

## PIETÀ, DE BELLINI, E PIETÀ WITH COURTNEY LOVE, DE LACHAPPELLE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA E COMPARATIVA

Renata Aiala de Mello<sup>i</sup>

**Resumo:** Propomos uma análise discursiva e comparativa de duas obras de arte: a pintura renascentista intitulada *Pietà* (1505), do veneziano Giovanni Bellini (1430-1516), e a fotografia surrealista intitulada *Pietà with Courtney Love* (2007), do norte-americano David LaChapelle (1963-). Algumas das razões e objetivos que justificam essas escolhas são o que há em comum e de diferente entre as duas obras, as relações de intericonicidade e intergenericidade, dentre outros elementos técnicos. As obras serão comparadas levando-se em conta seus contextos, tempos, espaços, sujeitos e sentidos específicos. Valendo-nos do instrumental teórico da Análise do Discurso, utilizamos os estudos sobre a imagem de Aumont (2008) e sobre a simbologia das cores de Guimarães (2004), da grade de análise de imagens de Mendes (2012), além de parte do instrumental teórico oferecido pela Semiologia de Charaudeau (2008), dos estudos de Plantin (2010), Charaudeau (2010), dentre outros, sobre as emoções no discurso e outros conceitos afins, tais como *ethos*, *pathos* e imaginários sociodiscursivos. O presente estudo nos leva a inferir o quanto a Análise do Discurso pode ser frutífera na análise de textos pictóricos. Com essa reflexão, não pretendemos esgotar a análise das duas imagens. Na busca por um equilíbrio analítico-discursivo, um equacionamento entre o universo situacional e o discursivo, a vida e a obra dos dois artistas, o interno e o externo dessas obras, o subjetivo e o objetivo que elas propõem, a alteridade e a individualidade em interação, acreditamos ter integrado pensamentos, crenças e opiniões, em uma constelação de sentidos que nos permite uma conclusão temporária, inacabada.

**Palavras-chave:** *Pietà*. *Pietà with Courtney Love*. Análise do Discurso. Imagem.

---

<sup>i</sup> Doutoranda pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. E-mail: demello.renata@gmail.com.

**Abstract:** We propose a discursive analysis and comparison of two works of art: a Renaissance painting *Pietà* (1505), from the Venetian artist Giovanni Bellini (1430-1516) and surrealist photograph *Pietà with Courtney Love* (2007), from the American David LaChapelle (1963 -). Some of the reasons and objectives that justify these choices are the differences and similarities between the two works, like the *intericonicity* and *intergenericity*, among other technical elements used in both. The works will be compared considering their contexts like time and place, subjects involved etc. The theoretical discourse analysis tools we used are the studies about image of Aumont (2008), the symbolism of colors of Guimarães (2004), the images grid analysis of Mendes (2012), and the Semioliinguistic of Charaudeau (2008). Studies by Plantin (2010), Charaudeau (2010), among others, on emotions and other related concepts such as *ethos*, *pathos* and socio-discursive imaginary. With this paper, we do not intend to exhaust the analysis of the two images. In search for an analytical discourse balance, an equation between situational and discursive universe, life and work of the two artists, the internal and external of these works, the subjective and the objective they propose, we believe we have integrated thoughts, beliefs and opinions in a constellation of meanings that allows a temporary, unfinished conclusion.

**Keywords:** *Pietà*. *Pietà with Courtney Love*. Discourse Analysis. Image.

## Introdução

Em um primeiro momento, analisamos a pintura de Bellini, para, em seguida, abordar a fotografia de LaChapelle. Em cada uma dessas peças, trataremos de sua dimensão situacional: os sujeitos do discurso/texto<sup>1</sup>, o gênero, o estatuto e os efeitos de real, de ficção e de gênero, além de alguns elementos icônicos que as compõem. Na sequência, estabeleceremos algumas relações entre as duas obras.

Ainda que não caiba discutir o que é “arte”, visto que fugiríamos de nossos objetivos, vale registrar que ela é uma atividade humana ligada a manifestações de ordem estética. Isso porque a arte, incluindo-se aí, a pintura e a fotografia, são consideradas discursos, textos, signos e, como tal, produzem sentidos. A pintura, a fotografia, enfim, a imagem<sup>2</sup> é, aqui, vista como um produto que significa, que cria mundos possíveis, registra ideias, pensamentos, fatos e desperta sensações, sentimentos, emoções. Nesse sentido:

Qualquer que seja ela, a imagem procede de necessidades profundas da humanidade: se representar, representar sua interioridade, representar os mundos visíveis e invisíveis, mostrar suas representações, criar assim um universo que redobra, desdobra, existe paralelamente ao universo original, para o dominar, o compreender, apropriar-se dele, exorcizá-lo, homenageá-lo, sentir prazer, para afirmar neste universo sua existência específica. (JOLY et al, 2008, p. 193):

Desse modo, entendemos que a imagem comunica, produz e veicula sentidos, é capaz de oferecer um olhar das representações sociais do mundo, das pessoas, suas crenças e sentimentos, dos acontecimentos, sejam eles reais ou fictícios.

