

Imagens são óbvias ou astuciosas?



Lucia Santaella

*Livre-docente pela Universidade de São Paulo
Professora do PPGCOM em
Comunicação e Semiótica da PUC-SP
E-mail: lbraga@pucsp.br*

A resposta imediata para a pergunta colocada no título deste artigo é: ambas. Imagens podem ser tanto óbvias quanto astuciosas. Este último adjetivo tem vários significados mais ou menos próximos, mas, para evitar excesso de ambiguidade, ele será aqui tomado no sentido daquilo que faz uso de truques, artimanhas, o antônimo de inocente.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que não estarei aqui me referindo à imagem sonora, nem à verbal, mas exclusivamente à imagem visual. E, mesmo na visual, não estarei me referindo à imagem mental que pode emular uma imagem visual, nem à imagem onírica que tem uma natureza estranhamente visual. Também não estarei colocando em cena a imagem perceptiva que temos daquilo que Gibson (1950, p. 26-29) chama de campo visual, quer dizer, daquilo que o mundo lá fora apresenta à circunscrição do nosso olhar.

Limite-me, portanto, à imagem representada, feita pelo ser humano, esta que existe desde as cavernas, foi mudando seus suportes, materiais e meio de produção – desenho, pintura, gravura, fotografia – até atingir seu estado atual de animações computacionais

em 3D. Embora sejam também imagens, os quadrinhos, cinema, vídeo e games, estes não serão aqui tratados, pois trazem complicações adicionais, aquelas da temporalidade, da narrativa e, no caso dos games, as questões de usabilidade e jogabilidade. Os anúncios publicitários também não serão considerados. As imagens estão certamente neles presentes, mas na intersecção com o texto, o que cria um contexto híbrido de texto e imagem que extrapola a questão específica da imagem que pretendo aqui focalizar. Passemos, assim, para a discussão do modo como se apresentam as faces e facetas da imagem.

A obviedade da imagem

Comumente, imagens visuais nos apresentam figuras (objetos, compósito de objetos ou cenas) contra um fundo. Este é definido pela Gestalt como uma espécie de segundo plano do qual emerge e se destaca um motivo visual, a figura. Embora a figura tenha mais estabilidade do que o fundo, nem sempre figura e fundo são absolutos, pois podem ser reversíveis. Quanto mais tecnicamente elaborada é uma imagem, mais aumenta a possibilidade de reversão entre esses seus dois componentes substanciais. Muitas vezes também, a figura se desdobra em planos, primeiro, segundo, terceiro, o que provoca um recuo do fundo para o último plano. Para simplificar, pode-se afirmar que a figura nos apresenta uma cena de que o fundo pode ser concebido como cenário. Este pode também ser entendido como o contexto situacional da figura.

A imagem é tanto mais óbvia quanto mais tanto figura quanto fundo são imediatamente reconhecíveis pelo observador. Algo do mundo visual está ali replicado à maneira de um espelho. Essas são as imagens que chamo de figurativas, a saber, formas referenciais ou denotativas. Elas são reproduções de objetos ou situações visíveis que apresentam uma similaridade entre a aparência do objeto representado e a percepção que temos daquele

tipo de objeto no mundo visível. Nesse caso, imagem e objeto nela representado formam um par, um duplo, cabendo ao observador apenas constatar o tipo de ligação que a imagem mantém com seu objeto (cf. Santaella, 2001, p. 226-232). No entanto, explorar o tipo de ligação entre imagem e objeto implica explorar as técnicas e os meios de representação da imagem, suas formas de mediação, o que extrapola o nível de obviedade da imagem.

Portanto, é óbvio na imagem aquilo que é imediatamente reconhecível na ligação que ela estabelece com o mundo exterior. Ela se apresenta como imagem. Toda imagem nos encara, sem subterfúgios, “o que vemos, o que nos olha”, diz Didi-Huberman (2010). Ela está lá, diante de nós. E só podemos dela escapar fechando os olhos. É nela óbvio o que nela nos remete ao mundo visível. Uma criança por volta de dois anos já domina esse processo de reconhecimento com facilidade. Embora esse domínio seja mais acelerado quando a criança está exposta a um bombardeio de desenhos, fotos e vídeos, pode-se dizer que esse reconhecimento prescinde de aprendizado. Isto porque, a imagem se assemelha ao que ela intenta representar. Além disso, ela indica seus objetos, pois não é senão uma duplicação existencial deles. Mais do que isso, para representar seus objetos, a imagem obedece, de uma forma ou de outra, as convenções de representação. Nesse ponto, temos de abandonar o óbvio e entrar no campo dos ardis.

Os ardis da imagem

Distintos da simplicidade daquilo que é óbvio em uma imagem, seus ardis apresentam vários níveis de complexidade. O primeiro nível de complexidade diz respeito à ausência de uma figura facilmente reconhecível na imagem.

