

**A IMAGEM EM ANÁLISE DO DISCURSO:
um paralelo entre a obra Pietà de Giovanni Bellini e a de David
Lachapelle**

**THE IMAGE IN DISCOURSE ANALYSIS:
a parallel between the work Pietà by Giovanni Bellini and that by David
Lachapelle**

Aline Cristina Araújo de Aguiar¹
Dilma Maria Campelo Rio Verde²
Geraldo Antonio Alves de Sousa³

Resumo

O objetivo deste artigo é abordar, por meio de estudos semiolinguísticos, de vertente francesa, aspectos teórico e visual inerentes a dois textos-imagem: a pintura Pietà, de Giovanni Bellini e a foto *Pieta with Courtney Love*, de David LaChapelle. Entre eles, destacam-se a situação de comunicação e sujeitos da linguagem; domínio discursivo; efeitos de real e de ficção; gênero textual e efeitos de gênero, além de dados técnicos da imagem e a noção de intericonicidade. Essa abordagem tem como principal proposição verificar se um gênero textual, independente de seu estatuto, pode permitir tanto efeitos de ficcionalidade quanto de factualidade.

Palavras-chave: sujeitos da linguagem; gêneros textuais; efeito de ficção; efeito de real

Abstract

The objective of this article is to reason, through semiolinguistic studies, from the French strand, theoretical and visual aspects inside two image-texts: a Pietà painting, from Giovanni Bellini and the picture Pietà with Courtney Love, de David LaChapelle. Among them, we will highlight concepts of language subjects; speech domination; real life effects; textual and genre effects, and technical data of image. Alongside with those we will also use the interconicity notion. This approach will verify if a textual genre, regardless of its statute, can allow fictionality and factuality effects.

Keywords: language subjects; textual genre; fictionality effects, reality effects

¹Mestranda em Estudos de Linguagens – CEFET-MG e-mail: alinecristinadeaguiar@yahoo.com.br

²Doutoranda em Estudos de linguagens –CEFET-MG. Livre Docente e-mail: campelodilma@yahoo.com.br

³Mestre em Educação, Professor da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais e-mail: leitoralves@gmail.com

Introdução

Durante muitos anos, os estudos linguísticos priorizaram teorias que eram mais aplicáveis em textos verbais do que nos não verbais. Segundo Mendes (2013)⁴, acreditava-se até mesmo que era quase impossível se analisarem imagens. Hoje, no entanto, há muitos pesquisadores que têm se dedicado a esse campo e os estudos semiolinguísticos de vertente francesa têm se destacado.

Inicialmente, tais estudos tiveram como principais autores Roland Barthes e Roman Jakobson. A teoria de Barthes consistia em postular que os signos imagéticos tinham a mesma estrutura do signo linguístico proposto por Saussure: um significante [imagem mental/acústica] e um significado [conceito]. Diferentemente de Barthes, as proposições de Jakobson (2003) deram ênfase à abordagem comunicacional. Eles fundaram a Teoria da Comunicação, a qual propunha as análises textuais embasadas nas funções da linguagem, quais sejam: contexto (função referencial); remetente (função emotiva); mensagem (função poética); destinatário (função conativa); contato (função fática) e código (função metalinguística).

A Teoria da Comunicação se tornou, sem dúvida, um importante instrumento de análise no campo dos estudos da linguagem e foi usada durante muito tempo no âmbito educacional como diretriz do ensino nas práticas de leitura. Mas os estudos mais recentes apontam novos caminhos, que, a nosso ver, podem oportunizar maiores perspectivas de análise, como, por exemplo, as Teorias envolvendo técnicas cinematográficas, de Aumont (2002), e as Teorias Semiolinguísticas, de Charaudeau (2009).

As teorias de Aumont (2002), no campo da figuralidade no cinema, contrapuseram-se à prática histórica de valorização excessiva dos elementos da narrativa, e hoje têm sido aplicadas em artes visuais que não estão necessariamente circunscritas ao âmbito cinematográfico. Segundo Aumont (2002), o estudo da imagem deve ser feito com base em diversos elementos técnicos relevantes para a Análise do Discurso, tais como: análise do espaço; os modos de visão; tamanho da imagem; close; moldura; enquadramento e ponto de vista (e também “desenquadramento”), dimensão temporal da imagem e os efeitos sociológico, subjetivo e ideológico. Para Charaudeau (2009), a análise deve considerar a situação de comunicação, os sujeitos da linguagem, as condições de produção e quais efeitos são susceptíveis de produzir junto a seu público.

