

PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS



Analice Dutra Pillar
Anna Barros
Aracy Amaral
Daisy Peccinini de Alvarado
Diana Domingues
Evelyn Berg Ioschpe
Lenora Rosenfield
Margareth Pereira
Maria Amélia Bulhões
Mônica Zielinsky
Nelson Aguilar
Olímpio Pinheiro
Sílvio Zamboni



PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS

RESERVA TÉCNICA
Editora da UFRGS



**Universidade
Federal
do Rio Grande
do Sul**

Reitor
Hélgio Trindade
Vice-Reitor
Sergio Nicolaiewsky
Pró-Reitora de Extensão
Ana Maria de Mattos Guimarães

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor
Sergius Gonzaga

CONSELHO EDITORIAL

Celi Regina Jardim Pinto
Fernando Zawislak
Günter Weimer
Ivo Sefton de Azevedo
Joaquim B. da Fonseca
Luis Alberto De Boni
Mário Costa Barberena
Mário Rigatto
Sergio Roberto Silva
Sergius Gonzaga

**Associação Nacional
de Pesquisadores
em Artes Plásticas
(ANPAP)**

Diretoria 91/93

Presidente
Maria Amélia Bulhões

Vice-Presidente
Romanita Disconzi

1ª Secretária
Evelyn Berg Ioschpe

2º Secretário
José Augusto Avancini

1ª Tesoureira
Blanca Brites

2ª Tesoureira
Diana Domingues

PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS

Analice Dutra Pillar
Anna Barros
Aracy Amaral
Daisy Peccinini de Alvarado
Diana Domingues
Evelyn Berg Ioschpe
Lenora Rosenfield
Margareth Pereira
Maria Amélia Bulhões
Mônica Zielinsky
Nelson Aguilar
Olimpio Pinheiro
Sílvio Zamboni

RESERVA TÉCNICA
Editora da UFRGS



Editora
da Universidade

Universidade Federal do Rio Grande do Sul



© dos autores
1ª edição: 1993

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
e Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

Capa: Paulo Antonio da Silveira

Editoração: Geraldo F. Huff

Revisão: Anajara Carbonell Closs,
Marli de Jesus Rodrigues dos Santos
e Maria da Graça Storti Féres

Montagem: Rubens Renato Abreu

Divulgação: Jurandir Soares

Administração: Silvia Maria Secrieru

A publicação desta obra contou com o apoio do CNPq.

474p Pesquisa em artes plásticas / Analice Dutra Pillar... et al. --
Porto Alegre : Ed.Universidade/UFRGS/Associação
Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (AN-
PAP), 1993.

1.Artes plásticas - Pesquisa - Brasil. I. Pillar, Analice
Dutra.

CDU 73(81)

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto CRB 10/1023

ISBN 85-7025-286-2

Nº do registro: 3195

Nº da obra: 926

Data: 19/05/2010

A leitura da imagem

Analice Dutra Pillar

É possível ler uma imagem? Crianças pequenas julgam que as imagens não podem ser lidas, são para serem olhadas. Para estes sujeitos é importante diferenciar texto e imagem, sendo que apenas os textos permitem atos de leitura. Já artistas, críticos de arte, publicitários, enfim pessoas que convivem, cotidianamente com a imagem realizam leituras deste objeto.

O que é, então, ler? E em que consiste ler uma imagem?

Segundo os pesquisadores do Projeto Zero de Harvard, a leitura é uma atividade simbólica tão importante quanto a produção artística, porque é ela que possibilita interpretar as imagens. Baseando-se em Kant e na teoria construtivista de Piaget, o grupo concebe leitura como compreensão e interpretação, apreensão de informações, seletividade e reconstrução do objeto. Numa visão construtivista, a leitura é uma atividade complementar à produção, ou seja, para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as. As representações possuem algumas propriedades dos seus referentes e excluem outras. O que foi excluído, no entanto, ressurge na interpretação, no ato de leitura. Assim, ler não é decifrar, "não equivale a reproduzir com a boca o que o olho reconhece visualmente" (Ferreiro, 1985, p.85). Isto porque a atividade de leitura supõe a compreensão do modo de construção, seja de um texto seja de uma imagem.

Ler uma imagem seria, então, compreendê-la, interpretá-la, descrevê-la, decompô-la e recompô-la para apreendê-la como objeto a conhecer. Uma imagem, ao contrário de um texto, propicia uma infinidade de leituras devido às relações que seus elementos sugerem. Nesse sentido, pode-se ler a mesma imagem,

entre outros modos, a partir de análise gestáltica, semiológica, iconográfica ou estética.

