

**DISCURSO E IMAGEM:
UMA ANÁLISE DE *PIETÀ WITH COURTNEY LOVE*, DE LACHAPPELLE
E DE *PIETÀ*, DE BELLINI**

Aline Torres Sousa Carvalho^{*}
Leonardo Coelho Corrêa-Rosado^{**}
Shirley Maria de Jesus^{***}

REUSMO: Neste trabalho, pretendemos analisar, a partir da Análise do Discurso, mais especificamente da Teoria Semiológica de Patrick Charaudeau (2008), os aspectos discursivos de duas imagens, a pintura *Pietà*, de Giovanni Bellini, e a fotografia *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle. Esta análise abordará alguns aspectos fundamentais na compreensão do discurso imagético, segundo os referenciais por nós utilizados e as questões levantadas por Charaudeau (no prelo) para o estudo da imagem sob o viés da AD: a situação de comunicação; os sujeitos da linguagem presentes nesta situação; os gêneros de discurso aos quais tais imagens pertencem; os efeitos de real, de ficção e de gênero; os dados técnicos das imagens e a intericonicidade presente entre elas. À guisa de um referencial teórico que contemple uma análise discursiva da imagem em seus diversos aspectos, também utilizaremos como referencial os estudos de Aumont (2011), de Mendes (2010), de Baudrillard (1991), de Guimarães (2003) e a teoria crítica do pós-modernismo. Para proceder este trabalho, definiremos tais aspectos a partir da observação dos mesmos nas imagens, as quais serão, primeiramente, analisadas isoladamente e, em um segundo momento, relacionadas entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria semiológica; Discurso; Imagem.

^{*} Doutoranda em Estudos Linguísticos/Linguística do Texto e do Discurso na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João Del-Rei.

^{**} Doutorando em Estudos Linguísticos/Linguística do Texto e do Discurso na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Letras/Estudos Discursivos pela Universidade Federal de Viçosa.

^{***} Doutoranda em Estudos Linguísticos/Linguística do Texto e do Discurso pela UFMG. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

1 INTRODUÇÃO

As imagens, sejam elas reais ou fictícias, fixas ou cinéticas, são um elemento fundamental na vida dos seres humanos. Ao longo da história, os homens comunicam-se, exprimem seus sentimentos através de desenhos, de gestos, da arte. A cultura de cada sociedade, remota ou atual, é permeada por imagens que representam o sagrado, o místico, o nefasto, o proibido, enfim, as diferentes ideologias presentes nos imaginários sociais. Os seres humanos fabricam imagens que têm efeitos sobre eles, e que lhes despertam emoções diversas, que lhes possibilitam interagir e agir na sociedade em que vivem. Desse modo, as imagens, produzidas em determinadas situações de comunicação, são dotadas de sentido e constituem, tal como as palavras, discursos.

Ao encararmos as imagens produzidas no interior de um grupo social como discursos, o nosso arcabouço teórico-metodológico tem que dar conta de analisar essas imagens sob a perspectiva em questão. Assim, o campo da Análise do Discurso (doravante AD) pode ser um campo propício ao estudo e análise da imagem enquanto discurso uma vez que seu objetivo, conforme Charaudeau (1995), é o de observar as características dos comportamentos linguageiros (o “como se diz”) em função das condições psicossociais que as condicionam segundo a situação de troca, configurada em um contrato. Assim, de acordo com Charaudeau (no prelo), o estudo da imagem sob o viés da AD deve procurar responder a duas questões fundamentais: a) *como a imagem é produzida/fabricada?*; b) *quais efeitos de sentido ela é susceptível de produzir junto ao seu público?* É considerando esse enquadramento teórico-metodológico e essas questões que propomos este trabalho.

Assim, pretendemos analisar, a partir da Análise do Discurso, mais especificamente da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (2008), os aspectos discursivos de duas imagens, a pintura *Pietà*, de Giovanni Bellini, e a fotografia *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle. À guisa de um referencial teórico que contemple uma análise discursiva da imagem em seus diversos aspectos, também utilizaremos como referencial os estudos de Aumont (2011), de Mendes (2010), de Baudrillard (1991), de Guimarães (2003) e a teoria crítica do pós-modernismo.

Esta análise abordará alguns aspectos fundamentais na compreensão do discurso imagético, segundo os referenciais supracitados e as questões levantadas por Charaudeau (no prelo) para o estudo da imagem sob o viés da AD: a situação de comunicação; os sujeitos da linguagem presentes nesta situação; os gêneros de discurso aos quais tais imagens pertencem; os efeitos de real, de ficção e de gênero; os dados técnicos das imagens e a intericonicidade presente entre elas. Para proceder este trabalho, definiremos tais aspectos a partir da observação dos mesmos nas imagens, as quais serão, primeiramente, analisadas isoladamente e, em um segundo momento, relacionadas entre si. Em seguida, partiremos para as considerações finais.

A primeira análise a ser efetuada será sobre a *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle.

2 Análise discursiva de *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle (2010)

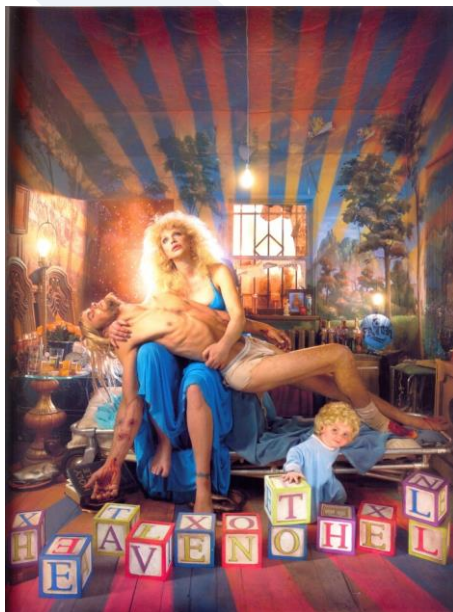


Figura 1- *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle

2.1 A situação de comunicação e os sujeitos da linguagem

Na perspectiva da Teoria Semiolinguística, a comunicação é mais que uma simples troca de informações entre um emissor e um receptor, pois, além dessa troca, há outros elementos que configuram o ato de comunicação como um dispositivo. Dentre os elementos que compõem este dispositivo, destacamos, a partir de nossos objetivos, a situação de comunicação, que Charaudeau (2008) define como “(...) o enquadre ao mesmo tempo *físico e mental* no qual se acham os parceiros da troca linguageira, os quais são determinados por uma *identidade* (PSICOLÓGICA E SOCIAL) e ligados por um *contrato de comunicação*” (ANO, p. 68, grifos do autor). Conforme o autor, a situação de comunicação corresponde aos elementos externos ao ato de linguagem, mas que são determinantes na realização deste ato.