Sendo assim, proporemos neste artigo abordar alguns aspectos ressaltados por essas novas teorias em dois textos-imagem: a pintura *Pietà*, de Giovanni Bellini e a foto *Pieta with Courtney Love*, de David LaChapelle. Entre eles destacaremos: a situação de comunicação, sujeitos da linguagem; domínio discursivo; efeitos de real e de ficção; gênero textual e efeitos de gênero; dados técnicos da imagem e a noção de intericonicidade.

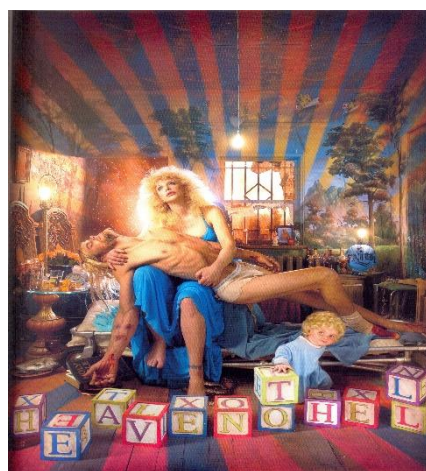
A estruturação adotará o seguinte procedimento: no primeiro momento, abordaremos alguns aspectos teóricos em concomitância com a análise de cada imagem. Em seguida, faremos uma interface entre as duas imagens a fim de se estabelecerem os elementos que as aproximam e ou as distanciam.

Análise das imagens: *Pietà*, de Giovanni Bellini, e *Pieta with Courtney Love*, de David LaChapelle

⁴ MENDES, Emília. *Análise do discurso e análise de imagens: reflexões de base*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. 13/03/13. Nota de aula.



Pietà - Giovanni Bellini



Pieta with Courtney Love –
David LaChapelle

Situação de comunicação e sujeitos da linguagem

Na perspectiva da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, as trocas languageiras não devem ser concebidas como um ato de comunicação resultante da simples produção de uma mensagem que um Emissor envia a um Receptor, e sim como um encontro dialético entre os processos de produção e de interpretação.

Segundo Charaudeau (2009), todo ato de linguagem resulta de um jogo entre o implícito e o explícito e, por isso: (i) vai nascer de circunstâncias de discurso específicas; (ii) vai se realizar no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação; (iii) será encenado por duas entidades, desdobradas em sujeito de fala e sujeito agente. Sendo assim, o ato de linguagem, em sua totalidade, compõe-se em dois circuitos de produção de saber, como propõe o autor, a seguir.

o circuito de fala configurada (espaço interno) no interior do qual se encontram seres de fala, que são constituídos como imagem de sujeito enunciatador (EUe) e de sujeito destinatário (TUd), oriundos de um saber intimamente ligado às representações languageiras das práticas sociais;

o circuito externo à fala configurada (espaço externo) onde se encontram os seres agentes que são instituídos como imagem de sujeito comunicante (EUc) e de sujeito interpretante (TUi), conforme um saber ligado ao conhecimento da organização do “real” (psicossocial) que sobredetermina estes sujeitos. (CHAREAUDEAU, 2009, p. 53)

Na comunicação icônica, como no texto pictórico em questão, Charaudeau (2013) afirma que o processo de construção, transmissão e interpretação do sentido não é tão assimilável quanto ao da comunicação verbal porque a imagem é o resultado da percepção direta que um sujeito tem do mundo físico, de uma impregnação no seu cérebro e na sua memória de sujeito, o que produz uma imagem mental do primeiro enquadramento do mundo (CHARAUDEAU, 2013, p. 383).

Quanto ao sentido da imagem, ainda segundo Charaudeau (2013), a relação que se estabelece entre os sujeitos comunicante e interpretante se dá por meio de diferentes posicionamentos frente ao objeto. Na produção, há um sujeito que se encontra diante de um mundo físico apresentado em

estado bruto. Como este mundo lhe é exterior, ele procura captá-lo por meio de artefatos, como a tela, construindo assim um mundo representado. No processo de recepção da imagem, há um sujeito que a vê como um mundo representado, exigindo-lhe interpretá-la levando em conta sua sensibilidade e inteligibilidade (CHARAUDEAU, 2013, p.384).

A partir dessa exposição teórica, compreendemos que se faz necessária inicialmente uma contextualização sobre as condições de produção dos dois textos-imagem em foco, para depois fazermos a análise propriamente dita dos tópicos propostos.

