

2.

A percepção da imagem

2.1.

A “Grande Tradição”

Ao nos depararmos com uma imagem, seja qual for a sua natureza, geralmente conseguimos elaborar uma ideia ou noção daquilo que estamos vendo, ou melhor, conseguimos quase de imediato relacionar a configuração daquilo que vemos com alguma coisa que tenhamos referência nas outras coisas do mundo, algo que faça parte das estruturas sociais as quais ocupamos ou vivenciamos apenas como observadores. Na contemporaneidade, costumamos afirmar, de modo geral, que a imagem não mente; isto é, tendemos a considerar que a imagem é autossuficiente ou autoexplicativa. Desse modo, estaríamos inclinados a acreditar que a autenticidade da imagem funcionaria como uma espécie de evidência legítima, e que nos revelaria algum dado ou informação sobre alguma circunstância de modo inequivocamente explícito. Contudo, levando em consideração aquilo que a imagem pretende comunicar, poderíamos fazer a seguinte pergunta: seria a imagem capaz de produzir um significado único e absoluto sobre aquilo que representa? Caso consideremos que todas as imagens carregam “um” significado específico, que não existem ambiguidades, perguntamo-nos que código seria esse que deveria ser decifrado para que a mensagem que a imagem busca transmitir fosse assimilada de forma correta ou integral. Nesta etapa inicial do trabalho propomos comentar brevemente algumas noções que sustentam os métodos de análise estruturalista e formalista. Para isso, faremos uma breve abordagem crítica a respeito das principais noções norteadoras que se constituem como base da corrente ideológica acadêmica conhecida como a “Grande Tradição”.

Desde a sua origem¹ até os dias de hoje, os termos “iconografia” e, especialmente, “iconologia” quase sempre foram empregados por aqueles que desejavam compreender aquilo que as imagens aspiravam dizer, isto é, além dos seus aspectos formais, quais os conteúdos, a que se referiam e como eles chegaram até nós. Nossa intenção em fazer esse tipo de análise se justifica em tentar entender se seria legítimo considerarmos esse método de exame sobre as imagens gráficas² no momento de elaborar ou analisar uma peça gráfica; isto é, em que medida poderíamos considerar a noção estruturalista como suficiente para a compreensão do significado de uma imagem. Embora possamos reconhecer esta corrente ideológica como hegemônica nos cursos de design gráfico ministrados em escolas e faculdades de nível superior, gostaríamos de apresentar como ponto de partida alguns de seus conceitos fundamentais, para que, em um segundo momento, possamos contrapor essas ideias com base em outros argumentos fundamentados no campo das ciências sociais. Gostaríamos de ressaltar que não estamos propondo uma desfuncionalização desse importante método de análise. É importante dizer, aliás, que este tipo de enfoque serve muito bem para alguns estudos sobre imagens no que diz respeito a conjuntos específicos. No entanto, em outras ocasiões esse método se mostra parcial ou insuficiente, e é isso que estaremos abordando no capítulo seguinte. Por hora, vamos ater nossa atenção a uma abordagem introdutória sobre o método de análise iconográfico e iconológico.

2.1.1.

Iconologia e iconografia

Os termos “iconologia” e “iconografia” começaram a ser discutidos dentro do campo da arte entre as décadas de vinte e trinta do século passado. No entanto, já haviam sido mencionados pela primeira vez muitos anos antes, mais

¹ RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo*. Pictorial imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripas's 'iconologia' with 200 engraved illustrations. Introduction, translations and 200 commentaries by Edward A. Maser, professor of Art, The University of Chicago. New York: Dover Publication, Inc., 1971.

² É importante ressaltar que estamos tratando de imagens concretas e não de imagens tal como as que produzimos durante o sonho. O termo “imagem gráfica”, portanto, refere-se a uma imagem concreta, um artefato gráfico.

precisamente, em um famoso livro renascentista de imagens, publicado pelo escritor italiano Cesare Ripa em 1593, intitulado *Iconologia*. Em meados de 1930, a utilização desse termo passou a ser associada a uma ideia a ser discutida, em oposição à análise predominantemente formal das pinturas em termos de composição (cor e linha), em função de um determinado tema. Os iconografistas, como passariam a ser denominados esses historiadores da arte, propunham-se a buscar os “reais” significados disfarçados nas obras de arte, enfatizando o conteúdo intelectual dos trabalhos, sua filosofia, teologia. Enfim, buscariam trazer à tona aquilo que agora se apresentava como as “verdadeiras intenções” implícitas na obra. De modo geral, poderíamos dizer que, para os iconografistas, as pinturas não serviriam apenas para serem observadas ou vistas, mas ainda, para serem “lidas”.

O mais conhecido grupo de estudiosos do método iconológico foi o da escola de Warburg³, da qual faziam parte estudiosos com boa educação clássica e grande interesse por literatura, história e filosofia. Entre eles incluíam-se Aby Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind, o filósofo Ernest Cassier e o notório crítico de arte alemão Erwin Panofsky, responsável pela divulgação do método iconológico, publicando inicialmente, em um ensaio no ano de 1939, as principais ideias do grupo de Warburg a respeito do entendimento da imagem. Nesse último iremos nos concentrar com maior atenção.

Com base na abordagem dos estudos de Erwin Panofsky⁴, poderíamos compreender o termo “iconografia”⁵ como uma categoria de argumentos que estuda a imagem buscando pela mensagem, ou o conceito principal que a imagem tem a oferecer, isto é, trata-se de privilegiar a temática ou o assunto principal de uma composição, que se alça como complementar ao seu aspecto formal. Ressaltamos, contudo, que Panofsky considerava que a imagem, por si mesma, teria informações de outra natureza, fora do conteúdo. Na verdade, a mensagem implícita na imagem diria respeito a uma ideologia, ou a um modo de ver relativo

³ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 45.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva S. A., 1976.

⁵ Ícone ou *eikón* significa ‘imagem’ em grego; *graphé*, ou *graphía*, literalmente significa ‘descrição por escrito’. Portanto, iconografia significa ‘descrição de uma imagem por intermédio de palavras’.

a uma época, e esse “modo de ver” seria analisado e estruturado a partir do ponto de vista particular do historiador.

Para que possamos compreender melhor essa noção, partiremos de um exemplo empírico mencionado por Panofsky: um homem caminha pela rua e, no momento que identifica uma pessoa conhecida, ele retira seu chapéu como uma forma de cumprimentá-la. Nesse caso, a pessoa que avista uma outra retirando o chapéu seria capaz de assimilar uma mensagem, isto é, ela identificaria o ato de cortesia de seu interlocutor. Seguindo esse raciocínio, para Panofsky, esse encontro iria ultrapassar os limites da percepção puramente formal e penetrar na primeira esfera da mensagem, o que ele chamava de “significado factual”. Segundo ele, o significado factual deveria ser compreendido pela simples identificação de certas formas visíveis, ou melhor, apenas a partir de determinados gestos ou objetos que poderíamos reconhecer por experiência prática, ou seja, pela identificação da transformação de suas relações com certas ações ou fatos. Seguindo adiante, ainda no mesmo exemplo, poderíamos perceber uma reação produzida naturalmente a partir da maneira como os objetos e fatos assim identificados se apresentariam diante de nós. Por exemplo, pelo modo que o indivíduo executasse o seu gesto de cortesia, poderíamos formular uma ideia a respeito do seu humor, melhor dizendo, conseguiríamos perceber se o seu sentimento em relação a seu interlocutor era de amizade, indiferença ou hostilidade. A partir dessa identificação sensível, psicológica e, ainda, prática, pois levaríamos em consideração a experiência ou a familiaridade cotidiana com uma realidade específica, alcançaríamos a esfera do significado expressional.

