

Conversando com a imagem: Interpretação e análise de imagem

Chatting with the image Image interpretation & analysis

EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER
Instituto de Artes- UNICAMP
reuter@unicamp.br

Resumo: Este artigo apresenta algumas reflexões e procedimentos que permitem abordar imagens de uma maneira estética, crítica e analítica. Para isso, após apresentar uma definição de imagem, será abordada a relação entre o verbal e o visual. Serão apresentados aspectos referentes à percepção visual, enfatizando que a abordagem da imagem exige uma percepção não automatizada, diferente da percepção cotidiana. A partir deste panorama conceitual é apresentado um procedimento para o estudo das imagens. O artigo trata sobre imagens em geral, mas concentrando-se em imagens da comunicação, especificamente aquelas relacionadas à música, tais como capas de discos, fotos em revistas ou artigos de jornais, dentre outros;

Palavras-chave: Análise de Imagem, Comunicação, Estética, Percepção, Semiótica.

Abstract: This article outlines some ideas and processes for approaching images from an aesthetic, critical, and analytical standpoint. The relationship between the verbal and the visual will be examined after offering a definition of picture. Aspects of visual perception will be discussed, with the emphasis on how the approach to the image necessitates a non-automated perception that is distinct from ordinary perception. A procedure for the study of images is offered based on this conceptual framework. This article is about images in general, but it focuses on communication images, specifically those related to music, such as record sleeves, pictures in magazines or newspaper articles, and many others.

Keywords: Image Analysis, Communication, Aesthetics, Perception, Semiotics.

Introdução

Acerca do conhecimento, Morin (2005, 5) comenta que ele é entendido como “tendo por missão dissipar a aparente complexidade dos fenômenos a fim de revelar a ordem simples a que eles obedecem”, mas ele também afirma: que “os modos simplificadores de conhecimento mutilam mais do que exprimem as realidades ou os fenômenos de que tratam, torna-se evidente que eles produzem mais cegueira do que elucidação”.

O estudo sobre as imagens não escapa desta questão, por se tratar igualmente de um assunto muito complexo. A definição aqui apresentada não dá conta de todos os aspectos de todas as imagens, delimitando sua referência a imagens que abordadas neste artigo, que concebe imagens como *superfícies que apresentam contrastes visuais permitindo a percepção de elementos visuais tais como: formas, cores, texturas, direções etc.*

Neste sentido, uma escultura não é uma imagem, é um volume no espaço que exige um movimento em sua volta para sua apreciação. Por isso, a fruição de uma peça escultórica está relacionada ao tempo, ao espaço e ao corpo que se desloca. Uma fotografia ou desenho de escultura, não é uma escultura, mas uma imagem que a representa.

Toda imagem exige tempo na sua apreciação, mas não serão tratadas aqui daquelas imagens denominadas por Santaella e Nöth (1998) de imagens intrinsecamente temporais, tais como o cinema, o vídeo e a animação, cujo estudo ultrapassa o interesse deste trabalho e exige uma abordagem teórica própria.

A imagem a qual se refere esse artigo não é a imagem mental, que é um elemento importante para o pensamento visual, mas trata-se de outro fenômeno. Como nos destacam Santaella e Nöth:

O tema da representação mental nos leva da semiótica à área da ciência cognitiva, que desenvolve modelos do conhecimento, e portanto representações, e modelos do processamento de suas estruturas em processos mentais, quer dizer, modelos de processos cognitivos (Santaella ; Nöth 1998, 26).

Este estudo tampouco se ocupará do conceito de imaginário, um conceito complexo que pode envolver tudo que é oposto ao real, mas também, relacionado ao simbólico. Barbier, faz um panorama desses conceitos esclarecendo que:

O imaginário diz o caminho do real no cérebro humano. Podemos compreender o imaginário analogicamente como uma onda e uma partícula. Enquanto fluxo particular, o imaginário exterioriza o real arrancando-lhe fragmentos constantemente renovados que se inscrevem, transformados em

um campo simbólico. Mas como onda, o imaginário é o real total como expressão de um todo na sua singularidade imaginante. (Barbier 1994, 22)

Algumas das indicações aqui colocadas podem servir para a abordagem das artes visuais, mas elas não são o foco. Em um artigo, Elkins afirma que "Most images are not art." (Elkins 1995, 553). Para reforçar essa ideia, ele faz uma comparação com a Biologia:

Uma imagem escolhida ao acaso muito mais provavelmente será um texto em ideogramas, um petróglifo ou um gráfico do mercado de ações do que uma pintura de Degas ou Rembrandt, assim como é mais provável que um animal seja uma bactéria ou um besouro do que um leão ou uma pessoa. (Elkins 1995, 553).¹

O autor analisa as imagens fora do contexto da arte, chamando-as de "nonart images". Ele aborda as diferentes relações que os artistas e a história da arte têm com as imagens que não são da arte, enfatizando as representações científicas.

As imagens nas quais estamos particularmente interessados são "nonart images" que existem no contexto do design gráfico e da comunicação. Um bom exemplo dessas imagens foi exibido na exposição "Papéis Efêmeros – Memórias gráficas do cotidiano" (Kiyomura 2018), sob a curadoria de Chico Homem de Melo e Solange Ferraz de Lima, contando com cerca de 500 peças gráficas consistindo em embalagens, cardápios, rótulos e outros materiais que Dificilmente são guardados, mas que fazem parte da nossa cultura visual.

Verbalidade e visualidade

A linguagem verbal é uma forma de comunicação predominante e eficiente, assim uma das questões que surgem quando falamos de imagem é a comparação com a verbalidade. Este assunto recorda a maneira como Mancuso inicia um capítulo de seu livro:

Uma planta não é um animal. Embora essa afirmação possa parecer a quintessência da banalidade, descobri que é sempre bom lembrá-la. De fato, nossa única ideia de vida complexa e inteligente corresponde à vida animal; e como, inconscientemente, não encontramos nas plantas as características típicas dos animais, nós as catalogamos como passivas (justamente, "vegetais"), negando-lhes quaisquer habilidades típicas de animais, do movimento à cognição (Mancuso 2019, 93–94)

¹ Esta, assim como todas as traduções aqui expostas foram elaboradas pelo autor e servem apenas para este trabalho.

"An image taken at random is more likely to be an ideographic script, a petroglyph, or a stock-market chart than a painting by Degas or Rembrandt, just as an animal is more likely to be a bacterium or a beetle than a lion or a person."

A diferença entre imagens e palavras é tão radical quanto a que existe entre plantas e animais. Imagens são formas de significação específicas, não são palavras, não são músicas ou paisagem sonora. Elas têm uma forma de existir que difere radicalmente das outras, mas é necessário compará-las essas outras maneiras que tendem a ser dominantes.

Na introdução de sua obra *Joly* (1994) comenta sobre as imagens que "somos quotidianamente levados à sua utilização, decifração e interpretação". O texto continua afirmando que "lemos as imagens". Essa frase aponta o modelo linguístico, que não é adequado em sua totalidade para falar de imagem. A autora afirma a diferença entre linguagem e imagem enfatizando as limitações da imagem dizendo que ela "não pode precisamente afirmar nem negar o que quer que seja, tal como não se pode concentrar em si própria." (1994, 66).

O livro não destaca o que a imagem pode fazer e enfatiza a dependência que a imagem teria da linguagem ao afirmar, por exemplo, que "As palavras vão completar a imagem." (1994, 139). Acrescenta que "Um projeto de imagem é primeiramente verbalizado, antes de ser visualmente realizado." (1994, 83), afirmação que não é geral e não leva em conta a existência de um pensamento visual.