Uma leitura gestáltica de uma imagem procura considerar elementos da linguagem visual como linha, plano, relevo, textura, volume, cor, luz, dimensão, escala, proporção, etc. Tais elementos são considerados em separado e no todo da forma quanto a equilíbrio, movimento, ritmo, repetição. Pode-se observar, também, o modo como tais elementos estruturam o espaço e as formas e o que esta organização expressa visualmente.

Uma leitura semiótica enfocaria signos, símbolos e sinais presentes na imagem. A análise abordaria os sistemas de símbolos e de signos construídos pelo sujeito como um texto visual em remissão a outros textos visuais, uma imagem em relação a diferentes autores e épocas. Esta relação intertextual é um modo de criar, de inventar, de construir imagens que citam outras imagens.

Uma leitura iconográfica procuraria estudar conteúdo temático, significado das obras de arte como algo distinto de sua forma. O tratamento dado aos temas poderia ser apreciado em diversos artistas e épocas.

Já uma leitura estética da imagem consideraria a expressividade, o que há de "eterno" e de transitório, de circunstancial, de uma época no objeto a ser analisado. Através de cor, luz, formas, destaca-se a disposição destas formas no espaço e o modo como os elementos se relacionam. A leitura estética procura saborear a imagem de modo cognitivo e sensível.

Essa diversidade de leituras não é excludente, ou seja, pode-se ler uma imagem fazendo com que as abordagens apresentadas acima, em grandes linhas, se interpenetrem, o que possibilita um enriquecimento da interpretação.

Como a criança lê suas próprias imagens e as dos outros? Há um processo de desenvolvimento na leitura de imagens? Para responder a tais questões várias pesquisas têm sido feitas nos Estados Unidos e na Europa no sentido de identificar as estratégias que as crianças utilizam na leitura de imagens.

Edmund Feldman estabeleceu quatro grandes estágios utilizados na leitura da imagem, a saber, a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento.

Descrição

A descrição diz respeito à identificação do título do trabalho, do artista que o fez, do lugar e da época em que a imagem foi criada, da linguagem plástica empregada, do material utilizado, do tipo de representação, se figurativa ou abstrata, etc. A técnica usada no trabalho é essencial para identificar o modo como a imagem parece ter sido elaborada, ou seja, como parece que o pintor usou o pincel, que tipo de instrumento e que método artístico ele teria empregado.

As palavras utilizadas na descrição devem apontar para as qualidades da imagem que estão evidentes. Palavras genéricas que revelem propriedades específicas do objeto, tais como vertical, horizontal, circular, oval, plano, escuro, brilho, quadrado, triangular são preferíveis àquelas que denotam sentimentos, pontos de vista. Estas propriedades do objeto combinadas entre si constituem as formas, o espaço, os volumes, etc.

Interessa descrever o que se observa, sem tecer conclusões acerca da excelência ou do significado da imagem. Palavras como forte, bonito, harmonioso, frágil, feio, desordenado, engraçado mostram as preferências de quem está descrevendo. Assim, são mais adequadas, na descrição, palavras como reta, curva, pequeno, grande, áspero, liso, luz, sombra. Também o nome das cores é um termo imparcial na listagem dos elementos de uma imagem.

Em suma descrever é, a partir da observação atenta dos elementos, listar apenas o que se vê no objeto, sem julgamentos ou interpretações, pois, segundo Feldman, a neutralidade e a imparcialidade são aspectos fundamentais em uma descrição.

No Projeto Arte na Escola¹, analisamos leituras feitas pelos alunos de acordo com os estágios de Feldman e acrescentamos, em consultorias com a professora doutora Ana Mae Barbosa, subdivisões a cada um dos estágios. Assim, no estágio da descrição, procurou-se observar se o aluno utilizava *termos aleatórios*, ou seja, um vocabulário não específico da linguagem plástica; ou se empregava *termos específicos*, isto é, a terminologia usada por conhecedores da arte na análise de textos visuais.

1 No livro *O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte* podem-se ver as imagens apresentadas, os instrumentos empregados para a avaliação das apreciações e a análise dos dados relativos às leituras dos alunos

Análise

A análise procura discriminar as relações entre os elementos formais da imagem: o que as formas criam entre si, como elas se influenciam e como se relacionam. Examinam-se relações de tamanho, relação entre as formas, relações de cor e de textura, de superfícies texturadas e lisas, de espaço e de volume. É muito importante também o modo como as formas estão dispostas, pois dependendo da disposição horizontal, vertical ou diagonal, mudam-se as relações entre elas.