Deste modo, Panofsky classificou o significado factual e o significado expressional como significados primários ou naturais, pois acreditava que estabeleceriam, de modo geral, uma conexão direta com as primeiras informações assimiladas visualmente quanto à identificação de objetos e eventos. Retomando a análise empírica comentada anteriormente, e transpondo esse modelo de pesquisa para a análise de imagens gráficas, como pinturas, por exemplo, alcançaríamos o primeiro dos três níveis de interpretação: a descrição pré-iconográfica. Em uma imagem, essa noção estaria relacionada a percepções básicas como identificação de elementos fundamentais da composição (linha, cor, etc.), ordenação,

enumeração, enfim, todos os dados que poderiam ser identificados em um primeiro momento.

De volta ao exemplo do homem de chapéu, seria necessário explicitar que o entendimento dessa ação – o ato de retirar o chapéu – como um gesto de cumprimento cortês pertenceria a outro campo de interpretação. Precisaríamos lembrar que esta forma de saudação tem sentido apenas no mundo ocidental e, ainda que seja apenas um mito ou uma anedota com vistas à explicação de uma antiga tradição cujas origens e razões não saberíamos explicar, poderia ser resquício longínquo do cavalheirismo medieval. Não se poderia esperar de um indígena amazônico ou até de um aborígine australiano a mesma compreensão acerca de um comportamento dessa natureza, não apenas como um acontecimento corriqueiro com certas conotações expressivas, mas também como um gesto de cortesia. Segundo Panofsky, para que se pudesse compreender de fato o que esse gesto significa, seria necessário estar habituado ao mundo prático dos objetos e dos fatos ocidentais; isto é, indígenas amazônicos e aborígenes australianos não conheciam chapéus e muito menos os costumes e hábitos dos senhores medievais. Seria necessário, ainda, ter algum conhecimento sobre as tradições culturais peculiares a uma dada civilização; nesse caso, o gesto de retirar o chapéu seria um resquício dos sinais de cortesia entre os cavaleiros medievais, que retiravam seus elmos em sinal de paz. Contudo, seguindo a explicação, ao absorver e interpretar o gesto como um cumprimento civilizado e cortês, seria possível reconhecer nele um significado secundário ou convencional. Transpondo essa segunda etapa da percepção cotidiana à análise das imagens, alcançaríamos o segundo nível de interpretação: a análise iconográfica. Nesse nível, compreenderíamos as relações e combinações que poderíamos fazer com os elementos da imagem (composições) e assuntos ou conceitos. Enfim, nesse nível seríamos capazes de identificar a imagem que estamos vendo e qual a sua origem: por exemplo, reconhecer uma ceia como a *Última Ceia*. Como exemplifica Panofsky: “Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não for uma faca, mas um abridor de garrafas, a figura não será São Bartolomeu”⁶.

⁶ São Bartolomeu é representado com uma faca, pois este é o instrumento de seu martírio. cf. PANOFSKY, op. cit., p. 51.

O terceiro e último nível estabeleceria alguma coesão, ou melhor, buscaria tornar lógica a manifestação dos demais significados fenomenais de uma imagem. Além de constituir um acontecimento natural, indicar manifestações expressivas de humor e comunicar uma saudação convencional, a ação gestual do indivíduo que retira o chapéu poderia revelar a um observador experiente a complexidade de sua personalidade. O observador poderia presumir se tratar de um homem do século XX, configurando ligeiramente uma impressão dessa pessoa em termos de bases nacionais, sociais, culturais e de instrução, pela história não só de sua família, como também pelas circunstâncias atuais que o rodeiam e, ainda, pelo modo individual de encarar as situações e de reagir ao mundo. Deste modo, faríamos ilações acerca de sua personalidade e seu caráter, tendo em vista uma ação isolada de um gesto polido, em que consideraríamos que todos os atos não são manifestos ou explícitos, porém sintomáticos ou indiretos. Contudo, seria mesmo possível inferir a formação de caráter de um indivíduo a partir de uma ação isolada? Isto é, não deveríamos coordenar um grande número de observações similares e interpretá-las no contexto de novas informações gerais, como época, nacionalidade, classe social, tradições, e assim por diante? Embora existam divergências quanto ao emprego desse método por conta da insuficiência de dados ou informações – o que abordaremos com mais atenção na próxima etapa do trabalho –, o significado assim identificado seria denominado significado intrínseco ou conteúdo. Seriam, então, os princípios subjacentes que revelariam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma ideologia, uma crença, etc.; enfim, os princípios subjacentes explicariam a razão da forma sob a qual as manifestações se apresentam visivelmente, além de suas significações inteligíveis.

De todo modo, relacionando o significado intrínseco ou conteúdo à análise de imagens, alcançaríamos o ato interpretativo denominado por Panofsky como “iconologia”. Trataríamos a pintura, no caso de uma obra de arte, como a consequência de algo mais, que se expressa em uma variedade incontável de outros seguimentos e interpretaríamos suas características composicionais e iconográficas como um tipo de evidência mais particularizada desse “algo mais”. Nesse nível de interpretação, os historiadores culturais (estruturalistas) estariam interessados na utilidade da imagem como evidência útil, por meio da qual estariam dispostos a desvendar uma série de informações referentes ao modo de

vida específico de uma determinada época. Embora, superficialmente, esse método busque apresentar algum sentido ou lógica ao tratar imagens gráficas como evidências históricas, gostaríamos de abordar, em uma próxima etapa, alguns pontos cruciais que comprovariam sua insuficiência.

Ademais, seria importante ressaltar que os três níveis pictóricos mencionados por Panofsky correspondem aos três níveis literários descritos pelo filósofo Friedrich Ast em seu estudo sobre a interpretação de textos. Os níveis eram divididos em: literal ou gramatical, histórico, referente ao seu significado, e cultural, que buscava identificar o “espírito” (*Geist*) da Antiguidade ou de outros períodos nos trabalhos escritos. Portanto, o que Panofsky estava fazendo era aplicar ou adaptar para as imagens uma tradição especificamente alemã de interpretação de textos, procurando, do mesmo modo, extrair da imagem a noção principal, ou melhor, a ideia que definiria o conceito por trás da imagem. Contudo, para aprimorar nossa pesquisa, julgamos que seria interessante expor ainda outras formulações com base no sistema conceitual de outro filósofo que contribuiu para o desenvolvimento do método formalista de análise: o historiador de arte Heinrich Wölfflin.

2.1.2.

A visualidade pura

Paralelamente às ideias apresentadas por Panofsky sobre os três níveis de interpretação, Wölfflin classificava imagens, pinturas ou obras de arte tendo em vista a teoria denominada “teoria da pura-visualidade”, na qual apresentaria a máxima dos “cinco pares opostos”⁷. Com isso, Wölfflin tentaria estabelecer uma tipologia buscando separar a forma ou composição clássica, que ele considerava como uma expressão formal da tradição, da forma anti-clássica ou moderna, tomando por base os seguintes pares: a) linear *versus* pictórico; b) forma fechada *versus* forma aberta; c) forma plana *versus* forma recessional; d) forma tectônica *versus* forma atectônica; e) clareza absoluta *versus* clareza relativa. Mais uma vez,

⁷ VENTURINI, L. *L'histoire de la critique d'art*. Bruxelles: Editions de la Connaissance, 1938, p. 331-4.

seria importante chamar a atenção para o fato de este método de análise depender unicamente da interpretação do autor/pesquisador, isto é, o resultado poderia variar dependendo de como o pesquisador compreenderia cada um desse “pares opostos”; o resultado, enfim, dependeria da subjetividade do pesquisador. Apesar de haver enunciações para descrever a significação dos pares, as definições apresentadas mostraram-se imprecisas, e com isso acabavam gerando percepções relativas ou subjetivas sobre o mesmo objeto de análise. Vamos agora às explicações.

