

INTERICONICIDADE, EFEITOS DE SENTIDO E NARRATIVIDADE ENTRE AS *PIETÀ* DE BELLINI E DE LACHAPELLE

Lucas Piter Alves COSTA⁴⁰

Renato de MELLO⁴¹

Resumo: As imagens podem se relacionar umas com as outras iconicamente, estabelecendo ligações interdiscursivas e até mesmo uma configuração narrativa. Com este trabalho, pretendemos abordar a noção de intericonicidade, proposta por Courtine (2011), e analisar, a partir desse conceito e de outros da Análise do Discurso (AD), a relação existente entre as duas *Pietà*, a de Giovanni Bellini e a de David LaChapelle. Pudemos evidenciar como a memória visual põe em relacionamento as imagens através da recorrência de signos figurativos, mas é o contexto que atribui relação entre esses signos em imagens diferentes, criando diversos efeitos de sentido possíveis.

Palavras-chave: Intericonicidade. Signos figurativos. Análise do discurso. *Pietà*.

Resumé: *Les images peuvent se rapporter les uns avec les autres iconiquement et établir des relations interdiscursives ou même un cadre narratif. À ce travail, nous avons l'intention d'aborder la notion de intericonicité proposé par Courtine (2011) et d'analyser, à partir de ce concept et d'autres de l'analyse du discours (AD), la relation entre le Pietà de Giovanni Bellini et l'autre de David LaChapelle. Nous avons constaté comme la mémoire visuelle mise en relation les images travers de la récurrence de signes figuratifs, mais c'est le contexte qui affecte la relation entre ces signes dans les différentes images et créé divers effectes possibles du sens.*

Mots-clés: *Intericonicité. Signes figuratifs. Analyse du discours. Pietà.*

⁴⁰ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (POSLIN) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: johannlufter@yahoo.com.br

⁴¹ Doutor em Estudos Linguísticos pela UFMG e professor Associado II na mesma instituição. Contato: ufmgrenato@gmail.com

Introdução

Com este trabalho, pretendemos abordar a noção de *intericonicidade*, proposta por Courtine (2011), e analisar, a partir desse conceito e de outros da Análise do Discurso (AD), a relação existente entre as duas *Pietà*, a de Giovanni Bellini e a de David LaChapelle. A *Pietà*, de Bellini, é uma pintura renascentista datada de 1460 aproximadamente, enquanto a *Pietà* de LaChapelle data de 2006, é uma fotografia tirada a partir de uma cena montada e se intitula *Pieta with Courtney Love*.



Figura 1: *Pietà*. Giovanni Bellini.
Fonte: Comunicação, arte e cultura.

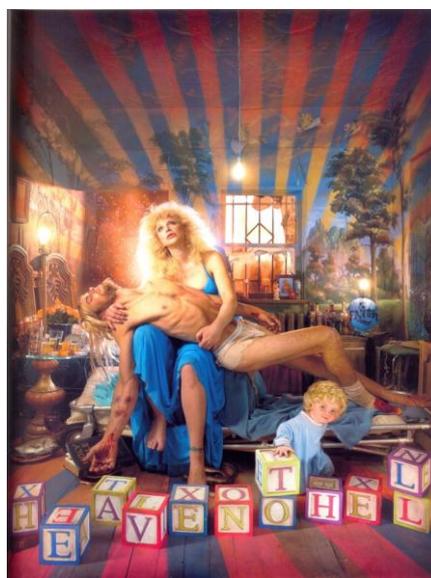


Figura 2: *Pieta with Courtney Love*.
David LaChapelle.
Fonte: David LaChapelle

Pietà (*Piedade*, do italiano) é uma representação da Virgem Maria sofrendo diante do corpo de Cristo após a crucificação. Diversos artistas já retrataram essa cena, sendo a representação de Bellini uma das mais conhecidas, juntamente com a da estátua homônima de Michelangelo. Segundo Kehrwald (2009, p.139), em *Pietà* “cabem todas as imagens que por algum viés [...] com ela estabelecem diálogo”. Ela constitui um enunciado que se materializa em diversas outras imagens: em outras pinturas, em esculturas, em outras fotografias, em trabalhos de computação gráfica, no teatro, no cinema, na mídia, etc. A imagem da *Pietà* faz parte do imaginário sociodiscursivo cristão, romano e católico.

Os imaginários sociodiscursivos estão relacionados à ideia de discurso como conjunto de saberes compartilhados e sustentados por um grupo social, estando esses saberes

depositados na memória coletiva desse grupo, tal qual ocorre com a imagem da *Pietà*. Os imaginários são formas históricas de saberes. Assim, para Charaudeau (2007), o *imaginário sociodiscursivo* é:

[...] um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva.⁴² (CHARAUDEAU, 2007, p.53, tradução nossa).

