

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN

CAROLINE CASTELANI DOS SANTOS

**IMAGEM E OUTRA IMAGEM: UM ESTUDO INICIAL SOBRE AS RELAÇÕES DO
DISCURSO FOTOGRÁFICO COM A NARRATIVA GRÁFICA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA
2013

CAROLINE CASTELANI DOS SANTOS

**IMAGEM E OUTRA IMAGEM: UM ESTUDO INICIAL SOBRE AS RELAÇÕES DO
DISCURSO FOTOGRÁFICO COM A NARRATIVA GRÁFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial - DADIN - da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Luciana Martha Silveira.

CURITIBA
2013

TERMO DE APROVAÇÃO**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO Nº 59**

**“Imagem e Outra Imagem: Um Estudo Inicial sobre as Relações do Discurso
Fotográfico com a Narrativa Gráfica”**

por

CAROLINE CASTELANI DOS SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia 25 de setembro de 2013 como requisito parcial para a obtenção do título de BACHAREL EM DESIGN do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
DADIN - UTFPR

Prof(a). MSc. Líber Eugênio Paz
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dra. Luciana Martha Silveira
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

Prof(a). Esp. Adriana da Costa Ferreira
Professor Responsável pela Disciplina TCC
DADIN – UTFPR

CURITIBA / 2013

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

RESUMO

SANTOS, Caroline Castelani dos. **Imagem e outra imagem: um estudo inicial sobre as relações entre o discurso fotográfico e a narrativa gráfica.** 2013. 118f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Curitiba, 2013.

O presente trabalho busca estudar fotografia e semiótica utilizando como objeto o quadrinho “A Menina Inclinada”, escrito por Benoît Peeters e ilustrado por François Schuitten. Deste estudo duas linguagens independentes foram abordadas – quadrinhos e fotografia - e as relações que podem resultar do cruzamento entre elas foram analisadas. Com a pretensão de entender melhor as significações resultantes de imagens híbridas, este estudo auxilia profissionais de design a compreenderem melhor sua produção gráfica e a aperfeiçoarem sua percepção visual. Para tanto, a metodologia escolhida para esta análise é baseada na obra de Martine Joly, em que há o predomínio da semiótica norte-americana de Charles Sanders Peirce, emprestando, também, estudos analíticos de Roland Barthes. A estrutura de análise da Martine Joly é iniciada pela descrição do objeto, em seguida ela discute a mensagem plástica, depois a mensagem icônica e por fim a mensagem verbal. Na mesma linha metodológica, este trabalho segue aplicando estes princípios no quadrinho “A Menina Inclinada” de Schuitten e Peeters.

Palavras-chave: fotografia, design gráfico, quadrinho, semiótica.

ABSTRACT

*SANTOS, Caroline Castelani dos. **Image and another image: an initial study about the relationship between photographic discourse and graphic narrative.** In 2013. 118f. Final Year Research Project (Bachelor of Design) - Academic Department of Industrial Design (DADIN), Federal Technological University of Paraná (UTFPR). Curitiba, 2013.*

This paper seeks to study photography and semiotic using as object the comic "The Girl Inclined" , writted by Benoît Peeters and illustrated by François Schuitten . From this study two independent languages have been aborded - comics and photography - and relationships that may result from the cross between them were analyzed. With the intention of better understanding the meanings of resulting hybrid images, this study helps design professionals better understand their graphic production and refine their visual perception. Therefore, the methodology chosen for this analysis is based on the work of Martine Joly , in which there is a predominance of American semiotics of Charles Sanders Peirce , lending also analytical studies of Roland Barthe. The structure analysis of Martine Joly is initiated by the description of the object, then it discusses the plastic message, then the iconic message and finally verbal languag. Likewise this work follows applying these principles in the comic "The Girl Inclined" of Shuitten and Peeters .

Keywords: *photography, graphic design, comic, semiotics.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “STUDY” DE ROBERT DEMACHY	13
Figura 2 - “SCURRYING HOME” DE ALFRED STIEGLITZ	14
Figura 3 - MÁQUINA DE RETRATAR OS PERFIS DE SOMBRA	15
Figura 4 - SILHUETA DE JANE.....	15
Figura 5 - MÁQUINA “PHYSIONOTRACE”	16
Figura 6 - FOTOGRAMA DE WILLIAM H. F. TALBOT	17
Figura 7 - RAYOGRAFIA - FOTOGRAMA DE MAN RAY	18
Figura 8 - LECI N'EST PAS UNE PIPE	20
Figura 9 - LE BAISER DE L'HÔTEL DE VILLE, ROBERT DOISNEAU.....	21
Figura 10 - FOTOGRAFIA DE LEWIS HINE	24
Figura 11 - DE UMA SÉRIE DE “QUADROS”	26
Figura 12 - ALFRED STIEGLITZ, SÉRIE “EQUIVALÊNCIAS”	27
Figura 13 - “WITH MY TONGUE IN MY CHEEK”,	28
Figura 14 - “AMBULANCE DISASTER”, ANDY	29
Figura 15 - “ELECTRIC CHAIR”, ANDY WARHOL	30
Figura 16 - EXEMPLOS DE MODIFICAÇÕES DE SENTIDO	38
Figura 17 - "BACKPFEIFENGESICHT"	39
Figura 18 - EXEMPLOS <i>TIMING</i>	40
Figura 19 - EXEMPLOS DE BALÕES	41
Figura 20 - SENTIDO DA LEITURA OCIDENTAL.....	41
Figura 21 - TIPOS DE REQUADROS	42
Figura 22 - FOTOGRAFIA DO PERSONAGEM MR. PUNCH	44
Figura 23 - “BADKARET”	45
Figura 24 - “CITRONER”	46
Figura 25 - PERSONAGEM PRINCIPAL, MARY VON RATHEN.....	48
Figura 26 – DESOMBRES.....	49
Figura 27 - AXEL WAPPENDORF.....	50
Figura 28 - IMAGEM DO QUADRINHO “MR PUNCH”	59
Figura 29 - IMAGEM PUBLICITÁRIA DA MARLBORO VINCULADA EM REVISTAS	68
Figura 30 - TRAÇOS DE SCHUITTEN, INÍCIO DA HISTÓRIA	74
Figura 31 - ESTRUTURA DOS REQUADROS NAS FOTOGRAFIAS.....	75
Figura 32 – BALÕES	76
Figura 33 - PERSONAGEM MARY EM COR	78
Figura 34 - EXPRESSÃO DE MARY	79
Figura 35 - CENÁRIO DE DESOMBRES	81
Figura 36 - ILUMINAÇÃO DRAMÁTICA	82
Figura 37 - DESOMBRES MATERIALIZANDO A IMAGEM DE MARY	83
Figura 38 - ENCONTRO DOS PERSONAGENS PRINCIPAIS	84
Figura 39 - HIBRIDAÇÃO DA IMAGEM.....	85
Figura 40 - INÍCIO DO CRUZAMENTO ENTRE AS REALIDADES DO QUADRINHO	89
Figura 41 - PRESENÇA DE CONTRE-PLONGÉE	93
Figura 42 - TIPOGRAFIA DO CABEÇALHO	95
Figura 43 - TIPOGRAFIA DO BALÃO DE FALA	96
Figura 44 - TIPOGRAFIA DAS LEGENDAS FOTOGRÁFICAS	96

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - ESQUEMA DE JAKOBSON SOBRE A COMUNICAÇÃO VERBAL	55
Quadro 2 - FUNÇÕES DA LINGUAGEM VERBAL.....	55
Quadro 3 - ESQUEMA DE JOLY SOBRE LINGUAGEM VISUAL PUBLICITÁRIA, BASEADO EM JAKOBSON	56
Quadro 4 - CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS	64
Quadro 5 – SIGNIFICANTES E SIGNIFICADOS DOS SIGNOS PLÁSTICOS	69
Quadro 6 – SIGNIFICANTES E SIGNIFICADOS DOS SIGNOS ICÔNICOS.....	70
Quadro 7 - TABELA DE SIGNOS PLÁSTICOS – ANÁLISE.....	86
Quadro 8 - TABELA DE SIGNOS ICÔNICOS - ANÁLISE LINGUAGEM FOTOGRÁFICA	88
Quadro 9 - TABELA DE SIGNOS ICÔNICOS - ANÁLISE NARRATIVA GRÁFICA.....	91

LISTA DE SIGLAS

DADIN Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da UTFPR
UTFPR Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
1.1 OBJETIVO GERAL.....	10
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
2 A EVOLUÇÃO CONCEITUAL DA IMAGEM FOTOGRÁFICA.....	11
2.1 O DESENVOLVIMENTO DO ATO FOTOGRÁFICO.....	11
2.2 A FOTOGRAFIA SOB A ÓTICA DA ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	19
3 FUNDAMENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA GRÁFICA.....	33
3.1 O DESIGN GRÁFICO DENTRO DO DESIGN.....	33
3.2 CONCEITOS BÁSICOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE QUADRINHOS	35
4 INTRODUÇÃO ANALÍTICA AO OBJETO	43
4.1 O QUADRINHO “A MENINA INCLINADA” COMO OBJETO DE ANÁLISE	43
4.2 OBRAS SEMELHANTES AO OBJETO DE ANÁLISE	44
4.3 APRESENTAÇÃO DO QUADRINHO “A MENINA INCLINADA”	47
4.4	51
4.5 DESENVOLVIMENTO DA PROBLEMÁTICA.....	51
4.6 SEMIÓTICA COMO SUPORTE PARA A METODOLOGIA.....	58
4.7 INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS DA SEMIÓTICA NORTE-AMERICANA	60
4.8 PROCESSO METODOLÓGICO COMO SUPORTE PARA A ANÁLISE	64
4.9 ANÁLISE DO QUADRINHO “A MENINA INCLINADA”.....	72
4.9.1 Processo descritivo do quadrinho “a menina inclinada”	73
4.9.2 A mensagem plástica presente no quadrinho “a menina inclinada”	76
4.9.3 A mensagem icônica encontrada no quadrinho “a menina inclinada”	87
4.9.4 A mensagem linguística de “a menina inclinada”	94
4.9.5 As relações entre a fotografia e o design gráfico no “a menina inclinada”	97
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO

Desde o século XIX, com o advento da fotografia, estudos relacionados a essa arte foram desenvolvidos. Houve certa relutância e muita discussão a respeito dessa nova arte que vinha sendo encarada como a “prima pobre” da pintura, porém, visto que o princípio da fotografia é a objetividade da captura de uma cena, ela foi interpretada como prova concreta do real, “Nela a necessidade de ‘ver para crer’ é satisfeita.” (DUBOIS,1993,p.25), dessa maneira ela foi se diferenciando e até mesmo se destacando perante a pintura. Entretanto, vários autores já ousaram refutar a autenticidade da imagem fotográfica e argumentaram sobre a subjetividade com que a foto lida, tando na preparação para a fotografia - escolha do ângulo, perspectiva, posição, etc – até a sua pós produção, com manipulações manuais e, atualmente, digitais também.

Há inúmeras pesquisas sobre a fotografia e a teoria da imagem com diferentes focos. Existem trabalhos onde o que se busca é um resultado prático, o melhoramento e lapidação do ato de fotografar. Porém também existe uma grande gama de trabalhos desenvolvidos com o intuito de estudar a teoria da imagem no seu sentido mais intelectual. No livro “Filosofia da Caixa Preta” (2011) Vilém Flusser atenta para uma filosofia da fotografia, em que prepara, inclusive, um glossário para este estudo e discursa sobre a magicização da imagem. Junto com esse autor, há vários outros que desenvolvem estudos a respeito da imagem de maneira teórica. De forma inicial, este projeto de pesquisa propõe um estudo sobre a relação da fotografia com a narrativa gráfica – que se refere a discursos textuais e visuais, como desenho, texto, design gráfico, etc -, e através da filosofia semiótica de linha americana, criada por Charles Sanders Peirce, desenvolver uma análise do quadrinho “A Menina Inclinada” de Benoît Peeters e François Schuitten (1999).

Quando o discurso fotográfico vai de encontro com qualquer outro tipo de linguagem, é provável que o resultado traga novas percepções ao espectador, gerando compreensões além do senso comum. De acordo com Joly, quando discorre sobre a interação entre texto e imagem, informa: “(...) a ancoragem descreve uma forma de interação imagem/texto na qual o último vem indicar o ‘nível correto de leitura’ da imagem. Esse tipo de interação pode, de fato, assumir formas muito variadas que exigem uma análise caso a caso.” (BARTHES apud JOLY,1996,p.118)

A relevância dessa proposta se dá na aplicação desses conceitos durante o processo de

produção de materiais gráficos onde o designer se encontra situado no centro da questão, como mediador de percepção. No momento em que se une a imagem com uma outra narrativa gráfica qualquer, o sentido pode ser manipulado. É neste ponto que esta pesquisa se faz necessária: uma vez compreendidos os aspectos e características de cada discurso – tanto visual, como textual – o profissional se encontra apto para exercer seu ofício de maneira consciente e efetiva.

Vários estudos sobre a manipulação da imagem com diversos focos já foram realizados, como artigos que tratam sobre a manipulação dentro do mundo da moda, imagens de políticos vinculadas para a população, fotojornalismo, etc. Arlindo Machado trata sobre esse assunto:

No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. (...) Certamente já se manipulava a foto em outros tempos e a história da fotografia está repleta de exemplos da alteração da informação luminosa impressa no negativo para fins publicitários, políticos ou até mesmo estéticos. (MACHADO,1993,p.14)

O foco deste projeto, porém, se encontra na análise mais aprofundada de cada discurso, que deve ser encarado como um conteúdo prévio a ser estudado para servir como fundamento para a análise que objetivamos. Além disso, a compreensão de cada uma das linguagens que estudaremos neste trabalho, pode trazer ao profissional de design um aperfeiçoamento no seu senso crítico sobre o que se produz de imagens na sociedade atual e suas consequências.

Dessa forma, a estrutura deste trabalho será dividida, primeiramente, em tópicos independentes que buscam fundamentar o conceito de cada uma das linguagens abordadas – fotografia e narrativa gráfica. Em um terceiro momento, esses conceitos teóricos trabalhados anteriormente são mostrados na prática em trabalhos semelhantes ao objeto de estudo escolhido, o quadrinho “A Menina Inclinada”, para depois apresentá-lo de maneira mais esmiuçada. A metodologia de Joly e a semiótica de Peirce são trabalhados no tópico anterior ao da análise, para dar fundamento ao que se propõe. E, finalmente, a análise é feita seguindo as etapas propostas por Joly em sua obra “Introdução à Análise da Imagem” (1996).

O desenvolvimento deste estudo tem como motivação o aperfeiçoamento do perfil de um profissional de design. A vertente teórica por vezes é menosprezada em virtude de uma priorização nas ferramentas práticas da profissão, porém nada de fato é plenamente construído sem o embasamento intelectual. O presente trabalho se propõe estudar linguagens e analisá-las, de forma a lançar mão de ferramentas que exercitam a percepção visual e aguçam o senso

crítico sobre imagens em geral.

1.1 OBJETIVO GERAL

A partir da análise da obra “Menina Inclinada” de Benoît Peeters e François Schuitten (1999), promover um estudo inicial de um espaço possível de relação entre a fotografia como discurso visual e o discurso textual da narrativa gráfica.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudar a teoria da imagem fotográfica;
- Estudar narrativas textuais gráficas (desenho, texto, imagem, design gráfico, etc);
- Estudar a semiótica de Charles Sanders Peirce com foco na análise de imagem;
- Análise semiótica de imagem como um exercício piloto;
- Análise semiótica do quadrinho “Menina Inclinada” (PEETERS e SHUITTEN,1999) com o objetivo de explorar a relação entre o discurso da fotografia por um lado e a narrativa gráfica por outro.

2 A EVOLUÇÃO CONCEITUAL DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Tendo em vista a análise de um quadrinho que faz uso de mais de uma linguagem na sua composição, nasce a necessidade da apresentação dos eixos teóricos principais desse trabalho para que o objetivo seja alcançado. Contando com a fundamentação teórica, este capítulo intenta apresentar ao leitor uma breve história da fotografia, passando desde sua gênese, até as teorias da imagem que foram desenvolvidas sob este prisma.

A necessidade de se abordar essas teorias se dá no fato de que a compreensão plena da linguagem fotográfica exige que se entenda sobre os caminhos percorridos e as dificuldades pelas quais ela já passou. Toda a discussão aberta sobre pintura versus fotografia e as tentativas de definição do que esse ofício seria fizeram com que essa arte se fortalecesse cada vez mais. Daí, a necessidade de conhecimento prévio sobre a imagem fotográfica.

Muitos foram os caminhos que a fotografia percorreu até chegar onde chegou, como uma atividade independente e que se difere de outras representações de imagens por diversas razões. Sua função foi se modificando com o tempo a fim de atender às premissas da época em que estava inserida. Foi compreendida como uma técnica secundária, puramente servil em relação à pintura, para depois serem colocadas lado a lado, mesmo sob protestos de alguns fundamentalistas. Toda a evolução desta técnica de fixação da imagem real e a maneira como ela é compreendida para segmentos de observadores diferentes são importantes para a análise da imagem que será feita no final deste trabalho. Os eixos teóricos semióticos que se desenvolveram baseados na fotografia são apresentados mais adiante para futuramente, dentro da metodologia, serem utilizados na análise do objeto de estudo.

Podemos entender este capítulo como um resumo histórico e teórico sobre a técnica fotográfica com a finalidade de basear a metodologia escolhida para análise do quadrinho “A Menina Inclinada” (PEETERS;SCHUITTEN,1996) e dar suporte ao desenvolvimento das discussões suscitadas pela própria obra e que devem ser abordadas neste trabalho.

2.1 O DESENVOLVIMENTO DO ATO FOTOGRÁFICO

Há muito tempo, no século XIX, a pintura era uma das técnicas mais utilizadas para a representação do real, ou seja, para que uma imagem se formasse, as habilidades de um artista

plástico se faziam necessárias. Neste processo, inevitavelmente, a obra final era materializada através da subjetividade dos responsáveis pela criação e, portanto, cada uma delas possuía características únicas. A dádiva da pintura era, ao mesmo tempo, seu infortúnio. Dubois (2011) também reforça essa ideia:

Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso por mais ‘objetivo’ ou ‘realista’ que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. (DUBOIS,2011,p.32)

As interferências humanas e, portanto, emocionais no processo de reprodução da imagem começaram a ser vistas como inaceitáveis, bem como as deformações nas transposições do mundo tridimensional para o bidimensional, ou seja, a perspectiva almejada era dificilmente alcançada. Ter um meio que fizesse com que essa transposição ocorresse automaticamente seria um avanço no processo produtivo. Por essas razões, desde o século XV os avanços tecnológicos foram mirados para estes fins. Mas foi apenas no século XIX que a fotografia ganhou força quando, inicialmente, era vista como um objeto de *suporte* à pintura, algo que a “servia”. Muitos artistas até então haviam estudado a fotografia com o fim de aperfeiçoar suas habilidades na pintura, reforçando a ideia de superioridade da segunda. (SILVEIRA,2002,p.113).

Walter Benjamin (1985) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” descreve como as técnicas de reprodução de imagens foram se aperfeiçoando com o tempo. Ele lembra que a litografia foi o processo mais preciso de reprodução de imagens no século XIX, passando a frente da xilogravura e permitindo que as artes gráficas pudesse, enfim, além de comercializar as criações de forma massiva como já se fazia, torna-la sempre diferente da anterior, com novas criações. Dessa forma a vida cotidiana pôde ser ilustrada e permitiu que a atividade litográfica andasse de mãos dadas com a imprensa. Porém, “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha” (BENJAMIN,1985,p.167), foi nos primórdios do desenvolvimento da litografia que a fotografia surgiu arrebatando a primeira e trazendo à tona uma discussão árdua sobre a autenticidade na era da reprodutibilidade técnica.

Dentro do contexto da reprodutibilidade das imagens, Benjamin (1985) levanta a questão de que essa nova ação no campo das artes acaba por deteriorar o que ele chama de conceito de “aura” da obra de arte. Enquanto nas pinturas existe o “aqui e agora” e o contexto da tradição que são intrínsecos na obra e conferem a ela o estado de autenticidade, a fotografia surge trazendo consequências capazes de anular o estado autêntico da obra, fazendo com que

na multiplicação do objeto a existência da obra deixa de ser única e se torna serial. Benjamin (1985,p.171) completa: “*com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.*”.

Ao tratar sobre a imagem fotográfica em sua tese, Luciana Silveira (2002) fala sobre a relação entre pintores e fotógrafos e como ela começou a se deteriorar quando os segundos pretenderam a posição dos primeiros: queriam ser reconhecidos como artistas. São os chamados “pictorialistas”. Estes procuravam evitar o papel da fotografia como uma simples reprodutora da realidade, fiel e objetiva, por isso intencionaram e propuseram uma inversão: queriam que a fotografia fosse considerada uma pintura. Robert Demachy foi conhecido como o precursor deste movimento na França (POIVERT,2013), tendo criado muitas obras que se encaixam nesta categoria (Figura 1).

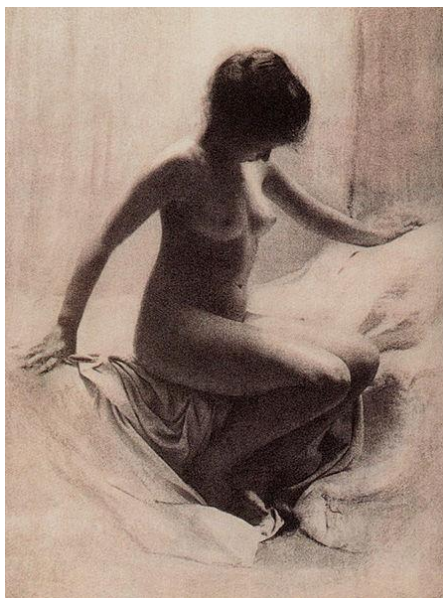


Figura 1 - “Study” de Robert Demachy
Fonte: Camera Work, No 16 (1906)

Barthes (1984) definiu de maneira interessante e direta esse movimento: “O ‘pictorialismo’ é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma.” (BARTHES,1984,p.52). Reparem que não era “como uma pintura” e sim “uma pintura”. Para tal, o ato fotográfico passou a ser tão ensaiado quanto o ato de pintar: efeitos sistemáticos de *flou*, manipulação do modelo da obra com encenação e composições, até mesmo manipulação e intervenções no próprio negativo e nas provas, com instrumentos comumente utilizados na pintura, como pincéis, lápis, etc. (DUBOIS,2011,p.33). – Neste contexto pode-se dizer que a manipulação da imagem sempre foi possível, mesmo com as limitações de seu tempo.

Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado. Ou seja, não é mais possível intervir na imagem que se *está fazendo*. Se são possíveis manipulações - cf. os pictorialistas -, estas ocorrerão depois do golpe (do corte) e justamente tratando a foto *como uma pintura*. (DUBOIS,2011,p.167)

O movimento pictorialista surgiu em um momento de ascensão da fotografia, porém seu desenvolvimento não ocorreu de forma homogênea. O objetivo do pictorialismo francês, por exemplo, estava muito distante do que o seu braço podia alcançar. Já nos Estados Unidos, com os trabalhos de Alfred Stieglitz esse mesmo movimento conseguiu “converter uma prática da elite dos amadores em uma verdadeira vanguarda” (Figura 02), afirma o Professor de História da Arte Contemporânea e História da Fotografia na Universidade de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Michel Poivert (2008). Depois da exposição do Foto-Clube de Paris em 1900 (boicotada por fotógrafos estrangeiros), o líder do movimento pictorialista francês, Robert Demachy, afirmou aos colegas: “Nós não somos mais ninguém; a fotografia pictorial foi aceita... Então o progresso no nosso meio deve ser individual”. (DEMACHY apud POIVERT,2008,p.12). Apesar de muitas críticas, Demachy possui um trabalho pictorialista bem marcado pelas intervenções pós fotografia. Muitos outros trabalhavam a imagem de maneira muito sutil, como é visto no trabalho de Stieglitz (Figura 2).



Figura 2 - “Scurrying Home” de Alfred Stieglitz
Fonte: Camera Notes Vol. 3 No. 2 (1899)

Por fim, Barthes (1984) definiu de maneira interessante e direta esse movimento: “O ‘pictorialismo’ é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma.”. Podemos dizer, enfim, que o pictolismo foi um movimento de caráter ontológico, importante para o desenvolvimento dos discursos em vias críticas e filosóficas desenvolvidos a respeito da

fotografia, que trataremos de desenvolver mais adiante. (SILVEIRA,2011,p.115)

Ainda no âmbito da transição da pintura para a fotografia, temos os “retratos de sombra” feitos no século XVIII, que eram confeccionados por meio de um processo longo e cansativo: solicitava-se que o modelo se sentasse com o perfil do rosto exatamente paralelo a uma superfície lisa e clara (tela), aí então acenderia uma fonte luminosa (neste caso se tratava de uma vela) do lado oposto ao modelo e, com a sombra projetada na superfície da tela, o artista poderia fixar a forma resultante com seu pincel e tinta. Podemos ver melhor como é feito esse processo na Figura 3.



Figura 3 - Máquina de retratar os perfis de sombra
Fonte: Dubois (2011,p.137)

“Esses perfis, que não exigiam outra habilidade que não o decalque de uma sombra projetada, fizeram moda.” (DUBOIS,2011,p.136). Podemos ver o resultado dessa atividade na Figura 4, onde o perfil negro de uma mulher é fixado em um substrato branco.



Figura 4 - Silhueta de Jane Austin
Fonte: Austen Blog (2013)

Com a crescente demanda dessa forma de retrato, fez-se necessária a reprodução de forma facilitada e em grande quantidade. Foi aí que Gilles-Louis Chrétien inventou o “Physionotrace”, mostrado na Figura 5: um dispositivo muito semelhante ao de Silhouette, mas que se diferenciava no suporte de fixação da sombra, que agora seria em cobre, possibilitando a reprodução de grande quantidade de cópias.



Figura 5 - Máquina “Physionotrace”
Fonte: Paper Portraits (2013)

Ainda sobre o início da fotografia, Dubois (2011) lembra que não muito além do princípio das “silhuetas” de Étienne e do aperfeiçoamento proposto por Chrétien, o trabalho da projeção da imagem se desenvolveu a ponto dela ser impregnada automaticamente em uma superfície de papel com uma camada de nitrato de prata. Experiência esta proposta pelo físico francês Hippolyte Charles, em 1780 e o inglês Thomas Wedgwood, em 1802. Porém somente com Nièpce, Daguerre e Talbot a imagem projetada em uma superfície sensível pôde ser fixada. Antes disso, as projeções eram sensíveis e enegreciam conforme o tempo passava devido à exposição a luz. Surgiram aí os fotogramas.