---

1 Não cabendo discutir aqui os conceitos de texto e discurso e suas (de)limitações, algumas vezes tomamos um pelo outro. Para uma melhor visão dessa questão, sugerimos a leitura de Charaudeau (1983, 2001, 2008) e Maingueneau (2008), por exemplo.

2 O conceito de imagem é bastante complexo, e a bibliografia sobre a questão é vasta. Para entender mais e melhor sobre o assunto, sugerimos a leitura de Aumont (1993) e Panofsky (1979).

## 1 *Pietà*, de Giovanni Bellini



Imagem 1- *Pietà*, de Giovanni Bellini

Segundo Charaudeau<sup>3</sup>, tanto no processo de produção quanto no de recepção de um texto, é importante levar em conta os universos situacionais e linguístico-discursivos nos quais esse texto e seus sentidos são produzidos/interpretados. O sujeito comunicante, aquele que se vale de estratégias discursivas apropriadas devido ao que se deve, ao que se pretende e se espera dizer, é Giovanni Bellini, cidadão italiano, veneziano. Ao produzir sua arte, Bellini aciona uma instância enunciativa, um desdobramento desse sujeito comunicante: responsável também por materializar, linguisticamente, suas estratégias.

Bellini pinta seus quadros para que sua arte seja admirada e interpretada por alguém. Desse modo, ele imagina seus destinatários, sujeitos idealizados. Todos aqueles que já tiveram contato com a obra de Bellini são tidos como sujeitos interpretantes, dentre os quais nós que, ao produzirmos esse artigo, nos debruçamos sobre a obra. Aqueles que se debruçam sobre o texto realizam a recepção e a interpretação em razão de suas obrigações e intenções decorrentes dessa situação de comunicação específica. Nesse caso,

---

<sup>3</sup> A maioria das informações contidas nesse artigo a respeito da Teoria Semiológica parafraseia o que Charaudeau expõe no conjunto de sua obra.

nos tornamos interlocutores, destinatários (ideais e/ou empíricos) nesse processo interacional específico proposto, criado por Bellini.

Esse tipo de contrato comunicacional estabelecido pela pintura geralmente não permite o contato direto entre os parceiros, não há um diálogo direto entre eles no sentido físico. O contato se dá através do texto, que intermedia o contato entre os parceiros. Desse modo, o contrato comunicacional, quando aplicado à pintura, não pode ser assimilado ao contrato comunicacional ordinário. Cabe registrar que, para cada pintura produzida e para cada interpretação feita, haverá uma situação de comunicação única. Assim, muda-se os sujeitos envolvidos e/ou o texto, muda-se o tempo, o espaço, os sentidos, muda-se o quadro comunicacional.

Essa forma específica de Bellini fazer arte e a interpretação de sua obra nos leva a pensar que, tanto na produção quanto na recepção de uma pintura, é preciso considerar o gênero textual/discursivo/pictórico<sup>4</sup> no qual ela se inscreve. Isso porque todo texto, pictórico ou não, verbal ou não, é uma unidade sempre pertencente a um gênero do discurso, algo que possui valor de enunciado como um todo. Os gêneros nos quais os textos/discursos se inscrevem são entidades dinâmicas, ligadas a domínios discursivos, ao funcionamento da sociedade e sua capacidade de categorizá-los, seja por critérios estruturais, formais, seja por critérios situacionais, observando-se os dispositivos comunicativos sócio-historicamente definidos (MARCUSCHI, 2002; 2008; MAINGUENEAU, 2008).

Poderia se supor que uma pintura não causa dificuldade de reconhecimento de gênero. Isto porque uma pintura é, *grosso modo*, uma técnica que utiliza pigmentos em forma líquida para colorir uma superfície, atribuindo tons e texturas, sendo que esta superfície pode ser tela, papel... Assim sendo, a cor é o elemento essencial da pintura. Temos, aqui, uma definição bastante simplista do gênero *pintura*. Sabemos, no entanto, que ele é bastante rico, variado e complexo.

Para abordarmos a questão do gênero *pintura*, devemos considerar, na sua totalidade, a radical diversidade das produções. Daí que o próprio entendimento do conceito de gênero para essa arte é bastante complexo,

---

<sup>4</sup> Por também não caber aqui discutir os conceitos de gênero textual, gênero discursivo e gênero pictórico, algumas vezes, tomamos um pelo outro, mesmo conscientes de suas (de)limitações e dos riscos que essa atitude acarreta. Para entender mais e melhor sobre o assunto, sugerimos a leitura de Marcuschi (2002; 2008) e Machado & Mello (2004).

problemático, visto que nenhuma pintura pode ser situada fora desse gênero. Ao tratarmos do gênero *pintura*, deparamos com questões de terminologia, organização formal, convenções, fatores intuitivos, intencionalidades, dentre outras questões.

Percebemos que *Pietà*, de Bellini, oferece indicações de qual escola artística a obra e o autor pertencem: tipo de pintura, estilo do pintor, traços, cores, temáticas, material, etc. Até mesmo o universo situacional no qual a obra foi produzida nos ajuda a ancorá-la em uma corrente artística, em um gênero como, por exemplo, o local (Veneza), a data de produção da peça (1505), o material utilizado (óleo em tela) e sua dimensão (65cm x 90 cm). No caso de Bellini, temos o gênero *pintura* ou *pintura renascentista*, ou, ainda *pintura renascentista veneziana*.

