071355516986>

Ensaio visual: Na paisagem contemporânea

Rita Demarchi (IFSP – Brasil)

RESUMO

Palavras e fotografias derivados do processo de uma pesquisa de doutorado – *Ver aquele que vê: um olhar poético sobre os visitantes em museus e exposições de arte*¹. Um problema criado: ver o outro que vê em diversos contextos, aproximar-me dele, buscar compreendê-lo sem trocar palavra, alimentar-me com a sua experiência, capturar uma imagem. O desafio de ver em meio às paisagens contemporâneas, inaugurais, nebulosas, instáveis, territórios instaurados em um universo inesgotável, que abrange arte de diferentes períodos e se desdobra em diversas instituições. O ensaio visual apresentado inclui espaços/paisagens junto às Bienais do Mercosul, de São Paulo e de Veneza; Fundação Serralves em Porto; GNAM/Galeria de Arte Moderna de Roma; e museus em Lisboa: CAM/Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian; MNAC/Museu de Arte Contemporânea do Chiado, Museu Nacional de Arte Antiga.

PALAVRAS-CHAVE

Museus. Exposições de arte. Fotografia. Poética.

ABSTRACT

Words and pictures derived from the process of doctorate research: *Ver aquele que vê: um olhar poético sobre os visitantes em museus e exposições de arte*. A problem created: see the other who sees in different context, get closer to him, try to understand him without talking, feed myself with the experience, capture an image. The challenge of seeing among the contemporary landscapes, inaugural, nebulous, instable, territories founded in an inexhaustible universe, that include the art from different periods and that unfold to diverse institutions. The visual composition that is presented includes spaces/landscapes at the Biennials from Mercosul, São Paulo and Venice; Serralves Foundation in Porto; GNAM/Gallery of Modern Art from Rome; and museums in Lisbon: CAM/Center of Gulbenkian Modern Art Center; MNAC/Museum of Contemporary Art from Chiado, National Museum of Ancient Art.

KEYWORDS

Museums. Art exhibitions. Photography. Poetic.

Rita de Cássia Demarchi

Artista e professora no IFSP – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie, com estágio na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Mestrado em Artes Visuais e Licenciatura Artes Plásticas – Instituto de Artes UNESP; Especialização Ensino, Arte e Cultura – ECA/USP. Membro do Grupo de Pesquisa *Mediação Cultural: contaminações e provocações estéticas*. Experiências na área de história da arte, artes visuais e mediação em diferentes contextos na educação básica, na educação não formal, no ensino superior, materiais didáticos, formação de educadores.

E-mail: ritademarchi@hotmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/4770016544453387>

¹ A tese foi defendida em fevereiro de 2015 na Universidade Presbiteriana Mackenzie e teve orientação da Profa. Dra. Mirian Celeste Martins.

Na paisagem contemporânea

*A arte mudou, a paisagem mudou, o visitante mudou...
De diferentes formas, movidos pela pressa, pela velocidade,
pela urgência, pelo hedonismo e consumo ...
Mas ainda há a beleza dos corpos em trânsito,
dos instantes de recusa em seguir o fluxo,
dos olhos que se arregalam,
da respiração suspensa...
Há instantes de silêncio e de travessia na paisagem acidentada,
momentos em que, tal como o peregrino, tudo lhe atravessa:
ruínas, rios, espinheiros,
desertos, névoa, estrelas,
enigmas, fendas, portas,
curiosidade, dúvidas, afetos...
Em nossos tempos, ato de coragem:
parar e ver a paisagem, fazer-se na paisagem, ser paisagem.*