Outra visão é trazida por Bhathacharya, que em um artigo intitulado *A picture and a thousands of words*, contribui para o entendimento da imagem ao comparar a especificidade da linguagem verbal e do visual. Ele comenta que

O lugar comum de onde deriva o título deste trabalho sugere que os dois são inteiramente equivalentes - bastam muitas palavras para dizer o que uma imagem nos diz. Mas é claro que na verdade não acreditamos em nada disso. Não acreditamos, por exemplo, que o *Guernica* de Picasso seja de alguma forma equivalente a todo um conjunto de frases, ou que o *Ulisses* de Joyce possa ser substituído por um conjunto de desenhos (Bhathacharya 1984, 123).²

Para o autor a principal diferença entre estes dois modos de comunicação está na linearidade da representação verbal e simultaneidade da representação visual:

Uma representação verbal é produzida e recebida como uma sequência de itens. Em função de nosso aparato psicológico, isso faz com que seja extremamente difícil na prática, se não totalmente impossível, apreender características simultâneas em qualquer representação. Assim, qualquer representação que se propõe a ter uma simultaneidade não sequencial de circunstâncias será psicologicamente mais fácil de ser processada se for visual. (Bhathacharya 1984, 219)³

2 No original: "The common place from which the title of this paper is derived suggests that the two are entirely equivalent - it simply takes many words to say what a picture says to us. But of course we do not actually believe any such thing. We do not indeed believe, for instance, that Picasso's *Guernica* is in some sense equivalent to a whole set of sentences, or that Joyce's *Ulysses* can be replaced by a set of drawings."

3 No original: "A verbal representation is produced and received as a sequence of items. This makes it extremely difficult in practice, given our psychological apparatus, if not downright impossible, to

A palavra árvore, por exemplo, representa de forma geral, uma categoria na qual se encaixam todas as árvores possíveis, mas um desenho representa uma árvore específica, mesmo que seja uma que só existe no desenho. Mas nos dois casos a representação de particulares depende de um conhecimento adicional do que está representado, o que Peirce (CP 8.178) chama experiência colateral, elemento fundamental para um signo gerar interpretantes, ou seja, para que uma representação seja entendida como representando seu referente.

A experiência colateral permite o reconhecimento do(a) artista na capa de disco ou no cartaz. Por outro lado, não sabemos se a pintura de Piero Della Francesca realmente representa Federico da Montefetro, pois não temos esta experiência colateral. Bhattacharya (1984, 228) insiste neste ponto dizendo que

Sem o conhecimento por experiência as alegações de representações de particulares - por mais carregadas de detalhes - podem muito bem ser as de uma figura de pau. Sem a experiência, uma não é mais bem-sucedida do que a outra na representação de um particular. ⁴

Neste sentido podemos concordar algumas afirmações de Joly, pois a informação verbal colabora para trazer a experiência colateral, necessária para a interação com imagem, mas o contrário também é verdadeiro, pois existem informações que dependem da visualidade. Bhattacharya comenta, a respeito:

Se dizemos que uma imagem não é, em princípio, equivalente a qualquer número de palavras, há duas coisas que podemos significar. Podemos querer dizer simplesmente que a iconicidade não está disponível na linguagem verbal, ou seja, a complexidade das relações espaciais que desejamos representar não pode ser apropriadamente representada ou processada no modo verbal convencional, temporalmente sequencial. Por outro lado, é claro, uma relação não espacial como 'irmão de' não seria representada do modo icônico (Bhattacharya 1984, 236).⁵

Este debate nos leva à conclusão de que "As únicas relações que podemos afirmar serem inerentes às imagens são as topológicas e métricas".⁶ (Bhattacharya 1984, 238) Além disso, existem particularidades da visualidade que não podem ser resolvidos pela verbalidade.

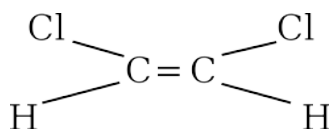
apprehend simultaneous features in any representation. Thus, any representation that purports to have a nonsequential simultaneity of circumstances psychologically easier to process it is visual."

4 No original: "Without knowledge by acquaintance, claims of representations of unique particulars - however loaded with details - might just as well be that of stick figure. Without acquaintance, the one is not a more successful in representation of a particular than the other."

5 No original: "If we say that a picture is in principle not equivalent to any number of words, there are two things we can mean. We may mean simply that iconicity is unavailable in verbal language, that is, the complexity of spatial relations that we wish to represent cannot be appropriately rendered or processed into the temporally sequential, conventional verbal mode. On the other hand, of course, a non-spatial relation like 'brother of' would be unrepresentable the iconic mode."

6 No original: "The only relations that we can claim to be inherent in pictures are topological and metrical."

Quando representamos uma fórmula química, tal como



não é que tal estrutura não possa ser exatamente representada por uma sequência de frases, mas sim que tal representação nos permite ver os diferentes elementos da estrutura em relação uns aos outros. Neste sentido cognitivo, nestas circunstâncias, podemos dizer apropriadamente que uma imagem vale por mil palavras.⁷ (Bhathacharya 1984, 220).

Postas estas considerações, vale observar mais detalhadamente alguns aspectos sobre a percepção.

Percepção

As relações entre imagem e percepção constituem um tema que tem despertado o interesse de muitos estudiosos há longa data. A bibliografia é vasta, sendo objeto de abordagens diversas, algumas incompatíveis entre si. Assim será feito um sobrevoo sobre alguns aspectos que são importantes para apoiar a abordagem da imagem.

A visão se desenvolveu como um diferencial de sobrevivência do ser humano, como afirma Vieira em uma palestra: "Todo sistema vivo quando evolui, na realidade, enquanto sistema aberto, ele interage com esta realidade e desta história evolutiva nasce características do sistema que funcionam como interface de relação à realidade" (2009, 14) O autor comenta que o sol emite uma radiação eletromagnética numa faixa muito ampla, mas nosso olho não está preparado para ver tudo porque "para que nós consigamos sobreviver nós não precisamos ver toda a luz do sol. A gente só precisa ver a radiação principal dele, que é o que inunda o nosso ambiente e nos permite estar nesse ambiente, reconhecer perigos, sobreviver nesse ambiente." (Desabatube 2008)

De acordo com Uexküll (1959, 30), a percepção está adaptada para a sobrevivência do animal. Assim, um carrapato, que está limitado a perceber temperatura, textura e cheiro de sangue, é extremamente eficiente, permitindo que ele sobreviva em um mundo limitado pelos seus instrumentos de percepção. Na verdade todos animais são delimitados pelas suas percepções e possibilidades de ação; a esta delimitação Uexküll dá o nome de Umwelt que na edição portuguesa (Uexküll e Kriszat

⁷ No original: "When we represent a chemical formula, such as (...) it is not that such a structure cannot be exactly represented by a sequence of sentences, it is that such a representation makes it possible for us to see the different elements of the structure in relation to each other. It is in this cognitive sense, in these circumstances that we can appropriately say that a picture is worth a thousand words.

1959), foi traduzido como "mundo próprio" e Vieira (2009, 15) denomina "bolha perceptiva".

Apesar de limitada, nossa percepção é mais complexa que em outros animais e a própria organização do cérebro é responsável por isso, pois a informação visual que transita pelo cérebro se divide em tipos de informação visual, determinando dois sistemas: um que partilhamos com os mamíferos, e outro que pertence aos primatas. Como comenta Livingstone:

A subdivisão evolucionária das grandes e antigas células que compartilhamos com outros mamíferos é responsável por nossa percepção do movimento, espaço, posição, profundidade (tridimensionalidade), separação figura/fundo, e pela organização geral da cena visual. Vou me referir a este sistema como o sistema "Onde". A subdivisão de pequenas células é bem desenvolvida apenas em primatas e é responsável por nossa capacidade de reconhecer objetos coloridos e com detalhes complexos, incluindo os rostos. Vou me referir a este sistema mais novo como o sistema "O quê" (Livingstone 2002, 50).⁸

O sistema que identifica "o quê" contém em si um procedimento de signo, tema que é aprofundado por Santaella (2011) quando aborda a percepção entendida como um sistema semiótico, mas é interessante reparar como o tema já aparecia com Gibson.

Referindo-se aos ancestrais do ser humano há 10.000.000 ele comenta que pouco podemos saber dele, mas é provável que o olho fosse similar ao nosso, permitindo a identificação do ambiente e a avaliação de distâncias, o que determinaria seu comportamento perante presas e predadores. Sobre o significado, afirma Gibson:

Ademais, seu comportamento era específico para o contorno, forma, tamanho, cor e movimento dos objetos. Ele não confundia zebras com tigres porque, podemos conjecturar, ele perseguia um e fugia do outro. As diferenças na estimulação visual acompanharam as diferenças em seu comportamento e, portanto, podemos ter certeza de que ele podia identificar as coisas. Os animais que ele poderia comer ou que poderiam comê-lo podem não ter sido nomeados, mas ele poderia reagir adequadamente a tais objetos refletores de luz, e eles devem ter despertado pelo menos um tipo primitivo de significado. (Gibson 1950, 198).⁹

É importante destacar que a junção destes dois sistemas visuais: um espacial e outro com aspectos sígnicos, permite que a maioria das vezes se consiga passar entre obstáculos em esbarrar, mas também permite que encontre objetos e identifique

8 No original: "The evolutionarily older large-cell subdivision, which we share with other mammals, is responsible for our perception of motion, space, position, depth (three-dimensionality), figure/ground segregation, and the overall organization of the visual scene. I will refer to this system as the "Where" system. The small-cell subdivision is well developed only in primates and is responsible for our ability to recognize objects, including faces, in color and in complex detail. I will refer to this newer system as the "What" system.