O primeiro texto é *Pietà*, uma pintura feita no século XVI por Giovanni Bellini (1430-1516), um artista Italiano, importante representante do Renascimento. Ele nasceu em Veneza, numa família de pintores. Além de trabalhos paisagísticos, fez pinturas utilizando a técnica da *têmpera* e a técnica do óleo. *Pietà* é uma de suas obras que se destaca no contexto de temas sacros. O quadro foi encomendado por Joannes Bellinus, que morava na cidade de Vicenza, na Itália, para uma coleção particular. A imagem retratada se inspira em uma escultura feita em mármore pelo artista Michelangelo, meados do século XV — também denominada *Pietà* (IMPELLUSO, 2009).

O segundo é *Pieta with Courtney Love*, uma foto de David LaChapelle (1969), um fotógrafo que nasceu em Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e é muito conhecido por suas imagens inusitadas, coloridas, irreverentes e, às vezes, até mesmo rebuscadas, bem ao gosto barroco. Seu ofício foi, durante muitos anos, fotografar pessoas famosas, e uma peculiaridade de seu trabalho sempre foi o de colocá-las deslocadas no tempo e no espaço, em situações opostas às do mundo real.

Essa fotografia traz a imagem de Courtney Love, vocalista da banda Hole. Ela foi produzida em 2007, treze anos após a morte de Kurt, a pedido de Courtney Love, ex-mulher do cantor Kurt Cobain, que foi líder e vocalista da banda Nirvana. Ele se suicidou em 5 de abril de 1994.

Domínio Discursivo

O domínio discursivo pode ser compreendido como formas padrão e relativamente estáveis de composição textual e/ou meios sócio-historicamente estruturados a fim de cumprir os objetivos de uma ação de linguagem. Existem, por exemplo, os discursos nos campos político, religioso, publicitário, familiar, artístico. Segundo Marcuschi (2008, p.149) são “formas de ação social”, e, dependendo do sentido que se observa, estes podem se apresentar como uma categoria cultural, um esquema cognitivo ou uma forma de ação social. São entidades sociodiscursivas substanciais para qualquer situação sociocomunicativa.

As obras, tanto de Bellini, pintura datada de 1408, como a de LaChapelle, foto produzida em 2007, resultam, portanto, de demandas sociais não só de épocas e lugares distintos, como também de contextos socioculturais diferentes. Desse modo, podemos dizer que a imagem de Bellini se ajusta ao domínio discursivo artístico, pois, considerando o momento histórico de sua produção (Renascimento), havia cristalizada a ideia de que toda produção humana que visasse ao “Belo” — compreendido como o que é “gracioso”, “bonito”, ou “sublime” — e à ficção estava inserida no domínio da Arte. Diferentemente, o texto-imagem de LaChapelle, uma produção contemporânea, pode ser inserida no domínio fotográfico, cujo propósito inicial era de caráter factual, usado para registrar, documentar cenas e pessoas. Atualmente, com a contribuição principalmente das novas tecnologias, este gênero não mais se restringe ao seu papel inicial, conforme comentaremos no item 3 deste artigo.

Ficcionalidade e factualidade; efeitos de real, efeitos de ficção

Durante muito tempo, a concepção de ficcionalidade se ateve à ideia de que ela se apresentava basicamente em textos do domínio discursivo literário. Mas segundo Mendes (2004), a ficcionalidade é o processo de simulação de uma situação possível, presente em vários gêneros do discurso, sejam eles de estatutos factual ou ficcional. Ela pode alterar ou não o estatuto de um texto, ou seja, pode manter o centramento do texto tomado como base, a exemplo da paráfrase, ou a descentralização, como acontece na paródia.

Ainda conforme Mendes (2004) existem três tipos de ficcionalidade: constitutiva, colaborativa e predominante. A constitutiva se dá no espaço externo das trocas linguageiras (ou seja, é extradiscursiva). Ela não influencia o estatuto — ficcional ou factual — dos gêneros. Para Mendes (2004), um exemplo disso é a própria relação mundo/palavra, já que a ficcionalidade é inerente à língua. Quando nomeamos um objeto, por exemplo, não estamos nos referindo exclusivamente a ele, mas sim à classe de objetos que contêm uma mesma característica. Entende-se, portanto, que esse tipo de ficcionalidade age de forma interna à operacionalização da linguagem.

Diferentemente, a ficcionalidade colaborativa se realiza no discurso. Para Mendes (2004), ela ocorre em gêneros de estatuto factual, mas apresenta considerável entrelaçamento de efeito de real e efeito de ficcional. Já a ficcionalidade predominante se apresenta em textos de estatuto ficcional, visto que se constitui de simulações de situações possíveis, e pode ser permeada por efeitos de real e de ficção.