Foi com experimentos em fotogramas utilizados na botânica, com a finalidade de documentar folhas de árvores e plantas no final do século XIX, que William Henry Fox Talbot iniciou seu processo de desenvolvimento da fotografia. Os fotogramas eram como

fotografias brutas: os objetos eram colocados diretamente em contato com o suporte final para depois, com a exposição à luz, ser fixado, como um “scanner”, como podemos observar na Figura 6.



Figura 6 - Fotograma de William H. F. Talbot
Fonte: The Pencil of Nature (TALBOT,1844)

Mais tarde essa técnica foi retomada por Christian Schad, Man Ray e László Moholy-Nagy para movimentos de vanguarda do dadaísmo, surrealismo e construtivismo já no século XX, tempos depois da descoberta do negativo por Fox Talbot. Schad “parece ter sido o primeiro artista moderno a se utilizar dos fotogramas como forma de experimentação visual, mudando radicalmente sua utilização” (COLUCCI, 2000), tanto que seus fotogramas passaram a se chamar "schadografias" (schadograph) após a publicação delas na revista Dada (Nº.7, março de 1920). Man Ray e Moholy-Nagy vieram depois disso.

Para Moholy-Nagy essas experimentações fotogramáticas serviam para uma reflexão a respeito da ação da luz. Já para Man Ray, seu trabalho com fotogramas tinha sua motivação nascida na curiosidade e na inspiração (RAY, 1998 apud COLUCCI, 2000). Ray foi um dos personagens da história da fotografia que mais se utilizou destas experimentações (Figura 7) e teve muitas produções neste âmbito no início dos anos 20. As aventuras iniciadas por estes três artistas teve muita importância para a história da fotografia no sentido de fixar o caráter fotográfico como único e dissociar essa nova técnica do fantasma da pintura.



Figura 7 - Rayografia - Fotograma de Man Ray
Fonte: Revista Studium (apud COLUCCI,2000)

Apesar dos esforços dessa dissociação, podemos facilmente encontrar semelhanças no processo de produção de fotogramas com o início da história da pintura. No capítulo 3 de “O Ato Fotográfico” escrito por Dubois (2011), o autor trata sobre o traço indicial existente na origem histórica da representação. Informa através de uma ficção, a história da filha de Dibutades, que ao ter de se despedir de seu amado dentro de um quarto iluminado por uma luz qualquer, vê a sombra dele projetada na parede e, movida pelo desejo, a moça apaixonada fixa a silhueta do amante na parede utilizando um pedaço de carvão. Muito semelhante a esse processo é a produção de retratos de silhuetas feitos por Étienne comentados acima, anteriores ao fotograma.

Ainda se tratando de fotogramas e pintura, podemos comparar a forma de representação feita nas cavernas de Lascaux com as “rayografias” ou “schadografias”. Nestas cavernas a representação dos objetos era feita através de um pigmento colocado em um canudo e soprado na superfície de fixação em torno do objeto representado, que no caso seriam as mãos dos responsáveis pelo grafismo. Já nos fotogramas a caverna é substituída por uma superfície sensível com nitrato de prata, o pigmento é substituído pela luz e as mãos são substituídas pelo objeto qualquer que queira se representar.

Contudo, o paralelo apresentado entre as duas artes ainda assim não sustenta uma relação muito próxima entre elas. Suas histórias se ligam, porém seus caminhos são diferentes. Apesar dos esforços dos pictorialistas já tratados acima, conseguimos perceber que a luta por se enxergar a fotografia como uma pintura não chegou ao seu sucesso completo. Em torno de todo o histórico aqui apresentado até agora, foi surgindo grandes discussões e criadas teorias sobre as imagens para que fosse possível compreendê-las na sua profundidade.

2.2

2.3 A FOTOGRAFIA SOB A ÓTICA DA ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Enquanto muita discussão a respeito de qual posição a fotografia deveria ocupar ainda acontecia, este tema foi ganhando notoriedade e atenção. Muitos caminhos e formas de se compreender o ato fotográfico foram abertos. Por isso, não só no campo da técnica e do próprio processo prático houveram avanços, mas também no campo teórico.

As discussões no contexto da ontologia da imagem fotográfica passou por, basicamente, três etapas: o discurso da mimese que a fotografia ativa nos espectadores devido a semelhança entre a foto e o seu referente; o discurso do código e da desconstrução, onde a fotografia é colocada como a transformação do real: ela não é neutra, mas possui características capazes de interpretação e análise do objeto representado; e, por fim, o discurso do índice e da referência, em que a fotografia é vista como traço de uma realidade: há um sentimento inegável de estar frente a algo real, apesar de todos os argumentos e os códigos que se encontram intrínsecos na fotografia. (DUBOIS,2011,p.26)

O discurso da mimese está baseado no argumento de que a fotografia é a mais perfeita imitação da realidade. Barthes (1984) por um momento em *“La Chambre Claire”* sustenta esse discurso com uma referência interessante a um dos quadro mais famosos de Magritte em que é desenhada a imagem de um cachimbo com a legenda *“Leci n’est pas une pipe”* - em português significa *“isto não é um cachimbo”* (Figura 8). Essa referência é feita no seguinte trecho:

Por natureza, a Fotografia (...) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro(...) (BARTHES,1984,p.15)



Figura 8 - Ceci n'est pas une pipe
Fonte: René Magritte (1928-29)

Porém, para ilustrarmos com maior eficiência a vulnerabilidade dessa afirmação, utilizaremos uma das mais famosas fotografias de Robert Doisneau (1912-1994): “O beijo no hotel de Ville” (Figura 9). Esta foto é mundialmente conhecida por seu romantismo intrínseco no beijo dos “personagens” principais na imagem, enquanto o mundo e as outras pessoas no entorno se movimentam sem se preocuparem com a vida umas das outras. A ideia principal da fotografia é o casal que, mesmo com a pressa e a rotina do dia-a-dia, não deixam o seu amor ser abatido. Entretanto, esta foto – tirada já no século XX – foi inteira projetada por Doisneau e, para a infelicidade dos românticos que ainda restam por aí, o casal é formado por uma dupla de atores contratados pelo fotógrafo para se beijarem em um momento totalmente planejado, em uma praça já bastante movimentada na época, para que fosse possível o resultado final. Por essas e outras questões o discurso da mimese tem seu valor dentro de todo o escopo da ontologia da imagem fotográfica, porém é de fácil refutação.



Figura 9 - Le baiser de l'hôtel de ville, Robert Doisneau
Fonte: Robet Doisneau (1950)

A forma “mecânica” como as fotografias são realizadas fazia com que as imagens se formassem de maneira instantânea, quase “natural”, sem que as mãos do artista interviessem diretamente na composição. Apesar de ter sido facilmente rebatido, esse era o discurso vigente da época (DUBOIS,2011,p.27). Como se pode perceber, a comparação com a pintura era inevitável, pois a fotografia chegou para retratar o que antes a pintura o fazia com certo ardor e de maneira muito mais subjetiva. Baudelaire em suas declarações demonstrava ao mesmo tempo medo e atração pela foto. Dizia que o fanatismo extraordinário pela fotografia se apoderou da multidão que, naquele momento, substituiu a realidade da natureza pela própria fotografia. Temia também a substituição de algumas funções da arte e sua consequente corrupção, alegando sempre que isso seria capaz pela “idiotice da multidão”. (BAUDELAIRE apud DUBOIS,2011,p.28 e 29)

Entretanto, Baudelaire não somente fez críticas fervorosas a respeito da invenção de Daguerre, mas a reordenou de forma a “colocá-la em seu lugar” quando declarou: “É portanto necessário que ela volte ao seu verdadeiro dever que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura.” (BAUDELAIRE apud DUBOIS,2011,p.29)

Pablo Picasso e André Bazin democraticamente separaram as duas atividades e definiram o espaço de cada uma de forma muito lúcida alegando a libertação da pintura pela fotografia, quando a exigência de realismo e objetividade se manifestava na primeira. Bazin esclarece:

Rematando o Barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava a arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo(...) (BAZIN apud DUBOIS,2011,p.31)

A forma de representação da fotografia em termos miméticos pode e é relacionada com o princípio de ícone criado por Charles Sanders Peirce. Essa definição estabelece uma ligação de referência direta de verossimilhança com o objeto representado, uma analogia. A fotografia era vista como um espelho do real. Martine Joly (1996) fala sobre o estado da imagem fotográfica como icônica, afirmando que muitas fotografias, por vezes se assemelham tanto ao objeto representado que podem ser consideradas “análogos perfeitos do real”:

Na maioria das vezes, as imagens registradas assemelham-se ao que representam. A fotografia, o vídeo, o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos, como vimos, a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. (JOLY,1996,p.40)

A segunda fase da discussão sobre a teoria da imagem que, emprestando as palavras de Dubois (2011), seria “a fotografia como transformação do real”, consiste em afirmar que esta atividade de representação do mundo não é tão mimética como afirmavam alguns. Há de se considerar o papel fotográfico que transforma a cena, antes tridimensional, agora em apenas duas dimensões. Sensações táteis e olfativas próprias de algum objeto ou lugar são itens privados de nós pela fotografia. Também as cores que enxergamos a olho nú de uma paisagem, depois de fixada em um suporte fotográfico, não mais possui os contrastes outrora observados. Barthes (1984) também levanta a questão do comportamento de quem se vê fotografar: “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (BARTHES,1984,p.22).

O resultado final da fotografia nada mais tem a ver com o mundo real, mas sim com a sua gênese. O processo técnico responsável pela desconstrução do real e seus efeitos perceptivos nessa vertente do discurso é colocado em primeiro plano. Nesta classificação, a fotografia adquire a característica de símbolo, outro conceito de Peirce. Ela é vista como um “conjunto de códigos”. Para compreender melhor o símbolo, Dubois (2011) cita a definição do próprio Peirce: “Um *símbolo* é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de *uma lei*, normalmente uma *associação* de *idéias gerais*, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto. É portanto ele próprio um tipo *geral* ou *uma lei*. (2.249)” (PEIRCE apud DUBOIS,2011,p.64).

Finalmente, a terceira classificação da discussão sobre a imagem se baseia na fotografia como um traço do real. Toda a argumentação desse discurso é baseado na presença inegável do referente na imagem fotográfica, mas sem a obsessão do ilusionismo mimético. Aqui, a fotografia é antes de tudo um índice, podendo depois adquirir traços tanto icônicos (tornando-se parecida com o objeto) como simbólicos (adquirindo sentido). O índice de Peirce consiste no conceito de referência a algo que de fato existe e/ou aconteceu. Diferente do ícone, por exemplo, que o importante é a semelhança com o objeto, seja o último existente ou não. Os fotogramas trabalhados anteriormente aqui são bons exemplos de imagens indiciárias, pois o contato com a superfície fotográfica é tão real que há a necessidade do contato dos objetos na superfície para que os fotogramas possam ser realizados.

Apesar de ter argumentado sobre a iconicidade da fotografia, Martine Joly (1996) também reconhece o traço da foto que caracteriza seu estado:

O que distingue essas imagens das fabricadas é que elas são traços. Em teoria, são índices antes de ser ícones. (...) Embora a maior parte do tempo ilegíveis para o não-especialista, adquirem sua força de persuasão de seu aspecto de índice e não mais de seu caráter icônico. A semelhança cede lugar ao índice. (JOLY,1996,p.40)

Dubois (2011) trabalha muito o aspecto da morte no estado indiciário da imagem foto. A argumentação é baseada no momento do corte, do instante decisivo de Cartier-Bresson, e desenvolve-se em torno da mumificação do momento retratado para eternizá-lo, sabendo que este nunca mais irá se repetir. Um corte de um momento que atesta sua própria ausência, há pouco presente e agora passado. Barthes (1984) confirma:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (...): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES,1984,p.27)

Barthes (1984) ainda argumenta a respeito da manutenção de seu “espectro” à mercê do Outro, à disposição, guardado em “fichários”, também comumente conhecidos como álbuns de fotografias. O autor diz que depois de ser transformado em “Todo-Imagem” pelo ato fotográfico, depois de ser fixado naquele substrato, ele se transforma em objeto pronto para o consumo ou até mesmo objeto de museu.

A teoria indiciária da fotografia auxilia o aspecto pragmático dessa forma de arte. O trabalho de Barthes (1984) em “A Câmara Clara”, por exemplo, tem sua motivação baseada no fascínio do autor pela fotografia de sua mãe. Ele se propõe a analisar o ato fotográfico e a

fotografia por uma nova perspectiva, eliminando o limitante argumento de “gosto/não gosto”. O que se vê na obra de Barthes é uma teoria que possibilita a análise de fotografias baseadas na característica pragmática delas, a motivação do observador no momento da análise, as sensações que elas podem causar justamente por referenciam a algum objeto real ou momento. E para esse tipo de análise feita por Barthes, novos termos foram desenvolvidos, como o *studium* e o *punctum*, por exemplo. Na fotografia de Lewis H. Hine (Figura 10), que retrata duas crianças deficientes em uma instituição de New Jersey, Barthes analisa os pontos que constituem o *studium* e o *punctum* da imagem. Para iniciar essa breve análise, o autor nos informa que a atenção geral pela foto, melhor denominada como *studium*, é despertada pelas duas crianças visivelmente deficientes centralizadas na imagem. Contudo esta atenção logo é cortada por uma curiosidade instigante em detalhes ocasionais na fotografia: o curativo no dedo da garotinha e a enorme gola Danton do garoto. Esta curiosidade é tal que faz com que o observador deposite seu tempo e atenção toda voltada para ele. Podemos dizer que este detalhe tão interessante aos olhos de quem vê é o *punctum*.



Figura 10 - Fotografia de Lewis Hine
Fonte: Barthes (1984,p.79)

O *studium* é uma palavra em latim que, aplicada no âmbito da fotografia, significa um interesse geral e por vezes emocionado pelo fotografado. Esse interesse tem mais a ver com um afeto mediano que depende de um acervo cultural e moral do *Spectator* (outro termo denominado pelo autor para referenciar o observador) e que não aponta para um ponto particular no conteúdo da imagem, mas sim no geral referenciado. O *studium* é um conceito que, quando reconhecido, significa um conseqüente reconhecimento das intenções do *operator* (o fotógrafo), aprovando-as ou não, mas sempre tendo a capacidade de compreendê-

las. (BARTHES,1984,p.48)

Já o segundo elemento criado por Barthes (1984), o *punctum*, também vem do latim e referencia os elementos na fotografia que direcionam o olhar do *Spectator* depois de já ter reconhecido o *studium* da imagem. O autor descreve: “O segundo elemento vem quebrar (...) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (...), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar.” (BARTHES,1984,p.46). Este ponto encontrado na fotografia pode tanto agradar como desagradar o observador, aqui essa definição dependerá da subjetividade de quem analisa a fotografia.

A “morte” provocada pelo disparo do dispositivo fotográfico discutida nos parágrafos anteriores revela outros pontos relevantes para o desenvolvimento da teoria da imagem, como os cortes tanto temporal quanto espacial intrínsecos na imagem fotográfica.

No corte temporal podemos relembrar as características da teoria da foto como símbolo, retomando os aspectos de isomorfismo e simultaneidade. O primeiro é fundamentado na transformação da fotografia de três para duas dimensões, criando um novo simulacro que não mais a cena real e sim um produto outrora descrito por Barthes (1984) como algo a ser consumido pelo Outro. Já o segundo termo pode ser compreendido no momento do corte, do instante em que é acionado o dispositivo, levando toda a luz refletida pelo referente a ser inscrita e fixada na superfície sensível em um mesmo instante. Esta simultaneidade da inscrição do referente é uma característica própria da fotografia que não pode ser ignorada. Além disso, ainda há a questão do movimento inscrito nas imagens fotográficas. Dubois (2011), ao falar sobre o corte temporal da foto, também alude à ilusão que temos sobre o movimento nas imagens. Ele retoma a história de Zenão de Eleia, que dizia existir em cada fotografia um estado fixo das coisas e dos objetos e que no instante seguinte estas coisas poderiam estar deslocadas em um outro espaço e poderiam ser capturadas por uma câmera, formando assim uma sucessão de imagens inegavelmente estáticas e que juntas poderiam sugerir uma movimentação dos objetos retratados: estava aí o princípio do cinema. (DUBOIS,2011,p.166)

Quanto ao corte espacial, lançamos mão, mais uma vez, de utilizar a comparação entre pintura e fotografia para ilustrar essa teoria: na primeira, o pintor tem uma tela branca a sua disposição para planejar os elementos, criá-los um a um e inserí-los de maneira planejada e cautelosa, prevendo equilíbrio, cores, texturas, etc. Já na segunda, o fotógrafo se limita a encontrar um ângulo, um local, um modelo ou um objeto, enfim, um referente qualquer, para então extrair aquela cena do mundo real e fixar em um papel, tudo de uma vez. Dubois (2011)

ao tratar sobre esse tema, divide os tipos de espaço que podem existir na fotografia: o referencial, o representado, o de representação e o topológico. Explanarei a ideia que o autor quis passar no conceito geral: ele nos lembra que o que é representado na imagem fotográfica é tão importante quanto o que foi cortado dela e mais uma vez compara a fotografia com o cinema, onde há personagens que podem entrar no enquadramento e sair dele, formando alguma ideia sugerida por quem dirige a cena, ao contrário da fotografia em que tudo permanece imóvel e não pode definir uma personalidade aos que estão inseridos na imagem fotográfica. Ainda nessa comparação, a questão dos olhares de quem é representado adquire importância na interpretação, pois sabemos que o olhar para a câmera no cinema é completamente proibido a fim de esconder a encenação de algo irreal para fim de “iludir” o espectador. Já na fotografia é totalmente comum os olhares se voltarem para a lente da câmera, fazendo com que se preveja o espaço entre o operador e o referente, trabalhando aí a profundidade da imagem.

Trabalhos como o de Christian Vogt (Figura 11), em uma série de “quadros”, ele ilustrou toda essa ideia de “espaço” entre o que se representa em uma fotografia e o que deixamos de representar.



Figura 11 - De uma série de “quadros”
Fonte: Dubois (2011,p.190)

Outro fotógrafo que buscou fazer fotografias que trabalhassem com esse conceito de espaço, foi Alfred Stieglitz. Ele pretendia fazer fotos que independessem das “intenções” do fotógrafo (mesmo que esta já seja uma intenção). Em “Equivalências”, Stieglitz trabalhou

representando pedaços do céu (Figura 12), de forma que o enquadramento não mais importava tanto como antes, visto que o céu é tão vasto e tão comum que escolher uma parte dele não faz necessariamente com que a outra parte seja desvalorizada. Também há a questão da posição do fotógrafo, que tem a referencialidade perdida nessas obras, pois não há como deduzir de onde vem o disparo da câmera. Poderia ser tanto no sul como no norte.



**Figura 12 - Alfred Stieglitz, série “Equivalências”
Fonte: Dubois (2011,p.208)**

Com a finalidade de explorar as possibilidades que a fotografia poderia lhes apresentar, vários movimentos se utilizaram dessa técnica para trabalhos que se caracterizassem de maneira que lhes conferissem personalidade. Isso ocorre quando a questão “a fotografia é uma arte?” cessa e essa atividade começa a se desenvolver sem amarras. Já no século XX conseguimos perceber certa independência da fotografia em relação à pintura e várias experiências nesse âmbito foram realizadas. Apesar de intrínsecas, arte e fotografia são capazes de andar lado a lado e sabemos que hoje essa discussão de diferenciação entre as duas não faz mais sentido. O que devemos nos atentar no momento seria como a arte contemporânea é tão marcada em seus fundamentos pela fotografia.

As obras de Marcel Duchamp são historicamente reconhecidas pelas suas características dadaístas capazes de encantar ou repelir o público. É Duchamp que busca fugir da lógica que emanava na época: “Se Marcel Duchamp representa a ruptura absoluta na alvorada desse século é principalmente pelo abandono que institui desde muito cedo de tudo o que tem relação com o que ele chamava de “a arte retiniana” (...)” (DUBOIS,2011,p.254). “Arte retiniana” quer dizer uma representação clássica, uma ordem de arte que toma por base

traços mais icônicos que indiciários. Pode-se dizer que quase toda a gama da obra de Duchamp tem sua essência no conceito fotográfico, ou seja, pode ser explicada pela lógica do índice. No exemplo a seguir, Figura 13, temos uma fotografia de Duchamp de um perfil parte desenhado, parte representado por um objeto que molda a bochecha do “personagem”.



**Figura 13 - “With my tongue in my cheek”,
Marcel Duchamp
Fonte – Dubois (2011,p.255)**

Não somente o dadaísmo trabalhou os conceitos fotográficos dentro da arte contemporânea, mas também o surrealismo, a pop art, o hiper-realismo e outros movimentos.

Juntos, o dadaísmo e o surrealismo trabalharam uma linha de obras denominadas fotomontagens que, como o próprio nome sugere, são montagens de fotografias. Nessas obras muito se trabalhou com o ato da associação (agrupamento, montagem, metáfora) e combinação. As mensagens, quando presentes, variavam desde poéticas até agressivas.

Também aliados foram a pop art e o hiper-realismo que tiveram como berço o Estados Unidos e sua grande prosperidade no âmbito da tecnologia e do consumo. Foi nessa época que surgiu o *styling*, movimento responsável pelo aguçamento do senso de consumo da sociedade estadunidense, que consistia em “estilizar” o produto sem que fosse mudada sua função principal, mas sim apenas acessórios e senso estético, fazendo com que o consumidor seja

atraído pelo novo e sinta que o produto adquirido anteriormente já não tem o valor que imaginou ter.

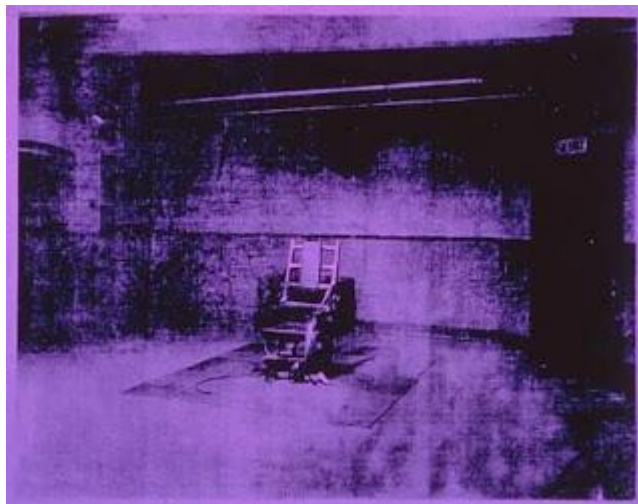
Andy Warhol, ícone célebre da Pop Art, fez trabalhos que marcam a época e são capazes de manter sua popularidade até os dias de hoje. Podemos destacar a série “Death and Disaster” feitos entre 1963 e 1965, que se trata de fotografias monocromáticas de cenas reais que retratavam tragédias: vários acidentes de carros, trem, veículos em geral e até uma cadeira elétrica, como podemos ver na Figura 14:



Figura 14 - “Ambulance Disaster”, Andy Warhol
Fonte – Andy Warhol (1963)

Nessas fotografias são representados os objetos de forma isolada, sem a participação de pessoas ou uma encenação que possa induzir o pensamento do observador a uma idéia premeditada (Figura 15). É característico da Pop Art e também presente nesse trabalho específico de Andy Warhol conceitos como a repetição, o múltiplo e a transformação. Dubois (2011) ainda conclui:

Compreende-se, portanto, que a relação entre Pop Art e fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a “filosofia” da primeira. *A Pop Art é um pouco a polaroide da pintura.* (DUBOIS,2011,p.273)



**Figura 15 - “Electric Chair”, Andy Warhol
Fonte – Andy Warhol – (1963)**

O hiper-realismo foi um movimento que aconteceu entre os anos 50 e 70 do século XX, muitas vezes associado à Pop Art. Apesar da ligação existir entre elas de fato, no caso do hiper-realismo o aguçamento do sentido icônico foi mais forte. Trabalhava-se muito cenários urbanos, reflexos, luzes, vitrinas, veículos, etc. Superfícies reluzentes, recorte e enquadramento são bastante utilizados. E o conceito de “reprodução” antes presente na Pop Art, aqui é substituído pela “representação”. Dubois (2011) esclarece: “O hiper-realismo usa o *excesso* de mimetismo, o *demasiado* de evidência da representação. Acrescenta, torna excessivo. Do exagero figurativo, faz um exagero à figuração.” (DUBOIS,2011,p.274). Para buscar tal resultado, os hiper-realistas utilizavam slides para projetar as fotografias, aí então pintavam as cenas representadas de maneira que aguçava certos pontos da cena. Essa atividade moderna faz exatamente o contrário do ideal ditado pelos pictorialistas: ela não mede esforços para tornar a pintura mais fotográfica que a própria fotografia.

Movimentos como estes são muito importantes para a história e o caminho de afirmação do ato fotográfico. Cada um deles possui suas características específicas que lhes conferem identidade e por essa razão auxiliam a fotografia na conquista de seu espaço. Fotojornalismo, fotografia de guerra, fotografias baseadas no “instante decisivo”, fotografias para catalogar as pessoas com antecedentes criminais e fotografias de pessoas marginalizadas por algum defeito ou divergência física do usual são alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos durante o século XX que auxiliaram no crescimento dessa técnica e cultura.

Tendo em vista as consequências e os parâmetros estabelecidos no desenvolvimento do ato fotográfico, conseguimos dar fundamento à análise que será feita sobre o cruzamento entre a linguagem fotográfica e a linguagem pictorial. Conceitos apresentados aqui como a

mimese, a característica simbólica e a indicial, serão abordados mais adiante de maneira mais aprofundada no momento da metodologia de análise, em conjunto com maiores informações a respeito da obra de Charles Sanders Peirce.

Este capítulo é importante uma vez que trabalha a fundamentação teórica da fotografia, um dos principais pilares abordados neste trabalho, invocados através do quadrinho “A Menina Inclinada” (PEETERS; SCHUITTEN, 1996).