A situação de comunicação corresponde, portanto, ao lugar onde é construído o contrato de troca linguageira, ou o *contrato de comunicação*, em função das identidades que os parceiros dessa troca, a saber, o sujeito comunicante (EUC), e o sujeito interpretante (TUi), assumem no âmbito dessa situação e em função das intenções comunicativas (projeto de fala) do sujeito falante, sendo de ordem psicossocial e externa à linguagem.

Nossa análise de *Pietà with Courtney Love*, de Lachapelle (imagem 1), inicia-se por esses elementos, fundamentais no processo de compreensão do ato comunicativo. Nesse sentido, estamos considerando a imagem em questão como o resultado de um ato de linguagem produzido no interior de uma situação de comunicação, conforme apresentamos acima. Em outras palavras, a imagem em questão é encarada, sob a perspectiva do enquadre teórico em que nos inserimos, como um *texto*, tal como definido por Charaudeau (2008). Assim, como um texto, *Pietà with Courtney Love* testemunha as escolhas conscientes ou inconscientes realizadas pelo sujeito produtor da imagem no que diz respeito às categorias linguageiras (aqui consideradas como *dados técnicos da imagem*, conforme propõe Mendes (2010) e aos modos de organização do discurso, em função das restrições impostas pela situação de comunicação.

Partindo-se, então, da situação de comunicação (e, por conseguinte, do contrato comunicacional) na qual essa imagem é produzida, podemos considerar que *Pietà with Courtney Love* é uma fotografia produzida para a capa de um livro do fotógrafo estadunidense David LaChapelle, *Heaven to Hell (Do céu ao Inferno)*. Como uma situação de comunicação configurada por um contrato de comunicação, a capa possui uma dupla finalidade comunicativa que, baseados na definição de Rabaça e Barbosa (1995), podemos definir do seguinte modo: a) em primeiro lugar, a capa tem a finalidade de atrair a atenção sobre o produto; b) em segundo lugar, ela informa sobre esse produto, distinguindo-o dos demais nas estantes e nas prateleiras. Portanto, a capa, por meio de sua dupla finalidade comunicativa, suscita duas visadas¹: a) uma *visada de incitação* que, nas palavras de Charaudeau (2004), pode ser compreendida como a visada através da qual o *Eu* quer “mandar fazer” (*faire faire*), mas ele não se encontra em posição de autoridade para tal, devendo, por isso, incitar o *tu* a fazê-lo; b) uma *visada de informação* que, seguindo os apontamentos de Charaudeau (2004), podemos compreender como a visada na qual o *Eu* quer “fazer saber” e ele está legitimado na sua posição de saber, enquanto o *tu* se encontra na posição de “dever saber”.

Charaudeau (1995; 2006) aponta que além da finalidade, que procura responder à questão de “estamos aqui para dizer o quê?”, o contrato comunicacional é também definido por um *propósito*, que responde à questão “do que se fala?”, pelas *identidades dos parceiros* da troca, respondendo à questão do “quem fala a quem?”, e pelo *dispositivo material* em

¹ Segundo Charaudeau (2004), *visada* corresponde a “(...) intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (enjeu) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte, da própria troca linguageira.” (CHARAUDEAU, 2004, p. 23). Assim, as visadas são atitudes enunciativas de base que são definidas tanto pela intenção comunicativa do *Eu-c* (sujeito comunicante), com relação à identidade que ele assume dentro da situação de comunicação, quanto pela identidade que ele atribui ao *Tu-i* (sujeito interpretante), nessa mesma situação. Desse modo, podemos perceber que as visadas são reflexos do princípio de influência do ato de linguagem, cuja principal ideia é fazer com que o outro seja incorporado em uma determinada intencionalidade. Seis são as principais visadas citadas por Charaudeau (2004): (i) *visada de prescrição*; (ii) *visada de solicitação*; (iii) *visada de incitação* (iv) *visada de informação*; (v) *visada de instrução* e (vi) *visada de demonstração*.

que a troca se realiza, sendo que tal dispositivo responde à questão “em quais circunstâncias físicas se fala?”.

No que diz respeito ao propósito, a capa do livro de Lachapelle, *Heaven to Hell*, suscita um domínio temático ligado às questões do sagrado e do profano, como demonstra o título do livro, “*Heaven to Hell*”, e também a intericonicidade presente na fotografia que dialoga com a pintura do renascentista Giovanni Bellini, *Pietà*, além de outros elementos linguageiros da imagem fixa que permitem representar esse domínio temático². Um ponto interessante a considerar é que o livro a que esta capa pertence é o último de uma trilogia iniciada com o *New York Times* bestseller *Lachapelle Land* (1996) e continuou com *Hotel Lachapelle* (1999)³. Em *Heaven to Hell*, o autor combina o hiper-realismo que caracteriza sua obra com imagens sociais profundas, ou seja, cristalizadas no imaginário social que aludem a uma das narrativas mais simbólicas do Catolicismo: a crucificação de Cristo. Como o autor é conhecido por suas críticas ao mundo moderno e suas discrepâncias, podemos inferir que essa intericonicidade não é aleatória. Seu trabalho esconde pelo menos uma crítica sobre um dos valores desvirtuados pela sociedade: o amor como símbolo de elevação no mais puro sentido religioso. Hoje, esse sentimento apresenta-se na obra de Lachapelle como o confronto do paradoxo da representação, já que o amor pregado pelo cristianismo é substituído na imagem do autor pelo amor exacerbado ao consumo da cultura pop-rock. Mas também aponta para outra questão: o viver de forma desarrazoada, cultivando vícios – forma de vida não disseminada, senão por todas, pela maioria das religiões - outra forma de cultura que entra em choque com a cultura de uma vida mais comedida pregada pelo Cristianismo.