Os tamanhos dos objetos, comparados uns com os outros, podem ajudar a localizar as formas no espaço e fornecer informações acerca da importância dos objetos no contexto do trabalho.

As relações entre as formas variam de acordo com suas propriedades. Formas curvas próximas de formas retas, ou formas recortadas próximas a uniformes criam combinações visuais diferentes. O contorno das formas também pode ser analisado quanto à sua qualidade, seja forte, suave, uniforme ou irregular.

As cores e as texturas das formas podem ser identificadas quanto a similaridades ou diferenças, contrastes ou nuances, luminosidade das áreas, valores, e etc.

As relações entre superfícies texturadas e lisas dão referenciais sobre as qualidades formais da imagem.

O espaço e os volumes podem estar construídos de diferentes modos numa imagem. A posição das formas dá indícios das relações espaciais entre elas. É importante analisar não só os espaços implícitos criados através da perspectiva, das relações de tamanho, cores claro ou escuro; como também os espaços explícitos, formas negativas e positivas que constituem a imagem.

No Projeto Arte na Escola, o estágio da análise foi subdividido em: análise da forma e do espaço; da forma e da cor; do espaço e da cor; de forma, espaço e cor.

A análise *da forma e do espaço* consiste em o sujeito discorrer sobre as relações entre as formas, seus tamanhos, sua disposição, suas interações, suas texturas; bem como sobre as relações espaciais que as formas criam, explícita ou implicitamente, por suas posições, proporções, distâncias, etc.

A análise *da forma e da cor* considera as relações entre as formas (conforme foi tratado anteriormente) e as cores, se similares ou diferentes, contrastantes ou com pequenas alterações de tons, sua luminosidade.

A análise *do espaço e da cor* trata das relações que se estabelecem entre as construções ou ilusões espaciais e a cor.

A análise *de forma, espaço e cor* integra essas três categorias buscando relações mais complexas.

Interpretação

O estágio da interpretação, segundo Feldman, “é o mais difícil, o mais criativo e o mais gratificante” (1970, p.362). É o estágio em que se decide a significação da imagem, em que se procura dar sentido às observações visuais, o que não implica a tradução verbal do que foi visto.

É importante arriscar-se a dar uma interpretação, testar uma idéia mesmo que esta não se ajuste aos fatos visuais. Posteriormente, será possível alterá-la para que melhor se adapte ao observado. Para decidir quais modificações fazer, é preciso ter por base as características visuais, discriminando quais são centrais e quais estão subordinadas, bem como a análise das suposições, se promissoras ou infrutíferas. Uma interpretação ruim é aquela que ignora ou muda os fatos presentes na imagem para que se adaptem ao sentido que se quer impingir.

Interpretar é organizar as observações de modo significativo, ou seja, é conectar idéias que explicam sensações e sentimentos experimentados frente a uma imagem. Pode-se expor “um problema que o trabalho parece ter tentado resolver.” (Feldman, 1970, p.362.) segundo o ponto de vista de quem está interpretando.

Ao realizar a interpretação de uma imagem, o apreciador vale-se de sua experiência artística. Assim, alguém pode impressionar-se diante de certas soluções técnicas empregadas para resolver um problema, com o qual tem-se preocupado pessoalmente.

Conhecer a história da arte e os estilos artísticos pode ser útil para reconhecer certas inquietações que os artistas têm abordado.

Quando interpreta uma imagem, o apreciador busca estabelecer sua intenção ou seu propósito, o que não quer dizer que sejam as mesmas intenções do artista. A base para tal não significa dizer o que os outros disseram sobre a imagem, mas aquilo que se vê e sente, aquilo que as evidências visuais sugerem ou significam.

Nesse sentido, “ninguém tem autoridade absoluta para expor sobre o significado ou a qualidade de qualquer trabalho de arte — nem o artista nem os críticos.”(Feldman, 1970, p.363.) O artista talvez não conheça seus próprios propósitos ou, supondo conhecê-los, pode analisar se foi bem-sucedido ou não. O crítico pode dar uma interpretação mais persuasiva e esclarecedora e esta ser tomada como padrão. É importante considerar o que os estudiosos disseram a respeito da imagem, lembrando, entretanto, que tanto o tempo como os modos de sentir e de pensar mudam e que, nessa ótica, uma interpretação não é a mesma em qualquer época e lugar.