9 No original: "Moreover his behavior was specific to the contour, shape, size, color, and motion of objects. He did not confuse zebras with tigers for, we may conjecture, he pursued the one and fled from the other. The differences in visual stimulation went with differences in his behavior, and we can therefore be sure that he could identify things. The animals that he could eat or that could eat him may not have been named but he could react appropriately to such light-reflecting objects, and they must have aroused at least a primitive kind of meaning.

pessoas. Por outro lado, a mesma eficiência pode não funcionar quando aquilo que está sendo procurado não está no seu contexto habitual.

A eficácia da percepção faz com que ao olhar uma representação de uma paisagem ou uma pessoa nós imediatamente a vejamos a pessoa ou a paisagem; ou seja existe uma tendência de perceber o referente, aquilo que é representado e não a representação.

Perceber a representação exige que se preste atenção aos recursos que foram mobilizados para que essa representação fosse possível. No caso da visualidade envolve perceber os diferentes elementos visuais. É nesse sentido que temos de suspender o nosso conhecimento sobre a imagem e nos atentarmos a parâmetros como cor, forma, textura etc..

Há uma grande tradição na tentativa de identificar os elementos que compõem a visualidade. Destacando somente alguns autores, temos Kandinsky (1996) que tentou sistematizar a visualidade buscando uma gramática universal. Arnheim (1980) articulando arte e Gestalt indicando o que podemos chamar de elementos um código visual: equilíbrio, forma, espaço, luz, cor e movimento (Figura 1).

Seguindo esta tendência, Dondis (1997) propõe uma lista de parâmetros maior: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento. Lupton, por sua vez (2008) amplia os elementos de análise incluindo itens da produção digital e apresentando uma lista ampla que contém: ponto, linha, plano, ritmo e equilíbrio, escala, textura, cor, figura / fundo, enquadramento, hierarquia, camadas, transparência, modularidade, *grid*, padronagem, diagrama, tempo e movimento, regras e acasos.

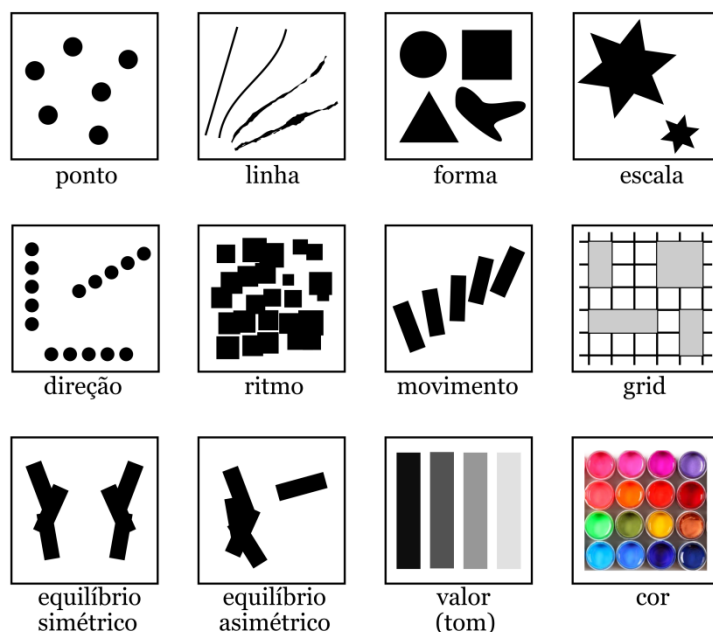


Figura 1: Exemplos de elementos visuais.
Elaborada pelo autor.

Estas categorias nem sempre são adequadas, mas é importante salientar que ao nomear os elementos visuais a percepção pode ser direcionada, permitindo identificar aqueles elementos nas imagens. Esta percepção não acontece automaticamente, uma vez que, como foi afirmado, a visão evoluiu de maneira a permitir uma percepção rápida e eficaz do *Umwelt* do ser humano. Desta maneira os elementos visuais estão subordinados à representação, como expõe claramente Neiva Júnior:

Signos visuais, como gestos e expressões faciais, ocupam um lugar secundário e suplementar com relação à linguagem, que de fato predomina como modelo comunicacional. O imperialismo da língua transfere para a imagem a obrigatoriedade da referência, que é uma função essencial dos signos linguísticos — apesar de não ser a única Junior (1986, 12).

Para perceber os elementos visuais é necessário um treinamento que permita separar os elementos formais daquilo que eles significariam, para ver não um nariz ou uma janela, mas uma mancha com uma determinada cor e forma. O conto de E. A Poe (2003) "Os assassinatos da Rue Morgue" apresenta uma situação que colabora na exposição deste ponto: ocorre um crime e todas as testemunhas narram ter ouvido uma pessoa falando um idioma que desconhecem. Uma delas diz que "Não tinha conhecimento da língua italiana. Não podia distinguir as palavras mas, pela entonação, estava convencido de quem quem falava era um italiano." (Ibid, 20); outra, que não é da França, tinha certeza que era um francês que falava. Um que não falava alemão afirmou ter ouvido palavras em alemão e teve até uma pessoa que tinha certeza de que era um russo.

Todas estas pessoas estavam em contato com uma sonoridade para a qual não tinham significado, em termos linguísticos, um significante puro. Mas a tendência de atribuir um significado é tão forte que atribuíram aos sons falas que eles não conheciam. O ideal seria atingir uma situação similar com a visualidade: ver o significante visual puro, as formas sem aquilo que elas representam, o que permitiria que vissemos as relações entre as formas.

Dondis apresenta uma proposta que permite compreender melhor essa questão dos elementos visuais. A primeira edição de seu livro é de 1973 e muitos aspectos ali tratados não correspondem ao entendimento atual de percepção e produção visual, mas merece ser abordada sua conceituação de três níveis da informação visual: representacional, abstrato e simbólico. Estes níveis são "interligados e se sobrepõem, mas é possível estabelecer distinções suficientes entre eles, de tal modo que possam ser analisados tanto em termos do seu valor como tática potencial para a criação de mensagens quanto em termos de sua qualidade no processo da visão". (Dondis 1997, 85).

O nível representacional diz respeito àquilo que a imagem representa, seu referente. Para representar é necessário utilizar o nível abstrato, que está relacionado com os elementos visuais puros que são articulados para fazer com que a imagem

represente alguma coisa. O nível simbólico está relacionado a outros significados que a representação pode trazer (Dondis 1997, 103–5). Desta maneira uma série de linhas e manchas coloridas pode representar uma igreja que por sua vez pode simbolizar algo sagrado, uma lembrança ou qualquer outra coisa.

A orientação principal quando se trata de imagem é voltar-se para a própria imagem. É ela que pode fornecer dados para possíveis significados, ela mesma é que permite a afirmação de que uma interpretação pode ser mais coerente que outra. Em minha prática didática essa orientação se manifesta na frase: “Não se deve colocar palavras na boca da imagem! a menos que ela autorize.”

O modo de existir particular daquela imagem com suas cores e formas deve autorizar as palavras. Seja qual for a hipótese interpretativa que estiver sendo gerada a respeito de uma imagem, a questão crucial é: o que existe na imagem autoriza esta interpretação? O que existe nos elementos visuais, que constituem a imagem, que permite isso? Para responder a estas perguntas é preciso olhar para a imagem, ver se o que se está atribuindo é coerente, perguntar para a imagem se a interpretação é possível.

Este cuidado é necessário porque as imagens são mais evocativas que informativas, não mais abertas a possíveis interpretações nem sempre coerentes. Existe sempre uma pista escorregadia, exigindo cuidado, rigor e a escolha de instrumentos de que permitam uma análise enriquecedora das potencialidades da imagem sem impor uma interpretação, matando outras.