Os imaginários representam o modo de ver que um grupo social tem de um determinado objeto, fenômeno ou acontecimento social. Vários imaginários podem perpassar um mesmo grupo, numa relação interdiscursiva/intericônica. E da mesma forma, vários grupos podem compartilhar um mesmo imaginário, como, por exemplo, sobre a imagem do filho morto amparado nos braços pela mãe. Deve-se tomar o cuidado para não delimitar um grupo por um recorte ou seleção de imaginários: nem todos os sujeitos que identificam as relações existentes entre as *Pietà* são de uma comunidade cristã/católica. Os imaginários não são estanques, eles são engendrados no interdiscurso.

Da mesma forma, nem todas as *Pietà* trazem Cristo morto no colo de Maria, mas a composição mais conhecida é essa, chegando a ser a mais icônica, canônica e perene na memória coletiva de um dado grupo social. Mas diferente da imagem cristã, a *Pietà* de LaChapelle traz a representação do ex-vocalista da banda Nirvana, Kurt Cobain, no papel de Cristo, e de sua ex-mulher, Courtney Love, no papel de Maria.

Assim, reiterando a composição mais conhecida da *Pietà*, podemos dizer que na memória coletiva são *construídos saberes* sobre o mundo. Tais discursos circulariam na sociedade enquanto *representações* em torno das quais se constroem as identidades discursivas coletivas sobre a(s) *Pietà*. Essa circulação de discursos põe em relação *intericônica* as duas obras analisadas.

Segundo Courtine (2011), a noção de intericonicidade é complexa, porque ela põe em

⁴² No original: “L’*imaginaire* est un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d’un processus de symbolisation du monde d’ordre affectivotionnel à travers l’intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective.”.

relação as imagens externas e internas, “as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo”⁴³ (COURTINE, 2011, p.40, tradução nossa). Nenhuma imagem é isenta de (efeitos de) sentidos. Uma imagem pode traduzir, aludir a, evocar ou retomar discursos, inclusive de outras imagens e/ou de outras linguagens. Em suma, imagens podem remeter continuamente a outras imagens que agregam diversos enunciados.

Com Barthes (1990), vemos que por trás da suposta objetividade da imagem há uma constelação de significados culturais e ideológicos que ela pode assumir. A imagem é, então, polissêmica, e subjacente aos seus códigos há uma cadeia flutuante de significados dos quais o leitor/espectador pode, consciente ou não, *escolher* uns e *ignorar* outros.

Para a abordagem das duas obras, partiremos de uma breve apreciação separadamente para, em seguida, efetuarmos uma análise comparativa a fim de evidenciar o funcionamento intericônico/interdiscursivo entre elas e trazer à tona os possíveis efeitos de sentido envolvidos, evidenciando, por fim, uma possível identidade discursiva das obras. Neste estudo, lançamos mãos de um arcabouço multidisciplinar para análise do discurso das *Pietà* em questão. Para a organização da cena narrativa engendrada pelas imagens e pelos sujeitos da linguagem, consultamos o modelo proposto por Costa (2013) a partir de Charaudeau (2008), Costa (2010) e Peytard (2007 [1983]). Avançamos com Brito e Pimenta (2009) no entendimento da dinâmica narrativa no nível intradieético das imagens com alguns pressupostos internalizados da *Gramática do Design Visual*. Para compreensão dos signos icônicos/figurativos das imagens e de sua descrição técnica, consultamos, principalmente, Joly (2007). Para a relação desses signos com os signos verbais da obra de LaChapelle, acrescentamos Barthes (1990). Por fim, seguimos com Charaudeau (2007), Courtine (2011), Maingueneau (1997) e Mendes (2004) para o entendimento das relações e dos efeitos de sentido existentes entre as duas obras.

⁴³ Sentença completa de onde se extraiu a tradução (grifos nossos): “La notion d’intericonicité est ainsi une notion complexe, parce qu’elle suppose la mise en relation d’images externes mais aussi d’images internes, *les images du souvenir, es images de la remémoration, les images des impressions visuelles emmagasinées par l’individu.*”.

Por uma Análise das Imagens

Vemos as inúmeras imagens componentes de uma pintura ou de uma fotografia como significantes que apontam para conceitos – seus significados potenciais. A essa junção entre as imagens que compõem um quadro ou uma fotografia e os conceitos a que se vinculam chamamos de signo – os significantes mais os significados –, mais especificamente, de signos icônicos ou figurativos (JOLY, 2007). Esse raciocínio permite situar a *Pietà* como mais um signo do cristianismo em meio a tantos outros, de modo que as relações entre esses signos é o que movimenta as memórias discursivas que compõem o imaginário cristão, católico, romano.

Desse modo, temos que o significado da(s) *Pietà* é a soma dos conceitos de seus significantes inseridos em um ordenamento discursivo que agrega ou segrega os outros signos (os outros textos que dialogam com a pintura e a fotografia) que, respectivamente, corroboram (no caso de Bellini) ou refutam (no caso de LaChapelle) o imaginário religioso.