Bellini é tido como um artista de vanguarda, por ter conduzido e promovido a arte veneziana a uma nova fase, rompendo, assim, com uma tradição florentina vigente. Com Bellini, surge uma pintura essencialmente “pinturesca”, de um lirismo mais suave, enfatizando mais as cores e as nuances de luz, uma arte menos preocupada com a forma escultórica e com o delineamento bem marcado (BECKETT, 1997, p. 106). Segundo dados recolhidos em textos e sites especializados<sup>5</sup>, vimos que Bellini recorre à técnica da perspectiva e que sua pintura coloca o homem no centro da natureza, trabalhando, de forma extraordinária, a cor e a luminosidade. O pintor foi gradualmente fazendo desaparecer as linhas de contorno, que deram lugar a transições de luz e sombra, estabelecendo uma perfeita harmonia entre figura, ambiente, luz e o próprio ar.<sup>6</sup>

Baseado nos estudos de Charaudeau (1983), Mendes (2008) afirma que no interior de cada gênero é possível que haja um entrelaçamento de efeitos de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero. A autora define *efeitos de real* como sendo um jogo estratégico entre os circuitos interno e externo do ato de linguagem, podendo ser assinalados...

[...] por objetos, personagens e eventos que são apresentados como se eles existissem por si próprios, tendo valor referencial (cópia da realidade), ou como se eles fossem transparentes face a um mundo verdadeiro, ordenado,

---

5 Cf. <http://imagesrevues.revues.org/1899>, <http://www.aparences.net/ecoles/la-peinture-venitienne/venise-autour-de-giovanni-bellini/>, [http://sar2.epfl.ch/espace\\_et\\_lumiere/Peinture.pdf](http://sar2.epfl.ch/espace_et_lumiere/Peinture.pdf) e Erlanger (1953).

6 Cf. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/durer/bellini.htm>.

organizado e objetivado por um certo consenso que é evidenciado” (MENDES, 2008, p. 206).

*Pietà* mostra-se repleta de efeitos de real. O ilusório, o figurativismo é próprio da pintura renascentista, ou seja, a representação do mundo, das pessoas, dos objetos e dos cenários são apresentados como se fossem a realidade propriamente dita. Na imagem 1, temos a simulação de um mundo típico do discurso ficcional que leva o espectador a estabelecer um contato direto com o mundo real. No plano de fundo da tela, tem-se Veneza, com seus edifícios; no primeiro plano, tem-se a Virgem Maria com Jesus morto em seu colo. É interessante observar que o cenário e as figuras de Jesus e Maria, com suas roupas, posições e expressões podem ser interpretadas tanto como efeitos de real quanto de ficção. Isso porque para alguns a história de Cristo é algo que aconteceu no mundo real, e para outros essa história existe enquanto literatura, ficção. Desse modo, são os saberes de crença dos sujeitos interpretantes que definirão por um ou por outro dos efeitos (Charaudeau, 2008). Se o espectador for cristão, muito provavelmente ele lerá e categorizará a obra de Bellini sob os efeitos de real. Caso contrário, se o espectador for ateu, por exemplo, possivelmente ele perceberá *Pietà* sob os efeitos de ficção.

Tratando da questão cromática, temos Guimarães (2004, p. ii), que defende que a universalidade das cores possui uma grande força comunicativa e cultural, assim como um grande poder de apelo, além de ter “raízes profundas e complexas, sempre associadas às práticas culturais, muito além dos processos comunicativos meramente pragmáticos.” Ainda segundo Guimarães (2004), a construção dos sentidos é uma construção social, interativa e temporal, enfim, contextual.

Na imagem 1, o foco de luz é mais perceptível no rosto e no manto de Maria, assim como no corpo de Jesus. O feixe de luz se encontra na diagonal, como se saísse dos raios do sol. Vale ressaltar que o rosto de Jesus não entra nesse foco de luz, apenas seu corpo. A cor azul contrasta com as demais cores pastéis. Sobressaem duas tonalidades de azul: a do céu, ao fundo, de um azul celeste claro, e a da roupa de Maria, num tom mais forte, anil. Pastoureau (2007, p. 26-31) trata da simbologia da cor azul, afirmando que:

En s’habillant de bleu dans les images, la reine du ciel contribue grandement à la promotion de cette couleur dans la société. Les rois eux-mêmes commencent à s’habiller de bleu (ce qu’ils n’ont jamais fait auparavant) et sont imités par les

seigneurs puis par l'ensemble de la société. A la fin du Moyen Âge, le bleu est devenu une couleur de *premier plan*, une *couleur royale* et princière, une couleur qui se pose pleinement comme rivale du rouge. [...] *couleur de la foi* [...] *couleur de la Vierge Marie* (depuis le XIIIe siècle) [...] *Humilité* du bleu, qui n'agresse pas. *Couleur de la paix*. [grifos nossos]