Pois bem, por *linear* compreenderíamos que seria possível distinguir os elementos principais, ou as formas “significativas” inseridas em uma determinada composição gráfica. Em outras palavras, conseguiríamos destacar uma silhueta entorno dos elementos. Em oposição a essa noção, o *pictórico* estaria puramente relacionado à imagem na qual se observa a cor, ou melhor, a mancha gráfica como elemento principal, permitindo mais espaço à imaginação do observador. As figuras que compõem a obra não estariam uniformemente iluminadas e muito menos separadas umas das outras. A forma fechada estaria compreendida pelo equilíbrio entre as figuras e pelos elementos que harmonizam a imagem. A composição seria baseada em linhas horizontais e verticais que, assim como a moldura, delimitariam o espaço. Por outro lado, na forma aberta, a construção seria definida por linhas diagonais, isto é, não existiria uma preocupação com o equilíbrio, mas com as relações de distância que talvez pudessem conferir algum tipo de dinamismo ao conjunto de figuras que se estenderiam para além dos limites espaciais impostos pela moldura. A noção de forma plana serviria para identificar ao observador uma série de planos paralelos, que deste modo organizariam regularmente a profundidade do conjunto de imagens em que estariam distribuídos os elementos. Em oposição, a disposição das figuras na forma recessional buscaria apresentar os elementos de modo que eles pudessem ultrapassar o limite dos planos, ou seja, impediria a percepção de ser dirigida a um determinado ponto, fazendo com que o olhar do observador se dissipasse, em um primeiro contato, em relação à imagem como um todo. A ideia de imagem construída por meio da noção de forma tectônica poderia ser assimilada com base em uma composição gráfica configurada dentro de um tipo de alinhamento regular ou geometrizado. Logo, a forma atectônica seria o inverso. Conseguiríamos

identificá-la pelo agrupamento dos elementos que se alinhariam na obra de modo a gerar uma forma orgânica, que seria inata à totalidade da composição. Finalmente, as noções de clareza absoluta e clareza relativa estariam relacionadas à facilidade de assimilação daquilo que a imagem tem a nos informar. Portanto, a clareza absoluta não seria definida apenas pela questão da luminosidade da composição – uma definição em que claros e escuros, luzes e sombras se oporiam, tal como o estilo renascentista é mais claro do que o barroco –, mas estabeleceria uma relação de analogia entre as formas mais nítidas, identificáveis aos nossos olhos, ao passo que na clareza relativa a definição da obra estaria na inconsistência. A composição nos ofereceria elementos suficientes para a visualização da forma e, do mesmo modo, manteria outros elementos ocultos ou a cargo da imaginação do observador. A ideia principal da composição não estaria em evidência.

A partir dessa base metodológica formalista, Wölfflin apresentaria as leis que fundamentariam as composições em relação a seus aspectos formais, evidenciando ainda a repetição das formas com base nos estilos romântico (Alta Renascença) e barroco – clássico e anti-clássico –, ao longo do tempo, conduzindo a história das imagens artísticas para dois ápices dissonantes em suas características, mas de equivalente valor. Ele se basearia em um sistema de regras capaz de determinar o desfecho de qualquer caso, sem fazer menção às questões externas, isto é, às condições sociais em que os homens e mulheres que produzem essas formas estariam inseridos. A forma de análise se manteria fechada, ou melhor, condicionada a uma estrutura de leis e regras inerentes apenas ao contexto das formas. As ideias comentadas com base no método formalista se estabeleceriam, então, de fora para dentro das estruturas; não o contrário e, do mesmo modo, seus conceitos seriam assimilados e naturalizados como uma espécie de axioma a ser aceito através dos tempos.

2.1.3.

Negligenciar as circunstâncias?

Todavia, perguntamo-nos: seria mesmo verdade que não precisaríamos obter uma primeira análise das condições relativas ao espaço (região, país) e tempo (ontem, hoje, amanhã), ou nos ater à variedade de estilos particulares (individuais, locais, tradicionais), para relacionarmos o estudo, não apenas de imagens gráficas, mas também todo e qualquer objeto da cultura material? Seria possível a existência de um determinado objeto apartado da cultura de uma sociedade? Possuiria este objeto uma forma e uma lógica interna independentes, tratando-se de sistemas formais com leis totalmente independentes do tempo e do espaço? Embora saibamos que a análise iconológica de Erwin Panofsky busque estabelecer uma relação, isto é, fechar uma conexão entre a imagem e o contexto, perguntamo-nos: em que medida deveríamos considerar o emprego desse método como o mais adequado para entender uma imagem? Em outras palavras, como o próprio método propõe: buscar na imagem aquilo que ela tem a nos oferecer.

2.2.

O reconhecimento da forma

2.2.1.

Além da análise formalista

Embora em certa medida eficiente, o método iconográfico, aqui compreendido como ferramenta de análise formalista, foi bastante criticado por alguns historiadores e críticos de arte por ser intuitivo e especulativo demais para que pudesse ser utilizado no estudo de imagens, isto é, como ferramenta confiável ou isenta.⁸ Nos estudos sobre a imagem, apesar da existência de registros documentais feitos com base em programas iconográficos de estudo sobre

⁸ Embora mencionemos que o enunciado científico seja produzido por ferramentas que garantem sua isenção, não consideramos essa questão fechada. Discutimos o viés moderno que assegura a possibilidade de isenção ou neutralidade para os resultados produzidos pelos métodos científicos.

conjuntos de imagens no início do século XX, ressaltamos que outras leituras ou interpretações poderiam ser feitas a partir das mesmas imagens estudadas. Desse modo, embora uma determinada explicação sobre o significado dos elementos que compõem uma imagem – ou ainda, sobre o entendimento da imagem em sua totalidade –, possa parecer plausível, não houve e não há critérios claros que garantam que não poderiam ter outro significado, isto é, poderiam também ser apenas uma forma de interpretação subjetiva e, por isso mesmo, comprometida ou parcial.

Nesta etapa da pesquisa, gostaríamos de submeter a exame o método iconográfico como ferramenta de análise e propomos repensar o emprego sistemático do método formalista na análise formal das imagens. Além disso, em vista dos exemplos e ideias abordados por diferentes autores, gostaríamos de ressaltar que nossa intenção é trazer para a pesquisa uma noção mais flexível a respeito das diferentes possibilidades e modos de ver e perceber uma imagem.