3 FUNDAMENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA GRÁFICA

Se por um lado temos a fotografia e suas principais características como linguagem mostradas no primeiro capítulo, por outro devemos considerar os conceitos e noções da narrativa gráfica também enquanto linguagem, para que, por fim, sejamos capazes de analisar o resultado do cruzamento dessas duas linguagens. Ou seja, iremos mostrar como a composição e montagem de imagens em um espaço pode mudar ou agregar significado a estas. A narrativa gráfica torna o instante congelado da fotografia em instante narrativo, criando ligações entre imagens distintas, que trabalham para fazer com que “o vazio entre um e outro quadro dêem margem a reflexão do leitor para complementar o que foi omitido pelos quadrinhos com a imaginação e a percepção” (RAHDE,2008).

Entendendo a estrutura básica das narrativas gráficas podemos entender os signos gráficos que possuem a capacidade de transmitir uma mensagem através de uma contínua repetição de grafismos.

Este capítulo intenta aprofundar os conceitos sobre design, mais especificamente o design gráfico, a fim de compreendermos os premissas estabelecidas sobre ele e os caminhos pelos quais ele percorre, pois procuramos estudar a construção de imagens através do design gráfico. A narrativa gráfica é apresentada no tópico seguinte, de forma a mostrar a linguagem dos quadrinhos e como ela é construída. Nesta etapa do trabalho utilizamos conceitos tanto de design gráfico como de linguagem verbal, pois no caso dos quadrinhos eles são – na maioria das vezes – complementares.

3.1 O DESIGN GRÁFICO DENTRO DO DESIGN

Muito já se discutiu sobre a definição do que seria design. Porém, como Cardoso (2008) já declarou, “Não faltam no meio profissional definições para o design, e essa preocupação definidora tem suscitado debates infundáveis e geralmente maçantes” (CARDOSO, 2008, p. 20). Não pretendemos neste trabalho evidenciar tal definição, porém é de nosso interesse apresentar maneiras de se enxergar essa atividade, de forma que o integre ao tema de maneira coerente.

Uma das possibilidades de interpretação sobre design é a de Flusser em sua obra O

Mundo Codificado (2011), em que aponta para a necessidade humana de informar o mundo a sua volta. Ao apontar o mundo como uma dicotomia "matéria" e "forma", Flusser aborda como o homem na antiguidade buscava tornar visível a matéria através da forma. O exemplo do autor é de que ao criarmos uma mesa partindo da madeira como matéria-prima, nós moldamos a matéria em um modelo eterno: a ideia de mesa. Esse trabalho de dar forma é o informar, estabelecer um molde aos fenômenos. É aí que o Design aparece como responsável por esse fenômeno.

Para o filósofo tcheco naturalizado brasileiro¹, "a matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem" (FLUSSER,2011,p.28). O principal objetivo de Flusser é questionar a questão do design, ou seja, da informação nas produções das imagens técnicas, que podemos entender como a fotografia, os filmes, etc. Ao depararmos com tais imagens, questionamos sua materialidade, como já discutimos anteriormente ao falarmos sobre a indicialidade e iconicidade da fotografia. Porém, Flusser acredita que designar tais produções como imateriais é um erro. Esse erro deve-se ao fato de, aparentemente, as imagens mostrarem-se com "formas vazias, livres de matérias" (FLUSSER,2011,p.31). Mas a questão aqui é que, nas palavras do autor: "...o que agora está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de materializar essas formas. (Flusser, 2007, p.31)

Sendo assim, podemos lançar mão da ideia de Flusser sobre Design de forma que encaremos o seu conceito como um planejamento que busca dar forma a modelos que realizem e projetem a infinidade de mundos alternativos altamente codificados. Entretanto, iremos discutir o processo de construção das imagens através do design.

O design gráfico é produto de "uma complexa fecundação cruzada de influências e movimentos artísticos" (HURLBURT, 1986, p.13). Seu desenvolvimento não foi linear, mas um acúmulo de ideias e acontecimentos que tornou possível questionar a importância da produção gráfica planejada e seu efeito na sociedade.

Temos dentro do ofício de design uma variedade de atividades enorme, o que justifica essa "discussão infundável" sobre ele. Segundo Bürdek (2006), esse pluralismo é necessário e justificável, por isso mais efetivo do que se definir "o que é design", seria nomear os problemas aos quais ele se propõe atender.

De acordo com Twenlow (2007), a mutação que as atividades de design sofrem ao

¹ Flusser viveu 31 anos no Brasil e escreveu sua principal obra na língua portuguesa.

longo do tempo são muitas e, por isso a necessidade de se renovar é contínua. Lupton e Phillips (2008) contribuem para essa afirmação quando apresentam um paralelo entre o que era um bom design na época da Bauhaus - com definições estritamente formais e teorias mais “padronizadas” como a Gestalt - e o que é considerado um bom design hoje, onde formas abstratas, impuras, com ruídos e híbridas são também consideradas um bom resultado.

Dentro dessa constante mutação, é natural percebermos a inserção de tecnologias digitais no processo projetual do design. Esse acontecimento, ocorrido em 1984, foi como a fotografia em sua época: houve tanto rejeição a essa nova técnica, quanto adesão. Mesmo com equipamentos de baixa resolução e de poucos recursos, foi um marco na história do design e alavancou o processo projetual existente (GRUSZYNSKI, 2000).

De lá para cá a tecnologia deu um salto considerável e as ferramentas utilizadas no processo projetual de design hoje se tornaram obrigatórias. Lupton e Phillips (2008) alertam sobre a utilização quase automática de ferramentas e soluções oferecidas pelo computador em detrimento de soluções visuais mais interessantes e profundas, prejudicando a qualidade do pensamento visual. Cardoso (2008) também contribui com esse pensamento quando discorre sobre a tecnologia que é utilizada no ofício atualmente: “o risco de bitolar a excentricidade criativa é constante em qualquer sistema operacional que retira o controle instrumental do usuário, mesmo que seja para potencializar de forma exponencial a eficiência da execução” (CARDOSO, 2008, p. 242).

Dessa problemática inserida no campo do design, surge a necessidade de formas de desenvolvimento projetual que mais agreguem informação dentro de uma produção visual do que simplesmente construí-la. Ou seja, o pensamento visual deve ser aguçado em função da boa produção.

É dentro desse contexto que este trabalho se faz relevante. A busca constante por modelos mentais que exercitem a percepção visual do designer é necessário, visto que as possibilidades de atrofiamento mental foi amplificado com a utilização de ferramentas tecnológicas.

3.2 CONCEITOS BÁSICOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE QUADRINHOS

Uma das melhores mídias para observarmos e conseguirmos exemplificar a narrativa

gráfica, ou de imagens, são as histórias em quadrinhos. As ferramentas usadas para dar forma às histórias contadas através de múltiplas ilustrações são inúmeras e elas permitem criar narrativas ricas que trabalhem espaço e mesmo o tempo através de simples composições.

Will Eisner contribuiu muito para o reconhecimento dos quadrinhos como uma “arte sequencial”, termo denominado por ele em sua obra “Comics and Sequential Art” (MCCLLOUD,2005,p.5). Este termo tem suporte teórico, pois é facilmente explicado quando colocamos em desordem quadros que antes transmitiam uma mensagem quando estavam na sequência correta, resultando em imagens singulares incapazes de se comunicarem entre si e passar a mensagem anterior. Porém, o termo “Arte Sequencial” sugere uma abertura muito ampla de interpretações, sendo possível inserir dentro desse significado por exemplo as palavras, os filmes, as animações, as fotonovelas, os quadrinhos, etc. Tudo o que possui a característica sequencial cabe-se na definição do termo de Eisner (1999). Tendo esse problema em vista, para tratar de um assunto específico que iremos tratar aqui, lançamos mão da determinação dada por McCloud (2005) sobre quadrinhos, que derivou do termo criado por Eisner: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCCLLOUD,2005,p.9).

Disposto em sequência, quando analisamos o quadrinho como um todo e seus elementos específicos, podemos dizer que ele assume a característica de uma linguagem de fato. Além de possuir seu vocabulário próprio, cheio de onomatopéias² e uma “tradicional decodificação de texto”, os quadrinhos desempenham hoje um papel muito importante no âmbito social e é cada vez mais explorado na dieta literária das pessoas (EISNER,1999,p.7). A experiência visual que existe nesta linguagem é facilitada pela inclusão de palavras que, juntas, caracterizam o que conhecemos por “quadrinhos”.

Não podemos mais afirmar que para aprender a ler hoje é necessários saber ler as palavras, apenas. As modificações feitas nas formas de comunicação foram tantas que atualmente para que uma mensagem seja transmitida sem ruídos, há a necessidade de se aprender a ler as imagens, os símbolos, as convenções, as palavras e muitas outras formas de mensagens. Tom Wolf publicou na *Harvard Education Review* em agosto de 1977:

(...) Pesquisas recentes mostram que a leitura de palavras é apenas um subconjunto de uma atividade humana mais geral, que inclui a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações... Na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais geral – como uma forma de atividade de percepção. (WOLF apud EISNER,1999,p.8)

² Onomatopéia é uma figura de linguagem em que se reproduzem sons por meio de um fonema ou uma palavra.

McCloud conta que para várias pessoas que não possuem conhecimento sobre o assunto, e a visão geral sobre ele é realmente muito estreita (McCLOUD,2005,p.3) Além desse preconceito, essa forma de arte sofreu e ainda sofre algumas classificações infelizes, mas na contramão dessas afirmações existem estudos que defendem a arte sequencial argumentam que na busca de um bom resultado na criação de um quadrinho, há a necessidade de se ter um conhecimento tanto visual quanto literário. Para que a leitura seja feita de forma efetiva, o leitor também precisa ter uma percepção estética desenvolvida e esforço intelectual aguçado (EISNER,1999,p.8).

Os quadrinhos de hoje não nasceram dentro de quadros, com legendas, balões e onomatopéias como conhecemos atualmente. Sua origem vem desde os tempos em que se desenhavam o cotidiano dos homens egípcios nas paredes das pirâmides, todos em sequência e com uma continuidade. Milhares de anos se passaram e no século XVIII esse tipo de expressão voltou em publicações e panfletos distribuídos para a massa, que contavam histórias e romances. Will Eisner (1999) conta que nessa época já procuram criar uma *Gestalt* que pudesse trazer coesão nesse veículo, com o intuito de direcionar uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias dispostas em sequência e separadas por quadros. Nessa movimentação, surgiu então o que os franceses definiram como “*bande dessinée*”, o que hoje os portugueses chamam de “banda desenhada” e que aqui definimos como “história em quadrinhos” (*comics*).

Na comunicação que se estabelece entre leitor e criador, é muito importante lembrar que a referência trabalhada deve se manifestar tanto na mente de um como de outro. Essa complexidade se reflete para o cartunista em todos os momentos da criação. Na escrita, a caligrafia também pode ser trabalhada esteticamente para que auxilie na compreensão de sentido, fazendo referências a sons e estilos de fala. Uma mesma ação (Figura 16) pode ter seu sentido modificado inúmeras vezes por tipos caligráficos, balões, nuances da iluminação no quadro, etc.



Figura 16 - Exemplos de modificações de sentido
Fonte: Eisner (1999,p.15)

Por outro lado, a não utilização de palavras não prejudica sempre a compreensão da mensagem nos quadrinhos. Utilizando a representação de posturas simbólicas dos personagens, o ilustrador é capaz de escrever uma história apenas em desenhos (EISNER,1999,p.16), como é o caso da Figura 17 que mostra um quadrinho de Ricardo Tokumoto do Ryotirinhas:

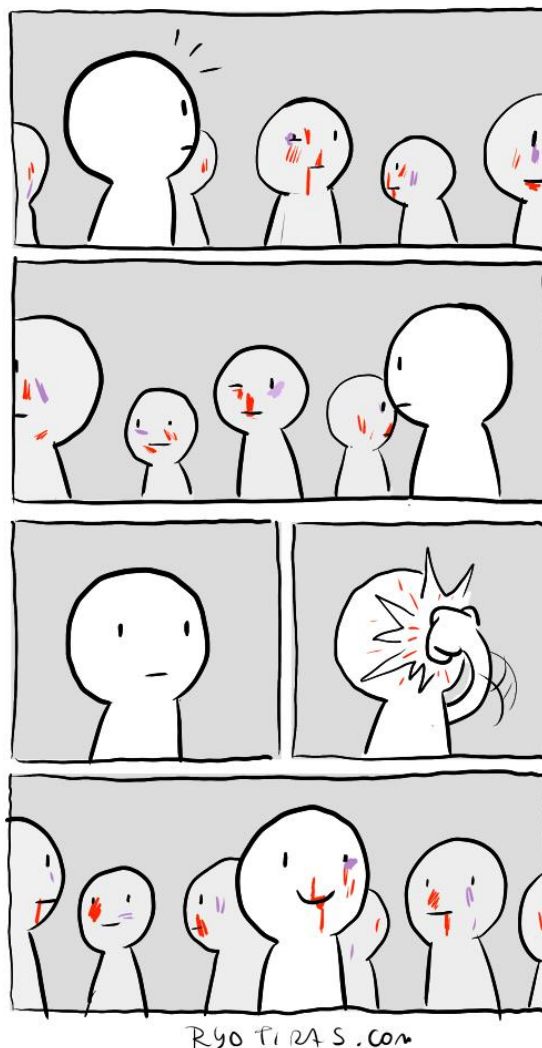
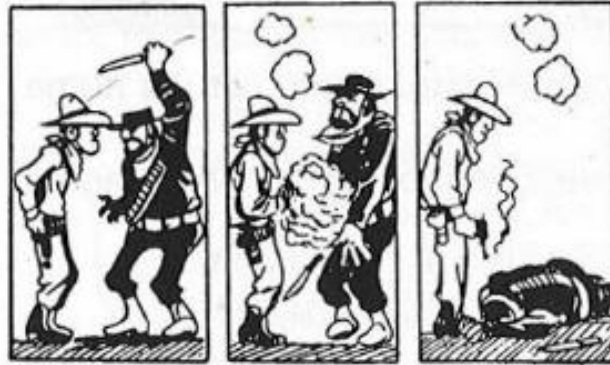


Figura 17 - "Backpfeifengesicht"
Fonte: Ricardo Kumoto (2012)

Neste caso podemos pegar como exemplo histórias contadas não somente com ilustrações, mas em fotografias que se utilizam de atores para, juntas, criar uma “fotonovela”. Neste caso é necessário dos atores um esforço maior na representação, buscando uma característica bastante teatral nas feições, posturas e linguagem corporal.

Como qualquer história contada em palavras, desenhos, prosa, etc. Há a necessidade de se atentar ao “timing” para que o efeito no receptor seja bem sucedido. Na arte sequencial podemos verificar a presença de cortes que trabalham o tempo a seu favor, a fim de trazer impacto a quem lê. Por outro lado, existem histórias também que se utilizam da inserções a mais de quadros com o propósito de dramatizar a situação representada, veja na Figura 18 os possíveis resultados dessas modificações:

TEMPO



TIMING

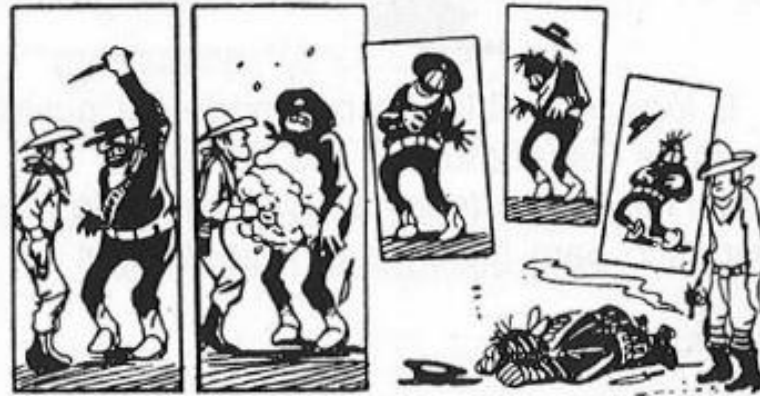


Figura 18 - Exemplos *timing*
 Fonte: Eisner (1999,p.25)

É importante a presença de elementos que guiem o leitor no decorrer da história, para que o *timing* não seja prejudicado e a mensagem não sofra ruídos de emissor para receptor. Como auxiliador nessa tarefa, o quadrinista tem como parceiro os balões. Com o desenvolvimento dessa arte sequencial, em paralelo os balões também foram tomando forma e criando um padrão de representação. Hoje conhecemos várias maneiras de guiar o leitor com esse elemento. A começar pelos contornos que conhecemos hoje e que se manifestam em quase todos os quadrinhos, que podemos verificar na Figura 19 a seguir, como o balão de fala normal de linha contínua, o de pensamento em forma de nuvem, o de fala em tom baixo em linhas pontilhadas e o de ruído emanado em rádios ou televisões com traços mais brutos e cheios de arestas.



Figura 19 - Exemplos de balões
Fonte: Eisner (1999,p.27)

Tomando por base o sentido de leitura que conhecemos no ocidente - da esquerda para a direita, de cima para baixo (Figura 20) -, cabe ao ilustrador na aplicação desse recurso, esquematizar harmonicamente os elementos do quadrinho de forma bem sucedida.

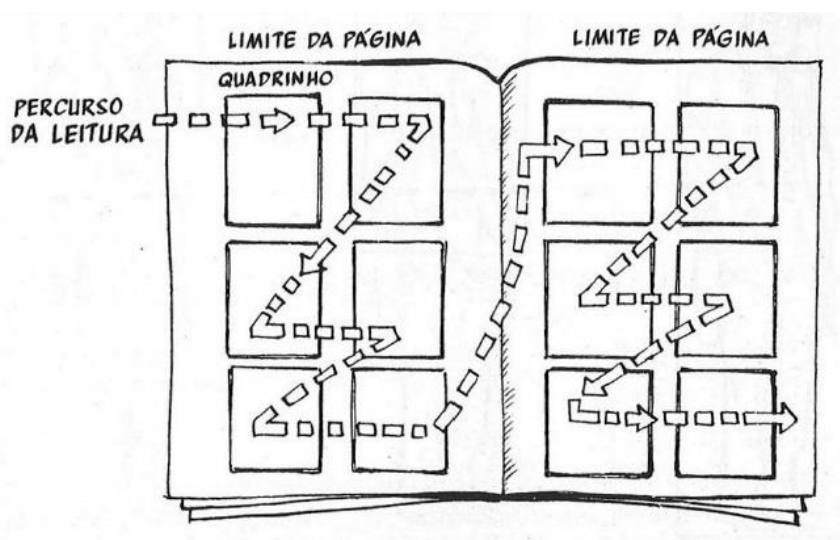


Figura 20 - Sentido da leitura ocidental
Fonte: Eisner (1999,p.41)

Traduzir uma história escrita para os quadrinhos faz com que o ilustrador necessite de ferramentas próprias para a tradução de certas ações. Os tipos de fala, sons, tons, drama, etc. Foram explicados anteriormente, mas quando há a lembrança dos personagens? Como traduzí-las sem que se misture com a história principal? Para esse tipo de ação, foram criados requadros (Figura 21) que são capazes de atentar o leitor sobre a mudança de cenário e tempo.

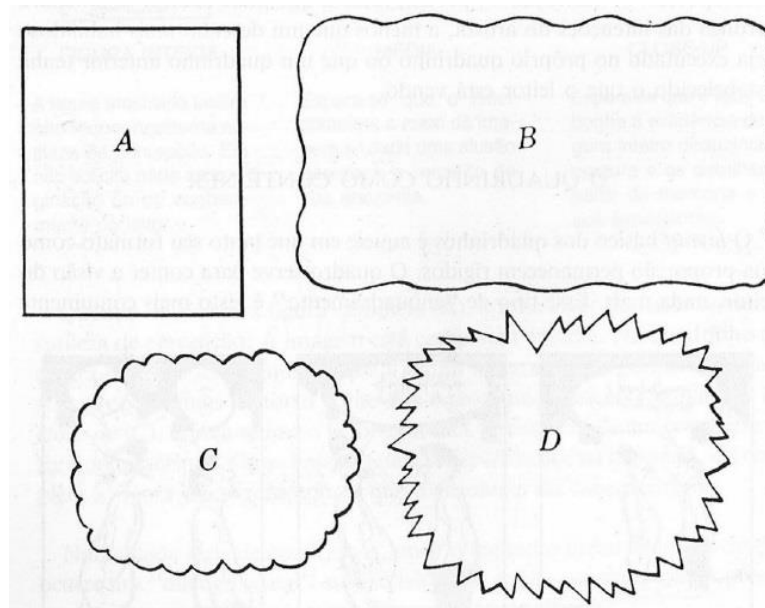


Figura 21 - Tipos de quadros
Fonte: Eisner (1999,p.44)

A importância dos quadros é muito grande visto que toda a composição de uma página é desenhada por eles. O sentido da história, leitura e narrativa dependem desse elemento.

Tendo em vista os recursos básicos de criação da arte sequencial, a análise sobre sua aplicação se torna mais fluída. Podemos encontrar os quadros aplicados em revistas, *graphic novels*, manuais de instruções, *story boards*, entre outros. Suas funções e públicos-alvos são diferentes e por isso o estilo pode e, provavelmente irá, se modificar (EISNER,1999.p.136).

Para a análise proposta neste trabalho, devemos nos atentar a esses recursos apresentados, pois as aplicações das técnicas comentadas foram inseridas com o propósito de auxiliar o leitor na condução de uma mensagem. Balões e tipografias que podem modificar a emoção dos dizeres de um personagem; quadros que separam mais que ilustrações, mas sim o tempo na narrativa; composições de quadros que dão fluidez na leitura das histórias; todos esses elementos contribuem para que o artista se expresse através da obra. Isto é justamente o que buscamos ao analisar essas ferramentas. E é esta a proposta do trabalho, entender o significado dessas ações e ferramentas e traduzí-las através de uma metodologia baseada na semiótica norte-americana de análise de imagem. Portanto é bom se esses conceitos sobre a arte sequencial sejam colocados nos seus lugares para retomarmos em sequência.

4 INTRODUÇÃO ANALÍTICA AO OBJETO

Esta etapa do trabalho procura unir todos os conceitos já apresentados anteriormente e ainda trazer outros para a fundamentação teórica da metodologia. Aqui trabalharemos o método de análise de imagem instruído por Martine Joly (1996) e, para tanto, é necessário um certo aprofundamento em conceitos da semiótica Peirceana. Portanto veremos a seguir a conceituação sobre imagem feita por Joly, alguns tópicos de Semiótica importantes para a compreensão dos signos que serão analisados e também teorias desenvolvidas por Roland Barthes sobre análise de imagem e linguagem verbal.

A importância desse capítulo está em verificar em um trabalho real a verdadeira interação entre duas linguagens diferentes e seus resultados. Essa prática pode possuir inúmeras formas de interpretação e aplicação, de maneira a adquirir diferentes significados. Essa diversificação é importante para uma melhor compreensão do ofício de um designer, pois na prática a responsabilidade pela mensagem transferida é de quem a constrói, podendo fazer com que o resultado desse trabalho de “fusão” seja tanto um carma para o profissional, como também uma benção. Cabe a ele a escolha de construir sua peça de maneira consciente.

4.1 O QUADRINHO “A MENINA INCLINADA” COMO OBJETO DE ANÁLISE

Este capítulo procura mostrar, pela primeira vez neste trabalho, as duas linguagens estudadas nos capítulos anteriores fundidas em trabalhos existentes no mercado. Além de apresentar o objeto de análise de maneira mais esmiuçada, explicando o enredo da história e as características do quadrinho “A Menina Inclinada” (2000), duas outras obras são apresentadas.

A primeira diz respeito a um quadrinho que, como o objeto de análise, também utiliza a fotografia em conjunto com o design gráfico para representar a história. Nesta obra de Dave McKean (2005) podemos verificar que as fotografias utilizadas, por vezes possuem grande presença de manipulação. Daí, a necessidade de se compreender o resultado desse trabalho para uma melhor performance no âmbito profissional do design.

Já a segunda obra apresentada é de autoria de Johan Thörnqvist, que trabalha desenhos em cima de fotografias com cenários diversos. Neste caso a narrativa gráfica é colocada um pouco de lado, pois cada figura é trabalhada individualmente, mas a interação entre fotografia e design gráfico é evidente e possui resultados muito interessantes.

Por fim, o quadrinho “A Menina Inclinada” será introduzido ao leitor, a fim de informá-lo sobre o enredo da história e suas características principais.

4.2 OBRAS SEMELHANTES AO OBJETO DE ANÁLISE

Há diversos trabalhos que fazem uso não somente de uma linguagem, mas de duas ou mais em um mesmo projeto. O mais comum dessa mistura são as palavras que encontramos em diversos suportes rodeando figuras, desenhos, imagens pictóricas em geral, com a função de direcionar o pensamento das pessoas à uma ideia comum. Não existe uma única mistura possível. No mesmo viés do quadrinho que iremos analisar mais adiante - de quadrinho que utiliza fotografias manipuladas e desenhos - encontramos outros projetos visuais que utilizam dessa fórmula para se destacar e ter sua própria personalidade, como por exemplo “A Comédia Trágica ou a Tragédia Cômica de Mr. Punch” escrita por Neil Gaiman e ilustrada por Dave McKean (Figura 22). Esse trabalho faz uso de fotografias muitas vezes tão manipuladas que podemos ser enganados pelos efeitos nela trabalhados, mas em outros momentos os traços tão caracteristicamente reais da fotografia são muito claros ao leitor.



Figura 22 - Fotografia do personagem Mr. Punch
Fonte: Gail; McKean (2005,p.90)

A fotografia presente na obra de McKean pode as vezes ser tão manipulada na pós-fotografia que os traços reais podem perder sua característica, assim como há no mesmo trabalho quadros que utilizam pouca intervenção, sendo de fato uma fotografia, onde a pré-produção para a capturação da imagem é a responsável pelo sentido ideal do quadro, como exemplificado na Figura 22. Por isso, não temos uma “homogeneidade” nesta obra, mas sim muitos graus de modificação de imagem diferentes.

Em outros caminhos, já não mais procurando dentro da arte sequencial, encontramos também o trabalho de Johan Thörnqvist, um sueco que iniciou um projeto onde trabalhou digitalmente desenhos em cima de fotografias tiradas do seu próprio telefone celular (Figura 23).