Quanto aos elementos relativos aos planos, ângulos e pontos de vista da imagem, destacamos a leitura “piramidal” proposta por Aumont (2008), uma vez que, ao observarmos uma imagem, a percorremos, de maneira quase sistemática, com os olhos de um ponto a outro. Ao olhar a imagem, seguimos os pontos mais iluminados do primeiro plano: a cabeça de Maria e os corpos de Maria e Cristo. Segundo Aumont (2008, p. 151-152),

[...] foi a partir do Renascimento que essa analogia tornou-se mais frequente, com a metáfora da pirâmide visual, decorrente da noção de raio luminoso. [...] Esse cone estende-se pelos lados e de fato é relativamente informe. A noção de pirâmide visual corresponde, então, à extração, pelo pensamento, de uma parte do ângulo sólido formado por esse cone – parte que tem por base um objeto ou região relativamente restrita, em direção ao centro do campo visual. A pirâmide visual é portanto, a cada instante, o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base.

Para além dos signos linguísticos, as emoções<sup>7</sup> são percebidas e se mostram presentes nos imaginários sociodiscursivos, nos saberes partilhados e no universo de crenças dos sujeitos. Assim, Bellini escolheu universos de crença específicos e os tematizou de determinada maneira, procedeu a uma encenação particular, tudo em função do modo como ele imaginava seu interlocutor, seu público e em função do efeito que esperava produzir nele. As emoções evocadas na imagem estão, evidentemente, presentes nos imaginários sociodiscursivos, sobretudo a compaixão. Percebemos, ainda, que os imaginários sociodiscursivos não são rígidos, possuem mobilidade e não apresentam a característica de querer estabelecer verdades. A obra de Bellini buscou retratar esses imaginários presentes nos discursos que circulavam em seu grupo social e serviam para demonstrar sua visão de mundo, da religião, da crença, da vida de Cristo.

Na imagem 1, destaca-se a presença dos imaginários sociodiscursivos relacionados ao universo religioso cristão e aos saberes de crença que envolvem tal universo, como por exemplo, a questão da pureza de Maria, a

---

7 Há diversas correntes que estudam as emoções. Nesse artigo, seguimos a mesma posição da AD, segundo a qual deve-se abordar discursivamente as questões relativas às emoções, visto que essas devem ser objeto de estudo linguageiro e devem ser estudadas em uma perspectiva enunciativa (CHARAUDEAU, 2010).



crucificação de Jesus, a dor e o sofrimento de mãe e filho. Esse registro acaba por compor o *ethos* de Jesus e Maria e até mesmo o *pathos*: Maria, que representa uma imagem materna de devoção e misericórdia, apresenta-se patemizada, sentindo dor, tristeza, compaixão pelo filho morto. Essas emoções são endossadas por sua corporalidade e gestos (olhos fechados e o modo como inclina a cabeça para baixo). Jesus, em seu estado, após ter sofrido, sido crucificado e morto pelas mãos dos homens, patemizou tanto Maria quanto nós, leitores de Bellini. Elas correspondem muito mais às interpretações que fazemos dos acontecimentos, que têm como balizas nossas histórias de vida, nossos conhecimentos a respeito da vida de Cristo, nossas crenças, valores morais, posicionamentos diante das normas sociais que nos regem etc., do que às reações puramente fisiológicas e mesmo psicológicas diante desses eventos (LE BRETON, 2009).

## 2 *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle



Imagem 2 - *Pietà with Courtney Love*, de David LaChapelle

A imagem 2 configura uma situação de comunicação concreta e um quadro pictórico e comunicacional composto por sujeitos empíricos,

socialmente reconhecidos: David LaChapelle, o fotógrafo<sup>8</sup>, e nós, leitores/espectadores dessa fotografia. Sabemos que esse sujeito comunicante nasceu em Connecticut, EUA, em 1956. Ele mostrou-se aficionado pela fotografia desde os seis anos de idade, quando tirou suas primeiras fotos, valendo-se de sua mãe, Helga, como modelo. Quando jovem, estudou na *North Carolina School of the Arts*, na *Arts Student League* e também na *School of Visual Arts*.<sup>9</sup>

LaChapelle tornou-se mundialmente célebre como fotógrafo ao produzir peças coloridas, bizarras, irreverentes e provocativas para marcas famosas, tais como *L'Oréal*, *Diesel* e *Ford*. O fotógrafo foi o responsável por centenas de capas de revistas famosas como *Vogue*, *Vanity Fair*, *Details*, *Interview* e *Rolling Stone*. Ele conheceu a fama também por fotografar pessoas famosas e produzir capas para álbuns de artistas. LaChapelle chegou a ser descrito pelo *New York Times* como o “Fellini da fotografia”. A Revista *American Photo* inseriu o nome do fotógrafo entre os 10 mais importantes da fotografia mundial. Em 1996, ele recebeu o prêmio de fotógrafo do ano, durante o *VH-1 Fashion Awards*. Atualmente, LaChapelle também cria e dirige clipes musicais para cantores famosos. Cabe ainda ressaltar que a imagem 2 é capa de *Heaven to Hell* (2006), um dos livros de LaChapelle que compõe uma trilogia. Os outros dois livros são *LaChapelle Land* (1996) e *Hotel Lachapelle* (1999), além de várias outras coletâneas.<sup>10</sup>