Reiterando o que já foi já explicitado por Mendes (2004), os efeitos de real e os efeitos de ficção podem compor domínios discursivos de estatutos diversos. Eles estão ligados à competência discursiva e seu reconhecimento se dá pelo próprio estatuto do gênero e pela heterogeneidade discursiva. Sendo assim, podem ser abordados em diversos tipos de textos, tanto de estatuto factual quanto ficcional.

Na pintura de Bellini, podemos dizer, então, que há *ficcionalidade predominante* porque o estatuto do gênero é ficcional. A obra se insere em um tipo de discurso que se denomina artístico. Há, portanto, uma inserção de elementos que são próprios da pintura, com peculiaridades artísticas do momento histórico da criação da obra, que é o Renascimento Veneziano do século XVI. Conquanto seja considerada de estatuto ficcional, não se pode negar a presença de elementos factuais. Em primeiro plano, vê-se a cena de Maria com Jesus nos braços, que, para aqueles que creem, estaria retratando a passagem bíblica correspondente ao momento em que Maria tomou seu filho morto nos braços, depois de sua crucificação. Em segundo plano, entrevê-se um cenário urbano, que corresponde à cidade de Vicenza, na Itália. (IMPELLUSO, 2009).

Na fotografia de Lachapelle, por se tratar de um gênero de estatuto factual, há *ficcionalidade colaborativa*, pois há entrelaçamento de efeitos de real e efeitos ficcionais. Para se fazer uma análise apontando esses efeitos de real e de ficção na foto de Lachapelle, é necessário que sejam retomadas algumas informações sobre as condições de produção concernentes ao contexto da criação da obra. A mulher que aparece na imagem, fotografada por ele, é Courtney Love, viúva de Kurt Cobain, ex-vocalista da banda Nirvana, e o modelo que está em seus braços é o namorado de David LaChapelle. Contudo, podemos dizer que, sugestivamente, há uma alusão a Kurt Cobain, que, sob o efeito de uma forte depressão, suicidou-se com um tiro na cabeça. A imagem ainda remete ao desdobramento de outra leitura, que é a de Jesus nos braços de Maria. A frase que pode ser construída a partir da junção das letras presentes nos dados: *Heaven to Hell* pode ser uma referência ao livro escrito sobre a vida do Kurt, que se chama *Heavier Than Heaven* (Mais pesado que o céu).

Um pouco da história sugerida pela foto pode ser o fato de a polícia ter apontado que Kurt cometera suicídio. Todavia, há teorias de alguns detetives que investigaram o caso de que a Courtney poderia ter encomendado a morte do Kurt. Ela tem uma filha com ele, mas sempre viveu às “turras” com o cantor. Imagina-se, inclusive, que isso possa ter motivado a depressão e o conseqüente suicídio do marido. Por isso, alguns fãs de Kurt a “crucificam” pela morte do marido. Outros até mesmo afirmam que Courtney se utilizou da morte dele e dos boatos sobre sua possível responsabilidade sobre os motivos da morte do cantor para se promover e se beneficiar em sua carreira, pois é vocalista de uma banda que se chama Hole.

Apesar de todos os elementos citados serem factuais, notamos alguns efeitos de ficção. Podemos afirmar isso com base em alguns dados técnicos da imagem: o cenário, por exemplo, apresenta-se como um ambiente muito mais de atmosfera do que de espaço concreto, um tipo de descrição muito comum em obras surrealistas. Há dois espaços sendo retratados: o interno, caracterizado como um cômodo de uma casa, cheio de diferentes objetos que não se harmonizam, e se encontram dispersos de forma meio caótica; e o externo, representado por elementos da natureza, sugeridos pela presença de árvores que se projetam por trás da figura central, como se estivessem saindo do ambiente fechado para se prolongarem indefinidamente para além dos limites das paredes.

O bebê loiro vestido de azul tanto pode ser a representação do filho do casal quanto a imagem de um anjo presente numa cena que sugere o imaginário de Maria com seu filho Jesus morto nos braços. Embora as personagens estejam no centro da foto, percebemos um jogo de luz destacando o rosto de Courtney, que está com a cabeça erguida e com o olhar perdido, absorto, como se estivesse indagando a alguém sobre os desígnios divinos que poderiam explicar a morte do ser que se encontra em seus braços, no caso, sugerido como sendo seu ex-marido Kurt. Sua posição é de vítima e sua feição compõe uma imagem sublimada, identificando-se com Maria, mãe de Jesus. Talvez ela tenha aceitado esse cenário sugestivo de identificação com Maria para desconstruir sua imagem negativa que se difundiu pela mídia por ocasião do suicídio de Kurt.