Quanto ao dispositivo material, a capa, enquanto uma proteção exterior de um livro impresso, confeccionada em papel ou outro material flexível ou rígido (RABAÇA; BARBOSA, 1995), pode ser vista como *suporte* de um texto configurado em gênero. Já a

² Esses elementos serão apresentados na seção sobre os *dados técnicos da imagem* mais abaixo.

³ CHAPELLE, David. *Books*. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/books/heaven-to-hell/>>. Acesso em 20/4/2013.

capa enquanto um texto que tem a finalidade de atrair atenção e informar sobre certo produto pode ser vista enquanto gênero situacional⁴. Tal fato mostra que a capa possui duplo estatuto em termos de seu dispositivo material: ela é ao mesmo tempo gênero e suporte. Nesse sentido, podemos dizer que a capa é um *hipergênero*.

Nas palavras de Bonini (2006), um *hipergênero* é um tipo de suporte no qual há a sobreposição do próprio suporte físico, isto é, do portador do texto (não no sentido de um meio de transporte ou veículo, nem como um suporte estático) enquanto *locus* no qual o texto se fixa e tem repercussão sobre o gênero que suporta (MARCUSCHI, 2003). Em outras palavras, um *hipergênero* é o gênero que suporta outros gêneros, funcionando ao mesmo tempo como suporte e gênero, tais como o jornal⁵ e as capas de revista.

Corrêa-Rosado (2010) procura desenvolver e transpor esse conceito para o interior da Teoria Semiolinguística do Para esse pesquisador brasileiro, a noção de *hipergênero* remete-se ao tipo de gênero que é constituído a partir do *encaixe de outros gêneros*, que formam nele um bloco de textos. Constitui-se, ao mesmo tempo, em um gênero (um tipo de texto formado no ponto de interseção entre os níveis situacional, discursivo e formal, tal como propõe Charaudeau (1997, 2004)) e em um suporte (um portador de textos, no sentido dado por Marcuschi (2003), que funciona como um meio de circulação de gêneros e como o *locus* no qual os gêneros se fixam). Essa dupla identidade do hipergênero (portador de gêneros e gênero) permite que o mesmo adquira regularidades genéricas, estruturadas na interação entre o situacional, o discursivo e formal - como finalidade,

⁴ A expressão *gênero situacional* é usada por Charaudeau (2004) para tratar dos gêneros do discurso. Ancorando o discurso no social em uma perspectiva psicossociológica, Charaudeau (2004) compreende os gêneros do discurso a partir da articulação entre as restrições situacionais determinadas pelo contrato comunicacional, as restrições discursivas e as restrições formais. Assim, os gêneros estão organizados em três níveis, sendo um nível condicionante na organização do outro. Como as características discursivas são determinadas pelas condições situacionais de produção nas quais são definidas as restrições que determinam a organização tanto discursiva quanto formal, os gêneros são denominados de *gêneros situacionais*.

⁵ Essa ideia de que o jornal é um hipergênero (tal como apresentado acima) foi desenvolvida por Bonini através de um projeto de pesquisa denominado PROJOR – Projeto Gêneros do Jornal. Através desse projeto, várias pesquisas foram realizadas considerando o jornal como hipergênero e os gêneros que ele transporta/fixa/carrega. A título, citamos os trabalhos de Bonini (2003; 2004a; 2004b e 2006) sobre o próprio jornal e os seus gêneros e também o trabalho de Figueiredo (2003) e Kinderman (2004) sobre a nota jornalística e a reportagem jornalística respectivamente.

propósito, identidade, circunstâncias materiais, organização discursiva e formal - e a possibilidade de portar, fixar e circular outros gêneros que possuem, por sua vez, suas próprias regularidades. Dessa forma, o hipergênero que possibilita aquilo que Corrêa-Rosado (2010) denomina de *encaixamento de contratos*: um contrato comunicacional que admite que outros contratos se encaixem em suas regularidades, para constituir essas mesmas regularidades, sem que cada gênero específico perca sua individualidade (isto é, sua capacidade de ser reconhecido como um gênero específico) e sem que um gênero interfira nas regularidades dos outros.

A capa de *Heaven to Hell* pode ser vista, então, como um *hipergênero*, tal como apresentamos acima. Logo, a capa é ao mesmo tempo um suporte, pois é o *locus* no qual o gênero se fixa e pode ser transportado, e um gênero situacional na medida em que ela se configura em restrições situacionais, discursivas e formais, sendo que as primeiras, configuradas na forma de um contrato comunicacional, determinam as demais.

No que diz respeito às identidades, para compreendê-las, devemos levar em conta, que no âmbito da Semiologia, o ato de linguagem é um processo sociointeracional, do qual participam quatro sujeitos: a) os *sujeitos da fala*, o sujeito enunciador (EUe) e o sujeito destinatário (TUd); b) os *sujeitos psicossociais*, o sujeito comunicante (EUc) e o sujeito interpretante (TUi), que estão dispostos em dois circuitos, um externo, correspondente à situação de comunicação configurada em um contrato, sendo o espaço do fazer social, e outro, interno, correspondente ao espaço do dizer. A figura 2 abaixo nos permite compreender melhor a organização do ato de linguagem conforme os postulados da Semiologia:

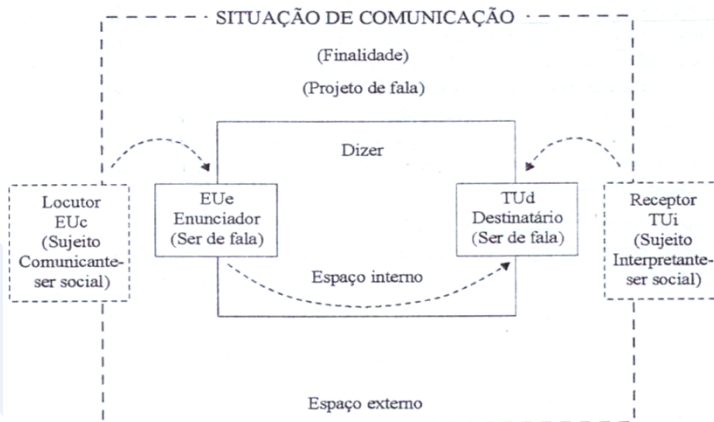


Figura 2 - Ato de linguagem
Fonte: Charaudeau (2008, p. 52).