Percebemos que, ao produzir suas fotografias, LaChapelle, sujeito comunicante, se desdobra em sujeito enunciador e assume a responsabilidade por materializar, linguisticamente, suas estratégias. Ao produzir cada foto, ele tem em mente alguns sujeitos destinatários que terão acesso a ela, depois de veiculada sob as mais diversas formas e meios. Ser sujeito interpretante não é, desse modo, tarefa fácil, para quem já seleciona, cria, constrói relações, analisa, compreende, além, é claro, de dar configuração ao texto através de sua experiência, de seu imaginário, de sua leitura de mundo. Se somos livres para interpretar, por exemplo, a imagem 2, essa liberdade é cerceada por pressões advindas tanto do próprio texto como do universo exterior a ele:

---

8 Embora afirmemos que o sujeito comunicante, nesse caso, é David LaChapelle, cabe registrar que essa instância é, na verdade, compósita. Ao vermos o making of dessa fotografia (<http://www.youtube.com/watch?v=I9slSWbyFvg>), vimos que são dezenas de pessoas envolvidas com o projeto assinado por LaChapelle.

9 Cf. <http://magnno.wordpress.com/tag/biografia-david-lachapelle/>

10 Cf. [http://www.davidlachapelle.com/press/barb\\_metro.shtml](http://www.davidlachapelle.com/press/barb_metro.shtml)

delimitações contextuais, situacionais, (meta)linguísticas, semânticas, (meta)discursivas, semióticas, genéricas para ficarmos somente com algumas. Dentre todas essas restrições, escolhemos a questão da genericidade para falarmos um pouco mais sobre a imagem 2.

O entendimento do que é gênero permanece, até hoje, algo complicado, visto que ele recai em terminologias tipológicas de classificação textual. Eles padronizam a comunicação entre as pessoas, moldam, estruturam tanto a produção quanto a recepção dos textos e condicionam os sentidos. No caso do gênero fotográfico, há, ainda, o problema da extrema heterogeneidade de textos, de categorias, de subgêneros que o compõem, o que acaba por dificultar ainda mais suas delimitações. Citando Bazerman, Marcuschi (2005, p. 18) afirma que:

[...] apesar do nosso interesse em identificar os gêneros e classificá-los, parece impossível estabelecer taxonomias e classificações duradouras, a menos que nos entreguemos a um formalismo reducionista. Pois, as nossas identificações de formas genéricas sempre terão curta duração [...]

Ainda assim, podemos supor que uma fotografia não causa muita dificuldade de reconhecimento de seu gênero, visto que ela é algo, aparentemente, simples, conhecida de praticamente todas as pessoas. Fotografar é, então, relativamente fácil, o difícil é qualificá-la, sobretudo em sua genericidade. Não sendo especialistas em fotografia, nos perguntamos se ela é uma técnica, um *hobby*, uma prática, uma arte... Segundo Barthes (1980, p. 23-24),

[...] uma foto pode ser objecto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar e olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto. (grifos do autor).

Evidentemente, a fotografia, enquanto texto, tem vários usos e funções. A princípio, de maneira simples, a fotografia pode ser definida como um processo de fabricação de imagens sobre uma superfície sensível.

A história da fotografia se (con)funde, se mistura com a história da máquina fotográfica e com as técnicas de confecção de fotos. No século XIX,

inventou-se o processo de colódio úmido, uma espécie de negativo da fotografia. No século XX, vieram as câmeras objetivas, de alta qualidade, reflex, APS, de lente, digitais, e também as fotografias coloridas, o *Photoshop*, dentre outras técnicas.<sup>11</sup>

Desse modo, o gênero *fotografia* se (con)funde também com as técnicas utilizadas, com os tipos, objetivos e funções: documental, de ação, midiática, retrato, foto jornalismo, científica, comercial, aérea, macro, micro, de moda, cinematográfica, preto e branco, colorida, publicitária, artística, tudo isso formando uma espécie de categorizações ou de subgêneros do gênero *fotografia*. Cabe ressaltar que a grande maioria dessas categorizações toma a fotografia como representação objetiva, cópia fiel do real, um “fenômeno de redundância” (BARTHES, 1980). Para alguns, a fotografia teria como função eternizar os fatos como eles são (ou foram) e presentificá-los a cada leitura. Há também aqueles que pensam (ROUCH, 2003) que a fotografia foi, é e sempre será uma simples representação do real, uma ficção. Segundo o autor, “a fotografia nunca foi a representação da realidade. Ela pode esboçar, matizar, interpretar ou vicejar a realidade, mas, sempre será apenas uma foto; fabrica uma história, mas não a vida” (ROUCH, 2003, p. 55). Outros, além de não acreditarem na visão pretensiosamente realista da fotografia, muitas vezes, a denunciam, a subvertem.