Neste ponto, cabe destacar dois conceitos aparentemente semelhantes, mas diferentes: interpretante e significado. Em uma de suas muitas definições de Interpretante Peirce declara que:

O Signo cria algo na Mente do Intérprete, que algo, por ter sido assim criado pelo Signo, também foi, de forma mediata e relativa, criado pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente diferente do Signo. Esta criatura do Signo é chamada de Interpretante.¹⁰ (Peirce et al. 1994, CP 8.179)¹¹

Por outro lado, o campo semântico da palavra significado parece sobrepor em parte o conceito de interpretante, pois um dos efeitos do signo em uma mente pode ser a compreensão do que ele significa.

Para argumentar sobre as possibilidades interpretativas seria necessário recorrer-se a um detalhamento do conceito de interpretante, um dos componentes do signo. Mas

10 No original: “The Sign creates something in the Mind of the Interpreter, which something, in that it has been so created by the sign, has been, in a mediate and relative way, also created by the Object of the Sign, although the Object is essentially other than the Sign. And this creature of the sign is called the Interpretant.”

11 As citações dos Collected Papers de Peirce seguem a convenção estabelecida entre seus estudiosos: CP x.yyy, onde x é o volume e y é o parágrafo.

isto é uma tarefa difícil que ultrapassa o interesse deste artigo, apenas algumas características do interpretante imediato e do interpretante dinâmico serão abordadas.

Imediato significa sem mediação, refere-se então a um interpretante que já está no signo: "Vale dizer que o interpretante imediato representa uma gama de possibilidades interpretativas que um dado signo vai ter num certo momento da semiose." (Pinto 1995, 32) A palavra *dinâmico* diz respeito ao movimento, ao fato de estar sempre em transformação. Assim "O interpretante dinâmico é aquele escolhido pelo intérprete dentre as possibilidades interpretativas que o signo oferece em um determinado momento da semiose." (Pinto 1995, 30).

Todo signo está sujeito à geração de diferentes interpretantes a que lhe sejam atribuídos diferentes significados, mas não todos significados, uma vez que o interpretante imediato ao apontar para possibilidades interpretativas ao mesmo tempo não aponta para outras. É esta a delimitação das potencialidades interpretativas que existem no próprio signo.

A observação de nuvens fornece um bom exemplo para esta definição: As nuvens são fenômenos físicos relacionados principalmente à evaporação da água. Não se pode atribuir a nuvem uma intenção de geração de significado; mesmo assim se pode dizer que uma nuvem, entendida como signo, tem um interpretante imediato, tem possibilidades interpretativas.

As nuvens podem ser interpretadas como indícios do clima, mas também se pode fazer uma atividade lúdica de identificar, nas formas fluidas e dinâmicas das nuvens, coisas que pertencem ao nosso mundo visual. Pode-se ver cachorros, gatos, coelhos, etc. Geralmente vemos coisas arredondadas e fofas. Esta é a limitação da nuvem como representação visual, pois não é possível ver nelas uma construção da arquitetura moderna ou uma obra de arte do minimalismo, ou outra coisa com predomínio de linhas retas. Podemos concluir que não se pode atribuir a um signo, qualquer significado, é preciso saber quais interpretantes ele autoriza.

Abordando as imagens

Existem vários procedimentos de análise. Um deles é a análise de discurso. Orlandi (2013, 56) esclarece que essa área "(...) interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc."

Considere-se que pensar a imagem como discurso exige um certo malabarismo, pois este pressupõe uma linearidade que, como vimos, não faz parte da imagem. Mesmo assim não se pode negar as contribuições dessa área ao se procurar compreender criticamente os produtos culturais "entendidos como textos, como formas empíricas do

uso da linguagem verbal, oral ou escrita, e/ou de outros sistemas semióticos no interior de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente." (Pinto 1999, 7). Ao falar de outros sistemas semióticos o autor inclui as imagens. Um dos critérios importantes nesta abordagem é a noção de contexto.

Como sinônimo de contexto, emprega-se com frequência a expressão *condições sociais de produção* ou apenas *condições de produção*, mas ao utilizá-la é preciso ter em mente que as condições de produção incluem todo o processo de interação comunicacional — a produção, a circulação e o consumo dos sentidos — e não apenas a primeira fase do processo o que era comum há alguns anos em ciências sociais. (Pinto 1999, 8)

Berger apresenta um exemplo de como o contexto da mensagem está relacionado com a interpretação através da forma pela qual seu livro está diagramado. Ao final de uma página do livro está escrito: "Vemos uma paisagem de uma seara com pássaros que levantam voo. Observe-a por um momento. Depois, vire a página." (Berger 1982, 31) A paisagem é uma reprodução do Campo de Trigo com Corvos de Vincent van Gogh que na página seguinte é mostrada com a legenda: "Este é o último quadro que Van Gogh pintou antes de se suicidar." (Berger 1982, 32). No parágrafo seguinte o autor afirma: "É difícil de ser unir exatamente como as palavras modificaram a imagem, é certo que o fizeram."

Para pensarmos uma imagem, então, precisamos pensar no contexto da produção e da recepção. Precisamos levar em consideração quando ela foi produzida, onde, por quem, quais os meios técnicos disponíveis para produção de imagem, para qual público estava destinada, etc. Prestar atenção no contexto é algo que faz parte de um trabalho analítico sobre produtos culturais que foram desenvolvidos em qualquer linguagem.

Foi comentado anteriormente que as imagens não representam particulares sem recorrer a outros signos, mas ela é em si mesma um particular. A superfície com elementos perceptivos que geram contraste, tem uma materialidade é uma distribuição de *pixels*, retículas, sais de prata, pó de grafite, manchas de tinta etc. A sua particularidade consiste em que cada imagem tem aquele formato único com aquelas cores distribuídas daquela maneira.

Assim o primeiro cuidado que se deve ter é de não falar da imagem, em termos genéricos, mas sempre se remeter às imagens específicas que estão sendo estudadas. Além disso, o ideal é que se tenha acesso à materialidade da imagem, pois esta constitui a imagem e o contato direto pode permitir a percepção de elementos que não seriam percebidos nas reproduções. Por outro lado, não se pode ignorar que o acesso a diversas reproduções auxilia muito o trabalho de quem estuda imagens. Coli expressa que: "A história da arte moderna afirmou-se com a fotografia, ou seja, com algo que reproduz um original. São as fotos de quadros, de estátuas, de edifícios, que permitem aos historiadores os estudos comparativos" (2012, 45).

Quando se trabalha com as imagens da mídia, têm-se imagens feitas para reprodução, desta maneira não existe um original, a não ser que se consiga acesso à arte-final que gerou o impresso, seja uma pintura em um papel ou um arquivo de computador. Se tivermos este acesso podemos fazer um estudo não somente da imagem tal como se apresenta, mas de como ela foi desenvolvida, que é a abordagem dos estudos de processos criativos, tal como proposta por Salles (2017).

Imagens em conjunto

Foi posto que a imagem tem uma característica própria e é preciso prestar atenção na sua particularidade, naquilo que a faz ser única, por outro lado é importante ver conjuntos de imagem. Coli reforça este ponto ao mencionar historiadores da arte:

Eles trabalham com imagens de imagens. Os grandes centros internacionais de estudos em história das artes possuem grandes mesas. Grandes mesas são necessárias e indispensáveis: sobre elas podem-se dispor várias fotografias e compará-las. Comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens (Coli 2012, 45).

Essa citação fala principalmente do procedimento, da necessidade da comparação, que permite a compreensão. A continuação de seu texto Coli cita um exemplo de como a comparação pode ser também uma forma de expor os resultados:

Num estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias: ilustrações destinadas a embelezar um texto. Elas são nucleares, porque carregam em si o próprio processo de raciocínio. Quando Roberto Longhi quer demonstrar que Piero di Cosimo viu a pintura dos mestres setentrionais, não perde tempo em expor argumentos: dispõe, numa página, detalhes de quadros que mostram a semelhança entre obras realizadas na Itália e na Alemanha, no século XV. Basta isso (Coli 2012, 46).