Nossa proposta de extrair os significados da(s) *Pietà* com base em suas relações com outros enunciados não se esgota aqui, e é por essa razão que qualquer análise, em termos de Análise do Discurso (AD), será sempre um recorte de uma dada realidade sociodiscursiva. A primordial condição do(a) interdiscurso/intericonicidade nos leva a considerar que cada sistema semiótico se insere em outro, gradativamente, à medida que as relações vão se estabelecendo em uma prática social.

O quadro e a fotografia têm sua organização semiótica que, por sua vez, se inserem em um sistema maior que são as outras fontes de sentido da *Pietà*, inseridas, por fim, num vasto e inapreensível complexo de representações. Representações essas, conflitantes, como é o caso das duas obras comparadas. Em suma, buscamos a identidade discursiva de cada obra na relação que elas estabelecem uma com a outra e com as outras fontes de (efeitos de) sentidos.

A situação da *Pietà* de Bellini

A situação de comunicação de cada obra é muito distinta. As condições de produção, circulação e recepção das duas obras analisadas são em tudo diferentes. O processo de produção da pintura de Bellini é individual e fragmentado no tempo, divididos em sessões: a pintura a óleo é feita em camadas que precisam secar antes da camada seguinte ser aplicada. A obra representa(va) um exemplar único, não passível de cópia pelas mesmas técnicas sem

gerar outra autoria. O contexto de sua recepção à época de Bellini trazia ideias de academicismo, equilíbrio e racionalismo, além da obra se dirigir a poucos iniciados na apreciação e compreensão dos recursos técnicos e temáticos.

Vindo de família de artistas, Bellini seguiu a mesma carreira desde a infância, aprendendo o ofício com o seu pai, Jacopo Bellini. Bellini pintou suas obras em um contexto de mudança nas artes, na ciência, na religiosidade. Situação em que o homem passava a incorporar o naturalismo nas formas, o racionalismo nas ideias e o humanismo na religião. O reflexo dessas mudanças nas artes de temática religiosa foi a mudança do teocentrismo para o antropocentrismo. As figuras religiosas trazem nesse contexto características humanizadoras, estabelecendo um equilíbrio entre sua natureza humana, falível, e suas virtudes santificadas.

Bellini lançou sua obra numa época em que a pessoa do artista não era tão importante como é hoje nos diversos meios de produção cultural. Havia certo apagamento do artista/autor em detrimento da temática da obra por meio da adesão de tendências estético-ideológicas, “num mundo artístico dominado pela descrição linear e a definição escultural da forma características de Donatello” (WHITE, 1988, p.50). O importante era a obra, não o autor. Por essa razão, muitas obras do período chegaram até nós sem uma autoria precisa, sendo que a autoria de alguns quadros é ainda um ponto de discussão.

Mas apesar disso, *Giambellino*, como era chamado, ficou muito conhecido e respeitado em vida, pois sua “marca colorida individual, a pincelada em sua plena consubstanciação física, tinham adquirido uma existência e um significado compositivo independentes e claramente identificáveis, muito acima de sua função figurativa.” (WHITE, 1988, p.50). Por ter se inscrito no mundo da arte em uma época de mudanças e ter ajudado a defini-las, Bellini acabou por exercer influência sobre seus contemporâneos, como Cima, Marco Basaiti, Bartolomeo Montagna, e sobre discípulos como Palma Vecchio e Ticiano, e falecendo ainda como o principal pintor do Estado de Veneza.

A situação da *Pietà* de LaChapelle

David LaChapelle começou a carreira no mundo da moda, trabalhando para Andy Warhol. Já fotografou para revistas famosas como *Vanity Fair*, *Vogue* e *The Face*, e fez ensaios com celebridades como Lady Gaga, Hillary Clinton, Angelina Jolie, Michael Jackson e Madonna. Decidiu abandonar essa carreira depois de vinte anos de atuação, e ingressou na

carreira autônoma de fotógrafo/artista plástico.

O processo de produção da fotografia *Pieta with Courtney Love* ocorreu com um grupo técnico que ajudou na montagem do cenário, na maquiagem, etc.; a preparação da fotografia ocorreu em uma única sessão, e dela participaram modelos vivos (Courtney Love, um modelo transfigurado em Kurt Cobain e uma criança usando uma peruca). O acabamento da fotografia ocorreu em estúdio e, como LaChapelle foi um dos pioneiros a manipular digitalmente as imagens, pode ter feito uso de computação gráfica para criar o *efeito de pintura* (efeito de gênero pintura) da fotografia, e podendo ou não ter contado com grupo técnico para isso.⁴⁴

Com sua *Pietà*, LaChapelle traz como sujeito-destinatário os conhecedores, fãs ou não, da banda Nirvana. O sujeito-destinatário é aquele que pode acionar a memória coletiva em torno das imagens de *Pietà* e da carreira conturbada de Kurt Cobain (sobretudo pelo consumo de drogas e bebidas, representadas na fotografia), e pôr em relação interdiscursiva/intericônica esses saberes, essas imagens.