Uma interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que a apreciam. Tão importante quanto conhecer a linguagem visual é conhecer os interesses e as inquietações das pessoas que apreciam essas imagens. Assim, uma boa interpretação procurará persuadir as pessoas da relevância das observações e dos significados descobertos na imagem.

Os sentimentos são essenciais na interpretação de uma imagem e esboçam-se em reações como “parece-me” e “sinto”. Explicando, claramente, tais impressões e criando pontos comuns entre as relações formais e as intuições, realiza-se a interpretação.

Em suma, interpretar é confiar em si mesmo, é revelar intuição, inteligência e imaginação e combiná-las com os conceitos e as observações realizadas. Enfim, é apropriar-se de uma imagem num sentido próprio e especial.

No Projeto Arte na Escola, o estágio da interpretação procurou focalizar se o aluno *ignora os elementos visuais* ou se os *considera*, bem como se *não relaciona o trabalho* com a vida das pessoas ou se *relaciona*.

Ignorar os elementos visuais significa não levar em conta o que foi observado, alterando as imagens para melhor se adequarem à interpretação. Já considerar os elementos visuais é dar um sentido à imagem a partir de suas evidências. Uma interpretação que não relaciona o trabalho com a vida das pessoas é aquela que desconhece os interesses e as inquietações dos apreciadores. A interpretação que relaciona o trabalho com a vida das pessoas demonstra entender o que preocupa as pessoas e como a imagem aborda esses interesses.

Julgamento

Decidir acerca da qualidade de uma imagem é o foco do estágio do julgamento. Nem tudo o que se vê atinge as pessoas do mesmo modo: alguns trabalhos têm um significado especial, outros parecem de má qualidade, certas imagens, para alguns, poderiam ser revistas, outras merecem ser comentadas e outras ainda podem ser esquecidas.

Uma das questões mais importantes da crítica de arte é decidir se uma imagem é merecedora de atenção. Considerar bom um trabalho é dizer que “ele tem o poder de satisfazer muitos observadores por um longo tempo”. (Felfmann, 1970, p.371.) Esta decisão, acerca da excelência de uma obra ou de uma imagem, em geral é confiada às autoridades, as quais nem sempre concordam entre si.

Para julgar a excelência de um trabalho é importante conhecer os fundamentos que críticos experientes expõem a respeito de certas imagens. “As razões para julgar a excelência ou a pobreza de um trabalho têm que estar baseadas numa filosofia da arte, não em autoridades pessoais.” (1970, p.372.)

Nesse sentido, é importante optar por uma filosofia da arte para justificar o julgamento de uma imagem.

Feldman aborda três grandes filosofias da arte, a saber, formalista, expressivista e instrumentalista, cada uma voltada para determinados aspectos do trabalho.

A filosofia *formalista* “realça a importância dos elementos formais ou visuais e, especialmente, o modo como eles estão organizados.” (1970, p.372). A alteração de um elemento modifica o todo do objeto. Esta visão procura contemplar as relações entre as partes e o todo e a execução técnica de uma imagem, ou seja, a análise formal do trabalho é o estágio mais valorizado, sendo desnecessária a interpretação. Assim, um julgamento formalista não tratará das associações visuais ou de memória acerca do observado.

De acordo com tal filosofia, um trabalho de arte bem-sucedido é aquele que trata cada um dos elementos no seu potencial ideal resultando num todo harmônico e sensível. A decisão acerca da excelência de uma imagem está assente numa observação psicológica, sem nenhuma regra lógica.

O prazer em arte, na visão formalista, vem da beleza dos próprios objetos, da atenção dada aos materiais básicos e às for-

mas. Nesse sentido, é encorajada a idéia da arte pela arte desenvolvida independente e autonomamente. Em consequência, essa filosofia estabelece uma ruptura entre arte e vida.

A filosofia *expressivista* enfoca "a profundidade e a intensidade da experiência que se tem quando se observe uma imagem." (Feldmann, 1970, p.374). Um trabalho pode ser excelente sem ser belo. A arte, segundo tal visão, comunica idéias e sentimentos que estão relacionados ao modo como o artista deu forma ao material.

Um trabalho bem-sucedido, de acordo com os expressivistas, é aquele que enriquece quem o aprecia tanto emocional como intelectualmente.