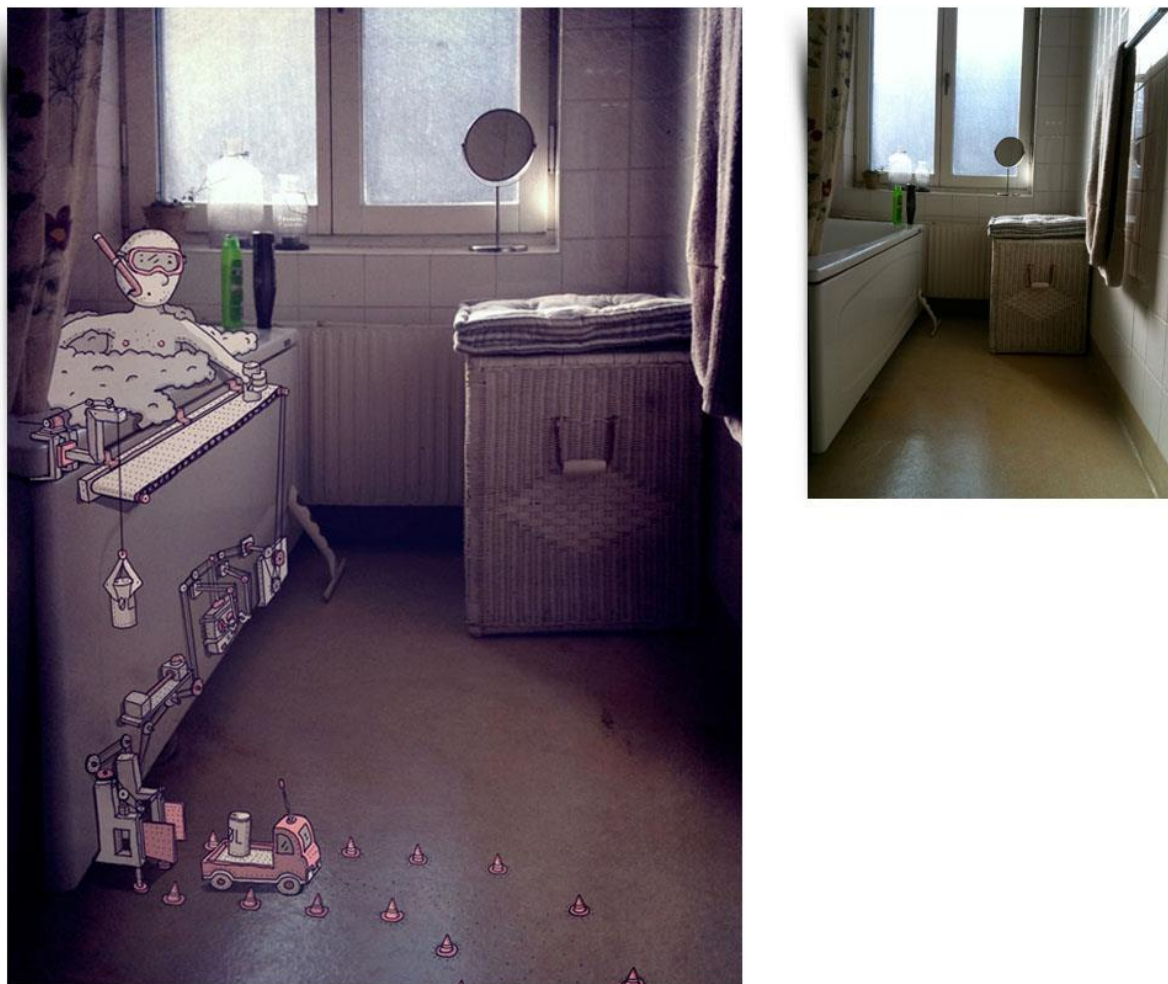


Figura 23 - “Badkaret”
Fonte: Johan Thörnqvist (2013)

É um mundo todo criado em torno de objetos comuns no dia a dia das pessoas, como

hidrantes, luminárias, banheiras, cadeiras de praça, ruas vazias, etc. Nesses instantes vazios capturados pela lente da câmera de Thörnqvist, ele reinventa personagens e situações diversas, como podemos ver na Figura 24 a seguir:



Figura 24 - “Citroner”

Fonte: Johan Thörnqvist (2013)

Na comparação possível entre a fotografia original para a manipulada é bastante visível o grau de modificação de lá para cá. Tanto na iluminação quanto na utilização de ferramentas que exaltam algumas características de alguns objetos da foto, é possível enxergar que todos esses pontos são trabalhados com o intuito de basear o conteúdo do desenho que irá fazer parte da imagem.

É dentro desse contexto de interação entre linguagens que escolhemos como objeto de análise principal deste trabalho o quadrinho “A Menina Inclinada” de Peeters e Schuitten, escrito em 2000.

4.3 APRESENTAÇÃO DO QUADRINHO “A MENINA INCLINADA”

A história em quadrinhos que escolhemos para este trabalho faz parte de uma coleção chamada “As Cidades Obscuras”, todas escritas por Peeters e ilustradas por Schuiten. Esta coleção trabalha em todas as publicações histórias fantásticas, na qual o mundo concreto em algum momento se choca com uma dimensão utópica, não sendo diferente na obra que escolhemos analisar. Os traços de Schuiten são bastante característicos e conhecidos pela alta descrição visual dos monumentos arquitetônicos.

Todo ilustrado em nanquim, não somente nos cenários, mas em toda a obra, o desempenho do ilustrador é excelente, pois trabalha as características de cada personagem em suas feições e expressões corporais. Somente em um dos três cenários criados por Peeters, não é Schuitten quem ilustra a história, mas sim Marie-Françoise Plissart que fotografa a ator Martin Vaughn-James em espaços totalmente baseados na história e cria fotografias feitas especialmente para o quadrinho.

Publicado em 1999, este livro se destacou por ter como personagem principal uma figura feminina, que depois de ter vivenciado o amor impossível se vê incentivada a trabalhar por uma causa. No final da história vemos a Mary ser aclamada pela população por feitos que fizeram dela uma imagem respeitada. Estas realizações de Mary são apenas citadas na história, não deixando claro exatamente quais foram os grandes acontecimentos. Além de ter uma personagem principal feminina, é também uma história que ajuda a concretizar a ideia de unificação dos universos apresentados (SANTOS,1999). Podemos verificar esse fato com o andamento que a obra toma, apresentando ao leitor inicialmente três histórias que acontecem em três cenários diferentes para, por fim, se juntarem e construírem um sentido comum.

Os três eixos de “A Menina Inclinada” são bastante claros ao leitor, sendo divididos por capítulos intitulados com os nomes das cidades, horários e datas em que ocorrem os fatos. O primeiro, onde se encontra a personagem principal Mary Von Rathen (Figura 25), se passa em torno dela, mostrando toda sua saga como uma garota inclinada e suas dificuldades de se encaixar em uma sociedade que possui o centro de gravidade diferente do dela.



Figura 25 - Personagem principal, Mary Von Rathen
Fonte: Peeters;Schuitten (1996)

O segundo mostra o andamento dos trabalhos desenvolvidos pelo cientista Axel Wappendorf, um inventor visionário que ao longo da história faz uma reflexão a cerca das motivações e riscos da indústria militar que o sustenta e é, ainda, o responsável pelo seu deslocamento e de Mary até o lugar misterioso para o qual são levados.

Já o terceiro é construído todo em cima de apenas um personagem, o Augustin Desombres (Figura 26), que por toda a história é tomado por uma misteriosa inspiração que o faz pintar infinitas esferas pelas paredes de uma casa abandonada no meio dos Altos Planaltos do Aubrac. Este capítulo, por sua vez, é liustrado em fotografias.



Figura 26 – Desombres
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.88)

A história se inicia com a personagem principal chegando em Cosmopolis, um parque de diversões em Alaxis, junto da sua família. Em meio a reclamações de seu irmão e demonstrações de soberba de seus pais, a família se dirige a um brinquedo semelhante a montanha russa. Depois de utilizarem este brinquedo, que em todo o percurso apenas Mary se divertiu, a garota se sente desequilibrada, literalmente. Algo sobrenatural acontece durante o caminho da montanha russa e faz com que Mary mude seu centro de gravidade, se tornando assim uma menina inclinada.

Os pais de Mary não se conformam com o que ocorreu e tentam “consertá-la” com médicos de todos os lugares. Porém o diagnóstico dado é um distúrbio de personalidade, então para remediar a situação eles a matriculam em um colégio interno.

No novo colégio a garota inclinada sofre inúmeras chacotas por conta de seu problema que a difere das outras meninas, fazendo com que na primeira oportunidade ela fuja de lá, ficando perdida por um tempo até que o circo a encontra e a agrega. Lá faz muito sucesso com números que impressionam a platéia por ser tão inclinada e mesmo assim se manter em equilíbrio. Um certo dia um jornalista a entrevista e conta à garota sobre um cientista muito excêntrico que trabalha em projetos que podem ajudá-la a se “endireitar”. O interesse da garota é aceso e assim ela vai atrás de Axel Wappendorf (Figura 27).



Figura 27 - Axel Wappendorf
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.85)

Em paralelo a história de Mary, Axel, o cientista, trabalha em um projeto junto de outros cientistas para estudar os astros mais próximos. Mas depois de um evento estranho, que se parecia com um eclipse mas não havia indícios comuns aos eclipses, fez com que a curiosidade dos cientistas se voltassem para esse fenômeno. Axel se dedicou a estudar uma maneira para viajar até o “planeta oculto”, tendo fé de que o ocorrido se originou de lá e pressionado por uma promessa que fez ao General Morgan de que conseguiria acessar este planeta.

Quando estava prestes a se lançar com o seu ônibus espacial especialmente contruído, Mary, a menina inclinada, chega até Monte Michelson, onde o cientista está instalado para as pesquisas que o ocupam. Ambos se convencem de que precisam ir até o “planeta oculto” pois depois de fazer alguns testes com a garota, o cientista conclui que ela possui de fato um outro centro de gravidade e, portanto, pertence a outro mundo, aquele o qual ele procura há tanto tempo.

Os dois então se juntam para esta viagem e partem. Enquanto toda essa jornada acontece, o pai de Mary a procura seguindo seus passos sempre com um pouco de atraso, porém chega muito perto quando a vê dentro do ônibus espacial e tem um ataque cardíaco ao vê-la partir.

Simultaneamente, Augustin Desombres tem sentido várias sensações diferentes dentro da casa abandonada em que pinta esferas rachadas e outras imagens nas paredes. Por algum momento se sente motivado a desenhar um retrato de uma garota que aparece à sua mente de repente e que o faz materializá-la em um desenho feito a tinta na alvenaria, fazendo com que Desombres se sinta muito curioso para saber quem será essa menina que entrou em sua cabeça tão de repente.

Quando o ônibus espacial chega ao seu destino, Axel fica desconfiado se seria ou não seu “planeta oculto” pois o tempo de viagem fora muito curto. Entretanto, em meio às dúvidas

do cientista, Mary se manifesta totalmente segura dentro daquele planeta onde já não mais era inclinada. Até que, perdida no meio da escuridão e vasculhando uma fenda, a menina encontra Desombres. O artista fora atraído para dentro das esferas que pintava nas paredes, não sendo mais representado em fotografias mas sim ilustrado em nanquim, como Mary. Ele fora o responsável por criar essa passagem entre os mundos.

Os dois personagens, Desombres e Mary, se reconhecem dos súbitos pensamentos deliberados que tinham nos mundos anteriores e logo se apaixonam no mesmo instante em que se conhecem, vivendo um momento de amor intenso e verdadeiro. Porém Axel reaparece depois de conversar com um nativo do “planeta oculto” e, além de começar a se sentir inclinado, percebe que é possível se perder lá dentro. Assustado, o cientista procura Mary, e quando a encontra ela já está nos braços de Desombres, completamente entregue.

Depois de conversar com o pintor e convencê-lo de que apesar do seu poder de criar passagens ocultas para outros planetas em suas obras fosse algo fascinante, não era uma boa aposta abalar o equilíbrio dos mundos da maneira que poderia ser abalado se isso fosse posto a público. Desombres fica mais uma vez assustado com a afirmação de Axel e se despede de Mary.

Desesperada por perder seu amor tão de repente, a garota corre atrás do pintor e segura sua mão no último momento em que ele já está a desaparecer. Esse toque da Mary faz com que Desombres carregue pra sempre a lembrança da garota, pois sua mão agora é representada com os mesmos traços de desenho em nanquim que o semblante e corpo dela tinham. Frustrado, Augustin Desombres abandona a casa em que ilustrou esferas nas paredes e parte, desolado e arrependido por ter ido embora e deixado seu misterioso amor de outro planeta.

A história termina com Mary já adulta, bem-sucedida e reformista conversando com Axel, depois de muitos anos sem se encontrarem. Ela agradece ao cientista por tê-la feito tomar a decisão mais madura que cabia ao momento e finaliza declarando que a lembrança daquele lugar a faz continuar a viver.

4.4 DESENVOLVIMENTO DA PROBLEMÁTICA

Para a análise principal escolhemos a autora Martine Joly como base de argumentação e metodologia, pois é dela o livro “Introdução à Análise da Imagem”, que

trabalha justamente as questões de como estão inseridas as imagens dentro do contexto sociocultural atual e como devemos direcionar nosso olhar. Ela se utiliza de conceitos sobre linguagem verbal baseada em Jakobson e Saussure, teorias semióticas com base nos trabalhos de Charles Sanders Peirce e utiliza também uma metodologia de análise criada por Roland Barthes, voltada para a publicidade, mas com conceitos chave para a aplicação em outros veículos de informação visual. A literatura selecionada guiará as etapas pelas quais a análise principal deste trabalho passará, servindo como argumentação para os passos seguintes.

O objetivo de Joly no desenvolvimento de sua obra é fazer com que os leitores de imagens, ou seja, todos nós, sejamos capazes de ler melhor tudo o que esse meio de comunicação intenta em comunicar. Para isso é necessário pinçar conceitos de Peirce e também de Barthes que, nesta pesquisa, se articulam e complementam os caminhos da análise. Antes de se iniciar uma análise é necessário compreender o termo “imagem” como heterogêneo, pois, dentro de um quadro ou limite qualquer, coordena diferentes tipos de signos: *signos icônicos*, como sentido teórico do termo; *signos plásticos*, envolvendo cores, texturas e formas; e *signos linguísticos*, que corresponde a linguagem verbal, quase sempre envolvida no contexto das imagens (JOLY,1996,p.38). A autora também lembra que a análise da imagem “não deve ser feita por si mesmo, mas a serviço de um projeto” (JOLY,1996,p.42). Por isso, neste trabalho o projeto ao qual prestamos esse serviço é o de construir um pensamento mais claro a respeito do cruzamento de linguagens. O que pode resultar nessa mistura, quais são as possíveis intenções do autor na construção e se de fato ele alcança seu objetivo no trabalho.

Antes de iniciar a análise da imagem, a autora expõe algumas premissas sobre essa intenção, como por exemplo a real necessidade de se analisar algo que possui uma semelhança muito verossímil com seu referente. Ou a desconfiança com o resultado e a fatídica pergunta “Será que o autor quis dizer tudo isso mesmo?”. E também sobre a desnaturalização de imagens artísticas com a aplicação de uma análise, pois nesse âmbito a imagem teria sido baseada em questões emotivas e sensoriais, não intelectuais, o que invalidaria o resultado da análise (JOLY,1996,p.41).

A construção de imagens desde a nossa pré história faz com que acreditemos ser universal a leitura efetiva delas, pois nos parece muito natural a constante interpretação a qual somos diariamente colocados a prova. Porém é ingênuo pensar que o significado a que submeto uma imagem será necessariamente o mesmo que outra pessoa de qualquer outra cultura concluirá. Mesmo que exista de fato arquétipos e modelos mentais comuns a todos os homens, afirmar que a leitura de imagem também se caracteriza como universal revela

desconhecimento. É muito comum verificarmos confusão entre percepção e interpretação, pois reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-las são duas ações complementares, mesmo que possam parecer simultâneas. (JOLY,1996,p.42).

A transposição natural que acontece nas fixações de imagens, como a transformação do tridimensional para o bidimensional, a diferença de cor (podendo ser até preto e branco), a ausência de cheiro, de temperatura, de texturas, etc. Faz com que tenhamos que lidar com algo totalmente diferente da realidade, mas que naturalmente é compreendido como real por muitos intérpretes. Essa brecha deixada pela naturalidade das imagens é o caminho perfeito para a manipulação feita por alguns veículos de informação. Cabe ao analista descobrir o que essa naturalidade quis de fato informar.

Em relação à captação fiel das reais intenções do autor, Joly (1996) afirma ser uma pretensão incabível em uma análise de imagem. Pois ao nos propormos como analistas há de se considerar o aqui e o agora da observação. No momento da criação da obra nem mesmo o próprio autor tem conhecimento absoluto sobre a significação do que está criando, tampouco décadas seguintes. Os contextos culturais se transformam e cada mente que se depara com a imagem criada vê de uma determinada forma, por um determinado prisma. Portanto a premissa sobre as intenções do autor não deve nunca ser o objetivo de uma análise.

Em uma imagem a mensagem está lá, estática e íntegra, cabendo a nós contemplá-la, examiná-la, compreender o que ela suscita em nós e comparar com outras possíveis interpretações, para que então o resultado disto seja considerado uma interpretação razoável em um determinado momento. Joly (1996) nos lembra que esse questionamento em relação às intenções do autor tem suas raízes nos textos tradicionais, responsáveis por gerações incapazes de desenvolver senso crítico pois eram impedidas de interpretar sua leitura por conta própria, aí forçavam-se a encontrar “as intenções do autor”. Tendo em vista a não necessidade da busca sobre o que o autor de fato quis dizer ao criar sua obra, verificamos que a posição mais adequada a se tomar no momento da análise é a de receptor.

Sobre a função que a análise da imagem desempenha, Joly declara: “(...) pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista, aumentar seu conhecimento, ensinar, permitir ler ou conceber com maior eficácia mensagens visuais” (JOLY,1996,p.47). A autora faz uma analogia entre o objeto de análise e um brinquedo, em que o analista desempenha o papel de desmontar esse brinquedo a fim de verificar cada peça interna que ele possui, para depois remontá-lo de maneira a entender completamente seu funcionamento. Mas ao remontá-lo, raramente o brinquedo torna a ser o que era antes de ser destruído. O analista em relação a sua imagem intenta por uma “reconstrução interpretativa

mais bem fundamentada” (JOLY,1996,p.47). Daí pode ser compreendida a apreensão de alguns que enxergam na análise uma ameaça à integridade e autenticidade da experiência original. Porém, não é verdadeira a afirmação de que a análise mata o prazer estético e bloqueia a espontaneidade da recepção da obra, mas com a sua prática a contemplação pode se tornar mais rica e aumentar o prazer estético.

Outra função aplicável a análise da imagem é a pedagógica, materializada neste trabalho, em que propõe um aprofundamento sobre a compreensão do que enxergamos diariamente. Além disso, dentro do mundo do marketing podemos averiguar o que diferencia uma publicidade boa de uma ruim. Sendo muitas vezes consultados semióticos para campanhas que apresentaram problemas e não se descobriu a razão. Espera-se que teóricos com profundos conhecimentos em semiótica sejam capazes de esclarecer o problema e, com a sua ajuda, desenvolver soluções.

Uma imagem é constituída de inúmeros signos, por isso é considerada como uma linguagem e, portanto, uma forma de expressão e de comunicação. Dessa forma, como tem como função a comunicação, podemos entendê-la como *uma mensagem para o outro*. É nesse contexto que devemos buscar a quem se refere a mensagem visual, pois esse caminho nos auxilia na busca da compreensão efetiva de seu conteúdo. Para isso é necessário que se adote critérios de referência, como situar os diversos tipos de imagens no esquema da comunicação e também comparar a forma como é utilizada a mensagem visual dentro das produções humanas responsáveis por estabelecer uma relação entre o homem e o mundo (JOLY,1996,p.55).

A estrutura da comunicação verbal é claramente explicada por um esquema simples criado por Jakobson, podendo ser transposto como esquema base para qualquer comunicação, inclusive a visual. Joly (1996) esclarece esse raciocínio:

“Qualquer mensagem exige, em primeiro lugar, um contexto, também chamado de referente, ao qual remete; em seguida, exige um código pelo menos em parte comum ao emissor e ao destinatário; também precisa de um contato, canal físico entre os protagonistas, que permita estabelecer e manter a comunicação.” (JOLY,1996,p.56)

O esquema acima, então, pode ser representado dessa maneira (Quadro 1):

➤ EMISSÁRIO	➤ CONTEXTO ➤ MENSAGEM ➤ CONTATO ➤ CÓDIGO	➤ DESTINATÁRIO
--------------------	---	-----------------------

Quadro 1 - Esquema de Jakobson sobre a comunicação verbal
Fonte: Joly (1996,p.56)

Em seguida, o que Jakobson afirma a respeito do esquema acima é que cada um dos fatores representados dá origem a uma função linguística diferente, conforme a mensagem vise a um ou outro fator, assim como podemos verificar na Quadro 2:

CANAL	FUNÇÃO
Emissário	Expressiva ou Emotiva
Contexto	Denotativa ou Cognitiva
Mensagem	Poética
Contato	Fática
Código	Metalinguística
Destinatário	Conativa

Quadro 2 - Funções da linguagem verbal
(esquema de Jakobson)
Fonte: Joly (1996,p.56)

Não se deve entender que na utilização de uma dessas funções da linguagem sua ação seja exclusiva. Ela se caracteriza como predominante, não excluindo outras funções dentro de uma mesma mensagem.

A primeira das funções apresentadas é a função *expressiva* ou *emotiva* que concentra sua mensagem no emissor, fazendo com que ela seja muito mais “subjetiva”. A *denotativa* (ou *cognitiva*, ou *referencial*), concentra o conteúdo da mensagem naquilo sobre o que se está abordando, não sendo exclusiva, geralmente é acompanhada por outras funções igualmente importantes, como é o caso da linguagem científica e jornalística. A função poética, por sua vez, trabalha o lado palpável e perceptível, como a sonoridade e o ritmo, no caso da linguagem verbal. Quando trabalhamos o contato, ou seja, mensagens sem aparente significado como o “alô”, por exemplo, que tem como objetivo estabelecer o contato entre emissor e destinatário, estamos falando da função *fática*. Já a *metalinguística* se caracteriza

pelo exame do código empregado. E, por fim, a função *conativa* serve para manifestar a implicação do destinatário dentro do discurso, como a utilização da interrogação, o imperativo, etc (JOLY,1996,p.57).

Dentro do contexto elaborado acima a respeito da linguagem verbal, Joly nos traz de volta ao tema visual transpondo os conceitos de Jakobson na criação de, por exemplo, uma peça publicitária (Quadro 3), mesmo que de forma bastante incompleta e limitada, pois é bastante difícil e delicada a classificação de certas imagens, porém é interessante verificar a possibilidade de aplicação de conceitos naturalmente advindos da linguagem verbal na mensagem visual:

<ul style="list-style-type: none"> ➤ Estética / Arte 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Identidade ➤ Cartaz de estrada ➤ Imprensa ➤ Estética ➤ Arte ➤ Decoração ➤ Montagem 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Publicidade / Propaganda
--	---	---

Quadro 3 - Esquema de Joly sobre linguagem visual publicitária, baseado em Jakobson
Fonte: Joly (1996,p.57)

As fotografias de imprensa, que deveriam ter essencialmente a função referencial, na realidade estão situadas entre a função referencial e a emotiva, pois de forma alguma há de se desconsiderar o olhar, as escolhas, a sensibilidade e a personalidade do fotógrafo que a fixou. Nesse mesmo contexto, a foto de moda também está localizada entre a função expressiva manifestada pelo “estilo” do fotógrafo, a função poética presente nos parâmetros estabelecidos pela iluminação, pose da modelo, etc. E, por último, a função conotativa, que corresponde a implicação do espectador, eventual comprador daquela mensagem.

A distinção da mensagem explícita da mensagem implícita, deve ser levada em consideração de forma imperativa em uma análise de imagem, pois determina sua significação com maior seriedade. Pierre Bourdieu fez essa separação ao analisar uma fotografia de família, onde a função parecia ser essencialmente referencial. Porém também havia ali uma função fática, responsável por reforçar a coesão do grupo familiar (JOLY,1996,p.59). Dessa maneira podemos compreender melhor como deve ser minuciosa a análise da imagem, onde deve-se desconfiar de todos os aparentes significados e sempre destrinchar melhor cada significante dentro da mensagem visual.

As imagens possuem função informativa, muitas vezes se tornando instrumento de conhecimento, pois fornece informações sobre o mundo em forma de mapas, fotografias, ilustrações, etc. Joly (1996) cita o ponto de vista de Ernst Gombrich a respeito das imagens como instrumento de conhecimento. Gombrich (1971) acredita que uma imagem não é uma reprodução da realidade, “mas o resultado de um longo processo, durante o qual foram utilizados alternadamente representações esquemáticas e correções” (GOMBRICH apud JOLY,1996,p.60). Qualquer processo de construção visual é caracterizado por referências absorvidas pelo seu criador ao longo dos anos. Criar uma imagem é, essencialmente olhar, escolher e aprender.

Portanto podemos verificar que a função de conhecimento invocada pela imagem é naturalmente associada com a estética, resultando ao espectador sensações específicas, como o prazer estético e outras interpretações possíveis. Isso prova que se comunicar por intermédio de imagens, traz ao espectador experiências sensíveis e visuais responsáveis por específicas interpretações a respeito do que se vê, diferente do que uma comunicação verbal poderia estimular neste mesmo receptor (JOLY,1996,p.61).

Noções como o contexto da imagem é outro ponto a ser levado em consideração na interpretação analítica. Podemos verificar sua relevância em exemplos como expor uma roda de bicicleta em um museu e erigi-la a categoria de uma obra de arte, deslocar personagens “nobres” para situações burguesas, se utilizar de uma linguagem coloquial para falar de assuntos sérios, etc. Esse deslocamento pode ter um significado crucial dentro do contexto imagético e deve ser levado em conta com seriedade no momento da análise.

A principal ideia abordada por Joly (1996) dentro do quarto capítulo de seu livro é a relação entre as palavras e a imagem. Não podemos afirmar que elas dependem uma da outra, pois cada linguagem contém suas características e há inúmeros pontos já abordados e que ainda serão tomados neste trabalho que comprova essa afirmação. Na realidade, a linguagem verbal e a visual são complementares e é a partir daí que devemos desenvolver o conteúdo de discussão.