*Pietà with Courtney Love* é tida como objeto artístico, portadora de um toque surreal, irreal, fantástico, ilusório. Uma foto saturada que mistura fantasias, sonhos, exageros e *non-sens* com composições provocadoras, inusitadas, além de carregada com cores fortes. Ela é tida como pertencente ao gênero *fotografia artística* também porque nela percebemos toda uma montagem cenográfica, ou seja, uma montagem cênica que demonstra um desejo, a pretensão de ser *arte pictórica*. Entretanto, poderíamos, ao mesmo tempo, dizer que se trata do gênero *fotografia publicitária*, visto que ela é capa de um livro de LaChapelle. Ela pode ser lida também como gênero *fotografia religiosa cristã*, visto que remete, como parte de seu próprio título indica, a *Pietà*, ao sofrimento da Virgem Maria ao ter Jesus, seu filho morto, no colo. Ela pode, ainda, pertencer ao gênero *fotografia documental*, visto que possui pessoas e elementos que remetem ao drama vivido por uma família de artistas (*with Courtney Love*).<sup>12</sup>

---

11 Cf. <http://achfoto.com.sapo.pt/>

12 Cf. <http://davidlachapelle.com/>

A imagem 2 é composta de tantos tipos de acessórios, de adereços, dados, detalhes, informações, e, por conseguinte, provoca várias possibilidades de sentidos, que ousamos mesmo afirmar que ela constitui-se uma fotografia “saturada”. Acreditamos que todos esses elementos foram colocados lá não por acaso, constituindo, assim, elementos fulcrais para a narrativa da imagem. E ao falarmos em saturação, percebemos que em *Pietà with Courtney Love*, os elementos plásticos referentes à gama de cores, luminosidades e de valores (cf. AUMONT, 2008) são ricos na saturação, marcando um intenso contraste. A luminosidade lançada nas personagens advém tanto da luz natural que entra pela janela quanto das lâmpadas e velas presentes no ambiente. Além delas, há a nítida impressão de haver luzes de holofotes próprios para o uso profissional dos fotógrafos, o que marcaria, inclusive, um efeito de ficção e, ao mesmo tempo, de gênero. Como efeito de real, destacamos as marcas de picadas de agulhas no braço e os sangramentos nas mãos e nos pés da personagem masculina, detalhes que foram confeccionados para dar a impressão de ela morreu devido as drogas.

A iluminação e a luminosidade nessa foto são contrapostas às cores quentes, sobretudo o vermelho e o azul, presentes em vários objetos que compõem o cenário. Através de uma série de artifícios, o fotógrafo vale-se das cores e das luminosidades para, ao mesmo tempo, amalgamar o mundo do imaginário, do ficcional aos universos do real, do religioso. Há vários elementos na imagem 2 que levam o leitor/espectador ao universo da fantasia, da ilusão, do sonho, através dos efeitos de ficção presentes na fotografia. Concomitantemente, na mesma imagem, seu produtor se vale de efeitos de gênero, colocando em cena uma grande gama de elementos que fazem parte do universo religioso cristão como a própria temática (*Pietà*), a mulher e o homem como Virgem Maria e Jesus, o peixe e a Bíblia no chão, a luz “divina, espiritual” iluminando o cenário, tudo isso ancorado no imaginário sociodiscursivo, sobretudo dos cristãos.

Na imagem 2, a expressão “*heaven to hell*” [do céu ao inferno] impressa, letra por letra, em cubos, remete ao título do livro de LaChapelle e também à capa desse livro. Curiosamente, essa expressão surge de um jogo lúdico de quebra-cabeça (*puzzle*), montado pela criança; jogo que tem, a princípio, o objetivo de desenvolver nela a vida social, estimulando a imaginação, as emoções, a capacidade de raciocínio e a autoestima. Essa expressão nos remete, ainda e sobretudo, a duas importantes dicotomias: vida versus morte,

sagrado versus profano. Voltando a evidenciar as cores vermelha e azul, que predominam na imagem 2, retratam bem estas dicotomias, uma vez que elas remetem a representação do céu e do inferno presente no discurso religioso cristão.

Desse modo, nossos conhecimentos prévios, saberes partilhados e enciclopédicos nos propiciam conhecer um pouco mais sobre a imagem 2 e nos ajudam a produzir alguns outros sentidos possíveis. Compõem a peça, dentre outros objetos, instrumentos musicais, garrafas de bebidas alcoólicas, tatuagens, agulhas, drogas injetáveis que nos remetem aos imaginários sociodiscursivos relacionados ao mundo do rock e dos roqueiros. Sabemos, por exemplo, que as personagens/pessoas que “posam” para a fotografia são, na vida real, pessoas conhecidas. A mulher loira é Courtney Love, cantora e viúva de Kurt Cobain (1967-1994), vocalista e guitarrista, líder do grupo Nirvana, que morreu de overdose de cocaína e heroína. O homem também loiro, morto e amparado no colo da mulher, é, na verdade, o companheiro de LaChapelle na época e representa, na foto, o papel de Cobain. Por fim, a criança representaria a filha do casal, Frances Bean Cobain.