O EU comunicante (EUC) é um sujeito social que, a partir de sua intencionalidade, inicia o processo de comunicação, “é um sujeito agente que se institui como locutor e articulador de fala” (CHARAUDEAU, 2008, p. 48). Esse sujeito agente utiliza a linguagem estabelecendo com seu interlocutor um contrato de fala e utilizando estratégias para atingir seu objetivo. Ele coloca em cena o EU enunciador, que é uma imagem criada pelo EU comunicante a fim de atingir seu objetivo junto ao TU interpretante. Conforme Charaudeau (2008), o EU enunciador também é uma imagem criada pelo TU interpretante, que supõe uma intencionalidade do EU comunicante. Do outro lado do quadro, e do processo sociocomunicativo, encontram-se o TU destinatário e o TU interpretante, sendo que o primeiro corresponde ao “interlocutor fabricado pelo EUC como destinatário ideal, adequado ao seu ato de enunciação”. (CHARAUDEAU, 2008, p. 45) O TU destinatário é uma hipótese de interlocutor construída pelo EU. Essa hipótese pode ou não ser confirmada, conforme o êxito do EU comunicante, uma vez que existe o quarto sujeito do ato de comunicação, que é o TU interpretante. O TU interpretante é instaurado pelo processo de interpretação da enunciação e não depende do EU. Ele foge ao seu controle. Assim, ao envolver-se no ato comunicacional, o EU comunicante busca uma coincidência

entre o TU destinatário e o TU interpretante, para que seu propósito comunicacional seja atingido.

O quadro de Charaudeau (2008) representa um ponto de partida para estudiosos que consideram a linguagem a partir da mesma perspectiva, sobretudo, para os pesquisadores do NAD (Núcleo de Análise do Discurso), que trouxeram a teoria para o Brasil na década de 1990 e, desde então, vêm aprimorando a Teoria Semiolinguística.

Mendes (2012) apresenta-nos um quadro dos sujeitos da linguagem adaptado para gêneros nos quais predominam o Modo de Organização Narrativo do Discurso⁶, ou seja, a narração.

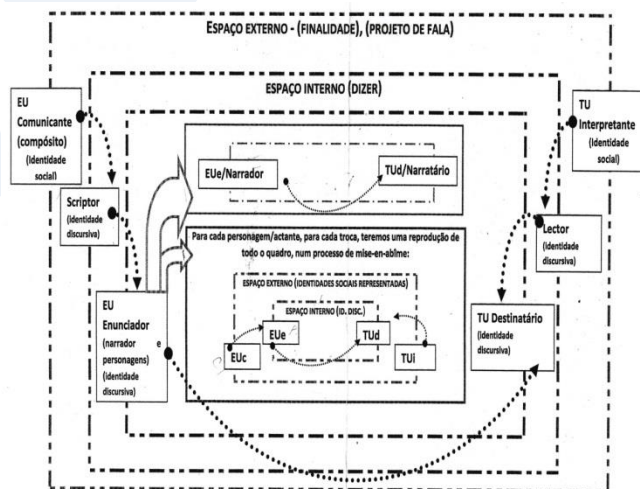


Figura 3 - Quadro dos sujeitos da linguagem (Charaudeau, 2008). Adaptado por Mendes (2012) para gêneros com Modo de Organização Narrativo.

⁶ O Modo de Organização Narrativo do Discurso é uma das maneiras com as quais o sujeito pode organizar as categorias linguísticas, levando em conta sua finalidade na comunicação, seu projeto de fala.

O quadro de Mendes (2012) é uma adaptação do quadro de Charaudeau (2008) que apresentamos acima (figura 2). A autora parte do mesmo princípio que o pesquisador francês, ou seja, ela considera o ato de linguagem como sendo composto de um *espaço externo*, correspondente ao espaço do fazer social, e de um *espaço interno*, espaço da ordem do dizer. Entretanto, a autora expande o quadro ao inserir novos sujeitos da linguagem, o *scriptor* e o *lector*, que, na sua visão, são sujeitos discursivos, isto é, sujeitos que possuem uma identidade discursiva, estando, desse modo, inseridos no espaço do dizer (espaço interno). Os conceitos de *scriptor* e de *lector* foram desenvolvidos por Peytard (2007 [1983]) naquilo que este autor denomina de “topografia das instâncias do campo literário”. Segundo Peytard (2007 [1983]), o *scriptor* designa um sujeito “não definido”⁷ que, ao trabalhar diretamente com a linguagem, organiza e constrói o texto-produto final, através da atividade de *escrever*, diferindo-se do sujeito social (que no trabalho de Peytard corresponde ao autor) no sentido de que o *scriptor* realiza um trabalho sobre a linguagem e na linguagem, sendo, desse modo, trabalhado por ela. Já o *lector* designa também um sujeito “não definido” que, como o *scriptor*, trabalha sobre a linguagem, porém, não realizando o ato de escrever, mas o de *ler*. Assim, o *lector*, na visão de Peytard (1983 [2007]), trabalha o texto-produto literário ao organizar e construir pistas de significação a partir desse texto-produto, produzindo, assim, leituras variadas e variáveis. Portanto, o *lector* retira sua significação, no interior da topografia das instâncias do campo literário, a partir do ato que ele produz, o ato de *ler*. Em outras palavras, assim como o *scriptor*, o *lector* só tem sentido em função da atividade que ele realiza com a linguagem. Assim, em Peytard, tais instâncias estão situadas no espaço “ergo-textual”. Segundo Peytard (1983[2007]), o espaço ergo-textual corresponde ao lugar de *elaboração* da linguagem como texto visando a produzi-la ou a lê-la. Logo, o espaço ergo-textual (de *to ergon*, “a atividade”) é o espaço do trabalho pelo/com o texto através de um ato de elaboração.