Mesmo se o interesse for estudar somente uma imagem é importante visualizar outras imagens com a qual ela dialoga de alguma maneira e, mais que visualizar, é importante manipular essas imagens colocando uma ao lado da outra para observar e destacar os aspectos observados.

Falar em reprodução de imagens organizadas em um painel remete ao trabalho de Aby Warburg: o Atlas Mnemosyne, que consistia na organização de imagens fotográficas em 63 pranchas com o interesse de destacar a sobrevivência de formas visuais no tempo. Mattos (2007, 133) comenta que o Atlas "tinha por objetivo esclarecer visualmente o processo complexo de circulação das imagens coletivas dentro da história da civilização ocidental"

*

* *

A organização de imagens que Warburg apresenta em seu Atlas está orientada pelo seu interesse em comparar imagens que permitam identificar temas visuais recorrentes na história da arte. Seu atlas é importante e tem sido muito estudado. A proposta de uma estratégia para abordar as imagens, pretende destacar somente o método de justapor imagens e utilizar esta proposta para identificar outras características das imagens, elencando outros princípios para orientar a comparação entre elas.

A gama de princípios que pode orientar a comparação é enorme. Como exemplo cito alguns estudos que acompanhamos, nos quais os princípios, entre outros, podem permitir a identificação de:

- Estratégias visuais que se repetem nos projetos de capas de disco de um designer (Naufel 2012);
- Aspectos visuais importantes em projetos de design gráfico (Piaia 2012);
- Elementos visuais, incluindo a tipografia, que são recorrentes nas capas de disco das músicas premiadas nos festivais de San Remo (Pfutzenreuter e Rezende 2018);
- Elementos visuais que permitem identificação de um caráter melancólico nas capas de discos de Piaf (Fragoso 2022).

Todos esses trabalhos partiram do levantamento, comparação e classificação das imagens. O **levantamento** é determinado pelo interesse de pesquisa, mas também pelo que é possível encontrar dentro do interesse. No caso do primeiro trabalho citado (Naufel 2012), a aluna fez um grande levantamento de imagens de capas de livros feitas por Marius Lauritzen Bern. Para isso ela visitou acervos, comprou livros em sebos e pesquisou em bibliotecas. Embora ela tenha feito um grande levantamento, é possível que não tenha conseguido reunir todo o trabalho daquele *designer*, uma vez que nas bibliotecas existe o hábito de descartar a capa do livro quando é necessário fazer uma nova encadernação.

A **observação** exige um tempo de vivência com as imagens. É preciso observá-las muitas vezes e este olhar deve ser lento, pois uma mirada rápida resulta numa visão automatizada. É imperativo comparar as imagens identificando similaridades; uma atitude de deixar a imagem contar o que ela tem de interessante - o que se deve buscar pede atenção.

Essa afirmação pode parecer auto-explicativa. No entanto, se tomada como referência fenomenologia da teoria semiótica de Peirce (CP. 5.41), a mesma frase não parece tão ingênua: "São três as faculdades com que devemos nos munir para esta

tarefa. A primeira e principal é a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação (...).¹²

Permitir que as imagens se comuniquem envolve também o desenvolvimento da sensibilidade. Para elucidar este ponto vale fazer uma comparação com o sabor, que é um dos elementos estéticos da comida. A função do sabor está ligada à sobrevivência, permitindo identificar se aquilo que se pretende comer é venenoso. Com a sofisticação cultural do ser humano no decorrer dos séculos, o sabor ganhou outras funções e, aos poucos nossa percepção gustativa para diferentes sabores foi se desenvolvendo, direcionando a sensibilidade para o sabor de frutas, temperos, pizzas ou vinhos etc. e isso ocorre em um processo tanto em âmbito coletivo, quanto individual. É imprescindível que a degustação seja um pouco mais lenta, e, para isso, é necessário tempo para sentir os sabores as sutilezas dos diferentes sabores.

O mesmo vai acontecer diante uma imagem. É necessário retardar a percepção, fazer com que ela ocorra em movimento lento para que aqueles elementos visuais abstratos, na concepção de Dondis, não sejam identificados imediatamente como meninas, cachorro, espelho ou um homem abrindo a porta. Na percepção de um rosto podemos por exemplo ver as sombras como manchas (Figura 2). Quando se consegue fazer isso começa-se a perceber coisas que normalmente não estariam tão óbvias. Percebem-se as sutilezas dos elementos formais de uma imagem e isso pode ser tão embriagante quanto a apreciação do vinho.



Figura 2: Exemplo de percepção de elementos abstratos em uma foto.
Elaborada pelo autor.

A aprendizagem da sensibilidade vai depender de uma mediação, de alguém; de um docente, amigo ou guia de museu que oriente a percepção. Mas as teorias também

¹² No original: "The faculties which we must endeavor to gather for this work are three. The first and foremost is that rare faculty, the faculty of seeing what stares one in the face, just as it presents itself, unreplaced by any interpretation (...)"

podem colaborar com o desenvolvimento da sensibilidade. Em uma palestra, Colapietro tece comentários sobre a percepção estética e as estruturas teóricas:

Estruturas teóricas podem servir para direcionar e mesmo intensificar discernimento estético. Elas normalmente fazem isso colocando várias perguntas pelas quais a observação torna-se decisivamente focada nos aspectos distintivos do que é, em primeira mão, uma totalidade não analisada. No seu melhor, essas estruturas nos convidam a olhar o que é familiar e costumeiro de modos novos e não usuais (Colapietro 2003, p 5).¹³

Toda **comparação** é feita a partir de critérios e o ideal é que eles não sejam externos e impostos no grupo de imagens estudados, mas que possam ser extraídos da própria relação entre as imagens. O trabalho de observação permite a identificação de componentes que se repetem nas diversas imagens, os quais podem ser cores, uma certa composição, algo que representado na imagem ou qualquer outra coisa que exista nas imagens. São estes critérios que orientaram a comparação das imagens.

Pode ocorrer de a observação das imagens exigir a comparação das que compõem o seu corpus de pesquisa com outras que não haviam sido consideradas anteriormente, mas que mudam a maneira como vemos as imagens que estávamos estudando. Um bom exemplo é a da dissertação sobre Édith Piaf (Fragoso 2022) na qual foi identificada uma similaridade entre as fotografias presentes nas capas de discos da cantora e a forma de representação de Nossa Senhora das Dores conhecida como *Mater Dolorosa*. Esta identificação parecia coerente, mas para lidar com ela foi necessário identificar elementos visuais recorrentes nestas duas categorias de imagem.

Outra estratégia que pode colaborar na comparação é imaginarmos como seria a imagem se alguma coisa fosse diferente: se um elemento não estivesse ali, se fosse mais claro, mais avermelhado, etc. Este trabalho também pode ser efetuado com ajuda de programas de computador para tratamento de imagem. De uma maneira ou de outra, o importante é que a eliminação ou substituição de alguma coisa que compõem a imagem muda totalmente o que ela é junto com as possíveis interpretações que ela permite.

A **classificação** é o momento em que a observação e comparação passam a ser sistematizadas. O principal problema desta tarefa é que durante muito tempo somente existiam classificações hierárquicas. Esta forma de classificar, como a taxonomia biológica de Lineu, por exemplo, é extremamente útil para organizar e recuperar a informação, mas apresenta dificuldade na organização de itens que sem encaixariam em mais de uma classe.

O advento da informática resultou em importantes implicações: novas formas de forma de classificar as imagens, como a amplamente utilizada classificação baseada em

¹³ No original: "Theoretical frameworks can serve to direct and even to intensify aesthetic discernment. They ordinarily do so by prompting a series of questions by which attention becomes critically focused on the distinguishing features of what is, upon first encounter, an unanalyzed whole. At their best, such frameworks invite us to look at what is familiar and customary in new and unaccustomed ways."

tags (etiquetas), que é o sistema utilizado no Instagram, Facebook, Tweeter, Spotify, e muitos outros aplicativos que permitem uso coletivo. Para cada arquivo: mensagem, música ou imagem são atribuídas diferentes etiquetas, de tal maneira que o mesmo material possa ser recuperado de diferentes maneiras, desta maneira ele pertence a várias classes simultaneamente.