Para iniciar nossa abordagem crítica dos aspectos formalistas do método iconográfico, tomaremos como ponto de partida as acuradas observações mencionadas por Peter Burke⁹ a respeito da veracidade dos significados comentados pelos iconografistas com base na obra do pintor renascentista Ticiano Vecellio. Ao tomar como exemplo o quadro *Amor sagrado e amor profano*, de Ticiano (aliás, exemplo mais emblemático empregado por Panofsky), Burke relaciona a ideia de que os partidários do método iconográfico geralmente justapõem textos e outras imagens à imagem que desejam interpretar. Esse procedimento foi apresentado por esses teóricos como uma tentativa de clarear o significado da imagem a ser analisada, e, sobretudo, de fazer uma interpretação da obra de modo a relacionar os elementos à sua maneira. A crítica aos métodos formalistas dos iconografistas expõe o equívoco de que estariam atentos aos detalhes da imagem, não apenas para identificar os artistas, posto que naquela época acreditavam que o seu trabalho era a datação e definição de autoria das imagens, mas também para identificar aquilo que consideravam como significados culturais ocultos na obra. Na obra de Ticiano, Panofsky procurou focalizar sua

⁹ BURKE, op. cit., p. 48.

atenção nos coelhos localizados ao fundo e explicou que simbolizavam a fertilidade; enquanto que Edgar Wind interpretou que os ornamentos que decoravam a fonte, incluindo um homem sendo açoitado e um cavalo sem rédeas, faziam alusão a “ritos pagãos de iniciação amorosa”. Entretanto, trazer à consideração dos leitores o fato de que nem Ticiano nem Botticelli, e tampouco qualquer outro pintor desse período, tiveram muita instrução sobre mitologia clássica, o que modificaria todo esforço de interpretação baseado em uma eventual intencionalidade comunicacional de temas greco-romanos, ou mesmo pagãos, por parte dos artistas do Renascimento em suas composições. Isso era tarefa dos humanistas, pois esses sim tinham preparo filosófico e literário para a interpretação de imagens. Embora possamos destacar que pintores do Renascimento costumavam estar em contato frequente com os humanistas da época, o que poderia ser a evidência da intencionalidade dos artistas ao incluir elementos que poderiam ser identificados com a cultura grega ou romana em seus trabalhos, nada nos garante que tivessem uma cultura humanista como outros literatos que frequentavam os príncipes e, do mesmo modo, é difícil acreditar que tenham sido influenciados. Talvez seja necessário lembrar que proximidade espacial não significa proximidade social ou cultural. Os artistas eram apenas artesãos e os humanistas, descendentes da nobreza ou pertencentes a esses círculos sociais, eram profissionais liberais. Ademais, uma eventual aproximação entre artesãos (pintores e escultores) e literatos (humanistas) no Renascimento é fantasiosa. Foram os próprios artistas do Renascimento que construíram essa fantasia de que na Antiguidade Clássica artistas, músicos e literatos formavam uma corporação única, “os príncipes do espírito”. Contudo, tal noção foi desfeita por Hauser¹⁰, que observou que, embora tenha sido fantasiosa, muito auxiliou os pintores e escultores renascentistas a galgar uma posição social mais valorizada, passando de simples artesãos para “artesãos superiores”, profissionais liberais ou, mais especificamente, artistas.

¹⁰ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 330-1.



Figura 1 – Ticiano, *Amor sagrado e amor profano* (*L'Amor Sacro e l'Amor Profano*), 1514, óleo sobre tela (118 X 279 cm). Galeria Borghese, Roma.

O argumento inicial de Burke é que o enfoque iconográfico poderia ser condenado simplesmente por sua indiferença ao contexto social, exemplificada nos dados que acabamos de apresentar. Para ele, na verdade, os iconografistas não estavam interessados em compreender as obras levando em consideração os processos históricos e sociais referentes ao contexto no qual os artistas estavam inseridos, pelo contrário, suas intenções poderiam ser descritas como ideológicas, pois estavam interessados em compreender as imagens a partir de suas próprias noções individuais a respeito dos elementos que compunham a imagem. Nesse caso, o interesse particular de Panofsky, que era sabidamente indiferente, se não hostil, à história social da arte, era descobrir o significado da imagem, sem considerar para quem a imagem estaria comunicando. Ademais, é muito provável que os artistas, os mecenas que encomendavam os quadros e outros espectadores da época não compartilhassem do mesmo entendimento sobre a obra, ou melhor, talvez tivessem opiniões diferentes sobre suas significações simbólicas. Ou seja, o que devemos levar em consideração, é que nem todos eles estariam profundamente interessados em ideias e significados do mesmo modo que os iconografistas e humanistas. Como afirma Burke, é preciso dizer que as alusões à cultura clássica que Panofsky – ele próprio um humanista, crítico de arte e historiador –, tanto apreciava reconhecer, eram igualmente apreciadas pela maioria dos expectadores das classes mais altas nos séculos XV e XVI. Desse modo, a maneira de perceber a imagem e fazer alusões a um período antigo talvez pudesse estar condicionada expressamente por uma doutrina ou ideologia em particular. Em outras palavras, a condução do processo ideológico condicionaria o indivíduo a ver a imagem e perceber sua construção formal e simbólica sob um determinado aspecto, e não

outro. Assim, Panofsky seria uma espécie de esteio, já no século XX, para garantir um tipo de visão ou interpretação tradicional desde o século XVI.

Outro ponto a ser criticado no método iconográfico relaciona-se à falta de atenção à variedade, ou pluralidade das imagens. Isto é, os iconografistas costumavam trabalhar com um conjunto de imagens específicas que, de algum modo, diziam algo a respeito daquilo que os interessava. Ou seja, argumentaríamos aqui que, de modo geral, os iconografistas sabiam *a priori* que tipo de significação poderiam encontrar ao analisar imagens renascentistas. Logo, durante a seleção de um conjunto de imagens para a análise, buscavam obras que estivessem de acordo com suas intenções interpretativas, e assim, sem saber poderiam estar incorrendo em problemas metodológicos. Apesar de Erwin Panofsky e Edgar Wind possuírem olhares treinados para a interpretação de alegorias, nem sempre as alegorias estariam de acordo com um único e fiel modo de representação de uma realidade. Eventualmente, as alegorias em pinturas poderiam recriar uma falsa realidade sobre a vida cotidiana de uma determinada época ou região, e acidentalmente conduzir os estudiosos a interpretações equivocadas. Diríamos então, que algumas imagens poderiam propositalmente apresentar elementos que pudessem levar o expectador a uma determinada compreensão, embora seu verdadeiro significado estivesse oculto ou, ainda, que deveriam ser interpretadas de outra maneira, fora daquilo que já se esperava. Portanto, partindo do pressuposto de que toda e qualquer imagem carrega algum significado, ou alguma coisa a representar, logo consideramos que a crítica que se aponta sobre o método iconográfico serviria mais como um questionamento sobre a interpretação dos significados a partir do emprego desse método de estudo e, sobretudo, sobre sua eficiência.

Talvez seja igualmente interessante mencionar que outros artistas, tal como o pintor veneziano Canaletto¹¹, eram capazes de pintar fantasias arquitetônicas, construções magníficas que na realidade nunca existiram. Além disso, esses artistas também se permitiam rearranjar uma determinada cidade em uma dimensão imaginária, como se verifica em diversas composições de imagens que combinam as principais vistas de Veneza. Seria o equivalente aos pintores de

¹¹ BURKE, op. cit., p. 105.

retratos que procuravam retratar seus modelos da melhor forma possível¹², ou ainda aos primeiros fotógrafos que, ao retratar cidades, mostravam frequentemente ruas desertas, procurando evitar borrões nas imagens causados pelo movimento das pessoas. Todavia, o emprego de imagens como indício de algum significado oculto não estaria livre de compreensões errôneas. Os artistas da época não produziram suas obras tendo em vista o trabalho dos futuros historiadores, portanto, seria necessário maior rigor ao eleger um conjunto de imagens mais ou menos adequado para submeter ao método de análise iconográfico.