⁷ Peytard (1983[2007]) explica que o qualitativo “não definido” aplicado tanto ao *scriptor* e ao *lector* se justifica pelo fato dos limites que definem esses sujeitos serem descontínuos e variáveis. Ele ainda aponta que esses sujeitos são produtos de sua história (que se estrutura no seu inconsciente) e da História (que se estrutura nos seus dados ideológicos).

Ao inserir o *scriptor* e o *lector* no quadro comunicativo de Charaudeau (2008), Mendes (2012) procura diferenciar os sujeitos discursivos que trabalham a/com a linguagem (o *scriptor* e o *lector*) por meio de uma determinada atividade (a de escrever/produzir e a de ler), daqueles que enunciam um ponto de vista em uma história (o quadro de Mendes (2012) é restrito ao modo narrativo, como já apontamos). Logo, na perspectiva da pesquisadora brasileira, há uma diferença entre os sujeitos discursivos que trabalham e manipulam a linguagem (*scriptor* e *lector*), e os sujeitos discursivos que enunciam um ponto de vista (EU-enunciador: narrador e personagens). Em outras palavras, Mendes (2012) diferencia os sujeitos que produzem/recebem o discurso, daqueles que “vivem” e tomam seu sentido no interior dele. Além do mais, Mendes (2012) evidencia que o EU-enunciador (no caso, narrador e personagens) são sujeitos criados pelo *scriptor* através do trabalho com a linguagem.

Esse quadro elaborado por Mendes (2012) pode ser transposto para a situação de comunicação que estamos considerando neste momento de nosso trabalho. A imagem *Pietà with Courtney Love* possui uma organização narrativa uma vez que os sujeitos presentes na imagem realizam uma ação. Segundo Charaudeau (2008), o modo de organização narrativo caracteriza-se por uma sequência de eventos consecutivos, proferidos por um narrador, que possui a intencionalidade de contar tais eventos de determinada maneira a um destinatário.

Conforme a figura 3, temos, na foto de Lachapelle, os seguintes sujeitos de linguagem:

EU comunicante: fotógrafo, editor, atores/modelos.

Scriptor: fotógrafo (Lachapelle, com seu estilo peculiar).

EU enunciador: Courtney Love/Pietà e Cristo/Coubain.

TU interpretante: consumidores do livro *Heaven to hell* (e da fotografia).

Lector: aquele que vai ler/ver as fotografias.

TU destinatário: pessoas com competência discursiva e capazes de entender as pistas de interpretação lançadas pelo fotógrafo.

Ainda podemos inferir que os sujeitos da linguagem - Cristo/Coubain, Maria/Courtney - nos fazem tentar perceber se a reprodução da imagem como produto cultural transforma Jesus em um sujeito coletivo que continua a formular sentimentos de compaixão, tristeza, fé, dor, amor ou se Kurt representa a renúncia total da disposição emocional já que a morte é retratada como uma imagem sem emoção em uma sociedade inundada com imagens e informações. Já as personagens femininas aludem aos papéis ocupados pela mulher: mãe, esposa, ou seja, papéis estereotipados pela sociedade, mas com nova perspectiva: a mulher, hoje, desnuda e com tatuagem - uma marca que remarca o ser mulher dentro de uma (re)apresentação de seu papel na sociedade.

2.2 Efeitos de gênero, de real e de ficção

A fotografia analisada está inserida no gênero capa de livro. Conforme Mendes (2010, p. 201) “(...) no interior de cada gênero, há um entrelaçamento de efeitos de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero.” Para a autora, a ficcionalidade, que é definida como “(...) a simulação de um mundo possível” (MENDES, 2010, p. 200), pode ocorrer de três modos: a) de maneira constitutiva, quando é inerente ao fenômeno; b) de modo colaborativo, quando participa da constituição de algum gênero, mas não altera seu estatuto de real; c) de maneira predominante, quando o gênero possui estatuto ficcional, havendo, desse modo, maior ocorrência de simulações de mundos possíveis.

Assim sendo, em *Pietà with Courtney Love*, de Lachapelle, há uma fotografia com efeito de gênero de pintura, como podemos observar pela técnica utilizada por Lachapelle: o efeito de luz no cabelo da atriz/personagem, os cabelos com fios agrupados do ator/personagem, o cenário. Como se trata de uma foto na qual estão presentes pessoas reais, que é publicada na capa de um livro, tem estatuto factual; porém, possui efeitos de ficção, ou seja, apresenta traços que remetem às produções típicas dos gêneros ficcionais:

o ambiente pictórico, a representação de uma cena presente no imaginário dos cristãos, porém, que não foi “comprovadamente” real.⁸

Para tentarmos compreender a imagem de Lachapelle, consideramos pertinente, também, retomarmos a crítica pós-modernista da acriticidade como condenação a manipulação, da crescente força do mercado de consumo sobre a sociedade, o que significa, de certa forma, um tipo de agressão ao nosso poder de escolha cerceado e, principalmente, a teoria do simulacro de Jean Baudrillard, que defende que a afinidade entre os signos e as suas origens, na realidade enfraquece e, às vezes, é até mesmo eliminada completamente; a realidade é substituída por um conjunto de imagens e imitações.

A fotografia é um gênero e, ao mesmo tempo, carrega outro: Ambos comunicam algo e no caso da imagem de Lachapelle, apresenta um simulacro - imitação de um discurso histórico em nova perspectiva. Luz e sombra trabalham essa ilusão de céu e inferno, um dos temas do catolicismo, mas pelo viés do simulacro, ou seja, de uma realidade enfraquecida pelos anos e subvertida pela (re)leitura do autor. Dessa forma, o simulacro é a experiência de Lachapelle ao interpretar a Pietà, de Giovanni Bellini, de tal forma que sua referência se apresente mais real que a própria realidade, ou seja, é hiper-real conforme aponta Baudrillard (1991, p. 125): “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”.