Uma mesma imagem pode receber etiquetas diferentes fazendo parte do grupo de imagens com cores quentes, por exemplo, mas também do grupo das imagens que contêm quadrados, sendo que esses agrupamentos podem se sobrepor. Se as imagens que fazem parte de uma pesquisa estão classificadas com *tags*, é mais fácil recuperar a informação e até é possível fazer um levantamento numérico dos elementos que predominam, permitindo o estabelecimento de algumas hipóteses, como a tendência no uso de cores quentes ou composição simétrica, por exemplo.

No caso do trabalho sobre Marius Lauritzen Bern (Naufel 2012) foi identificado que havia uma tendência no uso da tipografia desenhada, e no uso de fotografias com alto contraste. Isto permite propor a hipótese que outra capa desenhada pelo mesmo *designer* provavelmente terá esses elementos, que são aspectos que caracterizam seu trabalho.

Ao estabelecer tópicos importantes para abordarmos as imagens, foi dito principalmente dos elementos visuais abstratos, mas existe um aspecto que muitas vezes precisa ser abordado pois as imagens são feitas de alguma maneira. É preciso saber se se trata de uma xilogravura, uma água forte ou pintura. Neste último caso é necessário saber se foi utilizada tinta a óleo, têmpera, tinta acrílica, aquarela ou afresco; se está pintado na parede, em uma tela, em um pedaço de madeira ou no papel; se foi feito com um programa de computador vetorial ou matricial. É necessário identificar como a obra foi feita porque cada forma de fazer tem características próprias que indicam soluções visuais particulares.

A feitura da imagem não está relacionada somente com a materialidade mas com todos os aspectos que estavam envolvidos no processo que permitiram sua existência. Neste sentido é importante lembrar que uma fotografia envolve diferentes aspectos do contexto de sua produção. Um bom exemplo é a fotografia que Yousuf Karsh fez de Winston Churchill¹⁴. O relato feito pelo fotógrafo em seu site lança um entendimento novo sobre essa fotografia:

Em 1941, Churchill visitou Washington e depois Ottawa. O Primeiro-Ministro, Mackenzie King, me convidou para estar presente. Após o discurso eletrizante, esperei na Speaker's Chamber onde, eu tinha preparado minhas luzes e minha câmera na noite anterior. O primeiro-ministro, de braço dado com Churchill e seguido por sua comitiva, começou a levá-lo para a sala. Liguei meus holofotes e um Churchill surpreso rosou: "O que é isto, o que é isto?". Ninguém teve a

¹⁴ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Winston_Churchill_\(19086236948\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Winston_Churchill_(19086236948).jpg)

coragem de explicar. Eu timidamente dei um passo à frente e disse: 'senhor, espero ter a sorte de fazer um retrato digno desta ocasião histórica'. Ele olhou para mim e exigiu: "Por que não fui informado?" Sua comitiva começou a rir e isso não me ajudou muito. Churchill acendeu um charuto, soprou um ar malicioso e depois se arrependeu magnanimamente. "Você pode tomar um". O charuto de Churchill estava sempre presente. Eu segurava um cinzeiro, mas ele não se desfazia dele. Voltei para minha câmera e me certifiquei de que tudo estivesse bem tecnicamente. Esperei; ele continuou a agarrar vigorosamente seu charuto. Eu esperei. Então eu pisei em sua direção e, sem premeditação, mas sempre com tanto respeito, eu disse: "Perdoe-me, senhor", e arranquei o charuto de sua boca. Quando voltei para minha câmera, ele parecia tão beligerante que poderia ter me devorado. Foi nesse instante que tirei a fotografia. Karsh (s.d.)¹⁵

Fotografia

A fotografia merece um comentário à parte, pois é um tipo de imagem particular. Flusser (1985) atesta que ela inaugura as imagens técnicas, são imagens feitas de forma programática e por aparelhos. Isso faz muita diferença e traz a necessidade do estudo de teorias específicas da imagem fotográfica.

Temos muitas as teorias da fotografia. Uma boa introdução a esse assunto é feita por Dubois (2004), que faz uma revisão do pensamento sobre a fotografia até o momento em que escreveu seu livro, cuja primeira edição é de 1990, ano em que começaram a ser lançadas as primeiras câmeras digitais. Muita coisa mudou desde então, mas continua coerente seu "percurso histórico das diversas posições defendidas no decorrer da história. pelos críticos e teóricos da fotografia quanto a esse princípio de realidade próprio da relação da imagem fotoquímica com seu referente." (Dubois 2004, 26) Propõe o autor três abordagens nas quais coloca teorias que pensam a fotografia como: espelho do real; transformação do real e como traço de um real.

15 No original: "In 1941, Churchill visited first Washington and then Ottawa. The Prime Minister, Mackenzie King, invited me to be present. After the electrifying speech, I waited in the Speaker's Chamber where, the evening before, I had set up my lights and camera. The Prime Minister, arm-in-arm with Churchill and followed by his entourage, started to lead him into the room. I switched on my floodlights; a surprised Churchill growled, 'What's this, what's this?' No one had the courage to explain. I timorously stepped forward and said, 'Sir, I hope I will be fortunate enough to make a portrait worthy of this historic occasion.' He glanced at me and demanded, 'Why was I not told?' When his entourage began to laugh, this hardly helped matters for me. Churchill lit a fresh cigar, puffed at it with a mischievous air, and then magnanimously relented. 'You may take one.' Churchill's cigar was ever present. I held out an ashtray, but he would not dispose of it. I went back to my camera and made sure that everything was all right technically. I waited; he continued to chomp vigorously at his cigar. I waited. Then I stepped toward him and, without premeditation, but ever so respectfully, I said, 'Forgive me, sir,' and plucked the cigar out of his mouth. By the time I got back to my camera, he looked so belligerent he could have devoured me. It was at that instant that I took the photograph."

Outro autor que colabora com o entendimento da imagem fotográfica Machado (1984). A primeira edição de seu também anterior à fotografia digital, mas trata-se de um clássico. O título "Ilusão especular" já aponta que o livro mostrará que fotografia não é um espelho do real, trata-se de uma ilusão. Esta é a ideia principal do livro, mas para atingir esse objetivo ele aborda diferentes características da fotografia mostrando como elas podem colaborar para ilusão ou se colocar contra ela. Cada capítulo trata de um tópico: ângulo de tomada, abertura do diafragma, velocidade do obturador, composição etc. Neste processo, o texto levanta pontos que constituem os elementos de uma linguagem da fotografia.

Caso a ênfase esteja na imagem fotográfica, tanto Machado quanto Dubois representam somente um engatinhar no caminho para a sua compreensão. Como continuadores, vale citar Barthes (1984), Sontag (2004) e Samain (1998), além de estudos mais recentes, mas aqui também temos muitas abordagens e uma grande bibliografia.

A análise de uma fotografia envolve aspectos que são específicos desta forma de produzir imagens, mas nela também existem os elementos do nível abstrato proposto por Dondis. Esta situação pode ser exemplificada com uma imagem específica: a fotografia, da explosão do dirigível Hindenburg (Figura 3), feita pelo fotojornalista Sam Shere.