Diferente de Bellini, LaChapelle faz parte de um sistema institucional que favorece a sua imagem, aliás, de um ordenamento discursivo em que a imagem do artista concorre com a imagem da obra. Sua figura é alvo de *paparazzi* e assunto de matérias diversas, de entrevistas, etc. Há certa tentativa de evidenciação/diferenciação do artista por meio do seu estilo singular e assumidamente subjetivo. De fato, os artistas produzem obras, e eles e suas obras são “produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas” (MAINGUENEAU, 2006, p.53) que fazem circular suas imagens. Em outros termos, obra e autor disputam lugar de reconhecimento, sendo uma constitutiva do outro e vice-versa.

Narrativas em imagens

Atribuímos a essas obras de arte uma configuração narrativa. A análise estrutural de uma narrativa consiste em estabelecer as relações entre os seus actantes numa conceituação de tempo e espaço. Dessa forma, toda narrativa implica processos acionais e eventuais. Nas narrativas verbais, uma forma de analisar esses processos é pela organização quinária dos eventos, ou seja, a narrativa se compõe de (1) uma situação inicial que sofrerá (2) uma

perturbação, desencadeando (3) o desenvolvimento de ações que chegarão a (4) um clímax, e que, por sua vez, gera (5) uma situação que é ou não similar à inicial. Esses processos são materializados, em termos linguísticos, pelos verbos. Mas na narrativa imagética, são os “vetores que se encarregam do processo de ação e interação entre os participantes.” (BRITO; PIMENTA, 2009, p.89), e cabe a uma *interpretação* do tema e dos efeitos de sentido da imagem para depreender a configuração narrativa.

Vemos a organização narrativa das duas obras a partir do trabalho de Costa (2013). O autor, sintetizando os trabalhos de Charaudeau (2008), Costa (2010) e Peytard (1983 [2007]), desenvolveu um modelo de organização dos sujeitos no discurso narrativo dividido em três níveis: um nível situacional (tempo *real*), um nível ergo-textual (tempo enunciativo) e um nível textual (tempo ficcional). A configuração narrativa intradieética das imagens trabalhadas se instala no nível textual.

O importante no modelo desenvolvido por Costa (2013) é a separação em níveis. Podemos notar, assim, uma instância mais *sócio-histórica* (lugar de um autor e um leitor *reais*), uma instância mais *enunciativa* (lugar de um autor e um leitor *implícitos*), e uma instância mais *enunciada* (lugar de um narrador e um narratário). A nomenclatura dos sujeitos pode ser adaptada/interpretada de acordo com o tipo de sistema semiótico analisado. No quadro abaixo, está o modelo voltado para o texto narrativo literário e/ou quadrinístico.

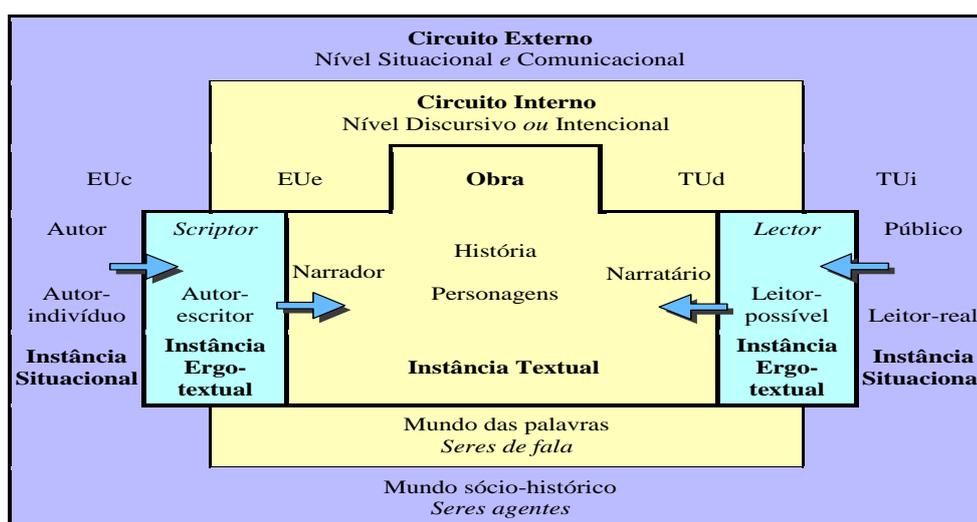


Figura 3: Modelo de organização narrativa dos sujeitos (COSTA, 2013, p.47)

⁴⁴ O *making of* da produção do cenário e de outros aspectos da fotografia pode ser acompanhado em partes no *site Youtube*, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=I9slSWbyFvg>

Na instância ergo-textual, encontra-se o desdobramento do sujeito responsável pelo trabalho de linguagem. É ele quem organiza os signos do discurso analisado, visando diversos efeitos de sentido. Esse desdobramento de sujeito se situa entre o sujeito-comunicante e o sujeito-enunciador, sendo ora confundido com o sujeito com identidade social, ora com o sujeito com identidade discursiva dentro do universo diegético: o narrador (se adotarmos a configuração narrativa da imagem). De fato, ele não é nem um nem outro: é a passagem entre os dois.