Assim, Baudrillard parece compreender a condição como a de uma ordem social na qual os simulacros e os sinais estão, de forma crescente, constituindo o mundo contemporâneo, de tal forma que qualquer distinção entre “real” e “irreal” torna-se impossível. E isso pode ser percebido, inclusive, quando Lachapelle ao introduzir a narrativa religiosa em seu trabalho também promove a intericonidade com a igreja que introduz a arte para pregar e glorificar o seu poder. O que é real ou irreal nesse aspecto? É uma barreira

⁸ Para aqueles que acreditam na Bíblia e em Jesus, ou seja, para os cristãos, a crucificação de Cristo e a cena de sua mãe com Ele no colo tem estatuto de real. No entanto, para os não crentes, trata-se apenas de uma história fictícia, de um conto, como outros contos da literatura em geral.

muito tênue. Entretanto, podemos afirmar que, no Cristianismo, Cristo é usado para promover a propaganda do Cristianismo e Lachapelle retoma parte desses ícones para incorporar Hollywood e o Novo Testamento em um único quadro, combinando perversões barrocas com a natureza humana vulnerável e suave. Sua arte parece tentar compreender ligações entre o passado e o presente, ao testar estratégias institucionais que diferem de modelos existentes – reais ou irreais. Lachapelle mistura estéticas – convenções da fotografia comercial e artística – e inclui ideais das artes clássicas e uma perspectiva distintamente contemporânea enraizada na cultura popular e na subcultura⁹. E reconhecer essas fontes tão diversas como a arte renascentista, a Bíblia, cinema, cultura pop globalizada, em uma linguagem visual pessoal, pode ser compreendida como uma forma de refletir (de volta) tanto o sagrado quanto o profano.

2.3 Dados técnicos da imagem

A fotografia *Pietà with Courtney Love* apresenta a atriz e cantora Courtney Love e um sócio de seu falecido marido, Kurt Cobain, vocalista do Nirvana, como o menino Jesus no colo.

De acordo com Aumont (2012, p. 140), os elementos plásticos da pintura são: a composição, os valores, as cores, os elementos gráficos e a matéria utilizada para fazer a imagem. A partir dessa teoria, o espaço plástico constitui o espaço do expectador. Dessa forma, na obra de Lachapelle, podemos perceber na imagem que o plano de trabalho apresenta uma criança com cabelos dourados que joga com os grandes blocos de dados que carrega a inscrição “Heaven to hell”. Como o cantor comete suicídio, a figura da criança parece ter em suas mãos o destino da alma de Cobain, já que esse ato é condenado pela igreja católica - aqui, temos um dos valores pregados pelo Cristianismo. Os dados parecem aludir às possibilidades apontadas pelo Novo Testamento: o descanso eterno ou

⁹ No site sobre o autor, há referências sobre suas personagens que nunca se encontram muito longe da objetiva; “estão longe apenas o suficiente para que todo o seu corpo possa comunicar com a imagem”. (Livro tradução). CHAPELLE, David. *Books*. In: <<http://www.davidlachapelle.com/books/heaven-to-hell/>>. Acesso em 23/4/2013.

tormento eterno. As marcas sobre os braços (estigmas) e pés do falecido aludem às chagas de Cristo, e também representam as feridas causadas pela injeção de heroína, reforçando, assim, a analogia entre o êxtase oferecido pela religião e o que é concedido pelos narcóticos.

Como elemento gráfico, Lachapelle utiliza o plano geral e a profundidade de campo para demonstrar através das linhas coloridas que há um caminho a ser percorrido - as retas de luz e sombra que conduzem a lugares distintos (é o trabalho com as cores que nos dá essa perspectiva). A imagem é saturada, intensa na luminosidade e trabalha com contrastes (claro e escuro) para dar-nos a ideia de ambientes diferentes. Os elementos trabalhados em oposição, ou seja, com linhas que convergem para o centro da imagem, com cores vibrantes, como se remetessem ao fogo, que procura alcançar o semblante iluminado das personagens como uma parte da mensagem dos blocos: Hell. As sombras, na lateral direita, apontam também para isso, enquanto a luz em volta dos personagens alude à outra parte da mensagem: Heaven. São os elementos gráficos e mais uma vez as cores, que nos permitem visualizar esses aspectos. A pele das personagens serve de mote para contrapor a cor das paredes e objetos que as rodeiam. Mais um efeito dos mundos retratados: céu e inferno. Ou ainda, segundo Aumont, ao olharmos a imagem, entramos em contato “a partir do interior de um espaço real que é o do nosso universo cotidiano, com um espaço de natureza bem diferente, o da superfície da imagem” (2012, p. 139-140). Superfície que nos permite perceber que Lachapelle utiliza a modura-limite que, conforme Aumont, trata-se de uma modura que “interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é a imagem, é o que institui um fora de moldura” (2012, p. 149). Assim, Lachapelle utiliza a foto, sem margem, como limite de seu trabalho, mas que, como vimos, ultrapassa barreiras temporais ao fazer analogia com a obra *Pietà*, de Giovanni Bellini, e com o discurso cristão por exemplo.

3. ANÁLISE DISCURSIVA DE *PIETÀ*, DE GIOVANNI BELLINI



Figura 4 – *Pietà*, Bellini

3.1 A situação de comunicação e os sujeitos da linguagem

Conforme o referencial teórico já abordado acima, e seguindo a mesma metodologia de análise, primeiramente, abordaremos a situação de comunicação na qual se encontra o quadro *Pietà*, de Giovanni Bellini (figura 4).