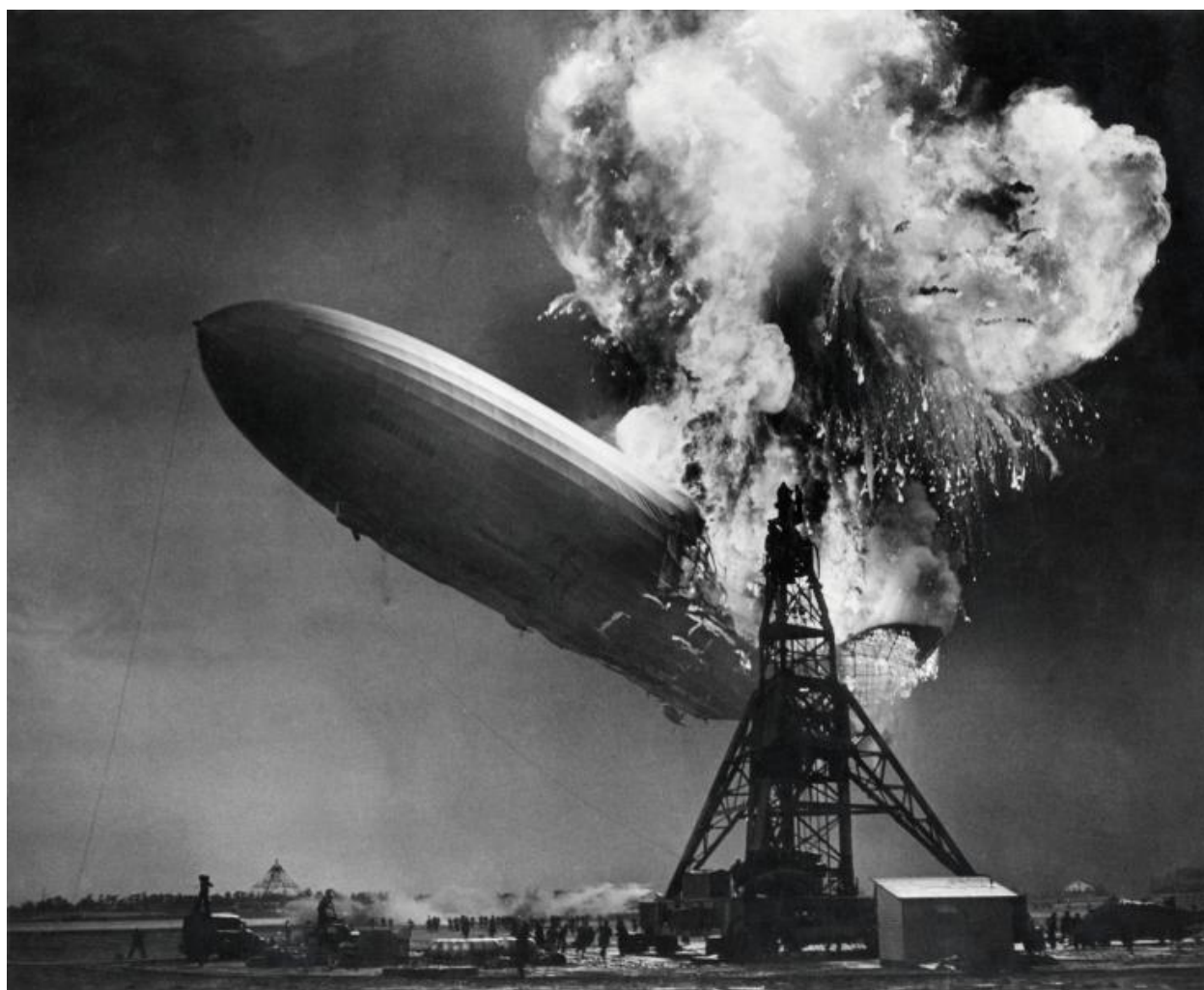


Figura 3: O Hindenburg em chamas na manhã de 6 de Maio de 1937, fotografado por Sam Share.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hindenburg_disaster.jpg

Nesta imagem também se encontram elementos abstratos: as áreas claras e escuras, a forma inclinada, arredondada e mais clara na parte de cima, a textura e linhas retas na parte de baixo. A percepção destes elementos visuais é fundamental para apreciação estética deste tipo de imagem, que sabemos, é uma fotografia, ou seja, que representa algo ou alguém que estava diante da câmera. Como diz Barthes (1984, 15): “Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre”. Por isso existe nas imagens fotográficas uma tendência muito forte para se ver o que está representado e não a representação, exigindo um esforço maior para se prestar atenção nos elementos visuais.

Todo elemento visual é fruto de uma opção de quem fez a imagem, seja para fazer uma pincelada, seja para entalhar a madeira de uma forma determinada. Este cuidado com saber a maneira como a imagem foi feita tem que estar presente nos estudos de todas as modalidades de produção de imagem. A fotografia não é exceção, pois opções relacionadas com aparato fotográfico e com a tradição na produção de imagem determinaram sua forma.

Assim, temos um referente que é representado de uma certa maneira através de uma câmera que tem determinações, mas também elementos que possam ser alterados trabalhados pelo fotógrafo e que permitam diferentes visualidades fotográficas.

Além de definir a fotografia como imagem técnica, Flusser a caracteriza como um aparelho e seu raciocínio vai no sentido de que o aparelho fotográfico contém em si todas as imagens fotográficas possíveis, deste modo:

A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito "rico", o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas (Flusser 1985, 29).

O fotógrafo então existiria em função do aparelho sem nenhuma opção, a não ser seguir os programas dados por ele. O pensamento de Flusser oscila entre afirmações e negações e em outra parte ele (Ibid, 83) faz um resumo de alguns capítulos concluindo: "Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível."

Dentro dessa proposta, existem fotógrafos cuja forma de fazer fotografia não utilizam somente os componentes descritos por Machado, mas criam aparelhos novos que trazem outro tipo de visualidade. A compreensão dessas imagens exige o conhecimento do funcionamento dos aparelhos. Dentro desta tendência temos desenvolvimentos extremamente tecnológicos ou outros que retomam os primórdios da fotografia. Este é o caso do trabalho de Ricardo Hantzschel (2022) em seu projeto Cidade Múltipla¹⁶, no qual propõe novas abordagens da câmera pin-hole.

Expressão do olhar

Nas análises de imagens que representam rostos, podem-se encontrar referências à sua expressão, em especial à expressão do olhar. Assim como em qualquer outro atributo de uma imagem, a expressão pode existir potencialmente nas imagens de rostos, mas também é algo que está na percepção, interpretação e atribuição de significado, três elementos que estão sobrepostos e muitas vezes representam o mesmo processo. Por isso, como sustenta Arnheim (1980, 447), "O perfil de uma montanha é suave ou ameaçadoramente severo; um cobertor atirado sobre uma cadeira é retorcido, triste e cansado."

¹⁶ Consulte-se : <https://www.fotopositivo.com.br/portfolio>

O autor prossegue seu texto destacando a prioridade da expressão. assim, "O rosto de uma pessoa é percebido e lembrado mais prontamente como alerta, tenso e concentrado do que como triangularmente conformado, com sobrelhas inclinadas, lábios retos, etc." (Arnheim 1980, 447) Ele também justifica que a prioridade da expressão tem uma importância biológica referindo-se às sensações, ele comenta:

Elas foram desenvolvidas pelo organismo como um auxiliar para reagir ao meio, e o organismo está interessado prioritariamente nas forças ativas circundantes - seu lugar, sua força, sua direção. Hostilidade e amabilidade são atributos das forças. E a percepção dos impactos das forças conduz ao que chamamos de expressão (Arnheim 1980, 447).

A questão que isso traz para quem estuda imagens é a mesma que já foi apontada com relação a outros assuntos: precisamos separar o que está na imagem daquilo que estamos projetando sobre ela. Algumas vezes a área ocupada pelo olho numa imagem é tão pequena que não é possível fazer afirmação de que o olhar demonstra uma expressão de alegria, tristeza, compenetração etc. É importante pensar na expressão da totalidade da imagem pois algumas vezes os elementos que estão colocados junto com o rosto conduzem à percepção de alguma expressão do rosto.

Para tratar desse assunto é importante citar os experimentos de um cineasta russo que ficaram conhecidos com seu nome: o Efeito Kuleshow. como aponta Santaella:

Imagens contam também entre os contextos que podem determinar a interpretação de uma imagem individual. A relação é ou aquela da contiguidade (como frequentemente em fotografias de imprensa ou na propaganda), ou aquela da disposição sequencial (como no filme). Uma demonstração clássica da influência contextual de imagens dispostas em sequência é o chamado efeito Kuleschow na montagem do filme. (Santaella 1998, 57)

O diretor pediu que o ator Ivan Mozhujin mantivesse o seu rosto da forma menos expressiva possível e produziu três filmes, intercalando sua imagem com imagens de uma criança em um caixão, uma mesa com um prato de sopa e uma mulher deitada em um divã. Esta justaposição permitiu o público atribuir ao rosto do ator as expressões de tristeza, fome e desejo.

Esse experimento corrobora a afirmação de que coisas que estão nas imagens fornecem o contexto e influenciam interpretação da imagem e a expressão não escapa a este processo. Este é um cuidado que precisa ser tomado quando se trata de expressão na imagem. Mais uma vez a questão que se coloca é: O que existe na imagem que permite que se perceba esta expressão?

Texto como imagem

Esta indicação geral de possíveis estratégias para um trabalho com a imagem estaria incompleta sem comentar o texto na imagem e o texto como imagem, mesmo sendo somente uma lembrança de que isto existe.