Ademais, seria importante comentar ainda que os iconografistas tinham a intenção de identificar nas imagens noções relacionadas ao modo de pensar, aos hábitos e costumes que, por sua vez, estariam de acordo com o tempo histórico em que determinadas imagens foram produzidas. Em outras palavras, caso analisássemos o mesmo conjunto de imagens com base no método iconológico, possivelmente assumiríamos um entendimento único e geral de um período histórico específico. Ou seja, com a análise de imagens por meio do enfoque iconológico poderíamos assumir que a imagem expressaria um modelo estereotipado de processos culturais e ideológicos de todo um tempo histórico situado, o que os autores românticos chamariam de “espírito da época” ou *Zeitgeist*. Essa noção foi comentada por outros historiadores de arte, como Ernst Gombrich, em crítica aos trabalhos de Arnold Hauser, Johan Huizinga e Erwin Panofsky, pelo fato de adotarem a ideia de homogeneidade cultural de uma época. Huizinga, por exemplo, afirmou a existência de uma “sensibilidade mórbida” ou macabra na região de Flandres, no fim da Idade Média, com base na literatura e nas pinturas da época. Todavia, o pintor alemão Hans Memling poderia ser apresentado como um contraexemplo, uma vez que seu trabalho era admirado no século XV a despeito de não carregar isso que poderia ser percebido como uma característica “mórbida” em comparação às obras de outros pintores.¹³

¹²Alberto Cipiniuk, em seu livro *A face pintada em pano de linho* observa que a verossimilhança não era um atributo muito considerado, pois além dela demandava-se a imaginação do observador. CIPINIUK, A. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Loyola/ Ed. da PUC-Rio, 2003, p. 57-66.

¹³ GOMBRICH, Ernest. *In Search of Cultural History*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Logo, o método formalista para análise ou interpretação de imagens poderia ser considerado falho na medida em que, arbitrariamente, estreitaria o entendimento sobre os processos relacionados à condução ideológica de uma época com base no conhecimento subjetivo e individual dos iconografistas sobre as imagens renascentistas em particular. Ademais, o método implicaria para o pesquisador o risco de subestimar a variedade de imagens, e, sobretudo, as múltiplas questões históricas para as quais as imagens poderiam auxiliar a encontrar respostas. Para entender a imagem os historiadores precisam da iconografia e da iconologia; entretanto, como comenta Burke: “devem ir além dela”.

A utilização desses estudos como ferramentas de análise de imagens, tão importantes para os designers, deve ser feita de forma sistemática, tendo em vista suas limitações teóricas. Isto é, embora nos respondam de forma muito precisa em alguns casos, a análise das imagens por meio desses métodos deixa de responder a uma questão fundamental: o que a imagem estaria comunicando de fato e para quem ela significaria alguma coisa?

2.2.2.

Formas perspécticas

Um argumento que estamos considerando, tanto contra iconógrafos clássicos como Panofsky, quanto contra boa parte dos formalistas pós-estruturalistas, é que o significado das imagens, na verdade, dependeria de uma série de categorias referentes à sua contextualização, isto é, a situação histórica, cultural, política, espacial, temporal em que foi produzida – enfim, sua localização nisso que aparece indefinidamente como o “geral”. Em resumo, para que possamos compreender os reais significados de uma imagem, seria necessário estar atentos a uma série de variáveis referentes ao tempo e ao espaço que ela ocupa. Apenas dessa maneira compreenderíamos os valores culturais por trás da substância estética nela materializada e estaríamos mais próximos de compreender aquilo que a imagem representa. Em oposição ao método de análise formalista, vamos defender que a forma imagética pela qual uma imagem se configura está condicionada a razões sociais concretas e, nesse caso, deveríamos estar atentos a

uma série de variáveis, ou melhor, a uma pluralidade de fatores relativos a razões circunstanciais pelas quais a configuração da imagem estaria propensa a sofrer interferência.

Entre os historiadores e críticos que costumam trabalhar a partir de uma abordagem histórica e social da arte, o professor de história da arte David Freedberg¹⁴ busca entender a história tendo em vista as respostas sobre as imagens ou a recepção dos trabalhos artísticos. Este enfoque, que poderia ser observado juntamente às teorias literárias conhecidas como “teoria da recepção” e “resposta do leitor”, procura investigar melhor as respostas reais sobre as imagens. Isto é, busca reconstruir e compreender as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regeriam a percepção e a interpretação das imagens em uma determinada cultura. Poderíamos apontar ainda alguns acontecimentos, ou reações negativas quanto à recepção das imagens ao longo da história. Por meio das respostas à presença de determinadas imagens que foram inseridas num dado contexto político, seríamos capazes de identificar uma mensagem, algo que a imagem se prestaria a comunicar e que talvez estivesse além do nosso alcance perceptual. Em outras palavras, respostas negativas poderiam ser usadas como evidências, indicando que outros significados e valores simbólicos a imagem representaria.

A pintura de Goya¹⁵ *Os fuzilamentos de três de maio de 1808*, por exemplo, foi escondida por razões políticas durante muitos anos nos porões do Museu do Prado. Também, por razões semelhantes, a pintura de Delacroix¹⁶ *Liberdade guiando o povo* funcionou como uma espécie de termômetro político: o quadro foi adquirido pelo governo francês em 1831 para que fosse guardado em um porão em 1833. No ano de 1849, a pintura reapareceu para rapidamente ser banida mais uma vez com a retomada de poder do imperador Luís Napoleão. Vale ressaltar que, para os espectadores da época, a pintura ainda representava a luta pela democracia, pois aludia aos tempos da república instaurada em 1792, após a queda de Luís XVI. Desse modo, a imagem gerava um incômodo ao regime

¹⁴ FREEDBERG, David. *The Power of Image*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

¹⁵ WILLIAMS, Gwyn A. *Goya and the Impossible Revolution*. London: Allen Lane, 1976.

¹⁶ AGULHON, Maurice. *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

monárquico, porque se acreditava que fomentaria ideais revolucionários republicanos. Outros dois fatos interessantes para serem citados como exemplos seriam o julgamento de Daumier, em 1832, sentenciado à prisão por fazer uma caricatura do Rei Luís Felipe, e o julgamento de Flaubert pela publicação de sua mais famosa obra, *Madame Bovary*.

Em muitos casos as imagens poderiam ter o significado de sua mensagem “mal compreendido”, ou melhor, compreendido de uma maneira diferente da esperada. A história da recepção das imagens conseguiria desvirtuar a noção do senso comum a respeito da compreensão do significado, mostrando que diferentes interpretações da mesma imagem, ou ainda do mesmo acontecimento, devem ser compreendidas naturalmente como parte dos processos culturais da humanidade. No momento que um grupo de indivíduos reage “mal” a uma imagem ou artefato, enquanto outro grupo é capaz de apreciá-lo, deveríamos ter cautela, e examinar cuidadosamente essas preferências antes de interpretá-las como certas ou erradas.