Gênero textual e efeitos de gênero

Denominam-se gêneros textuais os tipos de textos que são produzidos dentro de um domínio discursivo. Em síntese, os gêneros textuais são formas padrão e relativamente estáveis de composição textual e/ou meios sócio-historicamente estruturados, a fim de cumprir os objetivos de uma ação de linguagem.

Segundo Marcuschi (2008), tem havido uma enorme proliferação de trabalhos, inicialmente na linha de Swales; depois na linha da Escola de Genebra, com influências de Bakhtin e, mais recentemente, despontam-se as abordagens teórico-metodológicas norte-americanas e da análise do discurso crítica (MARCUSCHI, 2008,p.152). Embora essas diversas correntes apresentem algumas diferenças na forma de conceber a linguagem como objeto de estudo, segundo Marcuschi (2008), a perspectiva sócio-histórica e dialógica de Bakhtin fornece para elas “subsídios teóricos de ordem macroanalítica e categorias mais amplas”, as quais podem ser assimiladas por todos de forma bastante proveitosa (MARCUSCHI, 2008, p. 152).

Efeito de gênero é uma teoria que tem se destacado na contemporaneidade. Conforme afirma Charaudeau (1992, p. 698 *apud* MENDES 2004) esse efeito resulta, principalmente, da presença de elementos de um gênero embutido em outro gênero. Assim, pode-se dizer que um *corpus* apresenta efeito de gênero quando se reconhecem nele algumas características que são comuns a outro tipo de gênero.

Nos corpora propostos para análise, podemos afirmar, portanto, que há efeito de gênero, pois a foto de Lachapelle traz traços similares à pintura de Bellini, visto que em ambas se destacam a valorização do texto pictórico e a utilização de elementos técnicos, tais como: o enquadramento de imagens, o uso estratégico de cores e a moldura.

Dados técnicos das imagens

Levando-se em consideração os dados técnicos da imagem na pintura de Bellini, podemos dizer que o trabalho artístico nos é apresentado a partir de uma perspectiva de dois planos: em primeiro, destaca-se a imagem de Maria com Jesus nos braços, inserida numa paisagem campesina; em segundo, projetam-se monumentos característicos de centros urbanos.

Um recurso técnico que se sobressai no primeiro plano é o close. Segundo Aumont (2002), ele “transforma o sentido da distância, levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma ‘intimidade’ (Epstein) extremas”.

Na pintura, parece-nos que o close nos dois personagens serve para particularizar o momento, a situação de dor de Maria diante do filho morto, e sobrepor essa cena à que se encontra como pano de fundo. Na composição de Jesus e Maria, observando mais detalhadamente a posição dela com Jesus nos braços, percebemos ainda que a técnica do enquadramento valoriza a imagem sob a perspectiva da base de um triângulo equilátero, uma técnica muito usada pelos pintores clássicos para se evidenciarem as imagens enquadradas.

Parece-nos que Bellini destaca a expressão triste da Virgem e o envelhecimento de seu rosto como uma estratégia para se acentuar a dramaticidade da obra. Outro aspecto relevante é o tratamento da cor, principalmente no contraste entre a palidez do corpo quase nu de Jesus e as cores fortes nas vestimentas de Maria, que variam entre os tons azul-escuros (possivelmente o cobalto) e o roxo. Destaca-se também um sombreamento nas vestes que recobrem a cabeça de Maria. Segundo Guimarães⁵, “a cor funciona como um código, uma linguagem a ser culturalmente interpretada. A gama de cores existente é a mesma para todos, mas em cada lugar, comunidade, em cada região geográfica, ela terá uma significação diferente.” (2003 *apud* MENDES)⁶

Sendo assim, por se tratar de uma imagem centrada num discurso religioso fundado no Catolicismo, a cor roxa, neste contexto, pode traduzir a ideia da dor e tristeza de Maria—uma extensão de sua própria representatividade no imaginário dos católicos como a cor que simboliza a morte de Jesus. Esse sentimento se torna mais exacerbado com a presença de terra e galhos secos no entorno de Maria. No entanto, não se pode deixar de mencionar que, à esquerda, há um tronco sobre o qual nasce a hera, uma planta considerada, no Catolicismo, um emblema de fidelidade eterna e de vida. Tomando como referência a perspectiva dos estudos no campo da Semiótica, que valoriza sobremaneira as categorias semânticas na análise textual, acreditamos que essa dualidade entre elementos que reportam à vida e à morte remetem, de forma alegórica, à anunciação da ressurreição de Jesus, conforme escrito no texto bíblico.