Pietà é um quadro do pintor renascentista Giovanni Bellini, que nasceu em Veneza e viveu entre 1430 e 1516. Fundador da escola veneziana de pintura,¹⁰ tinha em seu estilo um novo realismo, cuja técnica colocava o homem como centro da natureza, trabalhando com sensibilidade a cor e a luminosidade¹¹. A obra de Bellini, por ser criada na Renascença, procura recriar ficionalmente o período da antiguidade clássica, o revalorizando, trazendo à tona o humanismo e o naturalismo.

Em *Pietà*, seu trabalho tem como tema a paixão de Cristo e retrata a Virgem Maria com Jesus morto no colo, havendo, também, uma intericonicidade com a escultura de

¹⁰ Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/bellini/giovanni/biograph.html>>. Acesso em 20/04/2013.

¹¹ Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/durer/bellini.htm>>. Acesso em 21/04/2013.

Michelangelo, *Pietà*, que retrata a mesma cena. O tema religioso é constante na obra do pintor, que também é autor de *O menino com dois santos* (1490), *Nossa Senhora do Prado* (1500/05), *A festa dos Deuses* (1514), entre outras obras que remetem ao tema¹².

Nessa obra, temos os seguintes sujeitos da linguagem:

EU comunicante: Giovanni Bellini.

Scriptor: o pintor Giovanni Bellini (com suas técnicas e temáticas particulares).

EU enunciador: Pietà e Cristo.

TU interpretante: público do quadro.

Lector: pessoas que vejam/admirem o quadro.

TU destinatário: pessoas com competência discursiva para compreender as pistas de sentido da pintura renascentista e/ou de tema religioso.

3.2 Efeitos de gênero, de real e de ficção

A imagem pertence ao gênero pintura. Os personagens, Maria e Cristo, são retratados de forma trágica. Entretanto, a tristeza de Maria suaviza a dura realidade da crucificação. As marcas no corpo de Jesus são pequenos buracos e os cortes estão limpos. Isso se dá pelo período em que a pintura foi concebida: a Renascença, que permitia a arte como um todo unificado, perfeito e em equilíbrio. A natureza ao redor de Maria e seu filho aludem ao puro, singelo, mas, ao mesmo tempo, triste pelo contexto da obra. É uma ficção com nuances de real, já que a Bíblia aponta essa narrativa - da crucificação - como real. Em outras palavras, o quadro de Bellini é uma obra que possui estatuto de ficção com efeitos de real para os crentes, mas é totalmente fictício para os não crentes.

Maria e Cristo apresentam forte carga formalista, espelhando, de acordo com Bossi, o código de ética que prescrevia moderação, autocontrole, dignidade: “Para esta arte nova, os profetas, apóstolos, mártires e santos são personalidades ideais, livres, grandes,

¹² Conforme o site acima (nota 13).

poderosas e dignificadas, graves e solenes, uma raça heróica, no pleno florescimento de uma beleza madura e enternecedora” (BOSI, p. 145). Não terminar parágrafo com citação, sempre colocar uma conclusão.

3.3 Dados técnicos da imagem

Ao nos valermos da teoria de Aumont (2012, p. 160) sobre o ponto de vista da imagem, encontramos que esse pode designar: “a) um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; b) o modo particular como uma questão pode ser considerada; c) enfim, uma opinião, um sentimento, com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento”. Vejamos como esses elementos podem ser percebidos na pintura de Bellini.

A obra de Bellini trata-se de um retrato da mãe, Maria, sofrendo sobre o corpo de seu filho crucificado. A imagem chama a atenção para o rosto envelhecido de Maria - o que não é retratado na maioria das pinturas que tratam desse tema. Logo, temos o modo particular do autor ao tratar sobre esse assunto (item b). Esse envelhecimento parece ater o espectador para esse aspecto, desviando nossa atenção para a crucificação em si, com toda a narrativa de sofrimento do percurso de Cristo até sua dolorosa morte. Aqui, parece que temos outro capítulo da narrativa, trazendo Maria como personagem principal. E o sofrimento dela é tal, que foi retratada em plano amplo, para percebermos que ela está sentada no chão, desprovida de qualquer preocupação com o que está a sua volta, ou até mesmo revelando humildade, mas acima de tudo, apartada pelo aspecto material ao fundo: a cidade. Aqui, o autor apresenta-nos sua visão sobre o sofrimento, sobre a humildade como elemento necessário para retratar ou deixar passar para o Tud essa postura maternal, mas que também é educativa diante da adversidade (opção c).

O distanciamento de Maria em relação à cidade revela-nos uma narrativa de planos de distanciamento e alto e baixo que apontam para Maria e seu filho no plano alto, como se fossem mais elevados que a cidade que fica abaixo em seu aspecto mundano. Os personagens ganham uma perspectiva de elevação para destacar a dor, como um senti-

mento puro e verdadeiro. Aqui, o espaço ficcional (item a) transporta-nos para o espaço “real” da narrativa cristã como possível e autêntico.

Se na obra de Lachapelle temos as faixas retas com cores fortes que aguardam para conduzir a outro plano, em Bellini os caminhos sinuosos e com única cor já apontam para o plano alcançado por Cristo, o céu - mas isso se deu com muito sacrifício, logo, os caminhos não poderiam ser linhas retas. Essa comparação nos leva a tentar perceber, então, por que Lachapelle as utiliza. Uma possível resposta deve-se ao trabalho com as cores fortes (azul e vermelho) que vão aludir ao caminho a ser percorrido por “Corbain”, onde o destino é desconhecido (e aqui, de acordo com a teoria de Aumont (2012), percebemos o imaginário nos conduzindo, de certa forma, a uma percepção “real” da narrativa que conhecemos ao longo dos séculos). A análise do Bellini ficou desproporcional em relação à fotografis de LaChapelle.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos as duas imagens, podemos nos perguntar se tudo se tornou um simulacro: a arte, a política, a religião para escapar ao real, já que esse mundo parece estar organizado em torno de simulacros, transformando nossas experiências de vida, deixando-nos sem respostas às nossas indagações. E uma delas é se a distância entre a metáfora e o real diminui na imagem de Lachapelle ou simplesmente ela alude à nossa subordinação a uma cultura de massa. Entretanto, Lachapelle ao utilizar um novo código, não anula toda e qualquer relação com o passado, já que percebemos a intericonicidade de sua obra com a de Bellini e, também, com a escultura Pietà, de Michelângelo, carregando o sentido e o contrassentido ao mesmo tempo, uma crítica sem concessões ao processo de consumo contemporâneo. Entretanto, Bellini ao retomar a antiguidade clássica, promove a intericonicidade com esse período, pelo viés da perspectiva do trágico atenuado pelos semblantes tristes.