A linguagem verbal está presente em conjunto com a visual para que se reforce a mensagem inserida naquele contexto representado. Muitas vezes ela direciona o pensamento do espectador para uma conclusão, mas muitas vezes a imagem por si só já o faria concluir a mesma ideia. A característica verossímil das fotografias, por exemplo, é muito propícia para o espectador sofrer confusões no momento da observação, o que o faz declarar aquela imagem verdadeira ou mentirosa, sem levar em consideração as outras características mais profundas da imagem que podem fazer dela apenas um objeto que remete ao seu referente, sem

compromisso com nenhum tipo de julgamento. Para essa questão Barthes definiu bem o papel da linguagem verbal em conjunto com a imagem e a veremos melhor mais adiante.

4.5 SEMIÓTICA COMO SUPORTE PARA A METODOLOGIA

Antes de tudo, precisamos nos colocar em uma posição lúcida quando nos propomos analisar uma imagem, principalmente quando ela é um conjunto de formas e padrões, as vezes gráficos, as vezes de leis pré estabelecidas, etc. É necessário compreender que existem as linguagens verbais e as não verbais, como por exemplo as imagens. Essas linguagens possuem sua independência, porém estão constantemente se complementando em inúmeras plataformas de comunicação. Muitas vezes não tomamos a atenção suficiente para compreender que no mundo onde vivemos estamos cercados em uma rede de linguagens pelas quais nos comunicamos. São imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes, sons musicais, gestos, expressões, etc. Para todas essas linguagens que não cabe à Linguística estudar, a Semiótica se propõe a tal estudo (SANTAELLA,2005,p.14).

Partindo da proposta deste trabalho de analisar um quadrinho que faz uso não só de desenho como também fotografias, faz-se necessário lançar mãos de uma metodologia capaz de integrar essas linguagens e que tenha fundamento suficiente para fazer o leitor compreender o resultado deste cruzamento. Contando com a bagagem inicial apresentada nos capítulos anteriores em que apuramos conceitos e características importantes sobre cada linguagem, entramos em uma etapa diferente do trabalho, na qual pinçamos pontos específicos de cada uma e analisamos o processo e o resultado da mistura que se fez delas. Trabalhos como o de Johan Thörnqvist e o de Dave McKean mostrados anteriormente são similares ao objeto de estudo deste trabalho e podemos verificar neles (Figura 28) os resultados obtidos nessa interação entre linguagens, muito bem adaptadas entre si e que sustentam a ambição da proposta dos autores.



Figura 28 - Imagem do quadrinho “Mr Punch”
Fonte: Gailman;McKean (2010,p.80)

Dentre várias metodologias presentes na literatura, optamos pela análise da imagem desenvolvida pela Martine Joly, a qual é baseada na semiótica de Charles Sanders Peirce e conceitos de Barthes, com o intuito de guiar pesquisas relacionadas a esse tema. Há três linhas de pensamentos diferentes dentro da Semiótica: a norte americana, a européia e a russa (SANTAELLA,2005,p.22). A adotada nesta pesquisa é a primeira, pois trabalha mais o conceito de imagem e seu propósito caminha em consonância com o trabalho em questão, pois todos os esforços serão voltados à análise de uma linguagem visual que possui interferência por outros tipos de linguagens. A problemática desenvolvida pela autora em seu livro “Introdução à Análise da Imagem” (1996) é justamente desenvolver uma linha de raciocínio baseada na realidade imagética em que vivemos, capaz de guiar pesquisas que tem a pretensão de analisar figuras e formas visuais até onde ela permitir ser explorada. Para tanto, muito conteúdo foi baseado nos estudos desenvolvidos por Peirce, um químico amante de todas as ciências, em especial a lógica, tendo contribuído muito no campo da Psicologia, que

fez dele o primeiro “psicólogo experimental dos Estados Unidos” (SANTAELLA,2005,p.25).

Lúcia Santaella é uma das pesquisadoras das obras de Peirce mais respeitadas nacional e internacionalmente, sendo uma das poucas pessoas a ter contato direto com os *Collected Papers* originais do autor. Por essa razão, haverá muitas citações sobre o trabalho de Peirce tanto do próprio autor quanto de trabalhos desenvolvidos pela Santaella, como fonte secundária, baseados nos estudos e teorias de Peirce, pois o propósito principal da semioticista é traduzir os pensamentos do autor de forma mais clara e acessível. É bom lembrar que este trabalho não se propõe a traçar um panorama completo sobre a Semiótica, mas apresentar e fazer uso de algumas teorias e conceitos originais dela para desenvolver o objetivo principal desta proposta: uma análise capaz de extrair quaisquer informações explícitas ou não dentro de imagens fotográficas mescladas na linguagem gráfica. Para darmos início aos conceitos básicos da ciência desenvolvida por Charles Sanders Peirce, denominada Semiótica, é preciso entender que para o nascimento desta foram necessários estudos apurados de lógica, ética, metafísica, linguagem oral e escrita e outras ciências relacionadas ao raciocínio lógico (SANTAELLA,2005,p.32).

4.6 INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS DA SEMIÓTICA NORTE-AMERICANA

A semiótica³ é “a ciência geral de todas as linguagens” (SANTAELLA,2005,p.10). Essa afirmação pode parecer ambiciosa, mas de fato se trata de uma ciência que se propõe a estudar todas as linguagens existentes e seus desdobramentos dentro da comunicação. Com base no conceito mais básico de linguística, onde há de um lado o emissor e, de outro, o receptor, a semiótica foi capaz de perceber que este esquema não é somente aplicável ao teor verbal, mas em todas as plataformas de comunicação entre os seres vivos: na fala, nos gráficos, nas imagens, fotografias, cores, sinalização, etc. Dentro desse campo que chamamos hoje de Semiótica, vários estudiosos se aventuraram a desenvolver seus estudos, daí vem as linhas de pensamento comentadas anteriormente: a russa, a européia e a americana, sendo esta terceira a escolhida como fundamento para este trabalho.

Peirce em seus *Collected Papers* trabalha a idéia de tríade em modelos mentais, mas para que essa relação entre três elementos ocorra é necessário que haja o trabalho da

³ O nome Semiótica vem da raiz grega semeion, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos (SANTAELLA,2005,p.09)

cognição. Os sentimentos, por exemplo, são fatores que formam a tessitura da cognição e ao mesmo tempo são elementos constituintes dela. Esta é incumbida a ter dentro de si todos os tipos de consciência mental, incluindo as tríades citadas em suas obras e as desenvolvidas pelo próprio autor (PEIRCE,1995,p.16). Em uma delas o autor denomina três categorias em relação aos signos⁴. São estágios da consciência baseados na experiência de vida e que por sua definição ser tão ampla, pode ser compreendidos como um fino traço do pensamento, passível de ser adequado em qualquer fenômeno do acaso que venha a aparecer ao homem em forma de experiência, ou seja, tudo o que se força sobre nós e que se impõe ao nosso reconhecimento. Estas três categorias foram denominadas no início como 1) Qualidade, 2) Relação ou Reação e, por último, 3) Representação ou Mediação. Porém mais tarde, a fim de simplificar estas categorias, o autor as classificou como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, respectivamente. No início foi difícil até mesmo para o próprio Peirce aceitar esta teoria que supostamente seria capaz de classificar todo e qualquer fenômeno da natureza e da mente em apenas três categorias, mas anos mais tarde o autor foi capaz de provar seus estudos e validar tantas horas de árduo trabalho sobre sua teoria (SANTAELLA,2005,p.52).

A Primeiridade é o estágio presente da mente, denominada como tal pois é o sentimento imediato e fulgaz da qualidade de ser e sentir. É o primeiro estágio da consciência, indivisível e não analisável, pois constitui a experiência sensorial e ingênua do indivíduo. Tudo o que se apresenta à mente no seu momento presente está inserida na categoria de Primeiridade e a partir do momento que é feita uma análise deste momento presente, o momento já se foi e deixou de ser Primeiridade. A sensação da roupa na pele, do vento que bate no rosto, da dor no tornozelo quando torcido, tudo o que se mostra à nossa mente no instante presente está inserido na primeira das categorias desenvolvidas por Peirce.

Quando há a provocação de qualquer sentimento no indivíduo, o instante fulgaz da primeiridade se desfaz com a reação da mente em relação ao estímulo, aí está o princípio da segunda categoria. A qualidade deste estímulo está para a Primeridade, assim como o fator de existência dele está para a Secundidade. Por essa razão, qualquer sensação já pode ser inserida na segunda categoria, pois quando o sentimento age sobre nós, há instantaneamente a

⁴ Signos: Um signo (objeto dinâmico) se caracteriza como signo porque representa alguma coisa para um intérprete. Essa ação de representação se forma na mente do intérprete, criando um signo ou um quase signo mental (objeto imediato), que também está relacionado ao objeto por mediação do signo. Com isso, ainda há a ação do interpretante que dá origem a outro signo como significação do primeiro, antes tomando forma de um significado qualquer, capaz de ser originado por qualquer mente (interpretante imediato), depois a ação do interpretante é baseada em conhecimento gerais e particulares que definirão sua conclusão (interpretante dinâmico).

interpretação dele e a reação da mente está na comoção do indivíduo para com o estímulo. “Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei.” (SANTAELLA,2005,p.78).

Por fim, a Terceiridade é a etapa onde ocorre a interpretação do estímulo, unindo o primeiro e o segundo numa síntese intelectual. Corresponde a inteligibilidade e a capacidade de tradução de signos em mensagens codificadas culturalmente. Para tanto é necessário que a consciência produza um signo que seja capaz de fazer a mediação entre nós e os fenômenos. Isso ocorre já em um estágio conhecido como percepção, que nada mais é o fator interpretativo que está localizado entre a consciência e o que é percebido.

Santaella (2005) resume as ideias apresentadas acima de forma ainda mais abrangente e clara:

Para se ter uma ideia da amplitude e abertura máxima dessas categorias, basta lembrarmos que, em nível mais geral, a 1ª corresponde ao acaso, originalidade irresponsável e livre, variação espontânea; a 2ª corresponde à ação e reação dos fatos concretos, existentes e reais, enquanto a 3ª categoria diz respeito à mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos. O 3º pressupõe o 2º e 1º; o 2º pressupõe o 1º; o 1º é livre. Qualquer relação superior a três é uma complexidade de tríades. (SANTAELLA,2005,p.60)

Utilizo acima a definição de Santaella (2005) sobre essa tríade desenvolvida por Peirce pois há nela uma simplificação de termos e ramificações em relação à original realizada pelo autor. Porém, caso interesse ao leitor, a definição de Peirce traça maiores detalhes de cada etapa descritas sobre as categorias. Como já foi dito, neste trabalho apenas traçaremos as ideias principais da semiótica para utilizá-las mais tarde, se necessário for, em uma análise específica.

Tendo em mente o conceito sobre as categorias traçadas por Peirce, conseguimos entender que a primeira está para o signo, a segunda está para o objeto e a terceira está para o interpretante. O signo pode exercer uma ação bilateral: de um lado representa o que se encontra fora dele, seu objeto, e por outro lado se apresenta ao pensamento de um indivíduo que o traduzirá (interpretante). Essa relação termina tendo como resultado um outro pensamento que se traduz em signo e assim o ciclo recomeça. Podemos observar que dentro desta definição, há uma complexidade sgnica. Peirce percebeu essa complexidade e elaborou uma classificação dos signos bastante interessante. Ainda com o padrão estabelecido por ele, em forma de tríade, o esquema se formou.

Na primeira classificação, o quali-signo é denominado como tal pois se configura quando uma qualidade é de fato um signo. O sin-signo é algo singular e simples, como uma

coisa ou evento existente e real que é um signo, ou seja, um conjunto de qualidades que caracterizam esse evento real como algo existente e que ao mesmo tempo o define signo. Já o legi-signo, como o próprio nome já sugere, é uma lei que também é um signo, normalmente estabelecida culturalmente pelos homens (PEIRCE,1995,p.52).

A segunda tricotomia desenvolvida por Peirce - *ícone*, *índice* e *símbolo* - é uma das mais populares classificações do autor, sendo incansavelmente citada e aplicada em diversos estudos. No terceiro capítulo de “Semiótica” (1995), uma tradução bem feita de alguns dos *Collected Papers* de Peirce pela editora Perspectiva, o autor esclarece suas ideias sobre as tricotomias desenvolvidas a respeito dos signos. Lá, podemos ver que o *ícone* é denominado como tal pois se refere ao seu Objeto apenas através de seus caracteres próprios, sendo real ou não. Qualquer coisa, seja qualidade, um existente individual ou uma lei é um ícone desde que tenha semelhança ao seu objeto e seja de fato utilizado como seu signo. Os ícones possuem alto poder de sugestão, pois neste caso o signo está ligado ao seu objeto através da semelhança. Santaella (2005), por exemplo, utiliza as formas das nuvens para esclarecer o conceito de ícones, levando em consideração que cada indivíduo pode desenvolver um interpretante diferente de acordo com sua bagagem cultural. Vemos que uma mesma nuvem pode parecer, por semelhança, uma coisa diferente para cada olhar que a observa, assim como poderá ser a mesma imagem. Como vimos anteriormente no capítulo sobre fotografia, esta um dia já fora classificada como um ícone de seu objeto, sendo mais tarde refutada por teorias mais esclarecedoras. O *índice*, por sua vez, é um signo que se refere ao seu objeto pois há nele traços reais deste mesmo objeto, sem que este esteja de fato presente. Podemos dizer que o *índice* funciona, como o seu próprio nome diz, como um signo que indica seu objeto com o qual está factualmente ligado, sem que ele esteja necessariamente presente. O girassol é um índice pois indica a direção em que o sol se encontra. Pegadas no chão indicam a passagem de alguém por aquele caminho, e assim por diante. Por último, a definição de *símbolo* por Peirce trata da referência que o objeto tem com uma lei convencionalmente estabelecida culturalmente pelos homens. Neste caso, o símbolo faria referência apenas a um certo objeto, já previamente estabelecido dentro de convenções dos indivíduos e somente faria sentido dentro da cultura a qual este objeto estaria inserido. Toda essa teoria sobre tríades pode ser mais claramente visualizada na seguinte tabela (Quadro 4):

SIGNO 1° (em si mesmo)	SIGNO 2° (com seu objeto)	SIGNO 3° (com seu interpretante)
---------------------------	------------------------------	-------------------------------------

1º quali-signo	ícone	rema
1º sin-signo	índice	dicente
1º legi-signo	símbolo	argumento

Quadro 4 - Classificação dos signos

Fonte: Santaella (2005,p.97)

Além das categorias mentais determinadas por Peirce, o autor nos chama atenção para funções comuns da comunicação como a dedução, a indução, a retrodução e a analogia que são ações comuns do raciocínio lógico adotadas pela Semiótica a fim de traduzir signos presentes tanto em nossa comunicação escrita, como em gestos, simbologias e muitas outras formas de representação criadas pelo ser humano. Todas elas auxiliam na caminhada para uma melhor compreensão tanto da Semiótica como ciência, quanto do mundo real que nos é apresentado diariamente.

A *Dedução* é o modo de raciocínio que se baseia em premissas colocadas em um sistema de informações que podem fazer com que o intérprete seja capaz de concluir algo sobre aquele sistema, mas sem ter em consciência o fato real. Já a *Indução* é uma forma de interpretação que adota uma conclusão aproximada baseada em alguns fatos anteriores que podem ou não, ao final do processo, conduzir à verdade. É um método utilizado, por exemplo, em avaliações de grandes lotes de produtos que tem uma característica apontada por pequenas amostras retiradas aleatoriamente de uma produção. Já em casos em que fazemos uso de hipóteses que podem ser refutadas ou não, mas que existam meios capazes de garantir a verdade, aí estamos usando da *Retrodução*. Por fim, a *Analogia* é um modo de raciocínio bastante comum em todos os tipos de linguagens, pois usa de uma cadeia de características comuns entre signos que podem fazer com que o ser humano conclua outros tipos de informações a respeito do signo em análise, apenas fazendo analogias com outros parecidos (PEIRCE,1995,p.06). Estas ferramentas mentais serão naturalmente utilizadas na análise proposta neste trabalho, com a finalidade de trazer todas as interpretações possíveis do quadrinho em questão.

4.7 PROCESSO METODOLÓGICO COMO SUPORTE PARA A ANÁLISE

No terceiro capítulo do livro de Joly (1996), a autora conduz uma explicação sobre o método analítico desenvolvido por Barthes. Ao propor estudar se as imagens contém signos e que signos são esses, o autor francês inicia um processo de descoberta da sua própria metodologia de análise. Muito do que desenvolveu foi baseado na linguística de Saussure, com conceitos de análise da linguagem verbal, em que a estrutura do signo linguístico é baseado no significado ligado a seu significante.

Foi analisando uma mensagem publicitária das massas Panzini que Barthes descobriu sua metodologia. Ela consiste em retirar os significados da mensagem visual, para posteriormente relacioná-las a seus significantes. Foi na publicidade que Barthes quis desenvolver sua análise pois afirma ser um veículo de comunicação franco ou, pelo menos, enfático, que com certeza trabalha uma mensagem intencionalmente projetada para um público. Sua essência é ser absorvida rapidamente pelo maior número de pessoas possível, portanto é necessário que seus elementos sejam, de certa forma, claros.

Barthes inicia sua análise com uma descrição simples e abrangente sobre a imagem publicitária. Sugere-se que se faça esse trabalho em grupo, pois se torna uma construção coletiva e pessoal ao mesmo tempo, podendo haver mais interpretações possíveis como resultado. Verbalizar a mensagem visual também se torna um processo rico, pois traz a tona significados que podem, as vezes, estar intrínsecos a imagem e torna as escolhas perceptivas que antecedem a interpretação mais evidentes.

Essa transposição do visual para o verbal é uma via de mão dupla, pois se trata de um fluxo determinante nos dois sentidos. Podemos verificar que nesse momento da análise nossa percepção é baseada em artifícios culturais e o que podemos chamar de “semelhança” ou “analogia” se trata da relação que criamos entre a representação e o objeto. Esse ato de decifrar signos a partir de semelhanças é algo executado diariamente por nós, pois desde o momento de nosso nascimento até os dias de hoje somos conduzidos a detectar unidades de representação dentro do nosso mundo.

O processo inverso de transposição - do verbal ao visual – é outro caminho passível de infinitas interpretações, visto que o mesmo roteiro pode ser executado de muitas maneiras, pois a experiência de vida de cada indivíduo pode determinar uma linha de execução específica nesse projeto. Uma imagem publicitária, por exemplo, é verbalizada antes de se tornar imagem, pois quer mostrar uma determinada pessoa, de um determinado gênero, vestida com um determinado traje e situada em um determinado local.

Os diferentes tipos de mensagens inseridos na mensagem visual também é um ponto trabalhado por Barthes. Ele distingue mensagem linguística, da mensagem icônica codificada

e da icônica não codificada. Podemos perceber aí que a imagem, por sua vez, “não é constituída apenas de signo icônico ou figurativo, mas trança diferentes materiais entre si para constituir uma mensagem visual” (JOLY,1996,p.74).

A mensagem linguística de Barthes é baseada na retórica. Ele entende o termo retórica, em função da imagem, de duas maneiras: de um lado como modo de persuasão e argumentação e, de outro, em termo de figuras. Pelo lado da persuasão, o autor reconhece a retórica da conotação de um signo pleno dentro da imagem, ou seja, “a faculdade de provocar uma significação segunda a partir de uma significação primeira” (JOLY,1996,p.82). É bom que não se entenda que a conotação é própria a imagem, mas sim uma parte constitutiva da significação da imagem. Isso se tornou necessário para que conseguíssemos compreender a imagem como um sistema de signos, e não uma definição baseada apenas na cegueira da analogia.

Já pelo outro lado, o da retórica em termo de figuras, Barthes se baseia nos estudos de Jacques Durand, que mostra mais de mil mensagens visuais publicitárias que trabalham estruturas antes comumente utilizadas na linguagem verbal, tranpostas para o visual, como é o caso da acumulação, a repetição, a gradação, etc. Durand não somente mostrou que essa transposição era possível, mas também evidenciou o ambiente publicitário como um mundo riquíssimo em possibilidades exploratórias.

A mensagem icônica codificada, para Barthes, corresponde a uma mensagem constituída de diversos signos. Ela pode reunir em um mesmo significante elementos diferentes como, por exemplo, os objetos e as cores. Mesmo parecendo confusa, a mensagem icônica codificada é a mensagem presente na imagem pura - ou seja, tudo o que não é linguístico no anúncio – e que remete a outros universos, que são regidos de acordo com leis particulares. Portanto podemos definir que a imagem pura pode funcionar como signo, ou mais precisamente como um conjunto de signos, visto que exercita a mensagem simbólica ou conotativa.

Para a mensagem icônica não codificada constitui a “naturalidade” da escolha pela fotografia na mensagem publicitária, em oposição ao desenho, à pintura ou a qualquer outro modelo de representação. Quer dizer, corresponde às escolhas tomadas pelo publicitário – no caso de uma peça publicitária como objeto de análise – e nas suas motivações para essa tomada de decisão.

Para Barthes muito sobre a relação entre imagem e texto pode ser desenvolvida, ainda se baseando nos conceitos da linguística. Essa interação pode ser visualizada nas relações de imagem/texto que estabelecem vários tipos de retóricas, na maioria das vezes de ordem

lúdica, como é o caso da *suspensão* (sentido implícito deixado pela linguagem verbal, onde na fala “por ela, tiro a camisa”, o pronome “ela” desempenha no leitor o mistério sobre a quem o personagem está se referindo), a *alusão* (trabalha muitas vezes a ironia em mensagens publicitárias) e, por fim, o contraponto (muitas vezes presentes em comparações e medições de informações).

A serviço de um projeto, delimitamos etapas para serem cumpridas a fim de que o objetivo seja alcançado. Essas etapas se caracterizam por serem as guias do raciocínio tomado na análise principal e são chamadas de metodologia. Aqui, trabalharemos muito o caminho tomado por Barthes, mas que possuem conceitos chave desenvolvidos por Peirce, já comentados anteriormente.

A metodologia que será aplicada vai buscar evidenciar as mensagens implícitas e explícitas na imagem, além de compreender melhor os signos presentes.

Joly (1996) já nos informa que para se descobrir mensagens implícitas num veículo de comunicação como a publicidade, por exemplo, deve se fazer o oposto que Barthes propôs em sua metodologia de análise. É necessário que se enumere primeiramente os possíveis significantes dentro da mensagem visual e depois os relacione com significados pertinentes que possam ser lembrados por convenção ou hábito. A partir desse trabalho se faz uma síntese com os resultados obtidos e aí então é possível extrair uma versão plausível da mensagem implícita veiculada pelo anúncio.

A permutação também pode ser aplicada em processos de análise visual. Ela é baseada no princípio de *oposição* e *segmentação*, e tem como objetivo avaliar a natureza dos elementos inseridos dentro da mensagem. Comprovada em linguística, onde a mensagem pode seguir uma sequência não linear, a permutação é capaz de ser absorvida pela análise visual também, diferente da primeira, esta linguagem se caracteriza por seguir uma sequência linear. Joly (1996) escreve:

De fato, o princípio da permutação permite descobrir uma unidade, um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por um outro. Isso requer, portanto, que eu disponha mentalmente de outros elementos similares, mas não presentes na mensagem: elementos substituíveis. Assim, vejo o vermelho e não o verde, nem o azul, nem o amarelo etc. Vejo um círculo e não um triângulo, nem um quadrado, nem um retângulo etc. Vejo linhas curvas e não retas etc. (...) (JOLY,1996,p.52)

Essa associação mental promovida pela permutação auxilia na distinção dos elementos e na interpretação de cada característica percebida, como as cores, as formas, os motivos, as convenções etc, pelo que elas são, mas, principalmente, *pelo que não são*.

Parecido com a permutação, há ainda a metodologia de análise baseada na presença e

ausência de elementos. Analisar, por exemplo, uma publicidade ou jornalismo em que certos argumentos são apresentados por um homem e não por uma mulher, faz com que interpretemos de uma certa maneira e deve ser analisado por um prisma específico. Nesse procedimento é necessário que se tenha argumentos baseados em dados verificáveis para que não se tome conclusões fantasiosas.

Tanto para uma como para outra metodologia apresentada anteriormente, deverá existir um objetivo prévio que definirá qual delas será mais adequada para o projeto. Ele será responsável por justificá-la e adequá-la a proposta.

Martine Joly (1996) analisa uma mensagem publicitária no decorrer de 25 páginas no terceiro capítulo de seu livro “Introdução à Análise da Imagem”, percorrendo vários pontos já citados aqui anteriormente e desenvolvendo-os para mostrar como é feita na prática toda a teoria antes ensinada. Muito desse caminho percorrido por Joly é feito com base nos conceitos desenvolvidos por Barthes, que por sua vez se baseou em conceitos desenvolvidos por Peirce.