Na verdade, esse ~~seria~~ é um dos pontos da discussão que abordaremos ao longo deste trabalho. Os pequenos impressos das estampas religiosas conhecidas popularmente como “santinhos” também poderiam sugerir indícios bastante representativos de acordo com maneira como esse material fosse aceito ou rejeitado por diferentes grupos sociais. Isto é, apesar de os “santinhos” serem impressos e circularem em milhões de exemplares pelo Brasil, sua composição gráfica, ou sua forma, não estaria de acordo com os princípios teóricos acadêmicos que nós, os designers, explicaríamos como “bom design” – aquilo que consideramos os modos legítimos de se trabalhar uma imagem. Nos cursos de design ministrados nas universidades e faculdades de nível superior brasileiras, questões relacionadas aos processos comunicacionais da imagem explicariam que as produções gráficas deveriam ser elaboradas dentro de um conjunto de proposições fundamentais e que, desse modo, a imagem comunicaria da maneira mais eficaz. Caso aceitássemos teoricamente esses fundamentos, os impressos religiosos dos “santinhos” teriam que passar por um processo de redesenho, isto é, entenderíamos que o modo tradicional como a estampa religiosa apresenta sua significação simbólica não funcionaria, ou melhor, não comunicaria com eficiência, ou seja, tal como os modelos instituídos pelos manuais acadêmicos

consagraram para a formação profissional dos designers. Desse modo, concluiríamos que os aspectos gráficos (ornamentais e organizacionais) dos “santinhos”, que a eles foram incorporados por razões tradicionais religiosas, serviriam como um “mau” exemplo, ou melhor, um exemplo daquilo que não deveria ser reproduzido por um estudante universitário de desenho industrial, por ser considerado incorreto.

Embora exista uma forte aversão por parte de alguns indivíduos à reprodução do modelo estético referente à composição formal vernacular ou tradicional, por outro lado, a estrutura gráfica religiosa dos santinhos é legitimada pela maioria da população, que a consagra como eficiente pela grande circulação. Assim, ainda que a composição gráfica religiosa desse artefato possa ser considerada inapropriada por alguns, para outros ela estaria relacionada com uma série de valores e significados sociais que, neste caso estariam além da materialidade do objeto. Referimo-nos aqui ao valor simbólico contido no objeto, do mesmo modo que demonstramos nos exemplos das pinturas de Francisco Goya e Delacroix.

A negação dos “santinhos” por parte de um grupo social em razão de seus aspectos formais poderia nos servir de indício sobre os processos de condução de diferentes formações ideológicas. Tanto a aceitação quanto a depreciação de imagens – e isso seria válido para a configuração de qualquer objeto industrial –, seriam respostas que nos serviriam como evidência para o entendimento da história social das preferências, que são não apenas formais, mas ideológicas, regionais, políticas, religiosas, sociais, de gênero e também estéticas. Talvez os “santinhos” ainda possam nos fornecer muitas informações sobre os diferentes modos de pensar contidos dentro da mesma sociedade, assunto que trabalharemos com maior profundidade em outro capítulo mais adiante. Por hora, seria de grande valia apresentar outros conceitos e ideias que pudessem desmembrar ainda mais a noção preestabelecida e naturalizada socialmente sobre os modos de ver e perceber uma imagem. Sugerimos analisar a produção de uma imagem como parte dos processos históricos e culturais humanos.

2.2.3.

Uma deontologia visual

Para nos aproximar de uma maneira mais clara, definir, ou ainda, interpretar de maneira diferenciada os modos de ver e perceber os elementos fundamentais de uma imagem, gostaríamos de ampliar nossos horizontes perceptuais com base nos estudos de William John Thomas Mitchell sobre a maneira de representar e compreender uma imagem.¹⁷ O propósito de Mitchell não é fazer uma abordagem teórica sobre o entendimento da imagem, ou ainda, acrescentar mais uma crítica à idolatria moderna às imagens para suscitar polêmicas iconoclastas. Seus esforços estão concentrados naquilo que ele denomina “jogos de linguagem”, ou seja, compreensões diferenciadas, formuladas sobre a noção de imagem, e ainda, na proposição de algumas questões acerca de comportamentos históricos que sustentariam esses mesmos “jogos”. Seria importante deixar claro que não propomos uma nova e melhor definição para a natureza da imagem. Nossa proposta consiste em examinar a imagem para além das noções teóricas, buscando compreendê-la como parte fundamental da história das culturas.

Mitchell nos conta que, ao contrário do que se acredita, as imagens não são estáveis, estáticas ou permanentes em qualquer sentido metafísico. Isto é, poderíamos dizer que, nesta perspectiva, a compreensão de uma imagem teria seu significado comunicacional aproximado caso fizéssemos uma análise com base na resposta de indivíduos inseridos em um mesmo contexto e obteríamos um significado completamente diferente, caso analisássemos contextos ou realidades distintas. Todavia, para Mitchell, as imagens não poderiam ser compreendidas integralmente sob o mesmo aspecto. Elas não são percebidas ou assimiladas sob o mesmo ponto de vista, do mesmo modo que as projeções imagéticas em sonhos não o são. Ademais, as imagens não são exclusivamente visuais em qualquer aspecto que se configurem, quer dizer, a percepção da imagem estaria além da assimilação dos olhos unicamente, envolvendo apreensão e interpretação multissensoriais. Para exemplificar, tomemos como exemplo duas noções distintas: a “realidade” em oposição à “consciência humana”. As criações ou

¹⁷ MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

construções imagéticas que são elaboradas mentalmente estariam relacionadas diretamente com a realidade do espaço, do mundo. Mitchell diz que caso aniquilemos hipoteticamente a mente, isso que denominamos consciência humana, o mundo físico que tendemos a assumir como a realidade continuaria a existir normalmente. Entretanto, não ocorreria o mesmo caso invertêssemos essas duas ideias. Ou seja, caso o nosso mundo, ou melhor, a nossa realidade fosse aniquilada, nossa consciência não continuaria a existir. Partiríamos, então, do entendimento que a mente humana conceberia a noção de imagem que, por sua vez, estaria relacionada a uma determinada realidade social. Caso não houvessem mais “mentes”, não existiriam mais imagens (mentais ou materiais). Logo, o “mundo” poderia não depender da consciência para existir, porém as imagens do mundo certamente dependeriam. Isso porque não estaríamos levando em consideração apenas a habilidade humana de reproduzir uma foto, um espelho, ou qualquer outro simulacro.

Ademais, em certa medida, os animais também seriam capazes de representar imagens, isto é, quando se camuflam ou imitam uns aos outros. Essa assimilação apenas seria possível porque a imagem não poderia ser visualizada como “forma” ou como alguma outra coisa, caso a consciência não tivesse a capacidade de gerar uma espécie de “truque paradoxal”, ou melhor, uma habilidade capaz de fazer enxergar algo que está presentificado e que não está, ao mesmo tempo. Quando um pato reage a um engodo que os caçadores deixam flutuando na lagoa, ou quando pássaros bicam as uvas na lendária querela entre a pintura de Zeuxis e de Parrasius, eles não estariam visualizando imagens representacionais. Consideraríamos que, na verdade, estariam visualizando outros patos ou uvas reais. Em outras palavras, não compreenderiam o simulacro como representação (imagem) de alguma coisa, mas assimilariam a imagem como a própria coisa.