Essa separação entre três instâncias ajuda a “perceber, mesmo que panoramicamente, o que é do *trabalho com a linguagem* e o que é da *linguagem trabalhada*.” (COSTA, 2013, p.55). Em outros termos, há uma série de signos que não fazem parte do universo ficcional, mas que direcionam a interpretação dele. Em geral, são os signos plásticos (enquadramentos, cores, traços...) que direcionam o modo como o espectador/leitor apreende os signos figurativos. Nesses termos, as “imagens são, obviamente, elementos da história, mas as cores e os traços, sobretudo quando não estão em uma modalidade mais naturalística⁴⁵, figuram como elementos extradiegéticos.” (COSTA, 2013, p.59). Com essa abordagem, pretendemos mostrar que a maneira de interagir com o texto narrativo de estatuto ficcional (seja um romance, uma história em quadrinhos, um filme, uma tela, uma fotografia...) é diferente da interação estabelecida por outros gêneros.

a) A tristeza da *Madonna*

Sendo uma *Pietà* a representação da tristeza da Virgem Maria diante da morte do filho, vê-se que na pintura de Bellini esse aspecto é realçado e o sofrimento de Cristo é atenuado, mostrando apenas poucas chagas e sem sangue. O efeito dessa representação atenuada não

⁴⁵ *Modalidade naturalística* é uma categoria extraída da *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (2006). Essa categoria se enquadra na *Metafunção Interpessoal*, que, como indica o nome, diz respeito à relação entre os sujeitos. A modalidade *naturalística*, diferente das modalidades *sensorial* e *abstrata*, consiste em transmitir um *efeito de realismo* ou *verismo* por meio do objeto representado. Utilizamos o termo aqui pelo fato de que, por questão de verossimilhança, os personagens não podem demonstrar ciência dos aspectos plásticos de sua representação, como por exemplo, demonstrar consciência das cores saturadas ou do tipo de enquadramento (planos e ângulos). Em todo caso, acreditamos que a modalidade naturalística pode ocorrer em maior ou menor escala, de acordo com o objeto de comparação.

modifica a crença de que, para a comunidade cristã, o acontecimento representado na *Pietà* realmente tenha acontecido. Assim, com base em Mendes (2004), que desenvolveu um trabalho sobre os tipos e graus de ficcionalidade, dizemos que em torno da crença cristã há uma *factualidade colaborativa*, embora o gênero tenha estatuto ficcional (MENDES, 2004). Ou seja, faz parte dos imaginários sustentados por um certo grupo que a mãe de Cristo o pegou nos braços após sua crucificação, ou que essa cena seja ao menos *verossímil*, pareça verdade ou seja aceita como tal.

A paleta de cores usada por Bellini é reduzida se comparada com a de LaChapelle. No entanto, vale ressaltar que as cores de Bellini foram consideradas ponto de inovação de sua escola em sua época. Em sua *Pietà*, há tons de azul e marrom, tons de preto e branco e sutis tons de verde. Prevaecem, em geral, as cores em tons pastel, opacas, com pouca luminosidade. A luz é artificial, no sentido de que é projetada intencionalmente nos pontos de destaque (face de Maria e corpo de Cristo), ou seja, sua origem é direcionada subjetivamente, não importando as leis físicas. Os contrastes se dão, majoritariamente, entre luz e sombra, técnica que sofria avanços na época. Em relação ao uso intenso das cores, Bellini viria a ser mais reconhecido por obras como *A festa dos deuses* (1514).

Bellini foi um dos precursores das técnicas de profundidade renascentistas. No quadro, sua noção de profundidade é causada pelas cores e volumes (através do trabalho de luz e sombra), sem as técnicas de linha do horizonte e pontos de fuga, que seriam mais bem desenvolvidas por Da Vinci. É possível notar que as construções arquitetônicas ao fundo são bidimensionais, carecendo ainda dos efeitos causados pelos pontos de fuga.

O enquadramento é de ângulo de visão médio com um plano de conjunto, de modo que a cabeça da Virgem esteja situada exatamente no meio da parte superior do quadro, na altura da linha imaginária que separa o conjunto arquitetônico ao fundo e o restante da cena. Seu rosto envelhecido e triste se destaca pelo interrompimento cromático do azul e branco de suas vestes. Essas informações estão no nível ergo-textual e direcionam a leitura do quadro: o ponto de atenção é o sofrimento da personagem. O olhar da mãe é um vetor direcionado ao filho morto, objeto de sua tristeza. A luz incide sobre a expressão da mãe e sobre o corpo do filho. O rosto do Cristo não é iluminado. A conjugação desses signos plásticos e icônicos põe em evidência a humanidade da Virgem: ela é representada em sua face de mãe.