### 3 Análise comparativa das imagens 1 e 2

Através de uma análise comparativa, buscamos traçar alguns traços em comum e algumas marcas evidentes de diferenças entre as imagens, sem, contudo, pretendermos esgotar as possibilidades de interpretação das duas obras. O primeiro traço comum é justamente que elas são tidas como obras de arte. A definição de “arte” vai depender do contrato comunicacional entre aquele que produz o material e aquele que o recebe. É preciso um endosso social, ou seja, o objeto (e o gênero) arte deve ter reconhecimento da sociedade. Baseado nos estudos de Maingueneau (1993, 2006), podemos afirmar que, seja pintura, fotografia, cinema, literatura, música, dança, entre outros, a arte não está isolada das demais produções sociais e deve obedecer a três critérios: i) pertencer a um *campo* discursivo no qual os enunciados são produzidos no quadro de instituições que restringem fortemente a enunciação; ii) pertencer a um *aparelho*, uma escola, um movimento, um gênero socialmente reconhecido; e iii) fazer parte de um *arquivo*, de uma memória que contenha um dispositivo de enunciação (produção/recepção indissociavelmente), de circulação e de conservação dos enunciados que

circunscreve um conjunto de texto. Nesse caso, as imagens podem e devem ser tidas como tal, visto que elas, cada uma em sua especificidade, obedecem aos três critérios.

A imagem 1 pertence ao gênero *pintura*; e a imagem 2, ao gênero *fotografia*. Ambos os gêneros têm sofrido interferências um do outro desde o surgimento do mais recente deles, a fotografia, que acabou por desobrigar a pintura de seu compromisso de retratar fielmente o real. Além disso, a fotografia passou a influenciar a pintura com elementos que constituem sua especificidade tais como documento, objetivo, fragmento da realidade, registro instantâneo, retenção do tempo em imagem e memória do mundo. A pintura, por sua vez, tem influenciado a fotografia com características como, por exemplo, textura, falta de nitidez, tons e contrastes específicos, cor pura absoluta, deformação e manipulação de formas (SIMÃO, 2005).

O que vemos é que ambas colaboram entre si e uma evolui com a outra. Na imagem 1, percebemos que uma das pretensões do artista é justamente a busca por registrar uma cena da maneira mais real possível, própria do gênero *pintura renascentista veneziana*. Na imagem 2, também percebemos a mesma intenção, ainda que com técnicas diferentes. As duas imagens mantêm entre si um diálogo, ou seja, ambas tratam do mesmo tema, “*Pietà*”, retratam a tristeza e a dor da Virgem Maria com seu filho, Jesus, no colo.

Esse diálogo entre as imagens recebe o nome de *intericonicidade*. *Intericonicidade* é, numa definição simples, a relação estabelecida entre imagens. Segundo Courtine (2011), essas imagens podem ser de tipos variados como sonhos, imagens vistas, imagens internas (memória discursiva) e externas, aquelas existentes na sociedade e que povoam nosso imaginário. Dito de outro modo, quando nos deparamos com uma imagem e nos lembramos de outra, estamos acessando nossa memória discursiva, estabelecendo intericonicidade. Baseando-se nos estudos de Courtine, Gregolin também acredita que o conceito de *memória* é fundamental para explicar a existência cultural das materialidades discursivas. A autora afirma que:

[...] toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe, para o indivíduo, a existência de uma memória visual, de uma memória das imagens. Do mesmo modo, uma imagem pode ser inserida dentro de uma série, uma genealogia, como o enunciado em uma rede de formulação [...] (GREGOLIN, 2008, p. 31).

Além da intericonicidade, as imagens mantem um diálogo com outro gênero e com outro discurso, o literário, visto que a história da Virgem Maria e Jesus pertence, originalmente, à Bíblia,<sup>13</sup> fonte inspiradora das duas imagens. Temos, então, uma relação de intergenericidade e intertextualidade: literatura, pintura, fotografia, Bíblia, religião... Não podemos nos esquecer de que as duas imagens dialogam, ainda, com outras pinturas, com outras fotografias e com milhares de esculturas.

Com relação aos quadros comunicacionais nos quais as imagens 1 e 2 se inscrevem, os sujeitos comunicantes e os sujeitos enunciadores são distintos. Na imagem 1, Bellini trabalhou sozinho (até onde sabemos). Já na imagem 2, há uma equipe de apoio na confecção, ainda que seja somente LaChapelle a assinar o trabalho. Ambos idealizaram seus destinatários inscritos em sociedades distintas, em tempos diferentes. Entretanto, ambas as imagens chegaram até nós, sujeitos interpretantes.