Os dois artistas nos permitem essas considerações, levando-se em conta, inclusive, o tipo de filtro utilizado, de acordo com Luciano Guimarães (2003, p. 166). Segundo o

autor, o filtro translúcido deixa transparecer a estrutura profunda e através da associação, interfere nas informações que recebemos. Esse filtro permite, ainda, que uma informação assimile valores, crenças e discursos. Nas duas obras analisadas, foi-nos possível perceber a crítica de valores mundanos (Lachapelle) e a reafirmação de valores, ou seja, a imagem como reafirmação da fé (Bellini) e, sobretudo, a possibilidade do receptor concordar ou não com os discursos imagéticos a partir de seus próprios valores e crenças.

Lachapelle, em sua obra, em contraponto com a de Bellini, parece promover a desestabilização da noção original das coisas e das ilusões culturais empreendidas pela publicidade, pela mídia e pelas técnicas de exposição dos produtos, como forma de apontar que o consumismo está moldando as relações entre os indivíduos. E, com isso, aponta a possibilidade de uma semiótica crítica que desvela as dimensões ocultas da hiper-realidade permitindo uma desconstrução da narrativa original bíblica. Entretanto, o regime dos signos de Bellini e de Lachapelle parecem dialogar sobre um mesmo aspecto do Renascimento:

A paisagem e os objetos afetam pela multiplicidade dos seus aspectos mais aparentes, logo cambiante, com os quais a imaginação estética vai compondo a obra em função de analogias sensoriais. O orvalho e a pele clara podem valer pelo cristal; o sangue pelo cravo ou pelo rubi; o espelho pela água pura e pelo metal polido. No mundo dos afetos, a “semelhança” envolve os contrastes, de modo a camuflar toda percepção nítida das diferenças objetivas. (BOSI, 1994, p. 30-31)

As duas imagens são ligações entre os séculos, retratando temas como a idealização e imperfeição; fascínio e vergonha. Imaginários que incluem pessoas de outro gênero, cor da pele, tipo de corpo, e lugares para assumir influências de outros lugares: filme, fotografia, história, entre outros. Mas os autores, dentro de cada leitura ou releitura, convertem a narrativa inicial da crucificação para retratar, cada um a seu modo, que a abordagem do objeto em seus trabalhos é fundamentalmente diferente no que diz respeito ao mundo da arte e dos produtos, assim como a sociedade de consumo e suas matérias-primas.

Entretanto, em ambas, o tempo está encerrado, mas a leitura de Lachapelle nos permite atualizar o tempo através da obra de Bellini e da nossa experiência de mundo e valores. Dessa forma, os dois trabalhos parecem ser atemporais, mas cada um contém a significação de sua época que transcende através do filtro translúcido utilizado pelos artistas.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas/SP: Papirus, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BELLINI, Giovanni. *Biograph*. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/bellini/giovanni/biograph.html>>. Acesso em 20/04/2013.

BONINI, Adair. Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil? *Revista Linguagem em (dis)curso*. Tubarão, SC, v. 4, n. 1, p. 205-231, jul/dez. 2003. Disponível em: <www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/13%20art%2011%20P.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.

BONINI, Adair. Metodologias para o estudo dos gêneros textuais: como estudar o encaixe dos gêneros no jornal? In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva (Orgs.). *Gêneros textuais e referênciação*. Fortaleza, CE: PPGL; UFC, 2004a.

BONINI, Adair. Em busca de um modelo integrado para os gêneros do jornal. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva (Orgs.). *Gêneros textuais e referênciação*. Fortaleza, CE: PPGL; UFC, 2004b.

BONINI, Adair. Os gêneros do jornal: questões de pesquisa e ensino. In: KARWOSKI, A. M. GAYDECZKA, B. BRITO, K. S. (orgs.). *Gêneros textuais reflexões e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 57-71.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CHAPELLE, David. *Books*. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/books/heaven-to-hell/>>. Acesso em 20/4/2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Revista Languages*. Paris, v. 29, n. 117, p. 96-111, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Revista Réseaux: Communication, technologie, Société*. Paris, v. 15, n. 81, p. 79-101, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução de Renato de Melo. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Imagem, mídia e política. In: MENDES, Emília. LIMA, Helcira; MACHADO, Ida & LYSARDO-DIAS, Dylia (orgs.). *Discurso e imagem*. Belo Horizonte: FALE/NAD/UFMG. (no prelo).

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. *Nas teias da sedução: argumentação, emoção e ethos* na seção "Nossa Conversa" de Clarice Lispector. (Relatório de pesquisa). Viçosa: UFV, 2010.

DUARTE, André. *Gianni Vattimo: intérprete de Heidegger e da pós-modernidade*. Alceu, v.7, n.13, p. 225 a 236, jul./dez. 2006.

FIGUEIREDO, Lisette Fernandes. *A nota jornalística no Jornal do Brasil: um estudo do gênero textual e de sua função no jornal*. Dissertação de mestrado. Tubarão: UNISUL, 2003.

GUIMARÃES, Luciano. *As cores da mídia*. A organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A questão do suporte dos gêneros textuais. *Língua, Linguística e Literatura*. João Pessoa, PB, v. 1, n. 1, p. 9-40, 2003.

MENDES, Emília. Publicidade e imagem: uma proposta de estudo. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO 2, 2010, Rio de Janeiro, RJ. *Anais do II Fórum Internacional de Análise do Discurso: discurso, texto e enunciação*. Homenagem a Patrick Charaudeau. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p. 91-102.

RABAÇA, Carlos; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Recebido em 31/07/2013.

Aprovado em 30/11/2013.