A análise de Joly é iniciada por uma *descrição* verbal sobre a imagem publicitária escolhida: uma propaganda da Marlboro. Tudo o que é superficialmente visível ela coloca em palavras, como, por exemplo, o que veste o personagem, sua posição na fotografia, se existem palavras, onde elas se posicionam, a diagramação das páginas, a quantidade de páginas, enfim, elementos visíveis e sem interpretações. Em seguida nos é mostrada a imagem (Figura 29):

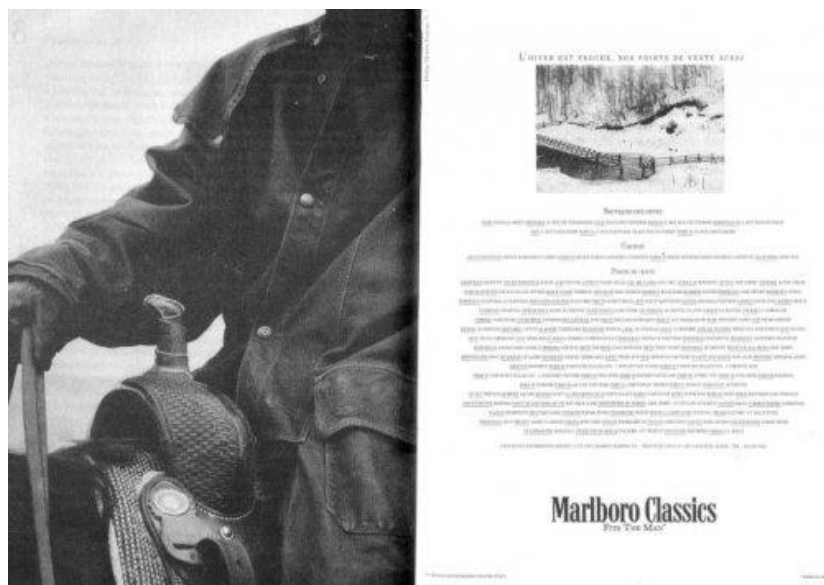


Figura 29 - Imagem publicitária da Marlboro vinculada em revistas
Fonte: Joly, (1996,p.90-91)

Depois de nos apresentado o objeto de análise, Joly se aprofunda sobre a *mensagem*

plástica inserida na mensagem, que consiste em evidenciar a presença de signos plásticos diferenciando-os dos signos icônicos. É importante que se verifique nessa etapa a essência dos signos plásticos – cores, formas, texturas, etc - como signos plenos, mesmo que a interação entre eles e os icônicos seja algo complementar. A autora analisa o suporte da mensagem publicitária, o tipo de enquadramento utilizado, a ausência de moldura, os espaços em branco, o ângulo da fotografia, as técnicas utilizadas pelo fotógrafo (*contre-plongée*), o tipo de lente escolhida para as duas fotografias, a diagramação e a composição da propaganda, as formas como uma essência antropológica e cultural, a iluminação, as cores e a textura. Em seguida, coloca toda a sua análise sobre os aspectos citados acima em um quadro muito simples (Quadro 5), mas que possui como função o esclarecimento das suas ideias:

Significantes plásticos	Significados* (desenho)	Significados* (fotografia)
1) Moldura	Ausente, fora de campo: <i>imaginário</i>	Presente, sem moldura: <i>concreta</i>
2) Enquadramento	Fechado: <i>proximidade</i>	Ampla: <i>distância</i>
3) Ângulo do ponto de vista	Ligeiro, contra picado: <i>altura, força do modelo</i>	Ligeiramente picado: <i>domínio do espectador</i>
4) Escolha da objetiva	Focal longa: desfocado, nítido, profundidade de campo: <i>focalização, generalização</i>	Focal curta, picado, sem profundidade de campo: <i>espaço, rigor</i>
5) Composição	Oblíqua ascendente pra direita: <i>dinamismo</i>	Vertical descendente: <i>equilíbrio</i>
6) Formas	Massa: <i>moleza, suavidade</i> Verticais: <i>rigidez</i>	Traço, linhas: <i>fineza</i>
7) Dimensões	Grande	Pequena
8) Cores	Dominante: <i>quente</i>	Dominante: <i>fria</i>
9) Iluminação	Difusa, falta de referência: <i>generalização</i>	Difusa, falta de referência: <i>generalização</i>
10) Textura	Grão: <i>tátil</i>	Lisa: <i>visual</i>
(*Os significados estão em itálico)		

Quadro 5 – Significantes e significados dos signos plásticos

Fonte: Joly (1996,p.103)

Com essa análise plástica, Joly verifica que há um sistema de *oposições* presente na mensagem que distingue e logo depois reconcilia os elementos no final da leitura. Calor e frio,

grande e pequeno, etc. Vemos que nessa propaganda de página dupla se instaura mais que uma antítese visual, mas um *oxímoro*, “figura que consiste em produzir uma significação global suavizada e enriquecida dos valores opostos de cada um dos termos antitéticos.” (JOLY,1996,p.104)

Finalizada a análise plástica dos elementos presentes na mensagem visual, Joly então se preocupa em trabalhar a *mensagem icônica*. Nela, percebemos que na descrição (primeira etapa desse processo) muito já se falou sobre os signos icônicos, mas com um teor apenas introdutório. Nessa fase da análise, é necessário que se procure os motivos, intencionais ou não, do autor da mensagem publicitária. É aqui que muitas definições de Peirce a respeito da semiótica e as significações se aplicam. Também conceitos de Saussure sobre linguagem verbal são adaptáveis à linguagem visual. No mesmo teor esclarecedor da tabela 5 e seguindo o mesmo padrão, Joly coloca os significados icônicos dentro de outro quadro (Quadro 6):

Significantes icônicos	Significados de primeiro nível	Conotações de segundo nível	
1) Mancha e frente de um blusão	Blusão, vestuário	Gama de homem	Vestuário para virilidade
2) Topo da sela	Sela	Equitação, natureza	virilidade
3) Pêlos de animal	Pescoço de cavalo	Cavalo	Rebanho, Far-West
4) Cabedal macio	Produto natural	Calor, sensualidade	Resistência, proteção
5) Luva de cabedal, mão, punho maleável	Mão de homem	Frio, conforto, força e agilidade	Firmeza, equilíbrio
6) Topo da sela, duro, vertical, forrado (entrançado)	Ponto de apoio, sela	Força, destreza física	Falo, virilidade
7) Rédeas	Cavalo	Natureza, domínio da natureza	Far-West
8) Paisagem sob a neve	Frio, rudeza	Domínio da natureza	
9) Curral	Far- West	Cow-boy	
10) Curral vazio	Transumâncias	Cow-boy	

Quadro 6 – Significantes e significados dos signos icônicos

Fonte: Joly (1996,p.105)

Com as associações mentais feitas a respeito da imagem, pode se concluir a

significação de objetos e fragmentos socioculturalmente determinados, inclusive pela própria publicidade, como a figura de um caubói, por exemplo, e todas as possíveis associações que dela podem surgir. A pose do modelo escolhida pela publicidade, a forma como o corpo dele se expressa também transmite uma mensagem ao espectador. O cenário ao qual ele foi inserido reforça sua postura e identidade, uma característica mais uma vez culturalmente codificada. O fato da fotografia estar cortada, impedindo que o espectador visualize o cenário completo, as pernas e o rosto do personagem, faz com que ele imagine tais fatores ausentes como ele quiser que sejam, por vezes até mesmo se colocando no lugar do personagem. Aí a figura de linguagem conhecida como *elipse* fundamenta a argumentação implícita na mensagem visual. Além dessa mensagem, Joly nos evidencia mais outras, trabalhando sempre com base em referências socioculturais pré estabelecidas e com ferramentas teóricas já apresentadas aqui anteriormente. Após essas associações, é feita uma síntese.

Estabelecidos os signos plásticos e, posteriormente, os signos icônicos, Joly parte para o estudo da *mensagem linguística* inserida no anúncio. Tendo como premissa que a mensagem visual é tida como polissêmica, ou seja, pode produzir muitas significações a respeito de seu conteúdo, podemos fazer uso da mensagem linguística em conjunto com a visual para que fosse possível canalizar os significados. Com o fim de estudar esse tipo de relação que existe entre o verbal e o visual, Barthes, em sua metodologia – seguida por Joly nesta análise publicitária –, isola a mensagem linguística para estudar o tipo de orientação que ela reflete na leitura. Com isso ele percebe duas funções da linguística em relação à imagem: a de *ancoragem* e a de *revezamento*. A primeira objetiva o nível correto de leitura, como a função da uma legenda, por exemplo. Já a segunda tem como objetivo substituir elementos ausentes na imagem, como indicações de lugar e tempo, pensamentos e intenções de personagens, etc.

Nesse contexto de estudo da mensagem linguística, ainda há que se observar a tipografia escolhida, a cor utilizada e a disposição do texto na página. A hierarquia das palavras também possui significados a serem estudados. Esses signos verbais trazem consigo o conteúdo linguístico da mensagem que, por sua vez, também é objeto integrante da análise. Aqui o estudo é voltado para as significações dos textos inseridos na propaganda, como eles são interpretados e por quê. Funções de linguagem como metáforas e trocadilhos geralmente são utilizados em mensagens publicitárias, bem como muitas outras funções que a língua nos oferece.

Para sintetizar todo o trabalho feito nos três estágios da análise proposta por Barthes e exemplificada por Joly (1996), é feita uma conclusão geral sobre o que foi estudado –

mensagem plástica, mensagem icônica e mensagem linguística -, os pontos fortes e fracos de cada linguagem e tudo o que se descobriu ou evidenciou de relevante na proposta, junto com uma reflexão sobre a significação desses elementos em conjunto num mesmo veículo de comunicação, bem como sua relevância no sentido cultural que está inserido.

O que este trabalho tem como objetivo é analisar uma história em quadrinhos e o cruzamento entre as linguagens utilizadas nele. Para isso lançaremos mãos da metodologia proposta por Barthes e exemplificada por Joly, bem como conceitos da semiótica de Peirce que nos ajudarão com a interpretação icônica no processo de análise.

4.8 ANÁLISE DO QUADRINHO “A MENINA INCLINADA”

Para dar início à análise deste projeto, é necessário que iniciemos com a descrição do objeto de análise. Apesar de já termos falado um pouco sobre ele no capítulo que trata sobre o objeto de estudo deste trabalho, na fase atual a descrição será feita com outro viés. Enquanto antes nos preocupamos em contar o enredo da história, agora nos preocuparemos em descrever o objeto de análise conforme os parâmetros estudados na metodologia, de acordo com os aspectos físicos e lúdicos que o quadrinho pode ter.

Na metodologia mostrada anteriormente trabalhamos a análise em cima de uma imagem publicitária, única e suficiente em si mesma. No caso do objeto de estudo deste trabalho, a análise será feita com base em um quadrinho que, conforme vimos, se trata de várias imagens que, juntas, se tornam uma história. Portanto todas as etapas da análise irá tratar de mais de uma imagem ao mesmo tempo, mas que possuem entre elas uma unidade comum: a história, o enredo. Essa história, porém, é contada lançando mãos de duas técnicas de representação: o desenho feito a mão em nanquim, que toma cerca de pouco mais da metade do livro, e capítulos trabalhado em fotografia em preto e branco, para no final essas duas linguagens se chocarem e resultarem em algumas imagens híbridas, dando vazão à nossa argumentação sobre a análise, pois é rica em interpretações. Esse choque será aqui analisado e feito uma conclusão a seu respeito.

4.8.1 Processo descritivo do quadrinho “A Menina Inclinada”

O quadrinho selecionado trata de uma célebre coleção feita em conjunto por duas pessoas: Peeters, responsável pela criação e redação da história, e Schuitten, que ilustrou todo o conto. Essa parceria acontece em toda a coleção intitulada “As Cidades Obscuras”, já comentadas anteriormente, e que por isso possui uma unidade visual nos traços e características plásticas. Nessa coleção todas as histórias trabalham com o fantástico e se aventuram por mundos paralelos que dão ao enredo característica bastante peculiares e interessantes, fixando a curiosidade de quem lê.

Schuitten é bastante conhecido pelos seus traços e o preciosismo com o detalhamento de monumentos arquitetônicos, deixando-os grandiosos nas representações das cenas, como podemos ver no primeiro quadro da obra. A Figura 30 mostra não somente a característica dos traços utilizados nesta obra mas também como é feita a divisão dos capítulos, que são sinalizados por cabeçalhos retangulares contendo a informação do local onde ocorrerão os fatos narrados em seguida e o tempo em que eles estarão acontecendo.

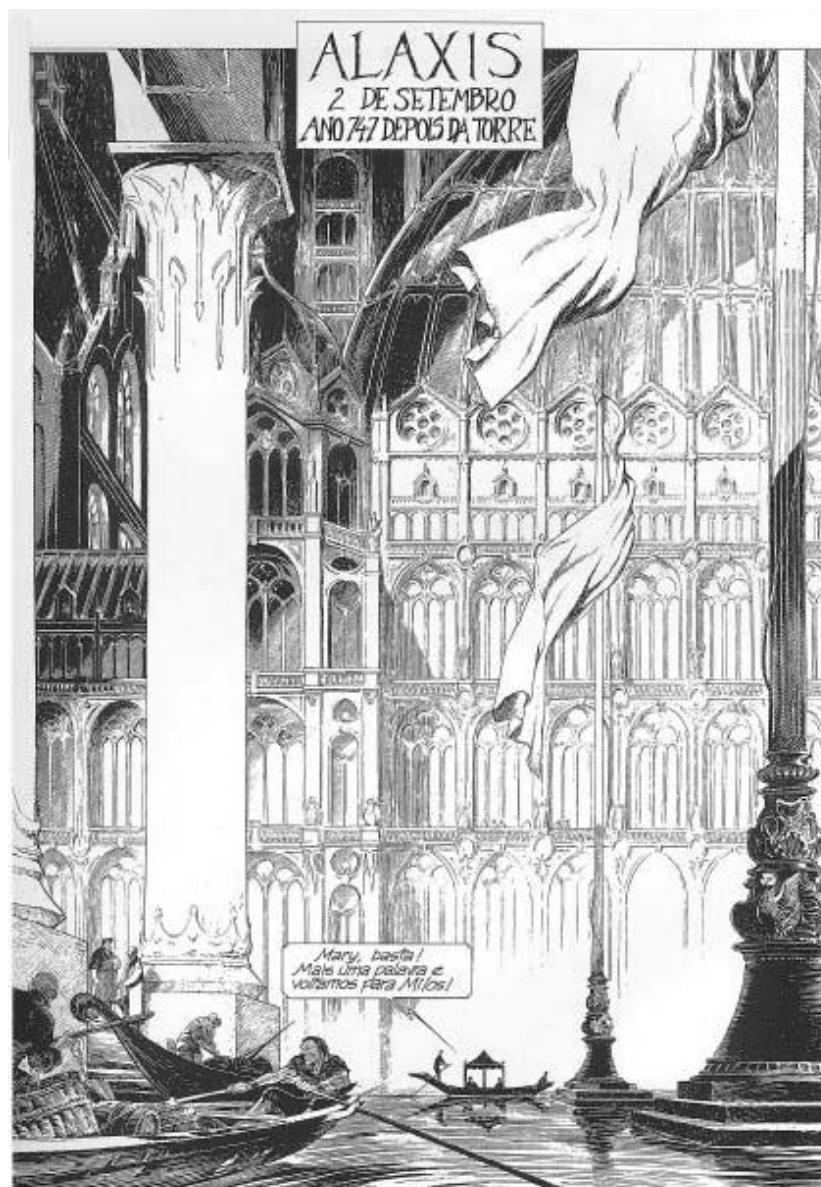


Figura 30 - Traços de Schuitten, início da história
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.3)

O formato utilizado para esta obra se trata de um livro com páginas de tamanho A4 que, quando aberto, se torna um objeto de tamanho A3. Portanto se trata de um formato grande para um quadrinho, porém comum nesse gênero quando se trata de obras mais célebres, como é o caso de “A Menina Inclinada” e “Mr Punch” – citado no capítulo sobre trabalhos semelhantes ao objeto de estudo. Os quadros utilizados no quadrinho são todos retos, com ângulos de 90° e espaçamento entre eles igual, com exceção dos momentos em que são colocadas legendas entre eles, como é o caso dos capítulos de Desombres, feitos em fotografia (Figura 31). São utilizadas três tipografias: uma para as falas dos balões, característica dos quadrinho, uma para as legendas das fotografias que informavam os pensamentos do personagem Desombres e outra para os cabeçalhos dos capítulos.



Figura 31 - Estrutura dos requadros nas fotografias
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.72)

Em grande parte da história, os balões utilizados são de fala normal, mais retangulares com as pontas arredondadas. Porém em alguns momentos também são utilizados balões que representam gritos de platéia ou falas de personagens exaltados, como podemos verificar no requadro a seguir (Figura 32):

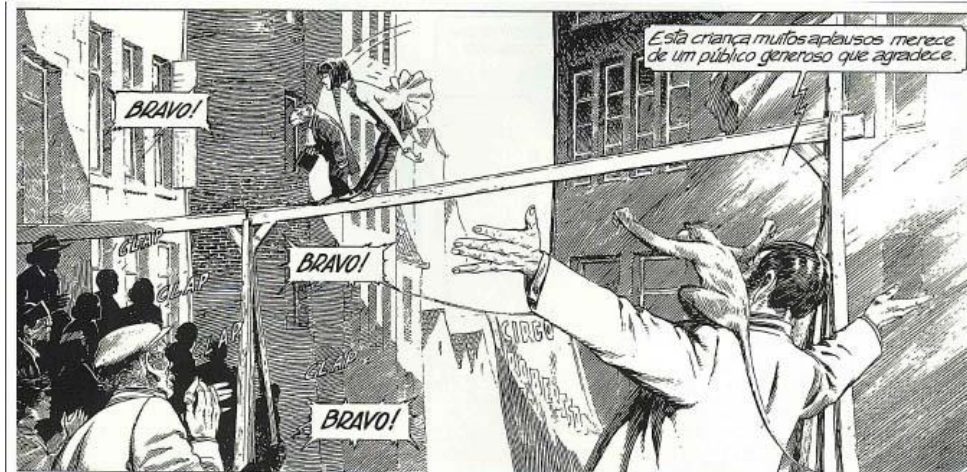


Figura 32 – Balões
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.65)

Nos capítulos de Desombres, onde são trabalhadas as fotografias, há “sempre” uma unidade de personagem, com exceção do final, em que há uma quebra nessa representação. Porém os cenários utilizados para essas fotos se limitam a apenas dois: um deserto onde o personagem encontra uma casa e o interior desta casa, onde Desombres se aventura a pintar compulsivamente as paredes com esferas e cria, dessa maneira, um portal de entrada para um mundo paralelo onde mais adiante ele irá se encontrar com a personagem principal, Mary. A fotógrafa Marie-Françoise Plissart trabalha vários tipos de enquadramento nas fotografias, que serão mostrados mais adiante quando falarmos sobre a mensagem plástica.

4.8.2 A mensagem plástica presente no quadrinho “A Menina Inclinada”

Nessa etapa do trabalho focaremos nos elementos plásticos do objeto de estudo como cores, formas, texturas, elementos, composição, iluminação, etc. Os signos plenos que complementam os signos icônicos, os quais veremos mais adiante com mais detalhes.

Todos os capítulos representados em forma de desenho são trabalhados em nanquim e, por isso, não há a presença de outras cores, apenas o preto e o branco. Enquanto nos capítulos com a presença exclusiva da fotografia não é diferente. A fotógrafa Marie-Françoise Plissart fotografou o ator Martin Vaughn-James representando o personagem Desombres todo em preto e branco também. Mesmo quando há a hibridação das linguagens, Shuitten não sai de sua unidade e continua a representar a história de maneira monocromática.

Conforme afirma Silveira (2002), a ausência de cor não quer dizer que na imagem

também há ausência de vida, só porque não foi construída a partir de uma paleta de cores alegres. Mas que se trata de uma opção de representação com noções estéticas apuradas e capaz de despertar emoções específicas no espectador. A autora afirma existir nove “eventos de cor” em uma imagem monocromática, onde podemos trabalhar todos os aspectos físicos presentes na imagem, como a iluminação, a textura, os contrastes, a cor inexistente, entre outros.

Uma das possibilidades que Silveira (2002) nos dá é a abertura para a interpretação dos desenhos com o preenchimento das lacunas com as cores baseadas na nossa experiência de vida, como ocorre no quarto evento de cor, por exemplo, descrito pela autora como a “paleta fixa”. Nesse caso, nós como espectadores, interpretamos as imagens presentes no quadrinho de acordo com os objetos que reconhecemos na vida real e sabemos as cores que ele possui, variando sua matiz somente de acordo com a variação de luminosidade e saturação.

No quadrinho, porém, a representação da história na capa (Figura 33) é feita nos traços de Schuiten, mas colorida, indo contra toda a característica plástica da história. Nesse caso a primeira imagem da personagem principal, Mary, é visualizada na capa e dá ao leitor uma linha condutora de como deve se enxergar as cores de Mary no restante da história. Mesmo que na capa ainda exista outros personagens representados com cores, apenas a garota é destacada com uma roupa clara e cabelos ruivos, os restantes são representados com tons acinzentados.

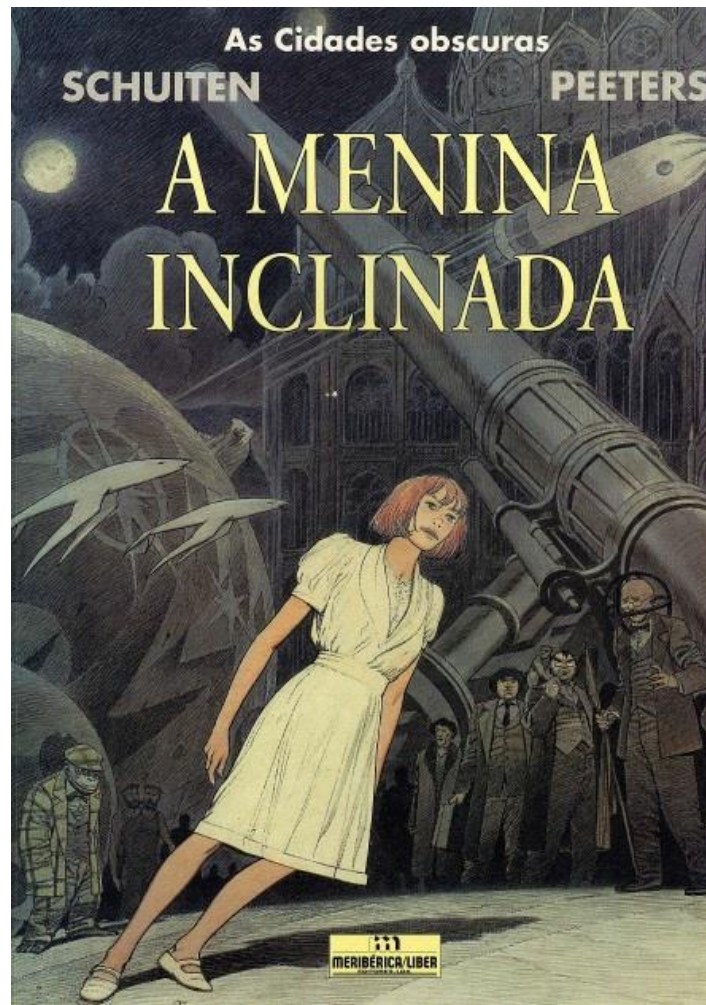


Figura 33 - Personagem Mary em cor
Fonte: Peeters;Schuitten (1996)

Entretanto Silveira (2002) nos abre os olhos para a possibilidade de simultaneidade de eventos de cor em apenas uma imagem (SILVEIRA,2002,p.273). Tendo isso em vista, não somente o evento “paleta fixa” se encaixa na nossa análise, como também o primeiro evento de cor, que corresponde aos contrastes e texturas, muito presentes nos quadrinhos de Schuitten. A textura é largamente trabalhada nos traços do desenhista, como podemos observar nas figuras anteriores que demonstram o detalhamento de arquiteturas e cenários presentes na história (Figura 30). Não muito longe disso, as fotografias que representam o mundo de Desombres também possuem essas características já comentadas como as diferenças de luminosidade, o contraste e as texturas que trabalham no espectador a interpretação imagética de acordo com a sua bagagem intelectual.

Quanto a representação dos personagens, podemos afirmar que é bastante detalhada, tendo feições e expressões corporais bastante comunicativas na história. Este é um dos conceitos muito trabalhados na linguagem dos quadrinhos, pois neste tipo de linguagem a comunicação entre os personagens e o leitor deve ser facilitada com a ajuda de signos claros e

facilmente identificáveis. Portanto em inúmeros requadros podemos perceber as sensações e estados mentais dos personagens apenas prestando atenção em suas expressões e podendo ignorar a legenda que o acompanha (Figura 34).



Figura 34 - Expressão de Mary
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.11)

Nesta imagem acima, por exemplo, há a ausência de balões e legendas explicativas. Mas pela expressão facial de Mary, podemos verificar sua fascinação por algo que estaria acontecendo com ela naquele exato momento. Algo que a está surpreendendo de maneira positiva, pois se vê um sorriso largo em seu rosto. Os cabelos esvoaçantes nos dizem que a personagem se encontra em um veículo em movimento em alta velocidade. Mais uma vez os traços de Schuitten constrói na menina uma textura que indica um contraste de luz e sombra em seu semblante. Um *contre-plongée* na iluminação é colocado na personagem a fim de sugerir algo que ela está enxergando e direcionando seu olhar de cima para baixo.

Como já foi dito na descrição do quadrinho no item anterior, os requadros são trabalhados todos com ângulos retos e espaçamentos iguais na maioria das páginas. Essa estrutura formal também pode ser verificada nos balões utilizados para as falas normais dos personagens que, mesmo com pontas arredondadas, são todos retangulares e estritamente retos, claramente trabalhados com um instrumento de precisão. Essa característica contribui para que estilo desta obra seja mais conservadora e, dessa maneira, volte a atenção do leitor para outros pontos como o mistério dentro do próprio conto. Por ser uma das histórias dentro

de uma coleção intitulada “As Cidades Obscuras”, é necessário lembrar que há uma unidade a se seguir. Por isso as características plásticas são todas trabalhadas dentro de um mesmo padrão: requadros retos, continuidade formal, desenhos em nanquim, traços detalhistas e histórias em preto e branco.

As fotografias utilizadas nesta obra foram todas projetadas para ilustrar o conto. Por essa razão, cada uma delas foi pensada e materializada de uma maneira específica. Por hora, focaremos nos aspectos plásticos que elas possuem. Já comentamos um pouco sobre as diferenças nos contrastes e as texturas trabalhadas, mas ainda tem mais algumas características interessantes de se abordar a respeito, como os tipos de enquadramento que a fotógrafa utilizou.