Em segundo plano, está um cenário urbano em que, de acordo com informações em textos técnicos de análise de pictografias, se apresentam alguns dos monumentos mais característicos da cidade de Vicenza, como a famosa basílica de Palladio, a catedral e a torre de Signori e o campanário de

⁵ GUIMARÃES, Luciano. O modelo ontogênico. In: As cores na mídia. A organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

⁶ MENDES, Emília. *A cor e seus processos de produção de sentido*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. 13/03/13. Nota de aula.

São Apolinário Novo de Ravena. Conforme já mencionado, a obra foi encomendada por Joannes Bellinus, inclusive traz assinatura de seu nome, por cima do rochedo à esquerda, e, ao fundo, a cidade Vicenza, que é onde ele morava. O cenário retrata construções em tom marrom siena, recortadas com o céu azul. Sugestivamente, parece-nos que o artista pretendia fazer um contraste entre os dois planos: o mundo espiritual versus o mundo terreno, chamando a atenção do espectador para o sentido espiritual da obra (IMPELLUSO, 2009, p. 47).

Quanto à análise do elemento técnico: moldura, percebemos que a pintura não apresenta uma moldura objeto, mas sim uma moldura limite, cuja interpretação só pode ser construída na leitura da obra. Ela não se constitui por forma de materialidade, mas está ali delimitando a narrativa da imagem.

Quanto aos dados técnicos da fotografia de Lachapelle, ressaltamos que, conforme comentários disponíveis em suporte digital⁷, é peculiar, no trabalho desse fotógrafo, a presença do absurdo e do exagero de cores. Ele cria um mundo estático em que há muito brilho e dá muita relevância a todos os objetos, por mais que sejam aparentemente secundários na composição da imagem. É comum encontrarmos em seu trabalho características pertinentes à narrativa, como se estivesse contando uma história, visto que apresenta personagens, que, embora sejam reais, transcendem esse universo e, muitas vezes, são representações de elementos culturais. Lachapelle é um artista contemporâneo, porém seus trabalhos “dialogam” com alguns elementos técnicos do Barroco, principalmente o jogo de luz e sombra e temáticas que convergem para a dualidade.

A respeito do aspecto técnico da moldura, notamos que a fotografia apresenta uma moldura limite que serve para delimitar a narrativa sugerida na foto.

Intericonicidade

A concepção de intericonicidade é complexa uma vez que, de acordo com os estudos acerca do assunto, podem-se estabelecer relações entre imagens externas e outras internas, que suscitam no interlocutor (sujeito interpretante) a recorrência às impressões visuais já interiorizadas por ele. Segundo Courtine⁸, citado por Mendes (2013)⁹, toda imagem se inscreve em uma cultura visual e esta cultura pressupõe a existência de uma memória visual no indivíduo, de uma memória das imagens na qual toda imagem encontra um eco.

Com base nessa abordagem, podemos afirmar que a foto de Lachapelle apresenta uma intericonicidade com a pintura de Bellini, na medida em que ambos abordam o mesmo assunto, ou seja, a imagem de uma mulher segurando o corpo de um homem morto, ou supostamente morto.

Análise das Imagens Propostas

⁷ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/David_LaChapelle

⁸ COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffer Le corps: penser avec Foucault*. Grenoble: Edition Jérôme Millon, 2011.

⁹ MENDES, Emília. *Análise do discurso e Análise de imagens: Reflexões de base*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. 20/03/13. Nota de aula.

O percurso realizado, sedimentado pelo embasamento teórico acerca das imagens analisadas, aponta, também, para a necessidade da análise destas, passando pelos aspectos que lhes são comuns e por aqueles que as distanciam.

O primeiro ponto a ser destacado é o fato de o distanciamento de época entre a produção das obras: a pintura de Bellini, século XVI e a foto de Lachapelle, século XXI, contemporânea, não impedir que elas estabeleçam alguns aspectos comuns. O tratamento do assunto, por exemplo, já que as duas obras apresentam em *close* a imagem de uma mulher carregando no colo um homem morto, ou aparentemente morto. Assim sendo, estabelece-se a intericonicidade já que as duas imagens fazem ressurgir em nós outras imagens em que o sujeito destinatário/interpretante é convidado a estabelecer uma relação com um universo sociodiscursivo sacro da cena de Maria diante de seu filho morto, e a partilhar, de certa forma, da dor da mãe de Jesus. Percebemos, ainda, que nas duas imagens está presente um efeito de patemização. Há um consenso em diversos campos do conhecimento das ciências humanas de que as emoções são de ordem intencional, estão ligadas a saberes de crenças e se inscrevem em uma problemática da representação psicossocial (CHARAUDEAU, 2007a, 2007b).