De um lado é importante pensar o texto como qualquer outro elemento visual que está em uma localização na composição, tem uma determinada a forma e cor e gera algumas associações com outros elementos visuais com os quais entramos em contato. Por outro lado, a percepção de elementos do desenho da letra passa pelo conhecimento da tipografia.

Como outros assuntos abordados aqui, a tipografia é um assunto complexo que tem uma história longa, muitos estudos e autores. Caso o trabalho com a imagem demonstre que é preciso abordar mais detidamente a tipografia, será necessário realizar uma investigação à parte, detalhada. Como indicação para os primeiros e pequenos passos sobre a maneira como a tipografia se organiza, permitindo possíveis interpretantes e significados, são úteis os livros de Bringham (2005), Farias (2013) e Lupton (2006)

Considerações finais

A intenção deste trabalho é apontar alguns procedimentos e subsídios para a análise de imagens. Elas fazem parte de nossa vida e exigem uma abordagem cuidadosa. É um assunto complexo e por isso somente tocamos em alguns temas, sem nem ao menos abrir a porta, mas indicando algumas chaves que vocês possam utilizar para isto.

Aqui foi apresentado um esboço de um procedimento metodológico, com o intuito de despertar o olhar sensível para as imagens, sem o qual correremos o risco de perder a experiência fundamental de um contato que não seja mediado por muitos filtros. Sem isso perdemos a apreciação estética e, sem esta, todo discurso sobre a imagem fica vazio.

Existe um outro aspecto político e histórico que nos leva a olhar umas imagens com cuidado e carinho. Didi-Huberman fala sobre este assunto:

Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o Gênesis ou Os Cento e Vinte Dias de Sodoma —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual. (Didi-Huberman 2012, 210).

Quando começamos a levar em consideração não somente os aspectos da produção da imagem e os elementos visuais que a compõem, mas todo o contexto de sua produção e recepção, perceberemos que qualquer análise de imagem não é um assunto simples, embora existam alguns casos nos quais este fato é exacerbado. Continuando com a citação do mesmo autor vemos que: "Não se pode fazer uma história "simples" da partitura de Beethoven encontrada em Auschwitz perto de uma lista de músicos destinados a executar a Sinfonia nº 5 antes de serem eles mesmos, pouco mais tarde, executados por seus carcereiros melômanos" (Didi-Huberman 2012, 211).

Finalizando esse sobrevoo sobre muitos aspectos da imagem, vale recorrer, ainda, a Didi-Hubermann ao falar da imagem em sua relação com os diversos tempos com as quais ela se relaciona. Ele nos brinda com este pensamento:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman 2012, 216).

Referências

- Arnheim, Rudolf. 1980. *Arte e Percepção visual*. Pioneira Thomson Learning.
- Barbier, René. 1994. "Sobre o Imaginário". *Em Aberto* 14 (61): 15–23.
- Barthes, Roland. 1984. *Camara clara, a*. Editora Nova Fronteira.
- Berger, John. 1982. *Modos de ver*. Arte e Comunicação. Martisn Fontes.
- Bhathacharya, Nikhil. 1984. "A picture and a thousands of words". *Semiotica* 52 (3/4): 213–346.
- Bringhurst, Robert 2005. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Colapietro, Vincent. 2003. "Visual Semiotics [Incomplete, Working Draft]". Palestra, SENAC R. Scipião, 67, São Paulo, Brazil.
- Coli, Jorge. 2012. "A obra ausente". Em *Como Pensam as Imagens*, editado por Etienne Samain, 1ª edição, 41–50. Campinas: Editora da Unicamp.
- Desabatube. 2008. *Jorge A Vieira DESABA 02*.
<https://www.youtube.com/watch?v=FCm5qL470aw>.
- Dondis, Donis A. 1997. *Sintaxe da linguagem visual*. Martins Fontes.
- Dubois, Philippe. 2004. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papyrus Editora.
- Elkins, James. 1995. "Art History and Images That Are Not Art". *The Art Bulletin* 77 (4): 553–571. <https://doi.org/10.2307/3046136>.
- Farias, Priscila L. 2013. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB.
- Flusser, Vilém. 1985. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Ed. Hucitec.

- Fontcuberta, Joan. 2001. *Beijo de Judas: Fotografia e verdade*. 1ª edição. Barcelona: Editora Gustavo Gili.
- Fragoso, Fedro Leal. 2022. "As capas de discos de Edith Piaf: laicizando o sofrimento e a tristeza como mercadoria midiática". Mestrado em Artes, São Paulo: Universidade Paulista.
- Gibson, James Jerome. 1950. *The Perception of the Visual World*. Allen & Unwin.
- Hantzschel, Ricardo. 2022. "profundidade de tempo: ampliando o repertório visual e temporal sobre a paisagem urbana, utilizando solargrafias e câmeras artesanais pinhole". Mestrado em Artes Visuais, Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Joly, Martine. 1994. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: EDIÇÕES 70.
- Kandinsky, Wassily. 1996. *Ponto. Linha. Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Edições 70.
- Kiyomura, Leila. 2018. "Museu Paulista e Sesc Ipiranga apresentam "Papéis Efêmeros"". *Jornal da USP* (blog). 6 de julho de 2018. <https://jornal.usp.br/cultura/museu-paulista-e-sesc-ipuranga-apresentam-papeis-efemeros/>.
- Livingstone, Margaret. 2002. *Vision and Art: The Biology of Seeing*. Harry N. Abrams.
- Lupton, Ellen. 2006. *Pensar com Tipos*. Cosac Naify.
- Lupton, Ellen, Jennifer Cole Phillips, e Cristian Borges. 2008. *Novos Fundamentos do design*. Cosac & Naify.
- Machado, Arlindo. 1984. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. Brasiliense/FUNARTE.
- Mancuso, Stefano. 2019. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. 1ª edição. Ubu Editora.
- Mattos, Claudia Valladão de. 2007. "Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea". *Revista Concinnitas* 2 (11): 130–39.
- Naufel, Carina da Rocha. 2012. *A capa convida : o design gráfico de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira*. Text, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. <http://www.bv.fapesp.br/pt/publicacao/75060//>.
- NEIVA JUNIOR, EDUARDO. 1986. *A IMAGEM*. ATICA.
- Orlandi, Eni Puccinelli. 2013. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Pontes Editores.
- Peirce, Charles S, Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W Burks, e InteLex Corporation. 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charlottesville, Va.: InteLex Corp. .
- Piaia, Jade Samara. 2012. *O design gráfico no círculo cultural artístico*. Mestrado em Artes, Campinas: Universidade Estadual de Campinas. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2012.893306>.
- Pfutzenreuter, Edson, e André Novaes de Rezende. 2018. "Tendências criativas nas capas de discos do Festival de Sanremo". Em *A canção romântica no Brasil dos anos de chumbo: Paisagens sonoras e imaginário na cultura midiática*, editado por Heloísa de Araújo Duarte Valente, 1ª edição, 89–102. São Paulo: Letra e Voz.
- Pinto, Julio. 1995. *1, 2, 3, da Semiótica*. UFMG.
- Pinto, Milton José. 1999. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. Hacker.
- Poe, Edgard Allan. 2003. *Os assassinatos da rua Morgue*. Traduzido por Ricardo Gouveia. 9ª edição. Scipione.

- Salles, Cecilia Almeida. 2017. "Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão". *Signum: Estudos da Linguagem* 20 (2): 41. <https://doi.org/10.5433/2237-4876.2017v20n2p41>.
- Samain, Etienne. 1998. *O fotográfico*. Editora Hucitec.
- Santaella, Lucia. 2011. *Percepção: Fenomenologia, ecologia, semiótica*. 1ª edição. Cengage Learning.
- Santaella, Lucia, e Winfried Nöth. 1998. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Sontag, Susan, e Rubens Figueiredo. 2004. *Sobre fotografia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- Uexküll, Jakob von, e Georg Kriszat. 1959. *Dos animais e dos homens: Digressões pelos seus mundos próprios*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Vieira, Jorge Albuquerque. 2009. "TEORIA DO CONHECIMENTO E ARTE". *Revista Música Hodie* 9 (2). <https://doi.org/10.5216/mh.v9i2.11088>.
- "Winston Churchill". s.d. Yousuf Karsh. Acedido a 18 de abril de 2022. <https://karsh.org/photographs/winston-churchill/>.