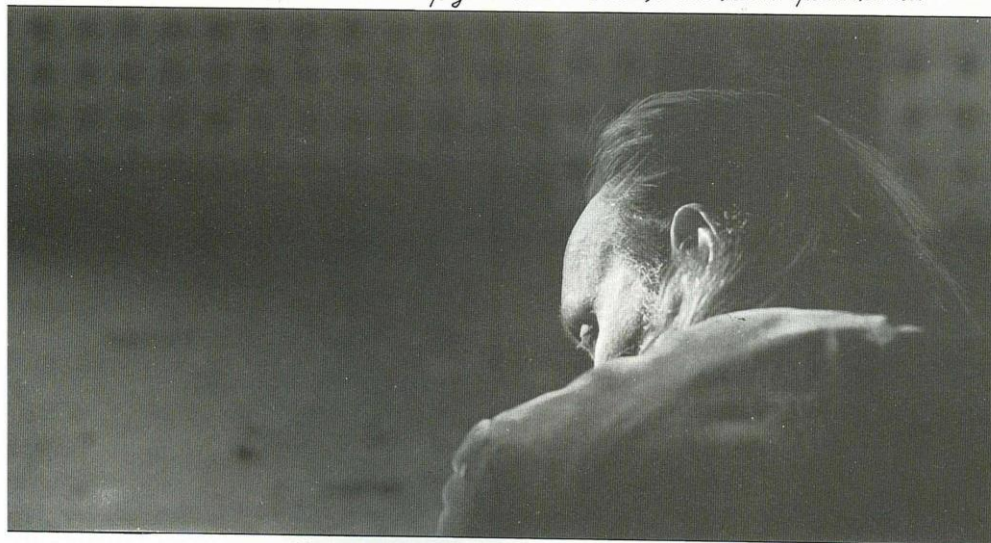
Logo no primeiro capítulo em que se utilizam as fotografias, percebe-se um predomínio de um enquadramento aberto, mais conhecido como plano geral. Esse tipo de proposta trabalha o modelo como parte do cenário, este mais valorizado dentro do requadro. Até o momento em que o personagem encontra a casa em que se torna obcecado por uma urgência interior, as fotografias são cheias de espaços “vazios” que representam um deserto, um local em que o personagem se encontra perdido e sem norte (Figura 35). Quando Desombres encontra uma casa abandonada no meio daquele nada que lhe era conhecido, ele logo tem a vontade de entrar e depois de estar dentro do edifício inicia seus trabalhos.



Figura 35 - Cenário de Desombres
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.23)

Quando o cenário muda pro interior da casa, as fotografias ainda trabalham imagens que valorizam o cenário, porém a maioria delas é característica de enquadramentos conhecidos como plano geral fechado, plano americano e plano médio. O primeiro é utilizado para priorizar o espaço cênico, não excluindo a presença do ator. O segundo mostra o personagem dos joelhos para cima, a fim de mostrar a ação que ele está realizando em relação ao cenário, que ainda é bastante explorado. Por fim, o terceiro plano mostra o ator da cintura para cima e prioriza a ação realizada pelas mãos do personagem. Essas definições dos planos são emprestadas do contexto audiovisual mas se aplicam a imagens estáticas da mesma maneira (RODRIGUES,2007,p.28).

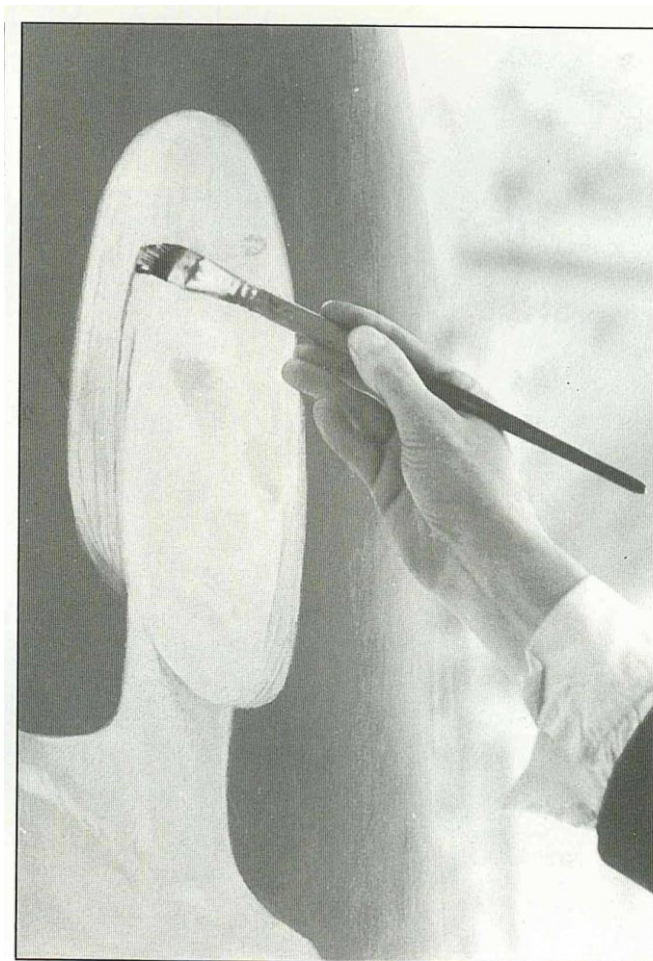
Por vezes a fotógrafa ainda se utiliza de focos específicos no personagem e trabalha a iluminação em função de desenvolver um sentido mais dramático à história. Podemos verificar esse peso do drama na iluminação na fotografia abaixo (Figura 36):



*Foi mais que tente, escapa-me,
não consigo visualizar os traços do seu rosto.
Nunca senti tanto a necessidade de um modelo.*

Figura 36 - Iluminação dramática
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.105)

Já no final da história, podemos verificar que a mistura do desenho com a fotografia se inicia dentro do capítulo de Desombres, em que há o predomínio da fotografia. O personagem, em meio a pensamentos desnorteados, começa a desenhar o perfil de uma jovem que ele nunca havia visto antes, mas que em sua mente há a necessidade de desenhar um personagem específico, porém seu rosto não é claro. É nesse impasse de sentimento que Desombres sente uma necessidade urgente de um modelo real para finalizar sua obra (Figura 37).



*povoada de esferas, senti subitamente
na personagem. Agora tenho a certeza:
é masculina, mas sim feminina.*

**Figura 37 - Desombres materializando a imagem de Mary
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.105)**

A partir deste momento podemos dar início às características híbridas que algumas imagens irão absorver, pois o personagem que antes somente se encontrava em imagens fotográficas, agora está inserido no contexto gráfico desenhado em nanquim (Figura 38). Além disso, somos capazes de verificar a presença da metalinguagem representada no ator que desenha a personagem Mary, assim como Schuitten a representa. Isso ocorre depois da história se desenvolver um pouco mais e podemos ver, enfim, o encontro entre dois personagens que estiveram separados por duas realidades diferentes.

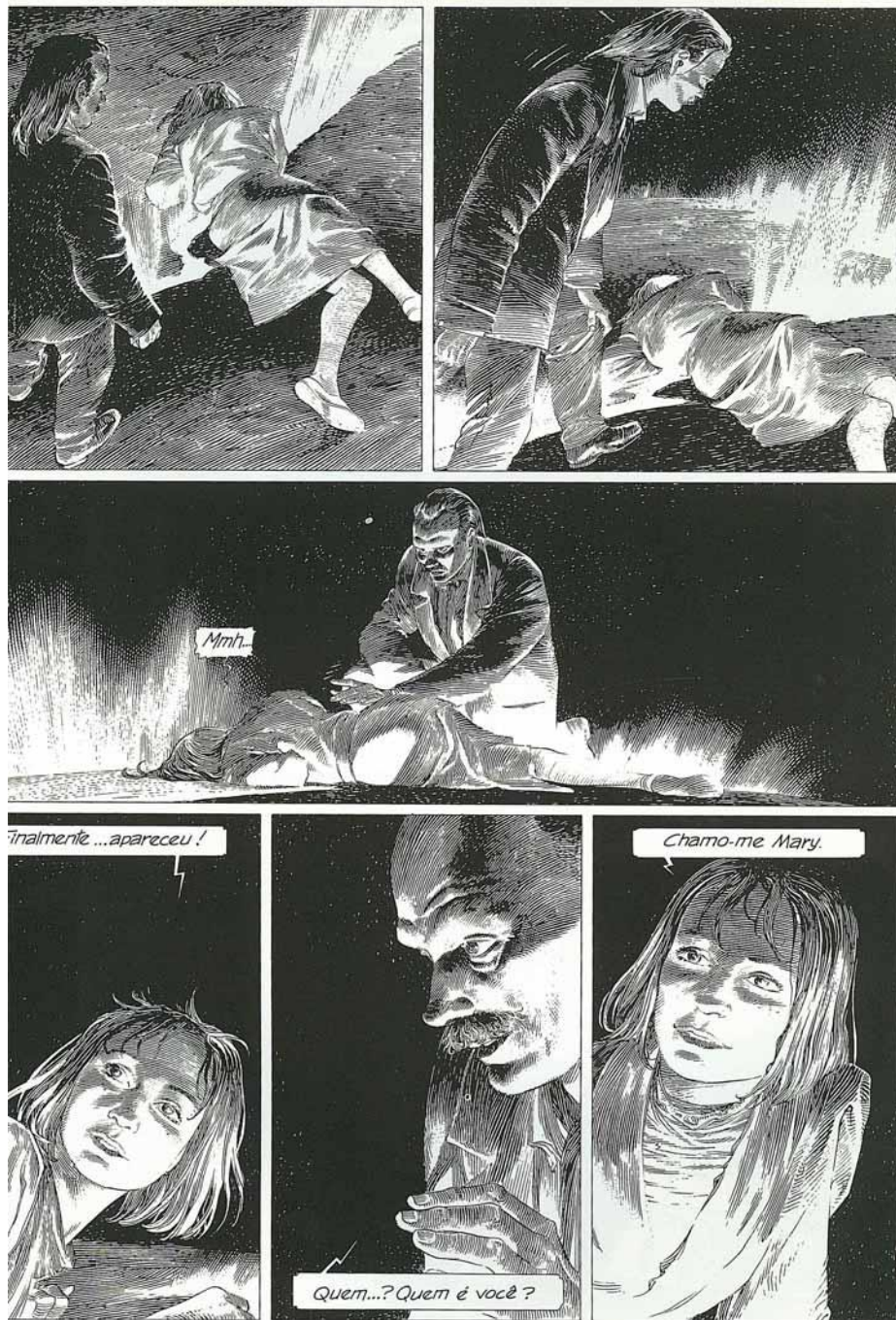


Figura 38 - Encontro dos personagens principais
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.119)

Por fim, a separação deles é iminente e quando ela ocorre, Mary não o quer ver partir e segura sua mão logo no momento em que ele está fazendo novamente a transição de um mundo para o outro. Nessa ação desesperada de Mary, ela deixa uma lembrança de si mesma em Desombres: enquanto todo o seu corpo é representado em fotografia, a mão, que por último tocou Mary, agora é materializada na forma de desenho em nanquim (Figura 39). Essa representação é feita de forma simultânea. É um desenho feito por cima da imagem

fotográfica, que segue os padrões estabelecidos pelo ambiente real como a iluminação, o contraste, a proporção ao corpo do personagem e sua forma.



Figura 39 - Hibridação da imagem
 Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.142)

Vemos a história ser finalizada com o claro equilíbrio entre os dois mundos, em que cada um permanece da maneira como se iniciou, com a exceção de que Desombres levará para sempre a lembrança que Mary o deixou, pois sua mão é representada em nanquim até o final dos quadros.

Para sintetizar as informações retiradas da análise visual plástica feita a partir do quadrinho “A Menina Inclinada”, foi criado o Quadro 7 para uma melhor visualização dos pontos abordados baseado no modelo de análise de Martine Joly explicado nos tópicos anteriores. É interessante lembrar que, diferente do exemplo utilizado para a construção dessa tabela pela Joly, nosso objeto de análise é uma obra cheia de imagens, portanto muito mais dinâmica e complexa. Por essa razão completamos a tabela a seguir com os conceitos de cada técnica mais utilizados no quadrinho, mas não necessariamente exclusivas. A iluminação, por exemplo, tem predominância difusa, mas em alguns quadros podemos verificar o grande contraste entre brancos e cinzas e a luz intencionalmente direcionada para dar mais dramaticidade a obra. Neste caso, consideramos conceitos gerais da obra pra que a construção desse quadro pudesse ser feita com maior objetividade.

Também dividimos entre as duas linguagens principais estudadas: desenho e fotografia. A fim de promover um paralelo e dessa maneira extrair, separadamente, os mesmos conceitos mas com direcionamentos diferentes.

Significantes plásticos	Significados* (desenho)	Significados* (fotografia)
01) Moldura	Presente, estruturada: <i>concreta</i>	Presente, contínua: <i>imaginária</i>
02) Enquadramento	Fechado: <i>proximidade</i>	Amplio: <i>distância</i>
03) Ângulo do ponto de vista	Plano picado: <i>domínio do espectador</i>	Plano picado: <i>domínio do espectador</i>
04) Escolha da objetiva	N/A	Focal curta, picado, sem profundidade de campo: <i>espaçamento, amplitude</i>
05) Composição	Perspectiva linear com ponto de fuga: <i>dinamismo</i>	Perspectiva aérea: <i>desequilíbrio, amplitude</i>
06) Formas	Traço, linhas: <i>fineza, sutileza, detalhamento</i>	Massa, mancha: <i>concreto, forte</i>
07) Dimensões	Grande	Grande
08) Cores	Dominante: <i>fria</i>	Dominante: <i>fria</i>
09) Iluminação	Valoriza os personagens: <i>direcionada</i>	Difusa, falta de referência: <i>generalização</i>
10) Textura	Traços e pontos: <i>tátil</i>	Lisa, nebulosa: <i>visual</i>
(*Os significados estão em itálico)		

Quadro 7 - Tabela de signos plásticos – análise

Fonte: Joly (1996,p.105)

Questões como o ângulo do ponto de vista utilizado na obra é colocado como o mesmo para ambas as técnicas pois todo o contexto se trata de uma história em quadrinho, em que o espectador deve ser valorizado em todos os quadros a fim de facilitar a leitura. Da mesma maneira, as dimensões se caracterizam como “grandes” pois ambas as linguagens possuem a mesma importância na obra como um todo, ocupando quadros de variadas medidas, mas nunca apresenta uma hierarquia óbvia entre eles. Em relação às formas utilizadas nas fotografias do quadrinho e abordadas na tabela acima, é interessante verificar que quando se trata dos capítulos de Desombres, há um contraste grande entre o cenário e o personagem, que se veste de preto por toda a história, enquanto que os cenários geralmente possuem tons bem mais claros. Por essa razão classifiquei esse item como concreto e forte.

Os signos plásticos possuem grande poder de informação, mas não são tão independentes a ponto de transmitir toda a mensagem que a obra nos passou. Por isso ainda é necessário que passemos pelo campo da mensagem icônica e linguística para, no fim, compreender por completo nosso objeto de análise e atingir o objetivo deste trabalho, que

procura entender o cruzamento entre linguagens.

4.8.3 A mensagem icônica encontrada no quadrinho “A Menina Inclinada”

Enquanto em uma etapa damos abertura para destacar os signos plásticos – que também são compreendidos como signos plenos - dessa obra, em outro momento é necessário ir um pouco além na interpretação, pois a mensagem icônica é onde residem os significados mais complexos.

Em termos de significação, esse é o momento em que muitas das informações e conclusões as quais chegamos são tidas como um devaneio ou até mesmo inválidas, porém é necessário lembrar que, como afirmou Joly (1996), os parâmetros de avaliação são diferentes a cada analista de imagem, pois isso depende do fator temporal em que se aplica e da bagagem intelectual, referencial, cultural, etc.

Iniciarei essa etapa do trabalho com a construção da tabela sugerida por Joly (1996) para o estudo da mensagem icônica, para depois puxar os pontos destacados e explicá-los. Porém como estamos lidando com duas linguagens que possuem características diferentes – fotografia e quadrinhos -, serão criadas duas tabelas, uma para cada linguagem. Além disso, considerando o contexto da obra, cada linguagem trata de uma realidade fantástica diferente, logo, considerando que os significados icônicos dependem consideravelmente dessa fatalidade, construiremos cada uma em separado. O primeiro quadro (Quadro 8) tratará das características icônicas da linguagem fotográfica: Já o Quadro 9 servirá para sintetizar os conceitos da narrativa gráfica.

LINGUAGEM FOTOGRÁFICA			
Significantes icônicos	Significados de primeiro nível	Conotações de segundo nível	
1) Personagem Desombres	<i>homem</i>	<i>complementação do personagem Mary</i>	<i>virilidade</i>
2) Deserto	<i>cenário</i>	<i>vazio</i>	<i>solidão</i>
3) Cavalete	<i>pertences do personagem</i>	<i>posse, bagagem</i>	<i>expressão, personalidade</i>
4) Mansão	<i>localidade, cenário</i>	<i>Manumental,</i>	<i>fixação</i>

		<i>grande</i>	
5) Espaços vazios da mansão	<i>cenário</i>	<i>abandono</i>	<i>solidão</i>
6) Pinturas na parede da mansão	<i>expressão</i>	<i>expressão</i>	<i>vontade interior de se expressar</i>
7) Corredor estreito da mansão	<i>portal de passagem</i>	<i>curiosidade</i>	<i>mistério</i>
8) Personagem com intervenção do desenho nas mãos	<i>lembranças</i>	<i>fixação, lembrança</i>	<i>permanência</i>
9) Mãos estriadas pintando	<i>providência</i>	<i>decisão</i>	<i>Ponto final</i>
10) Pinturas com rachaduras fechadas	<i>finalização</i>	<i>decisão sem volta</i>	<i>fim</i>

Quadro 8 - Tabela de signos icônicos - análise linguagem fotográfica

Fonte: Joly (1996,p.105)

O personagem Desombres, interpretado pelo ator Martin Vaughn-James, é retratado na maior parte da história em fotografias preto e branco e posicionado em um cenário sempre muito amplo e vazio. Sua posição como um homem solitário que sobrevive em um local ermo e é movido por uma estranha obsessão pelas suas pinturas é largamente explorada nos capítulos que se seguem pelo quadrinho. Ele é localizado como um personagem complementar à principal e tem como função na história auxiliar Mary na sua jornada de descobertas e amadurecimento. Desombres participa do enredo como o homem viril que mostra o encanto da primeira paixão a uma jovem que se entrega a esse sentimento de corpo e alma. Essa ligação entre eles é ao mesmo tempo intensa e fugaz, e trabalha nos personagens a personalidade de cada um, mostrando suas condições psicológicas antes, durante e depois do contato entre eles.

Desombres é um artista que carrega consigo poucos pertences. Com ele viaja um cavalete e alguns instrumentos de pintura que os utiliza para retratar alguns poucos objetos no caminho, como uma pedra que encontra no meio do deserto. Sua motivação para estar em meio ao vazio de Aubrac vem do cansaço de ser um artista em uma cidade, alvo de críticas e, por vezes, preconceito. Cansado de ser tachado ironicamente como uma artista “de imaginação fértil” e se sentindo cada vez menos compreendido até mesmo por pessoas próximas a ele, Desombres se isola em meio ao vazio, buscando refúgio e paz para colocar suas ideias no lugar e se poupar da ação destrutiva que uma sociedade pode exercer em um indivíduo.

Muito desconfiado, o personagem solitário encontra uma mansão abandonada em Aubrac onde decide se fixar, pois sente que em vários momentos ele foi conduzido até aquele

local. Já dentro da mansão, Desombres se sente inspirado e inicia um trabalho que diz ser uma “grandiosa obra”. Pintando as paredes da mansão abandonada, o personagem diz que as formas se traçavam sozinhas em suas mãos, como se já de antemão seu inconsciente tomasse as rédeas do trabalho e o executasse. Vemos então nesses capítulos, o desenvolvimento da outra face do quadrinho – os capítulos desenhados por Schuitten – em meio a obra executada por Desombres (Figura 40).



Figura 40 - Início do cruzamento entre as realidades do quadrinho
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.73)

Nesse momento da obra podemos ver que já se expõe alguns signos que remetem à história paralela de Mary que se segue no quadrinho, como o ônibus espacial mostrado nos desenhos de Desombres (Figura 40). Com isso, podemos entender tanto que o artista é o criador desse mundo paralelo, como também que ele apenas é o mediador de acesso a essas realidades. Porém a segunda conclusão é mais plausível, levando em consideração outros indícios da história que nos leva a crer de fato que se trata de dois mundos diferentes e que coexistem simultaneamente. A condição temporal dessas histórias é localizada em descrições nos títulos de cada capítulo, onde no mundo representado por fotografias, Desombres se encontra em outubro do ano de 1898 e somente finaliza seu trabalho na primavera de 1900. Já no mundo de Mary, as ocorrências datam desde 2 de setembro de 747 “depois da torre” e

findam em janeiro de 751. Não é de conhecimento do leitor o significado de “depois da torre” indicado no cabeçalho do primeiro capítulo, mas podemos ver que toda a saga da personagem principal, Mary, é realizada em 4 anos, enquanto que Desombres é movido pela sua urgência interior de expressão por 2 anos.

É importante lembrar que a contagem de tempo dos dois mundos não obedecem necessariamente a mesma lógica, sendo uma contada a partir de um acontecimento específico (“depois da torre”) e a outra aparentemente seguindo o padrão ocidental que conhecemos (pois remete à primavera). Levando em consideração que no momento em que Mary e o artista se encontram no local desconhecido, a data também é desconhecida, portanto não é possível que o leitor tome conclusões temporais a respeito das histórias, se elas ocorrem em paralelo ou se uma está no passado e a outra no futuro. Esse é mais um mistério desta obra desenvolvido pelo autor.

Quando finalmente Desombres é engolido pela sua criação passando de uma realidade para outra, o personagem se vê confuso de início em um cenário completamente diferente do que ele conhecia, mas com um estranhamento comum, pois tudo o que o cercava fora desenhado por ele. No momento em que ele encontra Mary, ele vê a personagem que estava em sua mente tempos antes se personificar na sua frente. O artista se vê completamente encantado por tudo o que antes havia criado em sua cabeça como obras de arte, agora se apresentar diante de seus olhos como cenários e personagens reais, além de também se encontrar como um deles, representado agora como um desenho feito em nanquim.

Tudo é unificado em apenas um cenário, um mundo e um tempo. Nesse momento a menina inclinada e o artista se encontram e se apaixonam instantaneamente, com uma ligação muito forte já desde o início da história trabalhada mesmo que remotamente. Quando são interrompidos pela notícia trazida pelo cientista Axel de que eles devem se separar e aquele mundo que liga as realidades paralelas deve ser destruído, ambos ficam desolados com a notícia pois pela primeira vez estão juntos e se sentindo finalmente completos um com o outro. Mas Desombres já com uma maturidade coerente ao personagem, entende a situação explicada pelo cientista e se despede de Mary, nesse momento de despedida a negação é tão forte em Mary, que ela segura a mão de Desombres no momento exato que ele transpassa de uma realidade para outra. Essa ação é irreversível para o artista e causa um efeito colateral em sua mão que o faz ficar horas pensando no aconteceu, trazendo lembranças eternas da menina que ele amou por alguns instantes.

O personagem fica completamente desolado com a separação e se arrepende de ter abandonado a garota. Mas de prontidão, ao chegar no mundo representado por fotografias,

Desombres fecha as brechas deixadas nas pinturas feitas por ele e que eram responsáveis pela passagem entre os mundos, fazendo com que o contato agora se tornasse impossível. Toda essa experiência mostra a maturidade que o personagem tem, ao contrário da garota que, naquele momento, não queria abrir mão da sua felicidade por uma causa maior.

O fato de que os capítulos de Desombres sejam representados por fotografias, fazem com que o leitor, em um primeiro momento, entenda como uma realidade “real”, com características básicas de um mundo como todos nós conhecemos. Isso acontece pois a fotografia possui essa característica indicial e apresenta um referente que traz consigo a compreensão de um dado momento, em um determinado lugar, com um determinado personagem capturados por uma lente de uma câmera e uma posição estratégica escolhida por alguma razão pela fotógrafa. A partir daí podemos entender que todas as fotografias tiradas para essa obra foram previamente estudadas e projetadas para que atendessem às prerrogativas determinadas pelo enredo da história, visto que o conto já existia antes do trabalho realizado por Schuitten e por Plissart.

NARRATIVA GRÁFICA			
Significantes icônicos	Significados de primeiro nível	Conotações de segundo nível	
1) Arquitetura monumental	Ostentação	Opressão	Grandiosidade
2) Vestimenta da família de Mary	Dinheiro	Ostentação	Poder
3) Parque de diversões	Grandioso	Diferente	Misterioso, lúdico
4) Centro de estudos científicos	Ciência	Conhecimento	Trabalho, pesquisa
5) Casa de Mary	Ostentação	Dinheiro	Poder, autoritarismo
6) Colégio interno de Mary	Opressor	Dinheiro	Conservadorismo, poder, autoritarismo
7) Uniforme de Mary (colégio interno)	Conservadorismo	Convenção	Autoritarismo
8) Circo Robert	Entretenimento	Refúgio	Marginalizado
9) Ônibus espacial	Tecnologia	Transporte	Mobilidade, ciência
10) Mundo paralelo	Lugar	Lúdico	Mistério, refúgio

Quadro 9 - Tabela de signos icônicos - análise narrativa gráfica

Fonte: Joly (1996,p.105)

Os capítulos projetados e executados por Schuitten são genuinamente incríveis, visto que expressa muito bem as intenções dos personagens dentro da narrativa proposta por

Peeters. Por se tratar da transposição de uma narrativa verbal para uma narrativa gráfica, já desde o início devemos entender que as representações gráficas feitas por Schuitten possuem fortemente a presença da imaginação e bagagem cultural específica do ilustrador. Com isso, podemos entender em algumas escolhas feitas por ele que há a intenção de representar conceitos implícitos em alguns objetos.