Segundo Charaudeau (2007), a análise do discurso não pode se interessar pela emoção como realidade manifesta, vivenciada por um sujeito, já que não possui os meios metodológicos para tanto. Mas pode tratá-la como efeito visado (ou suposto), sem nunca ter a garantia sobre o efeito produzido. Desse modo, a emoção é considerada fora do vivenciado, e apenas como um possível surgimento de seu “sentido” em uma pessoa, em um determinado contexto.

Quanto aos aspectos que as diferenciam, a própria caracterização do gênero textual, uma que é pintura, outra que é fotografia produzida em estúdio, já nos remete a estatutos diferentes, pois a ficcionalidade é inerente à pintura, conforme já explicitado por Mendes (2004) e denominada como *ficcionalidade predominante*. Além disso, na fotografia, cujo estatuto é factual, há presença de efeito de ficção.

Quanto aos aspectos técnicos, nos dois textos imagens, “Maria e Cristo” estão em *close*. Percebemos, entretanto, algumas diferenças nesse enquadramento. Na pintura, Jesus não tem marcas ou feridas pelo corpo, mas, na foto, na pessoa que também simboliza Jesus, aparecem sangue e marcas de feridas no braço direito. As mulheres, que, nas obras, representam Maria, são mostradas de forma diferente. A de Bellini é mais velha e está com vestimentas que cobrem todo o corpo e parte do rosto, sobretudo, de cores escuras. Há, inclusive, um sombreamento nas vestes que recobrem a sua cabeça. Oposto à fotografia de Lachapelle, que usou de muita luz para iluminar, principalmente a parte superior do corpo de sua personagem, imprimindo-lhe uma áurea de magia, provocando, assim, uma ideia de que é iluminada, santa. Ela também está usando um vestido longo, mas com decote, de cor azul “mais aberto” e alegre. Vemos aí uma sensualidade que não pode ser concebida na mulher representada por Bellini, por se tratar da figura de Maria (mãe de Jesus), uma imagem já cristalizada nos imaginários sociodiscursivos da cultura Cristã. Ou seja, se na pintura há um apelo sacro; na foto, esse aspecto é mais profano. Outra diferença estabelecida entre a pintura e a foto é o fato de que, na primeira, a mulher olha para baixo, parece triste, desolada. Na foto, Courtney olha para o alto, cabeça erguida, sinalizando um semblante de indagação.

Com relação ao segundo plano das obras, há várias diferenças: na pintura, um cenário urbano nos é apresentado; na foto, há uma inserção simultânea de elementos de ambientes interno e externo, compondo um cenário surreal. Ressaltamos que na fotografia foram inseridos uma criança e um texto verbal: *Heaven to Hell*. A pintura apresenta cores escuras e na foto, há o contraste entre o claro e o escuro, cenário típico do barroco, no estilo de Lachapelle.

O que observamos nas duas obras é um diálogo intertextual marcado por aspectos parodísticos. Segundo Machado (2004), em seus estudos sobre paródia, um gênero denominado (b), que tem como intenção reproduzir a realidade, remete a um outro gênero denominado (a), que é a própria realidade. Conforme aponta a autora (p.78), um pintor, por exemplo, quando retrata a realidade,

produz o que ela chama de “metáfora da transposição”, ou seja, ele busca dados que existem na realidade, “gênero (a)”, para a pintura, “gênero (b)”

Neste estudo, denominaremos, portanto, o gênero (a) a pintura de Bellini, considerando-a realidade, na condição de obra, materialmente falando, e o gênero (b) a fotografia de Lachapelle. Este retrata dados que existem na realidade, “gênero (a)”, por meio da foto, “gênero (b)”, cumprindo, assim, o que Machado (2004) denomina metáfora de transposição da pintura. Ao fazer isso, o autor cumpre o desejo de ironizar alguns aspectos da pintura, se levarmos em conta a natureza das personagens, no gênero (a) de âmbito religioso (Jesus e Maria) e no gênero (b) de característica profana (Courtney e seu ex-marido Kurt). Jesus é o herói que entregou a sua vida para salvar a humanidade, ao passo que Kurt pode ser considerado um anti-herói que tira a própria vida por meio de uma ação suicida. Assim, o elemento “vida”, que é supervalorizado por meio de Jesus, é banalizado por Kurt. Vemos, mais uma vez, o intertexto marcado pelo aspecto parodístico, revelado pela presença de ironia, aqui, como afirma Machado (1995, p.142) “uma poderosa arma para levar adiante o jogo da argumentação e para realçar o ridículo das opiniões que se quer combater”.