Vemos que os elementos situados na instância ergo-textual, como cores, traços, preferência por certos enquadramentos, disposição e organização de objetos, podem *denotar o*

estilo do artista, as tendências de uma corrente estético-ideológica ou ainda apontar para aspectos importantes da temática escolhida. Neste último caso, a sobriedade no uso dos recursos técnicos reforça a seriedade do tema da obra. Esses mesmos elementos, por direcionarem o tipo de leitura dos signos figurativos, podem ainda *conotar* os efeitos de sentidos possíveis, como acabamos de ver.

Em suma, os signos plásticos usados como recursos do *scriptor* singularizam o que os signos icônicos representam. Enquanto o signo icônico busca o conceito, o signo plástico conceitua essa busca, tornando a representação do objeto mais ou menos valorizada, objetiva, subjetiva, técnica, ou artística, de modo que atenda às necessidades *discursivas, situacionais e formais* do gênero⁴⁶.

b) Além do sexo, drogas e *rock n'roll*

A sensação de profundidade nessa fotografia é causada pela presença técnica de linha do horizonte e pontos de fuga do painel ao fundo e de outros objetos dispostos no enquadramento, criando a ilusão de um quarto.

A paleta usada por LaChapelle é policromática, trabalhada posteriormente com técnicas de fotografia: cores vibrantes, saturadas, quentes e frias em alternância constante. Os contrastes são obtidos, majoritariamente, entre oposição de quente e frio. A luz incidente nos corpos é natural, direta, mas vinda de mais de um ponto, ou seja, respeita-se a projeção física da luz, embora ela possa ainda ser direcionada previamente. Esse direcionamento da luz atrelado ao trabalho gráfico final da fotografia (no nível ergo-textual) acaba por criar efeitos inusitados: a luminosidade em LaChapelle beira à fantasia e surrealismo, criando por vezes um efeito plástico de que a peça não é uma simples fotografia (de fato, diríamos que não é, muito embora não possamos dizer que é um pintura).

Podemos ver o estrato verbal na imagem de LaChapelle em dois níveis: (1) no nível ergo-textual e extradiegético, (2) no nível textual e intradiegético. No nível ergo-textual, as palavras ocupam um lugar de sentido fora do universo da cena representada. Elas são

⁴⁶ Cf. Charaudeau (2004) para compreender o funcionamento dessas necessidades – ou restrições – do gênero. Ainda, em Joly (2007) há um exemplo de como os signos plásticos e icônicos são empregados em uma publicidade, atendendo às restrições discursivas, situacionais e formais do gênero.

materialmente direcionadas ao leitor, ou seja, não precisam ser lidas como elementos figurativos. Trata-se de uma mensagem dirigida diretamente ao *lector*, ao leitor-modelo, pelo *scriptor*, autor-escritor ou, *ad hoc*, *autor-imagista* – aquele responsável pelo trabalho semiótico. Mas cabe ao sujeito-interpretante apreender a mensagem. É ele quem lhe dará algum sentido de acordo com as condições situacionais e contextuais.

No nível textual, as palavras fazem parte do universo diegético da imagem. Elas são visíveis pelos personagens tal qual aparecem: *Faith, Holy Bible e Heaven to Hell*. Sobre esse último sintagma, cabe uma apreciação: no nível intradiegético, os cubos podem ou não estar organizados de maneira aleatória. Estando ou não, a figura da criança, que, por meio da memória visual reitera imaginários sobre a figura de anjos, parece olhar para o seu interlocutor, para o seu espectador. Seu olhar é um vetor que convida o espectador a participar do universo diegético, a fazer parte da realidade absurda criada por LaChapelle. O *sujeito-interpretante* é convidado a deixar o seu lugar situacional, com todas as interferências materiais, passando pelo nível ergo-textual (como *lector*) resgatando suas competências discursivas e assumindo o seu lugar de *narratário* no nível textual e ficcional.

Em ambos os casos, duas leituras são possíveis desse estrato verbal: (1) A tentativa de sacralização da figura do conturbado e autodestrutivo roqueiro Kurt Cobain: *Heaven to Hell, Céu para o Inferno*, no sentido de *Dê Céu ao Inferno, atribua (as qualidades do) Céu ao Inferno (metonimicamente representado pela figura do roqueiro)*. (2) A conotação da queda de Cristo/Kurt *do Céu ao Inferno* por meio de sua corporificação, no sentido de *From Heaven to Hell*, que pode ser ainda conotação do fim da carreira do músico. Essa segunda interpretação, menos fundada, retoma imaginários de que o *heavy metal* é um estilo musical anticristão.

A primeira interpretação parece incidir sobre a entrada do vocalista na galeria dos ícones do *heavy metal*, sua consagração como artista. Sua morte trágica, que viria corroborar a ideologia de suas músicas, imortalizou o cantor. Como vemos, ao contrário da *Pietà* de Bellini, a expressão da *madonna* Courtney Love não é de tristeza profunda. O olhar da representação de Courtney é direcionado para cima e para fora do enquadramento, como se ela buscasse uma resposta fora do plano representado ou no plano extra-sensorial. Há forte iluminação vinda de vários pontos que deixam os corpos com um aspecto quase divino, similar às representações da estética barroca que também usavam o mesmo recurso de iluminação das figuras dos santos.