É possível iniciar a análise da narrativa gráfica com a representação dos monumentos arquiteturais presentes na obra e já discutidos anteriormente. Deixando de lado a qualidade e o detalhamento dessa representação, neste momento é interessante levantar o sentido que isso pode trazer ao leitor. Como em alguns requadros a arquitetura por vezes ocupa mais espaço que até mesmo os personagens, somos capazes entender uma certa opressão do ambiente em cima do indivíduo, por vezes até claramente expressa com um ponto de vista contra picado (*contre-plongée*), como mostra a Figura 41:

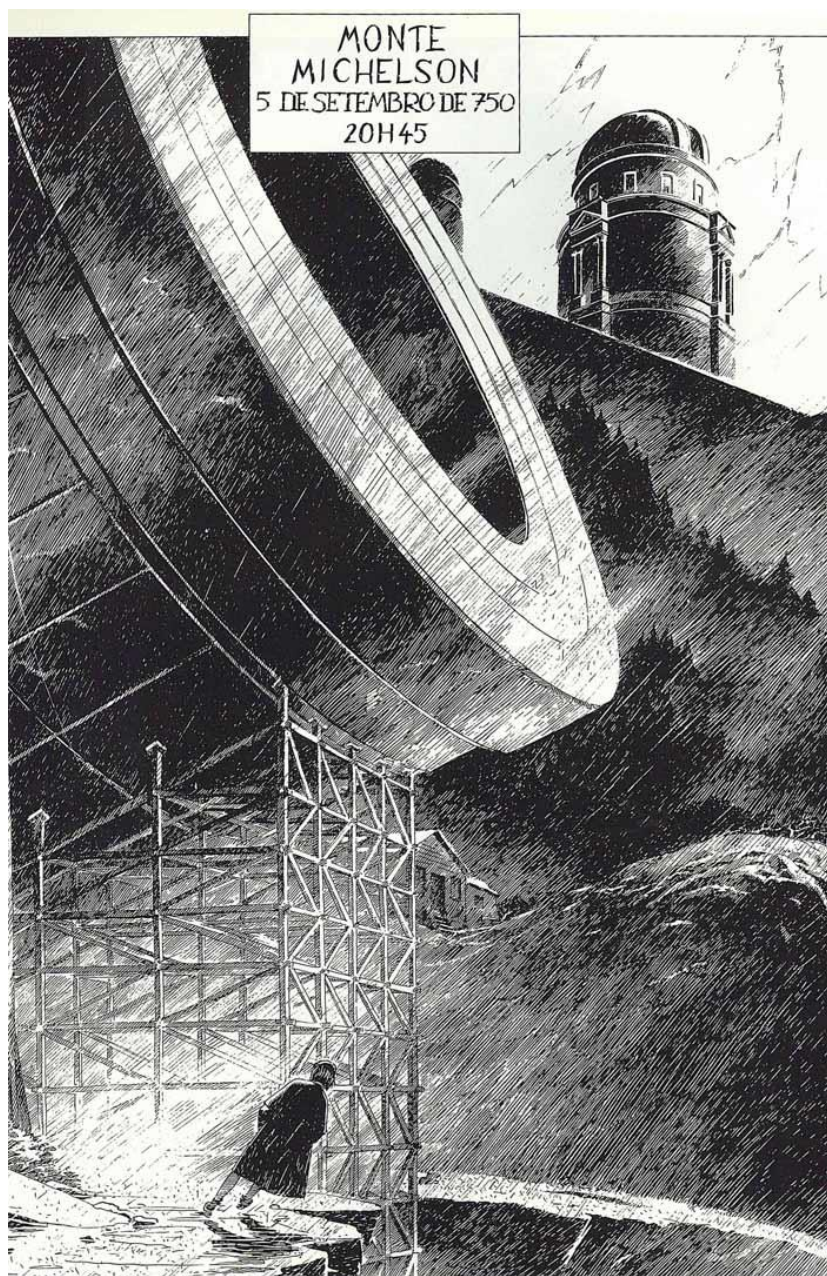


Figura 41 - Presença de contre-plongée
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.79)

A ostentação também impera nesse tipo de representação gráfica, mostrando ao leitor a forma como os personagens representados lidam com o ambiente a sua volta, e como o que eles possuem influencia na sua personalidade. Como podemos verificar no perfil apresentado logo de início no primeiro capítulo da família da menina Mary, onde todos se apresentam ao leitor com uma característica negativa passada em suas falas e atitudes, representando uma família mesquinha e de pouca sensibilidade. Mais dessa característica de ostentação é vista com o tipo de vestimenta utilizada por alguns dos personagens, também presente na família da Mary.

No outro plano onde os cientistas se encontram, as características de ostentação e opressão também estão presentes. Todos os personagens desse capítulo possuem relação com estudos secretos relacionados com o governo e estão situados em um local seguro, grandioso e de alta tecnologia para a época. A figura de um general representa subordinação e hierarquia nesse contexto, quebrada mais para frente com a atitude de Axel de não obedecer ordens recebidas do general.

O ato de se fixar em um grupo de circo realizado por Mary leva a história a extremos, desde o glamour e ostentação presente no âmbito familiar da personagem, até a marginalização sofrida por ela tanto realizada pela sua própria família quanto no colégio interno que frequenta. Em consequência disso, Mary vai viver em uma realidade cada vez mais difícil dentro de um circo, que é o único lugar que ela se sente aceita e bem vinda por conta de sua diferença. Depois de ter sofrido preconceito de seus parentes, colegas de colégio e professores, a história de Mary mostra ao espectador a rejeição que a sociedade costuma fazer em indivíduos que apresentam qualquer característica incomum ao que se denomina “normal”.

Muitas questões antropológicas são tratadas na história de Peeters, como o preconceito, o arrependimento mostrado na atitude do pai quando perde sua filha, a curiosidade humana em relação ao desconhecido, a ação do tempo no desenvolvimento da maturidade do personagem, entre outros. A mensagem principal da “Menina Inclinada” é justamente a dificuldade intrínseca em todos os indivíduos de lidar com o diferente e o inexplicável. A curiosidade leva as pessoas a ir até o fim de suas vontades, mesmo sem saber quais seriam as consequências disso e então podemos ver que quando eles conseguem chegar onde gostariam, acabam por não saber o que fazer com o que tem nas mãos.

4.8.4 A mensagem linguística de “A Menina Inclinada”

Não é sempre que a mensagem linguística existe em conjunto com a imagem, porém no objeto de estudo escolhido essa interação acontece de forma recorrente. Se tratando de uma arte sequencial, como diria Eisner (1999), a mensagem verbal é quase tão importante quanto a visual. Neste caso ela assume a posição de *ancoragem*, como denominou Barthes a respeito dessa relação verbal x visual, pois traz ao desenho o sentido exato ao qual o leitor deve se ater até o final da sequência. Por se tratar de uma história criada no formato de um conto e

posteriormente materializada em imagens, a função verbal aqui se caracteriza como a base fundadora de todo o quadrinho, mas ainda assim ganhou mais sutileza quando foi integrada aos desenhos de Schuitten e às fotografias de Françoise.

Dada a real importância à linguagem verbal presente na obra de Peeters e Schuitten, cabe à análise verificar os pontos chave no processo de interpretação da mensagem linguística dentro do contexto da obra como um todo.

Em primeiro lugar podemos colocar como parametro de análise a tipografia escolhida para cada finalidade. Nos cabeçalhos presentes no início de cada capítulo, é utilizada uma tipografia serifada e em caixa alta, sendo a identificação do cenário que irá tratar nas páginas seguintes, com o nome da cidade na posição da primeira palavra e de maior destaque e, posterior a ela, é colocado o tempo em que os acontecimento que se seguem acontecem (Figura 42), sendo esse o padrão utilizado em todos os cabeçalhos da obra:



Figura 42 - Tipografia do cabeçalho
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.3)

Em toda a extensão do quadrinho, os balões de fala são feitos com a mesma forma - já abordados na análise plástica - e levam consigo os diálogos entre os personagens todos escritos com a mesma tipografia (Figura 43).

Existe um tipo de tipografia comumente utilizado na linguagem da arte sequencial que geralmente são chamadas de “comic fonts”. São fontes que apresentam certa informalidade em relação às outras utilizadas em outros suportes como jornais, revistas e outros veículos de informação. Elas são caracterizadas, principalmente, pela aparência de simularem a escrita à mão. No caso da tipografia aplicada nos balões de “A Menina Inclinada”, podemos verificar que elas possuem leve inclinação para a direita, sendo uma característica recorrente. Isso sugere a leitor que houve pressa no momento da escrita ou até mesmo reforça a insinuação de uma mão que esteve ali, traduzindo o pensamento da personagem. É possível verificar que, se observarmos apenas as letras “A” do balão abaixo (figura 48), não há uma repetição da letra

como é comum em fontes utilizadas nos meios gráficos digitais. Assim também é o caso da fonte aplicada nas capítulos de fotografia, analisadas a seguir.

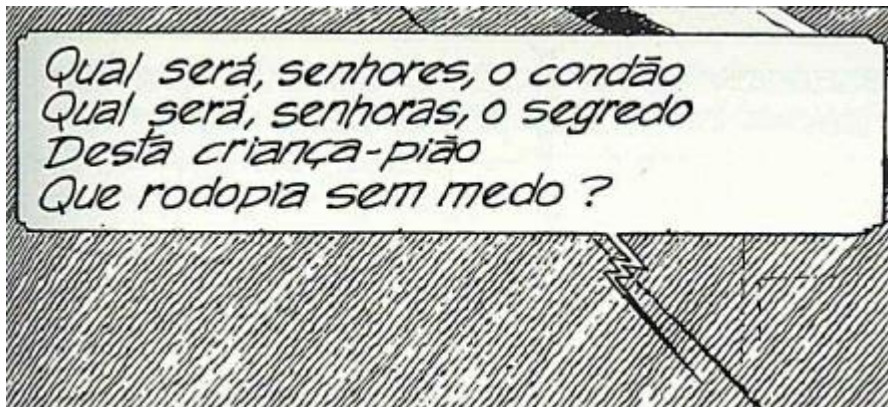


Figura 43 - Tipografia do balão de fala
Fonte: PEETERS;SCHUITTEN,1996,p.65

Nos capítulos de Desombres, trabalhados em fotografia, a tipografia foge um pouco da linguagem natural aos quadrinhos e é aplicada em letra corrida, mas também manuscrita. É interessante lembrar que atualmente em muitos trabalhos de quadrinistas talentosos são utilizadas fontes prontas e aplicadas digitalmente, pois há uma gama muito grande de variedades no mercado para inúmeras finalidades – títulos, onomatopéias, falas, créditos, etc.

Na Figura 44, por sua vez, é exemplificada uma das legendas das fotografias de Plissart em que é aplicada a escrita feita a mão e evidenciada digitalmente que não se trata de uma fonte digital, mas de fato escrito manualmente, pois duas palavras iguais na mesma frase não se encaixam como deveriam, caso fossem digitais.

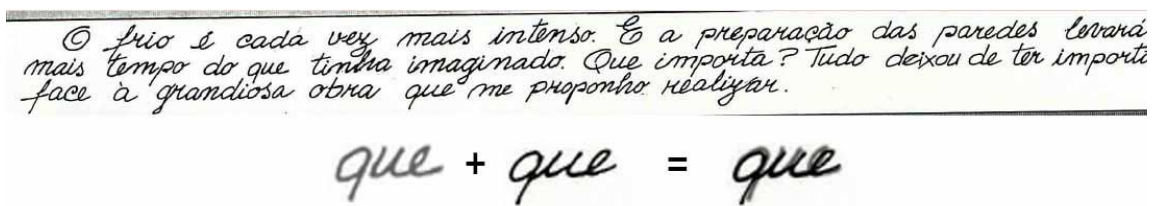


Figura 44 - Tipografia das legendas fotográficas
Fonte: Peeters;Schuitten (1996,p.72)

Neste caso a escolha pela letra de mão reforça o contexto pessoal e solitário presente nos capítulos de Desombres, quase que como uma carta feita pelo próprio personagem com a intenção de se expressar de alguma forma, visto que não havia mais ninguém a sua volta naquele momento, mesmo que por opção própria de se afastar das pessoas. A necessidade de se fazer entender como artista é uma reação forte do personagem e característica determinante

na sua personalidade. Daí que a utilização deste tipo de escrita nos capítulos em fotografia são capazes de se expressarem por si só.

Outro ponto de atenção ocorre na ausência de contato entre a legenda e a fotografia, aquela sempre localizada após a aplicação desta. Ou seja, a legenda não faz parte da imagem como os balões fazem parte dos quadrinhos, nos capítulos de Mary e Axel. Desombres é representado sempre com a solidão de seu pensamentos, indicados pela legenda. Neste caso é evidente a *ancoragem* entre a linguagem verbal e a visual, sendo a primeira fortemente responsável pela linearidade de interpretação e percepção visual do espectador quando frente às fotografias de Plissart.

Portanto percebe-se que, considerando o objeto escolhido para análise, os significados pinçados e evidenciados dentro desta análise poderiam ser completamente diferentes caso não existissem as legendas e balões por toda a obra. Estas, como já dissemos, são responsáveis por guiar o espectador até sua conclusão, podendo esta ter variações, porém os fatos inseridos no enredo são mantidos com certa integridade, por conta das palavras que o cercam.

A mensagem linguística presente na obra analisada pode ser compreendida com base na forma de interpretação ditada por Barthes, que leva em consideração a retórica. Na obra de “A Menina Inclinada” a forma mais adequada de se caracterizar a mensagem linguística seria em termos de persuasão e argumentação. Em que o espectador é capaz de identificar a conotação de um signo pleno inserido no contexto entre o visual e o verbal. Joly (1996) afirma ser a capacidade do emissor de provocar uma segunda significação, partindo de uma primeira

4.8.5 As relações entre a fotografia e o design gráfico no “A Menina Inclinada”

Levando em consideração que o quadrinho em geral é uma obra dependente da mensagem linguística, a relação entre o visual e o verbal é fluída em toda sua ocorrência. Isso é possível pois o objeto analisado se trata de uma arte sequencial naturalmente condicionada a auxiliar a percepção visual do leitor. É comum dentro da realidade dos quadrinhos, a ancoragem apontada anteriormente entre a escrita e as imagens, sendo geralmente o ponto caracterizador de uma obra desse estilo.

É possível, então, verificar no quadrinho muitos pontos característicos da época da sua criação, também da unidade mantida na obra por conta do estilo adotado em toda a

coleção em que ela está inserida, além de pontos específicos deste quadrinho como a utilização de fotografias em alguns capítulos e posterior cruzamento entre as duas linguagens aplicadas.

As características levantadas na análise sobre os traços de Schuitten e os tipos de objetos representados como a roupa dos personagens, cenários e arquitetura, são capazes de informar ao leitor certo conservadorismo na execução da obra. Este, por sua vez, é de certa forma quebrado com a utilização de fotografias em capítulos posteriores. Porém, o conservadorismo prevalece no sentido total da história.

O mistério trabalhado por Peeters no enredo da história é muito bem expressado por Schuitten na execução dessa interpretação. Porém, como já foi dito por Joly (1996), muito se perde nessa transposição de linguagem verbal para a linguagem visual, sendo ainda influenciada pela interpretação de um indivíduo e suas influências internas sobre a história retratada. Considerando o objeto de análise, não há somente a interpretação de um indivíduo no processo, mas, pelo menos, dois: Schuitten, responsável pela transposição de partes da história em desenhos em nanquim; e Plissart, autora das fotografias do personagem Desombres. Em ambos os trabalhos houve um conhecimento da obra primeiro, aí então uma posterior interpretação e em seguida uma conclusão, para que no fim fosse possível uma forma de projetar os trabalhos a serem executados. Tendo isso em vista, podemos perceber que o trabalho por trás da obra analisada é árduo e não está salvo de influências tanto internas como externas, pois leva tempo para se concretizar e são inúmeros os obstáculos dos criadores até chegarem em seu objetivo. Portanto, podemos concluir dessa análise que são inúmeros os signos presentes no contexto, porém eles conversam entre si de forma sempre a representarem para o espectador uma forma de expressão e de estruturação da história ao mesmo tempo. As fotografias, enquanto fotografias, são além de uma linguagem diferente da predominante na história, também uma forma de se separar uma realidade de outra dentro do enredo. Enquanto que os desenhos em nanquim são responsáveis pela representação tanto do mundo de Mary, quanto o mundo paralelo em que ela encontra Desombres. É interessante verificar que essa separação é feita puramente com o tipo de ferramenta de representação e seus resultados, e ainda consegue obter resultados incrivelmente claros ao leitor e responsáveis por um contraponto necessário para a interpretação da história.

A função denotativa deste quadrinho está fortemente ligada à função fática. Pois o contexto da mensagem é traduzido no canal que a comunica. Os mundos presentes na história – Aubrac e Alaxis - são separados pelos tipos de representação escolhidos para que a própria compreensão do enredo fosse facilitada. Isso quer dizer que quando estamos observando a

história se passar em desenhos, estamos lidando com um mundo paralelo a outro que, por sua vez, é representado em fotografias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs analisar a estrutura resultante do cruzamento entre duas linguagens largamente utilizadas por diferentes tipos de canais: mídia animada, exposições de arte, itens de consumo, livros, pinturas, etc. Muitas vezes a utilização de uma delas poderia auxiliar na produção de outra e vice versa. Logo podemos afirmar que desde muito cedo ambas estiveram sempre muito próximas, mesmo que não se comunicando entre si, como é mostrado no objeto de análise escolhido. Dubois (2002) já nos chamou a atenção sobre a utilização da fotografia para a reprodução cada vez mais "fiel" da realidade, oferecendo a perspectiva e os aspectos de luz e sombra para a pintura. Mas isso somente é possível pois há um mediador entre elas e, não menos importante, seu papel é fundamental e acaba por sobressair no resultado final, mesmo que de forma muito sutil.

Como já comentamos, é impossível que se crie imagens genuínas e puras a ponto de não se verificar a intenção de um criador. Tanto para a fotografia quanto para a narrativa gráfica, ambas sofrem incriveis intervenções humanas antes que se entendam como imagens. É dentro desse contexto que essa proposta de estudo toma forma, pinçando características individuais de cada linguagem e, posteriormente, as verifica em um único canal de comunicação, onde ambas se integram e em sintonia trazem ao leitor uma compreensão mais clara que se descrita apenas verbalmente.

A transposição da linguagem verbal para a visual é uma ação delicada que traduz exatamente o que afirmamos capítulos antes: a intervenção humana e pessoal de quem executa a obra é inevitável. Por essa razão, temos que levar em consideração que quando estamos a observar uma obra, seja ela visual ou verbal, houve em algum momento a materialização daquilo na mente de quem a criou. Essa percepção visual de quem materializa deve ser sempre aguçada e principalmente lúcida de suas criações, logo verificamos que um profissional de design, por exemplo, executa constantemente essa ação de estimular sua percepção.

Dentro de inúmeras ações comuns à vida profissional de um designer, a expectativa de que ele saiba criar peças gráficas e, principalmente, traduzí-las é claramente exercida pelo mercado. Não se limitando ao óbvio, o que se espera geralmente são resultados que buscam um sentido além do comum, por isso o aprofundamento em conhecimentos de semiótica e exercícios que trabalhem a percepção visual são essenciais para a formação de um bom

profissional da área de design.

Neste trabalho me propus a analisar uma história em quadrinhos que possui a intervenção gráfica e, como resultado, imagens híbridas ricas em significação. Porém esse leque de possibilidades interpretativas está aberto a outras plataformas, como vídeos de longa ou curta metragens, clipes de músicas, fotografias como as de Thörnqvist, imagens publicitárias, objetos de desejos, etc. Tomando como base o estudo desenvolvido até aqui, podemos compreender que o cruzamento entre as linguagens pode trazer muito mais riqueza à peça que se cria. Tanto de significados com os novos signos resultantes do cruzamento, como também na riqueza visual que pode ser capaz de tomar conta da atenção de um observador, fazendo com que a peça híbrida se sobressaia em relação às convencionais.

São inúmeros os exemplos de hibridação que existem no mercado em variadas plataformas e todas elas poderiam servir como objeto de análise utilizando as ferramentas apresentadas aqui neste trabalho. Porém a escolha do quadrinho “A Menina Inclinada” foi feita pois se trata de duas linguagens comuns ao contexto do design em geral, mais especificamente no âmbito gráfico.

Tanto a fotografia como a narrativa gráfica possuem ferramentas de construção específicas a cada uma delas. Assim como a fotografia possui o foco, a velocidade, a acuidade visual, o iso, entre outras ferramentas; a narrativa gráfica se utiliza da Gestalt para construções de imagens, da ergonomia cognitiva, de uma paleta de cores projetada, de técnicas específicas de desenho, etc.

Todas essas ferramentas citadas, se utilizadas de forma randomica sem seguir um padrão já pré-estabelecido pode trazer como resultado uma imagem híbrida com diferentes possibilidades interpretativas. Por essa questão, propõe-se uma visão geral do panorama estabelecido por esse trabalho: é possível estudar o cruzamento entre as linguagens tanto a partir de um trabalho já criado e presente no mercado, como também - de maneira igualmente rica – estudar as teorias propostas por esse cruzamento e, a partir daí, criar peças capazes de trazerem consigo os conceitos de ambas as linguagens simultaneamente.

Para a concretização desta proposta muitos conhecimentos adquiridos ao longo do percurso do curso de Bacharelado em Design da UTFPR foram utilizados. A começar com a disciplina de semiótica, responsável por aguçar o interesse sobre essa ciência e estimular, cada vez mais, o desenvolvimento de análises de diferentes tipos de materiais. A abordagem que se faz sobre a Semiótica no ambiente acadêmico de fato é bastante limitada, visto os tipos de vertentes que se pode estudar e suas infinitas ramificações. Porém a linha norte-americana

presente na programação da grade curricular do Design traz conhecimentos mais específicos sobre a área de atuação de um designer e se torna mais útil para a estimulação de sentidos e percepção do profissional. Além dessa disciplina, alguns conhecimentos teóricos sobre audiovisual foi requerido por esta proposta, com a finalidade de compreender algumas etapas de trabalho propostas pela fotografia de Marie-Françoise Plissart, como os enquadramentos utilizados, os tipos de planos presentes e a cenarização.

As disciplinas de teoria do design 1, 2 e 3 servem como base para todo o desenvolvimento deste trabalho por oferecer ao acadêmico embasamento teórico quanto ao contexto geral do design: onde ele se situa na nossa sociedade, como ele se desenvolveu em nosso país, quais os tipos de atividades que ele se propõe a realizar, quais são as influências dele sobre o indivíduo, quais são suas consequências dentro do mercado e qual é o seu papel social, cultural e intelectual.

Todas essas disciplinas são básicas para a formação de um profissional que se propõe a criar e elaborar elementos não somente visuais, mas também táteis, que de uma forma ou de outra irão interagir com diferentes tipos de indivíduos estimulando determinadas reações. Não somente disciplinas teóricas, porém, se serviram para a evolução deste estudo, mas também práticas, como fotografia, ministrada no quarto período do curso. Nela a liberdade de criação guiada pelos conhecimentos práticos do ato de fotografar, estimula mais uma vez o acadêmico a desenvolver trabalhos variadas em torno deste tema. História da arte, composição, metodologia da pesquisa e teoria da cor também são disciplinas que se fazem presentes nesta proposta.

Este trabalho pode ser utilizado como um breve relato sobre a história da fotografia, sobre os conceitos de narrativa gráfica e, por fim, o cruzamento entre essas duas disciplinas. Com isso abre-se um leque de possibilidades para possíveis futuros desenvolvimentos de trabalhos teóricos e práticos, como a elaboração de peças gráficas, objetos e até mesmo ambientes a partir desses conhecimentos. Recomenda-se que não se perca a linha condutora desta proposta, que procura exercitar a linha teórica do design com a prática, em face de um bom resultado.

REFERÊNCIAS

AUSTEN BLOG; Disponível em: < <http://austenblog.com/2010/05/09/a-closer-look-at-images-of-jane-austen/>> Acesso em 08 out 2013. 19:05.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

CAMERA Notes. Nova Iorque: Vol. 3, Nº 2, 1899

CAMERA Work. Nova Iorque: Nº 16, 1906

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3.ed. rev. Ampliada. São Paulo: Blücher, 2008

COLUCCI, Maria Beatriz . **Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray**. Studium (UNICAMP), Campinas, v. 1, n.1, p. 1-6, 2000. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm>> Acesso em: 13 abr. 2013, 9:38.

DOISNEAU, Robert. **O beijo do Hotel de Ville**. 1950. 1 fotografia, preto e branco, 18 cm X 24,6 cm. Disponível em: <<http://lvxphotography.net/masterpieces-of-photography/robert-doisneau-le-baiser-de-lhotel-de-ville/>> Acesso em: 22 abr. 2013, 11:25.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

GOMBRICH, Ernst H.; **L'art et l'illusion, psychologie de la representation picturale**. Trad. franc. Paris: Gallimard, 1971.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. NBL Editora, 1986.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KUMOTO, Ricardo Ryoto. **Backpfeifengesicht**. 2012. Disponível em: < <http://ryotiras.com/?p=3399> > Acesso em: 27 ago. 2013, 23:50.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Tradução:

Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Arlindo . **A Fotografia como Expressão do Conceito**. Studium, Campinas, n. 2, 2000. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2012, 12:23.

MACHADO, Arlindo . **Fotografia em Mutação**. Jornal Nicolau, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2012, 23:42.

MAGRITTE, René. Ceci n'est pas une pipe - *La Trahison des images*. 1 Óleo sobre Tela. 63,5 x 93,98 cm.1928-29. Disponível em: <<http://brendandonnet.wordpress.com/2012/11/15/magritte/>> Acesso em: 02 set. 2013, 09:54

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: M. Books, 2005.

PAPER PORTRAITS; Disponível em: <http://paperportraits.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html> Acesso em: 22 abr. 2013, 10:19.

PEETERS, Benoît; SCHUITTEN, François. **A Menina Inclinada**. Lisboa: MERIBÉRICA/LIBER, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Coleção Estudos. São Paulo: editora Perspectiva, 1999.

POIVERT, Michel. et al. **A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo**. ArtCultura - Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 9-18, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1493/2748>>. Acesso em: 09 mar. 2013, 12:03.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; "**Uma expressão de arte e comunicação**." - *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia* 1.6, 2008

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção – Pra Quem Gosta, Faz ou Quer Fazer Cinema** – 3ª Ed.; Editora Lamparina, 2007

SILVEIRA, Luciana M. **A percepção da cor na imagem fotográfica em preto e branco**. 2002 114 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANTOS, João Ramalho. “O Elogio da Diferença”, Disponível em: <<http://www.bedeteca.com/index.php?pageID=recortes&recortesID=280>> Acesso em 30 de jun. 2013. 11:02..

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

TALBOT, William Henry Fox. **The Pencil of Nature**. London: Longman, Brown, Green and

Longmans, 1844.

TWEMLOW, Alice. **Para que serve o design gráfico?** Tradução: Maria da Graça Pinhão e Jorge Pinheiro. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

THÖRNQVIST, Johan. Badkaret. Disponível em: <<http://www.snarlik.se/category/art/>>
Acesso em: 30 jun. 2013, 10:49.

WARHOL, Andy. **Ambulance Disaster - Death and disaster.** 1963. 1 fotografia, colorida.
Disponível em:
<<http://arteseanp.blogspot.com.br/2010/04/andy-warhol-death-and-disaster.html>> Acesso em:
25 mar. 2013, 11:32.

WARHOL, Andy. **Electric Chair - Death and disaster.** 1963. 1 fotografia, colorida.
Disponível em:
<<http://arteseanp.blogspot.com.br/2010/04/andy-warhol-death-and-disaster.html>> Acesso em:
25 mar. 2013, 11:32.