Levando-se em consideração as diferentes formas de representação em diferentes tipos de organização social, nem sempre o significado de uma imagem estaria condicionado a uma referência simples e direta àquilo que a imagem descreve. A representação gráfica de uma águia em um petroglifo indígena, por exemplo, poderia representar o símbolo de um guerreiro, o emblema de uma tribo, um símbolo de a coragem, ou simplesmente a imagem de uma águia. Na realidade, a

imagem poderia descrever uma ideia, uma pessoa, uma “imagem sonora” ou, ainda, uma coisa indefinida. Todavia, para que pudéssemos compreender seu real significado seria necessário que tivéssemos alguma familiaridade cultural com os códigos representados. Do mesmo modo, a figura de um pictograma ou um hieróglifo dirige-se a um espectador que saiba e consiga decifrar seus códigos culturais de modo a compreender aquilo que a imagem busca comunicar. Voltando ao exemplo da “águia”, e sugerindo que o guerreiro indígena fosse uma águia, ou que ele se assemelhasse a uma águia, ou ainda, que a própria águia fosse para a guerra e retornasse para nos falar sobre o ocorrido, perceberíamos que, nesse caso, a imagem nos comunicaria algo mais do que uma mera representação visual. Queremos dizer, a “imagem verbal” da águia, no exemplo de Mitchell, trata de uma expressão complexa e ao mesmo tempo descritiva, pelo fato de não nos dizer apenas o que ela é, mas também de nos alertar sobre o que ela pode fazer contra seus inimigos em uma guerra. Contudo, a águia seria de fato o próprio indígena. Ela funcionaria como uma assinatura, tanto pictórica como verbal, capaz de nos apresentar um relato do seu comportamento e, do mesmo modo, representar graficamente quem a águia, ou melhor, o indígena, seria. Na verdade, o que estamos buscando explicar com esse exemplo representativo é que para que possamos compreender uma imagem, além de seus atributos estéticos, é necessário que tenhamos algum outro tipo de conhecimento sobre seus códigos e valores culturais. No exemplo, dependendo de como a águia fosse representada, saberíamos identificar o símbolo como “uma águia”, porém não seríamos capazes de ir além disso. Seriam necessárias mais informações para que pudéssemos compreender que o indígena e a águia seriam, na realidade, a mesma entidade.

Não haveria possibilidade de perceber ou conceber uma imagem, seja ela mental ou gráfica, que não estivesse de acordo com a estrutura social na qual fomos criados, ou melhor, do modo como fomos educados a ver. Afinal, nós apenas conseguimos associar e visualizar imagens pelo fato de estarmos socialmente inseridos e, desse modo, condicionados a ver tal e tal imagem. Caso contrário, não veríamos nada, ou melhor, visualizaríamos outra coisa, algo que estivesse de acordo com os nossos princípios representacionais visuais. Nas palavras de Ernst

Gombrich, diríamos que “o olho inocente é cego”¹⁸. Ademais, não existiria uma maneira única e inequívoca que nos diz como deveríamos ver. Assim, se a visão é produto de um processo de acúmulo de experiência e aculturação, incluindo a experiência de fazer imagens, então o que estaríamos relacionando com a representação pictórica não seria um tipo de realidade neutra, mas um mundo prefixado em um sistema de representações visuais. Argumentamos aqui em defesa de um relativismo mais rigoroso, que vai considerar o conhecimento como um produto social, uma questão de diálogo entre diferentes noções de mundo, incluindo diferentes linguagens, ideologias e modos de representação.

Concordando em certa medida com os iconografistas, fotografias, desenhos em perspectiva, ou qualquer forma de representação gráfica, em geral, devem ser “lidas”, e a habilidade de “ler” essas imagens deve ser adquirida. Essa capacidade poderia ser adquirida do mesmo modo que se adquire a prática da “leitura” de textos, isto é, criando-se o hábito e, finalmente, deixando de “ler” e passando a “reconhecer” a palavra que no caso é uma imagem e sendo uma imagem não pode ser lida, mas apreciada. Uma fotografia, por exemplo, não deveria ter nenhum tipo de *status* privilegiado se comparada à réplica de uma experiência visual, exceto pelo fato de também ser compreendida e classificada como um código imagético. O que ela estaria representando seria parte da construção padrão do mundo, ou melhor, parte da realidade, embora a noção de mundo contemporânea esteja propensa a perceber a imagem fotográfica como a própria realidade. Essa representação “realista”, que para nós parece ou é reconhecida como natural, não dependeria de imitação, ilusão, ou informação, mas sobretudo de um processo incisivo de inculcação de informações referentes a uma cultura visual. Cabe aqui mencionar um dos comentários que Nelson Goodman faz no livro *Languages of Art*¹⁹, que evidencia um modo de perceber a realidade bastante relativo em termos culturais. Goodman comenta um estudo de campo em que etnógrafos perceberam que indivíduos que nunca haviam visto uma fotografia precisavam aprender como vê-las, isto é, aprender como “ler” o que estava retratado. Voltamos aqui mais uma vez à ideia de que o olho inocente é cego.

¹⁸ GOMBRICH, Ernest. *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1956.

¹⁹ GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.

Todas as formas simbólicas, ou ainda, nos atreveríamos a dizer, toda e qualquer forma de percepção deveria ser relativizada, tanto na base de sua construção como na variação dos modos de interpretação da própria forma. Não haveria possibilidade de agenciamento fora das estruturas sociais, e, por conseguinte, toda e qualquer imagem seria dotada de códigos relativos a uma determinada cultura, uma vez que foram produzidos por diferentes grupos. Portanto, para que possamos compreender uma imagem, faz-se necessário ter familiaridade com as linguagens e os processos culturais vinculados a suas estruturas.

Antes de avançar, gostaríamos de ressaltar que o estudo da dimensão estética da imagem – aqui apresentada em complementaridade ao contexto ou às estruturas sociais – é irreduzível em relação ao contexto. Essa observação é importante, pois geralmente o método crítico social, este que estamos empregando, é acusado de ser reducionista ou simplificador, pois excluiria a possibilidade de uma esfera particular para o que normalmente chamamos de artístico. É claro que não é possível pensar os aspectos estéticos ou artísticos isoladamente do seu entorno social, mas também gostaríamos de ressaltar que não é possível reduzir o estético ao social. Essa observação não é um mero sofisma, mas expressa um importante aspecto do método sociológico; tal como foi lembrado por Jean Paul Sartre²⁰ em relação a Paul Valéry: embora Paul Valéry fosse um intelectual pequeno-burguês, nem todo intelectual pequeno-burguês foi Paul Valéry.

Outro ponto a ser considerado a respeito da extensão comunicacional da imagem nos remeteria à possibilidade de aceitar as imagens, bem como as pinturas históricas, como produtoras de uma linguagem capaz de narrar histórias; ou, ainda, articular ideias complexas como o texto literário. Com base nas ideias apresentadas por W. J. T. Mitchell, argumentaríamos contra a noção polissêmica, admitida de forma hegemônica contemporaneamente, de que a imagem seria dotada de propriedades comunicacionais capazes de torná-la mais eficiente se comparada a “mil palavras”. Mal comparando, defenderíamos de imediato que a imagem comunicaria mais, ou melhor, do que um texto escrito, por ser menos específica e mais abrangente quanto à mensagem a ser apreendida, e que poderia

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 136.

variar de indivíduo para indivíduo, dependendo exclusivamente de fatores subjetivos e particulares. Ou seja, os indivíduos tirariam suas próprias conclusões sobre aquilo que visualizam, pois, ao mesmo tempo que a imagem facilitaria a compreensão de seu enunciado, também tornaria a comunicação complicada demais para que pudesse ser descrita em palavras. Logo, ela seria classificada como uma linguagem superior, visto que transmitiria uma vasta quantidade de mensagens, das quais apenas alguns estariam propensos ao entendimento de sua complexidade.