Da intericonicidade entre a discrição e a espetacularização

a) Contenção e exagero

Diferente das manifestações artísticas classicistas e/ou renascentistas – em que os autores *desapareciam por trás da obra* –, na obra de LaChapelle se vê que a singularidade do artista é valorizada desde o início. Em detrimento do espírito apolíneo, que prega a razão, o espírito dionisíaco da arte de LaChapelle prega o ímpeto, a deformidade, a dissonância, o desequilíbrio – não há regras genéricas, nem mesmo pureza dos gêneros. Há as regras do artista.

Apesar do seu ímpeto romântico e subjetivista, o trabalho de LaChapelle é comumente comparado com os da estética barroca, devido ao seu jogo de exageros e contrastes. Segundo Alves (2011, web), o Barroco “procurava surpreender, maravilhar e emocionar o observador. [...] Há grande teatralidade, dinamismo, urgência, subjetividade, apelo emocional, passionalidade e conflitos nas obras”, características essas também presentes no trabalho de LaChapelle.

A *Pietà* de Bellini adota preceitos do equilíbrio. A marca visual desses preceitos pode ser conferida na distribuição das formas na pintura: os corpos de Maria e Cristo ocupam o espaço central de um triângulo equilátero na pintura – construção que vai se repetir em outros pintores renascentistas. Essa proporção e disposição não está presente na obra de LaChapelle: o triângulo que contorna as três figuras é escaleno.

Em Bellini, o rosto de Maria é considerado o ponto de maior importância da cena: envelhecida, sofre profunda tristeza pela morte do filho, mas não deixa de demonstrar resignação e humildade diante dos propósitos divinos. A obra de Bellini preza pela discrição à medida que suaviza o impacto da morte de Cristo para, em seguida, focar sua atenção na emoção materna. Razão e emoção se encontram em equilíbrio nas obras renascentistas.

Já em LaChapelle, os elementos sígnicos apontam para uma espetacularização da figura de Kurt Cobain e Courtney Love. Garrafas de bebidas com imagens sacras, sangue nos ferimentos, marcas de agulhas pelo uso de drogas, uma serpente embaixo de uma cama de hospital, cubos formando a palavra *hell*, dentre outros elementos, como as cores vibrantes e excesso de luminosidade, ajudam a criar uma atmosfera espetacular.

Encarando dessa forma as duas obras, vê-se um jogo constante de contrastes entre elas:

equilíbrio e desequilíbrio; atenuação e gravidade; conservadorismo e contravenção. Postas no mesmo espaço discursivo, uma se torna a antítese da outra.

b) Deuses perfeitos e deuses mundanos

Outro aspecto que pode ser analisado a partir da memória visual evocada e dos sentidos que as imagens lembradas e/ou imaginadas trazem é a relação estabelecida entre o espiritual e o mundano. De um lado, temos a temática sacra trabalhada de forma contida e humanizadora: o filho de Deus é retrato em sua natureza humana, e sua mãe, centro da atenção na peça, externaliza sua fé e sua tristeza. De outro lado, vemos a transfiguração de um ícone do *rock*, da rebeldia, do comportamento transgressivo e autodestrutivo: Kurt Cobain é transformado em um deus ao ser representado em condições icônicas que remetem a outro deus.

A relação entre os personagens na obra de Bellini é terrena e maternal, apesar da temática ser divina. A relação entre os personagens de LaChapelle é sublime e conjugal, apesar da temática ser mundana. Em Bellini, temos a carnalização dos personagens e realce de suas virtudes mesmo na condição humana, postura muito coerente com a tendência humanista. Em LaChapelle, temos a sublimação dos personagens e realce dos seus vícios em uma condição divinizada. A comparação das duas obras coloca em oposição o terreno e o sublime; a maternidade e a sexualidade; a virtude e o vício; a humanização de Deus e a divinização do Homem na terra. A primeira traz Cristo morto pelos pecados dos outros. A segunda traz Kurt morto pelo próprio pecado do uso de drogas.

c) Aquém da morte e além do céu

A configuração narrativa das cenas permite associá-las a outras imagens, numa relação intericônica, configurando, assim, um quadro narrativo maior. As duas obras apontam concomitantemente uma para a outra, mas apontam também para outras obras do conjunto de cada artista. A incorporação dessas outras obras altera o sentido de cada uma em si mesma e em relação de reciprocidade umas com as outras. São estas:



Figura 4: *Madonna Del Prato*. Giovanni Bellini.
Fonte: Friends of art.



Figura 5: *Heaven to Hell I*.
David LaChapelle. Fonte: David LaChapelle.

A *Pietà* de Bellini faz referência a uma cena anterior, pintada pelo mesmo artista, intitulada *Madonna Del Prato* (*Nossa Senhora do Prado*, do italiano). O quadro mostra a Virgem mais nova, com as mesmas vestes, segurando o menino Jesus. A construção espacial triangular é a mesma, bem como a proximidade temática dos cenários (salvaguardando mudança temporal). Ao fundo, sobre uma árvore, há a figura de um abutre – agouro de morte da criança divina na fase adulta.