Imagens sem figuras reconhecíveis

Nesse caso, a imagem se apresenta a si mesma, nela dominando suas qualidades ele-

mentares, sensorialmente perceptíveis: cores, linhas, formas, volumes, textura, escala, dimensão etc. Dondis (1976, p. 53-81) apresentou uma excelente explanação desses elementos, também sintetizados por Santaella (2012, p. 34-39). A arte moderna está recheada de obras que tematizam visualmente a natureza da imagem visual nela mesma, sem qualquer intenção de representar quaisquer coisas que estão fora dela (ver, por exemplo, na Figura 1, uma obra em que Paul Klee coloca amorosa ênfase na textura do material utilizado para a criação da pintura).

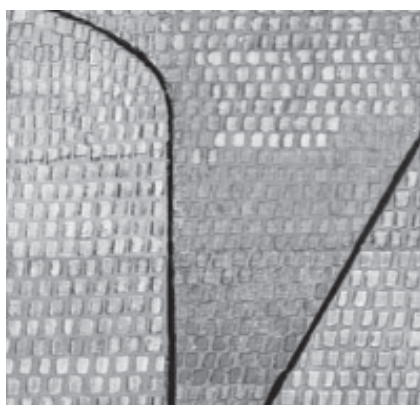


Figura 1: Paul Klee

O paradoxo das imagens da arte

Outro nível de complexidade encontra-se no jogo ambíguo, presente em grande parte das imagens da arte, entre mostrar-se e ocultar-se. A imagem se mostra, mas, ao mesmo tempo, promete algo mais que não se deixa ver. É por isso que Peirce costumava afirmar que, embora a arte visual apresente um conjunto integrado de elementos que se oferecem à percepção sensível, ela também funciona como uma promessa de entendimento. Vem daí também a afirmação de Didi-Huberman (2013, p. 9), de que a arte da imagem traz a marca da perturbação, “como uma evidência que fosse obscura”. O autor que levou mais fundo a condição da arte entre o visível e o invisível foi certamente Merleau-Ponty (1992, p. 144-145):

A ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem uma lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de “forças” e “leis” desconhecidas. Simplesmente é como o segredo em que se acham, e de onde as tira a expressão literária fosse seu modo de existência; essas verdades não estão apenas escondidas como uma realidade física que não soubemos descobrir, invisível de fato, que poderemos um dia chegar a ver face a face, e que outros, melhor colocados, poderiam ver já agora, desde que se retire o anteparo que o dissimula.

A imagem como multiplicadora de mundos

Mais um nível de complexidade ou astúcia da imagem é aquele que se deve à sua existência como duplicadora e multiplicadora de mundos. Não se trata aqui simplesmente da natureza do duplo enquanto réplica figurativa de coisas visíveis fora da imagem, mas de algo menos óbvio: os modos pelos quais as imagens vão povoando o mundo de outros mundos, ou seja, aqueles que a imagem cria, recria, reproduz, emula, simula e multiplica. À realidade, as imagens aderem, criando e transmutando modos de ver. Longe de serem meros reflexos ou espelhos da realidade, as imagens são acréscimos, excedentes, adensando a complexidade do real.

O vasto mundo que a imagem deixa atrás de si

Há imagens que se pretendem completas, sonham com a completude. Antes do advento da fotografia, que colocou na face dos nossos olhos a incompletude de quaisquer representações, a maior parte das imagens pictóricas, com exceção dos artistas antecipadores, buscava dar expressão a uma cena no orgulho de sua inteireza. O mundo, vasto mundo atrás, dos lados e à frente de si, submergia nas sombras da insignificância, pois a

imagem detinha o poder de conceder pleno significado à realidade. Exemplo disso pode ser visto nas imagens renascentistas cujo ponto de fuga avança para o infinito, da realidade terrena para algum ponto longínquo a perder de vista (Figura 2).



Figura 2: Jan Van Eyck, *A Virgem do Chanceler Rolin*

Mesmo no Renascimento, imagens que flagram uma determinada situação, no instante do seu acontecer, prefiguram as condições do instantâneo fotográfico. Nesse caso, a imagem deixa-se ver como um recorte, uma parcela de uma realidade de que a imagem é apenas uma parte. A cena do acontecimento fisga o observador para o conhecimento de sua narrativa, uma narrativa de que a imagem só pode acolher um fragmento. Exemplos antológicos na história da arte dessa condição da imagem, na sua crueza factual, são algumas das obras de Goya. É o que se vê na Figura 3.