O julgamento expressivista acerca da excelência de um trabalho baseia-se em duas regras: (1) no poder de a imagem provocar emoções e (2) na comunicação de idéias importantes. A primeira regra procede da segunda.

Segundo os expressivistas, a beleza, por si só, não resulta numa obra excelente, ela deve estar associada a uma grande idéia. "Em outras palavras, a beleza não existe a menos que esteja visível em lugares ou objetos que evidenciam, eloqüentemente, suas conexões com as necessidades e com os interesses do homem." (Feldmann, p.374.)

A arte é julgada segundo a expressão convincente dos significados da vida e das emoções. Assim, sob essa perspectiva, a arte e a vida estão entrelaçadas e a função da arte é tornar o cotidiano mais significativo e profundo.

Os expressivistas procuram uma experiência ativa e uma resposta concreta na arte. Eles "desejam exercitar sua mente e suas emoções através dos signos e símbolos da arte". (1970, p.375.)

A filosofia *instrumentalista* se interessa pela utilidade arte para um fim determinado, ou seja, ela "espera que a arte sirva a propósitos determinados pelas necessidades do ser humano através das poderosas instituições sociais". (1970, p.375.)

De acordo com essa visão, a arte deve estar a serviço de uma causa maior, como os interesses da igreja, do estado, do comércio, etc. "O prazer que obtemos de formas harmoniosas ou de estranhas combinações formais deve parecer estar conectado à instituição que fez com que estas formas fossem criadas e expostas." (1970, p.376.)

A arte, aqui, leva o espectador a tomar consciência de certos ensinamentos e obrigações. Para os instrumentalistas, “a arte que depende da arte ou se desenvolve a partir da arte parece-lhes decadente.” (p.375) A excelência de uma imagem baseia-se na capacidade de mudar o comportamento humano.

Os instrumentalistas, baseando-se na história, mostram que muitas obras de arte foram criadas para servir a determinados propósitos. A partir da modernidade o artista pôde expressar-se livremente, embora, para afirmar-se, acabe atendendo a certos interesses sócio-econômicos. Tanto quanto a arte da Renascença, a arte publicitária, presente no nosso dia-a-dia, é influenciada por empresas que patrocinam e exercem um controle considerável sobre sua criação.

Em suma, para tal filosofia “a grande arte acaba sendo somente aquela que serve a grandes causas.” (p.376) Assim, a imaginação e a competência técnica do artista precisam estar organizadas por uma idéia importante, que para os instrumentalistas tem um significado social, político, moral ou econômico. Caso não seja possível descobrir o propósito de uma imagem, então trata-se de um trabalho ruim.

Assim, cada filosofia utilizada para justificar o julgamento acerca da qualidade de uma imagem baseia-se em argumentos bem diferentes, posto que voltadas para aspectos distintos.

No Projeto Arte na Escola, o estágio do julgamento foi subdividido em julgamento *não-fundamentado* e *fundamentado*. Julgamento não fundamentado refere-se a uma decisão acerca da qualidade da imagem, sem justificar tal juízo; julgamento fundamentado mostra uma argumentação acerca da excelência do trabalho baseada, consciente ou inconscientemente, em alguma filosofia da arte.

Portanto, ao ler uma imagem é importante não questionar, de início, suas condições de excelência e sim identificar o trabalho, saboreá-lo, analisá-lo e interpretá-lo. A partir dos três estágios iniciais, fica mais fácil conhecer o tipo de julgamento mais apropriado. Cada objeto pode sugerir uma abordagem filosófica. Assim, não é preciso utilizar sempre a mesma filosofia, mas exercitar-se, separadamente, em cada uma delas descobrindo as excelências de um trabalho de arte.

Vale ressaltar, ainda, que estes estágios apresentados não são evolutivos: eles acontecem concomitantemente na leitura de uma imagem. Feldman propôs para a leitura da imagem níveis

de entendimento que se vão tornando complexos e não níveis psicogenéticos.

(Texto elaborado a partir do livro
Becoming human through art, de Edmund Feldman.)

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FELDMAN, Edmund Burke. *Becoming human through art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970. p.362.
- FERREIRO, Emilia. *Reflexões sobre alfabetização*. São Paulo: Cortez, 1985
- PERKINS, David & LEONDAR, Barbara (org). *The arts and cognition*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.
- PILLAR, Analice & VIEIRA, Denyse. *O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte*. Porto Alegre: UFRGS: Fundação Iochpe, 1992.