Assim a existência “tranquila” de (a) mais (b), normal e necessária em diferentes trocas comunicativas, há também, em certos discursos, “este estado de subversão” graças à presença da ironia, vem abrir as portas para a “transgressão” de gêneros. Estamos aqui nos referindo a construções languageiras que oscilam entre o “sério” e o “não sério” tais como: o pastiche, a colagem, a charge, a paródia, entre outras. (MACHADO, 2004, p.78)

Podemos, dessa forma, afirmar que estas obras são constituídas de “amalgamas de discurso” (MACHADO, 2004, p.78). Neste caso, existe o discurso religioso (sacro) contraposto pelo discurso profano, por meio da produção do que ela chama de paródia séria, uma vez que, embora haja a desconstrução, (b) não ridiculariza (a), sobretudo porque não há intenção de provocar humor. Embora a paródia permita rir do sério, do pré-concebido, o assunto que é retratado nas duas obras descaracteriza este aspecto humorístico por remeter a um contexto trágico. Assim, percebe-se que o discurso paródico manifestado em (b), a foto, retrata o que a autora chama de um jogo que ‘revela escondendo’ e vem romper, senão desconstruir, o registro do discurso primeiro (a), a pintura, abrindo-o para o registro do ‘discurso segundo’ (b). Na foto, Lachapelle (sujeito comunicante) coloca em cena um sujeito enunciador que dessacraliza especialmente a religião com seu discurso rebarbativo, e a própria noção de fatalidade exposta pela imagem de Cristo morto, substituídos por um cenário que constitui características mundanas.

Considerações Finais

Com base neste estudo e a instrumentalização teórica de vertente francesa utilizada, podemos reafirmar a importância dos trabalhos acadêmicos acerca de textos pictóricos como contribuição para a formação de leitores, sobretudo se levarmos em conta que vivemos em um mundo cujas tecnologias têm sido determinantes para o estabelecimento de novas linguagens. Além disso, ressaltamos que as situações sociocomunicativas contemporâneas vêm se configurando, ora por meio da interface entre relações intertextuais; por vezes, interdiscursivas e, também, por meio da intericonicidade.

O trabalho comparativo entre os dois textos propostos fez-nos rever nossa compreensão leitora sobre o texto como objeto de interpretação. Inicialmente, éramos levados a considerar as proposições teóricas que tendiam a definir os textos ficcionais e factuais como duas realidades

distintas. Todavia, constatamos que um gênero textual, independentemente de seu estatuto, pode permitir tanto efeitos de ficcionalidade quanto de factualidade.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. (Trad.) Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, S.P: Papiros. 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. [coordenação da equipe de tradução Angela M.S. Corrêa & Ida Lúcia Machado]. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Pathos e discurso político. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (org.). *As emoções no discurso*, volume 1. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 240-251, 2007a.

CHARAUDEAU, Patrick. Imagem, mídia e política: construção, efeitos de sentido, dramatização, ética. In. MENDES, Emília (coor.); MACHADO, Ida Lúcia; LIMA, Helcira; LYSARDO-DIAS, Dylia (orgs.). *Imagem e discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. (Trad.) José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

MACHADO, Ida Lúcia. A Paródia um Gênero “transgressivo”, In: MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Renato de. *Gêneros: Reflexões em análise do Discurso*. (organizadores), Belo Horizonte: UFMG Biblioteca Universitária, 2004, p.75-86.

MACHADO, Ida Lúcia. *A ironia como fenômeno linguístico argumentativo*. Revista Est. Ling. Belo Horizonte, ano 4, vol 2, p.143-155, julho/dezembro,1995.

IMPELLUSO, Lúcia. *Galerie DLL Accademia*. Coleção Folha Grandes Museus do Mundo, v. 18. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009.

MARCOS. *David LaChapelle – Fotógrafo*. Disponível em: <http://www.bravus.net/david-la-chapelle/>. Acesso em: 20/04/13.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 267 p. (Tese, Doutorado em Estudos Linguísticos).

NUNES, Natália. *Heaven to Hell, a Pietà de David LaChapelle*, 2012. Disponível em: <http://www.resumofotografico.com/2012/04/heaven-to-hell-pieta-de-david.html>. Acesso em: 20/04/13.

Recebido em: 31/01/2020

Aceito em: 29/05/2020