Figura 3: *Três de Maio*, Goya

É a fotografia, entretanto, que leva essa condição da imagem ao seu limiar. O corte do enquadramento, que separa, sem subterfúgios e de modo abrupto, o que ficou capturado dentro da imagem e o que foi deixado para fora, faz da imagem fotográfica uma arte do fragmento. O instantâneo congelado no tempo denuncia que a realidade visível é contínua, vasta, uma vastidão de que nenhuma infinidade de fotos pode dar conta, pois a vida vai passando, líquida, indiferente, enquanto as fotos, irremediavelmente descontínuas, vão ficando, pedaço por pedaço. Cacos da matéria vertente da vida que corre. Uma corrida sem espera. A vida não se senta ao banco de uma praça para descansar. Ela simplesmente passa, rio que flui sem possibilidade de retorno. Não é senão essa verdade que se oculta por trás de quaisquer fotos.

Imagens como documentos espaço-temporais

Por mais ficcional que a imagem possa ser, ela aninha, no seu seio, marcas do espaço e do tempo. Não há como ocultar ou disfarçar os traços de época dos motivos representados e dos contextos para os quais eles apontam. Isso fica mais explícito nas imagens figurativas, ou seja, aquelas que sugerem, indicam ou designam objetos ou situações existentes sempre marcados por uma historicidade que lhes é própria. Ao representar o referente, a imagem acaba inevitavelmente por acolher dentro de si a historicidade que pertence ao referente. É nesse sentido que imagens figurativas podem funcionar como documentos de época. Figurinos, cenários, arquiteturas, decorações costumam aparecer como indicadores inequívocos de uma época.

Imagens como índices do seu modo e meios de produção

Imagens visuais não flutuam no ar da imaterialidade. Mesmo as imagens computacionais, que equivocadamente muitos cha-

mam de imateriais, apresentam a realidade física da eletricidade e da luz. Isso para não mencionar a fisicalidade dos aparatos que as tornam possíveis.

Na materialidade da imagem ficam inevitavelmente imprimidas as marcas do modo como foram produzidas. Sua aparência está prenhe de vestígios dos meios e instrumentos utilizados para a sua realização. São marcas físicas que nos permitem diferenciar, por exemplo, uma imagem produzida por microscópio eletrônico de uma imagem produzida com pincel e tinta, mesmo quando essas imagens apresentam uma profunda identidade formal.

Quais foram os materiais, suportes, meios e dispositivos utilizados na feitura de uma imagem? Quaisquer que sejam eles, sempre deixam rastros na sua aparência. A tinta a óleo produz um efeito diferente do acrílico, por exemplo. A textura e linhas de uma foto são diferentes de um desenho. Por mais imperceptível que seja a diferença entre uma e outra, uma imagem sintética, computacional, não se confunde com uma imagem fotográfica, mesmo que esta última venha a ser manipulada em computador. É certo que, depois do advento do computador, essas diferenças estão se tornando cada vez menos detectáveis, mas elas só passam despercebidas ao olhar leigo, não ao olhar do especialista.

● **As convenções de representação da imagem**

Não é possível produzir uma imagem sem a aquisição mínima de um vocabulário convencional de projeção gráfica ou plástica. A convenção implica em sistemas de codificação que devem ser aprendidos e que se transformam historicamente.

São muitos os sistemas de convenção ou formas de codificação da imagem. O sistema

mais conhecido é o da perspectiva monocular. Há muitas formas de perspectiva, mas a monocular é aquela que estabeleceu racionalmente e com plena consciência matemática aquilo que pode ser legitimamente chamado de “plano figurativo”. Outros tipos de convenção estão presentes em imagens que se constroem de acordo com regras de proporção e harmonia, de sequências rítmicas no espaço ou de rupturas dessas regras.

● **Imagens portadoras da generalidade dos símbolos**

Imagens simbólicas são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas visíveis, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral. Assim funcionam os símbolos que, no caso das imagens, só podem ser interpretados com a ajuda do código das convenções culturais. Trata-se de conhecimentos culturais bastante específicos para o entendimento da imagem, sem os quais o observador não pode ir além da leitura das figuras elas mesmas, sem se dar conta de que elas estão representando outras realidades para as quais sua aparência não passa de via de acesso.

Como se pode ver, o elenco de facetas complexas da imagem não é pequeno. Comparadas com a simplicidade daquilo que nelas é óbvio, as facetas ardilosas das imagens não se deixam facilmente ver. Há argumento e prova maior para reivindicar o fato de que a leitura de imagens implica uma pedagogia da imagem? Não se pode confundir a obviedade da imagem, que dispensa processos de aprendizagem, com os ardis da imagem que exigem o cuidado honesto de ensinamentos capazes de abrir olhos e mentes para as múltiplas camadas de sentido de que as imagens são portadoras.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. ed. 2, São Paulo: Editora 34, 2010.
SANTAELLA, Lucia. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
DONDIS, Donis. **La sintaxis de la imagen**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
GIBSON James J. **The Perception of the Visual World**. Cam-

bridge, Mass.: The Riverside Press, 1950.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. ed. 3, São Paulo: Perspectiva, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.