No entanto, em oposição a esta noção, defendemos que a imagem, ela própria, não expressaria essas coisas, ou melhor, ela apenas conseguiria expressar uma informação precisa através da dependência de suplementos verbais, como títulos, legendas, comentários, enfim, qualquer elemento que tornasse possível sua assimilação. Compreenderíamos, então, que a imagem seria capaz de transmitir apenas um dado limitado e relativamente inferior se comparada, por exemplo, à totalidade de uma informação ou conhecimento apreendido com a leitura de um texto. Isto é, a imagem comunicaria uma mensagem, mas de forma parcial. Ela se limitaria a nos apresentar uma exibição muda de alguma coisa representada, visto que; poderia até aproximar-se da eloquência das palavras, porém, se empregada dessa maneira, ela apenas conseguiria atingir tipos de articulações disponíveis para surdos e mudos: a linguagem de gestos, sinais visíveis e expressões. Uma imagem gráfica deve ser sempre compreendida de forma atemporal, ou melhor, em um tempo presente, o aqui e agora. Para exemplificar, imaginemos uma fotografia que nos mostrasse um gato andando sobre o telhado de uma casa à noite. A imagem não nos diria muito a não ser o que já podemos identificar de imediato: um gato caminha pelo telhado de uma casa à noite. Não teríamos mais nenhum outro dado sobre a fotografia que pudesse nos indicar alguma outra informação, seja sobre o gato, o dono do gato, a casa, a localização dessa casa, ou quando a imagem foi produzida (ontem, hoje ou amanhã); enfim, não saberíamos nada além daquilo que nos foi apresentado. Contudo, perceberíamos que a imagem não deveria ser considerada como nada além daquilo que ela apresenta, ou melhor, nada além dela mesma. Ao contrário do modo como normalmente fomos induzidos a pensar, a comunicação por intermédio de uma imagem é limitada e parcial. Nesse caso, precisamos estar atentos para não confundir

informação com conhecimento. As imagens carregam dados ou elementos informativos, os quais somos capazes de identificar caso tenhamos alguma familiaridade com seus códigos culturais. Todavia, lembremos que as imagens não articulam ideias ou estabelecem qualquer tipo de relação entre seus significados intrínsecos, tal como ocorre em um texto. Embora ela nos transmita uma informação restrita, a imagem não produz conhecimento.

2.2.4.

O valor da imagem

Como vimos, a imagem não deve ser compreendida como um sistema de signos sem uma relação rigorosamente mais precisa com a realidade. Além de representar uma realidade social, ela configura uma evidência, um testemunho dos estereótipos e das transformações graduais, por meio das quais indivíduos ou grupos sociais veem o mundo. Entretanto, assim como no caso dos textos, qualquer indivíduo que queira fazer uso da imagem como evidência (do mesmo modo que os iconografistas) deve estar atento para um aspecto muito óbvio, ainda que algumas vezes esquecido, de que a maioria delas não foi produzida com esse propósito. Por essa razão, é necessário que haja um rigor maior na análise dirigida às imagens ou a qualquer outro tipo de produção cultural.

Antes de finalizar este subcapítulo, gostaríamos de reforçar a importância do emprego dos métodos iconográfico e iconológico. Ambos são de grande valia informacional, se aplicados na decodificação dos ícones e elementos necessários para alcançar determinadas informações contidas nas imagens. No entanto, lembremos mais uma vez que esse entendimento não deve ser generalizado, isto é, é preciso ter cuidado para não tomar a parte pelo todo. Como já mencionamos, a imagem não apresentaria uma mensagem direcionada a um sentido único, restrito e sem ambiguidades. Em paralelo, referindo-nos às ideias de Mitchell, ela também não deveria presumir qualquer significado atribuído a sua forma de maneira tão válida como qualquer outra. Existiriam outros fatores que deveriam ser levados em consideração na compreensão de seus aspectos formais e, por conseguinte, de suas significações e valores sociais.

É preciso dizer também que a maioria das imagens foram elaboradas para cumprir uma variedade de funções: religiosas, estéticas, políticas, e assim por diante. Assim como as estampas religiosas dos “santinhos”, as representações imagéticas registram, frequentemente, sua importância e seu papel na construção cultural da sociedade. Por esse motivo, elas devem ser consideradas como testemunhas dos arranjos sociais passados e, acima de tudo, das diferentes maneiras de ver e pensar que foram construídas ao longo do tempo. Da mesma forma, podem nos oferecer acesso direto à esfera social, ou melhor, às visões contemporâneas sobre diferentes lugares sociais. Estudiosos e historiadores não deveriam esquecer as tendências, por muitas vezes opostas, dos produtores de imagens de idealizar e satirizar o mundo, o lugar que representam. Acreditamos que devem estar cientes de que confrontarão constantemente o problema entre as representações do típico e as imagens do excêntrico. O testemunho das imagens deve ser contextualizado ou, ainda, classificado dentro de uma série de contextos, no plural (cultural, político, material, entre outros), incluindo também as convenções artísticas, representativas de um determinado tempo e lugar, bem como os interesses do artista comunicador ou do cliente encomendador, e a pretendida função ou finalidade de sua produção. Acreditamos que uma análise feita a partir de um amplo conjunto de imagens tem mais a nos oferecer como testemunho, ou como informação de maior confiabilidade, se comparado ao estudo de um conjunto específico ou de imagens individuais, mesmo porque a imagem não deveria ser compreendida e examinada de forma isolada, fora de suas estruturas sociais. Ademais, assim como no caso dos textos, o examinador deveria saber “ler” as entrelinhas da imagem, isto é, deveria estar atento para os detalhes mais significativos, incluindo as ausências também significativas. Esses detalhes poderiam servir de indicativos para a compreensão de informações que os produtores de imagens não tinham a consciência de possuir, ou de estar comunicando.

Voltando nossa atenção ao objeto de estudo, tema do nosso trabalho, diríamos que os artefatos religiosos dos “santinhos” deveriam ser observados com o mesmo cuidado. Antes de classificar sua estrutura gráfica como antiquada ou defasada, piegas ou “carola”, “cafona” ou “brega”, é preciso saber “ler” as entrelinhas, ou

melhor, entender os motivos sociais e, sobretudo, históricos, relacionados ao seu aspecto formal. Entender a razão pela qual algumas pessoas consideram sua configuração visual inadequada, enquanto outras são capazes de apreciar sua tradicionalidade, poderia nos fornecer fortes indícios sobre o modo de pensar e fazer design gráfico, visto que ficaríamos mais inclinados a compreender a função social dessa disciplina como prática profissional. É preciso entender os reais motivos que fizeram com que o “santinho” estivesse arraigado tão profundamente em nossa cultura de modo a fazer parte da nossa história e da construção da nossa sociedade. Afinal, como os “santinhos” conseguiram manter, por tanto tempo, seu caráter tradicional religioso relacionado aos seus aspectos gráficos de forma a efetivar a comunicação entre o indivíduo e o sagrado?

No próximo capítulo, trataremos do emprego da imagem como representação do sagrado. Identificaremos os aspectos iconográficos que conferem à imagem o seu valor religioso. Além disso, buscaremos realizar uma abordagem a respeito das intenções políticas e ideológicas por detrás das representações religiosas, mostrando que essas imagens foram amplamente utilizadas através da mídia visual para fins propagandísticos relativos à doutrinação da Igreja Católica. Enfim, acreditamos que, antes de reconhecer os “santinhos” como parte da cultura popular e de massa, é preciso conhecer os processos históricos envolvidos na base de sua consagração.