A memória visual põe em relacionamento as duas obras através da recorrência de signos figurativos, mas é o contexto que atribui relação entre esses signos em imagens diferentes. O mesmo pode ser dito em relação à obra de LaChapelle. A cena de *Pieta With Courtney Love* antecede a cena do quarto em chamas da fotografia intitulada justamente *Heaven to Hell I*, também de 2006, e que dá nome à série do fotógrafo. Os mesmos procedimentos de interpretação da imagem anterior podem ser empregados, só que dessa vez um bombeiro interpela o espectador.

Considerações Finais

Não isolamos as duas obras em um espaço fechado e daí extraímos sua identidade discursiva. A primazia do interdiscurso faz buscar o sentido na relação com outras imagens e com outros enunciados. As diversas imagens que alinhamos sob o título de *Pietà* (e suas

variações) são materializações de um conceito que pode ser traduzido de diversas formas por signos verbais também. Uma delas é a que citamos no início do trabalho: uma representação da Virgem Maria em profunda tristeza diante do corpo de Cristo após a crucificação.

Vimos na *Pietà* de Bellini a consagração da dor materna na figura da Virgem, e na *Pietà* de LaChapelle, a consagração de um personagem mundano. A relação entre elas é estabelecida pela organização dos signos figurativos (a posição dos actantes e os significados entre eles) e pelo título das obras. As duas imagens, postas em relação intericônica, engendram efeitos de sentido antagônicos, mas, ao mesmo tempo, reforçam sentidos que circulam na memória coletiva. Ademais, pudemos ver que as relações intericônicas estabelecidas entre outras imagens de cada artista estabelecem uma configuração narrativa, criando um *antes* e um *depois* para as imagens.

Os sentidos das *Pietà* existentes na memória coletiva são parte do sentido da *Pietà* de LaChapelle, pois, “em um discurso, não existe relação com o Outro que seja independente de sua própria organização semântica.” (MAINGUENEAU, 1997, p.122), ou seja, o sentido de *Pieta with Courtney Love* surge logo como pertencente à cadeia semântica da *Pietà* de Bellini e de tantas outras imagens que com essa(s) estabelece(m) alguma relação formal e discursiva.

Referências

ALVES, C. As diferenças entre o renascimento e o barroco. **Os segredos da arte**. 2011. Disponível em: <<http://ossegredosdaarte.blogspot.com.br/2011/11/as-diferencas-entre-o-renascimento-e-o.html>>. Acesso em 22 abr. 2013.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.27-43.

BELLINI, G. *Pietà*. **Comunicação, arte e cultura**. Disponível em: <http://comartecultura.files.wordpress.com/2012/05/bellini_pieta.jpg>. Acesso em: 22 abr. 2012.

_____. *Madonna Del Prato*. **Friends of art**. Disponível em: <<http://www.friendsofart.net/static/images/art1/giovanni-bellini-madonna-of-the-meadow-%28madonna-del-prato%29.jpg>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

BRITO, R. C. L.; PIMENTA, S. M. O. A gramática do design visual. In: LIMA, C. H. P.; PIMENTA, S. M. O.; AZEVEDO, A. M. T. (Orgs.). **Incursões semióticas**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009, p.87- 117.

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

CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri (Org). **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007, p.49-63.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

COMUNICAÇÃO, ARTE E CULTURA. Pietà. 2012. Disponível em: <<http://comartecultura.wordpress.com/2012/05/20/pieta/>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

COSTA, L. P.A. **Uma abordagem semiolinguística da narrativa: o “tempo narrativo” na instituição literária**. 2010. 72 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

_____. **O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico**. 2013. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

COURTINE, J-J. Corps, discours, images. In : COURTINE, J-J. **Déchiffrer le corps**. France: Jérôme Millon, 2011, p.11-42.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

KEHRWALD, M. I. P. **Ensino da arte e as astúcias da intertextualidade: pedagogias do olhar**. 2009. 180 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. New York: Routledge, 2006.

LACHAPELLE, D. Pietà with Courtney Love. **David LaChapelle**. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/heaven-to-hell/>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

LACHAPELLE, D. Heaven to hell. **David LaChapelle**. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/heaven-to-hell/>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MATEMÁTICA E PINTURA: Durer. Giovanni Bellini (1426-1516). Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/durer/bellini.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

MENDES, E. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

PEYTARD, J. La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'. **Semen**, n. 1, 1983. Versão *on line* de 2007. Disponível em: <http://semen.revues.org/4231>. Acesso em: 04 de janeiro de 2012.

WHITE, J. Bellini, Giovanni. In: HALE, J. R. **Dicionário do renascimento italiano**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.49-50.

UNIVERSIA. Conheça Pietà, de Giovanni Bellini. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/01/24/906875/conheca-pieta-giovanni-bellini.html>. Acesso em: 22 abr. 2013.