Quanto às emoções evocadas/suscitadas nas duas imagens, percebemos que a piedade/compaixão é a que mais se sobressai. Ela é, ao mesmo tempo, a emoção que justamente dá título às obras, que é vivida pela Virgem Maria, retratada nas duas peças e também a temática que os dois autores, artistas propuseram registrar em suas imagens, ou seja, o *pathos* sentido tanto pela personagem Maria, no universo “ficcional”, como pelos autores, no universo da produção das peças, quando buscaram construir, com fins estratégicos, os efeitos possíveis. Tem-se, ainda, os espectadores, incluindo nós, que também vivenciamos, no universo da interpretação, o mesmo *pathos*. Isso porque, conforme afirma Charaudeau (2010, p. 26), “as emoções são de ordem intencional, ligadas a saberes de crença e se inscrevem em uma problemática da representação psicossocial.” A piedade é, desse modo, mais do que uma sensação, é uma emoção que surge com a interpretação das imagens e do fato retratado. Na falta de expressões verbais, visto que se trata de imagens pictóricas, os elementos desencadeadores de emoção se encontram, evidentemente, na própria imagem, nas cores, nas posições, gestos e temas, enfim, em cada detalhe que compõe as peças e colabora para a construção do *pathos* de piedade nas imagens 1 e 2, dentre os quais ressaltamos: a tristeza e a dor (de Maria, de Jesus e a nossa), o desespero, a morte, o sofrimento, os ferimentos, a ternura e o amor que marcam a relação das personagens. O *pathos* de piedade/compaixão se mostra, enfim, profundamente ligado aos

---

13 Ainda que possa causar alguma polêmica, decidimos por ver a Bíblia como um texto literário.



imaginários sociodiscursivos tanto no universo da produção quanto no da recepção das imagens, além dos saberes de crença, enciclopédicos e dos estereótipos presentes nas ideologias que sustentam as relações sociais, tanto as dos dois artistas quanto as nossas.

### Considerações finais

Os caminhos percorridos para que esse artigo fosse produzido nos levam a inferir o quanto a Análise do Discurso pode ser frutífera na análise de textos pictóricos. Isso reafirma uma tendência recentemente observada por pesquisadores da Análise do Discurso de que “[...] pela primeira vez na história, a totalidade dos enunciados de uma sociedade, apreendida na multiplicidade de seus gêneros, é convocada a se tornar objeto de estudo” (MAINGUENEAU *apud* CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 46). Daí nosso interesse em refletir sobre as duas obras de arte, cujo alcance social merece ser considerado. Com essa reflexão, não pretendemos esgotar a análise das duas imagens. Por questões óbvias, muitas coisas não foram trabalhadas. Ao abordar esse universo de gêneros distintos, mas, ao mesmo tempo, próximos, tivemos o prazer de nos debruçarmos sobre duas peças artísticas tão semelhantes e, ao mesmo tempo, tão diferentes.

Tentamos estabelecer relações entre as duas imagens e zelamos para que elas se mantivessem independentes entre si e, ao mesmo tempo, que se relacionassem umas com as outras. Na busca por um equilíbrio analítico-discursivo, um equacionamento entre o universo situacional e o discursivo, a vida e a obra dos dois artistas, o interno e o externo dessas obras, o subjetivo e o objetivo que elas propõem, a alteridade e a individualidade em interação, acreditamos ter integrado pensamentos, crenças e opiniões em uma constelação de sentidos que nos permite uma conclusão temporária, inacabada.

### REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2008.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

MELLO, Renata Aiala de. *Pietà*, de Bellini, e *Pietà With Courtney Love*, de LaChapelle: Uma análise discursiva e comparativa. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.5, p. 180-198, dez.2013.

---

BECKETT, W. **História da Pintura**. São Paulo: editora Ática, 1997.

CHARAUDEAU, P. **Langages et discours**. Paris: Hachette, 1983.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e discurso: os modos de organização do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: **As emoções no discurso II**. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 23-56.

\_\_\_\_\_; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COURTINE, J.-J. **Déchiffrer le corps: penser avec Foucault**. Grenoble: Édition Jérôme Millon, 2011.

\_\_\_\_\_; HAROCHE, C. **Histoire du visage**. Exprimer et taire ses émotions (XVI début XIX siècle). Paris: Payot & Rivages, 1994.

GREGOLIN, M. do R. J-J Courtine e as metamorfoses da análise do discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. do R. **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Clara Luz, 2008, p. 21-36.

GUIMARÃES, L. **A Cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

JOLY, M.; GOLIOT-LETE, A.; LANCIEN, T; LE MEE, I. C.; VANOYE, F. **Dictionnaire de l'image**. Paris: Vuibert, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. Discurso e Análise do Discurso. In: SIGNORINI, I. (Org.). **[Re] discutir texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola, 2008, p. 135-155.

\_\_\_\_\_. Analyse du discours et archive. In: **Semen**, Besançon, n. 8, 1993. Disponível em: <<http://semen.revues.org/4069>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. et al. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MENDES, E. Por um remodelamento das abordagens de efeito de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero. In: **Análises do Discurso Hoje**. v. 2. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008.

MELLO, Renata Aiala de. *Pietà*, de Bellini, e *Pietà With Courtney Love*, de LaChapelle: Uma análise discursiva e comparativa. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.5, p. 180-198, dez.2013.

---

PASTOUREAU, M. **Dictionnaire des couleurs de notre temps** – symbolique et société. Paris: Christine Bonneton, 2007.

PLANTIN, C. As razões das emoções. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L.; (Org.). **As emoções no discurso II**. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 57-80.

ROUCH, J. La Caméra et les Hommes. In: **Cahiers de l'Homme**, pour une anthropologie visuelle. Paris: Maison des Sciences de l'Homme. 2003. p. 53-71.

SIMÃO, S. M. **Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico**. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.