



Leitura de Imagens: Análise de Três Fotos e da Tela *Os Embaixadores*¹

Prof. Dr. Carlos Costa²

Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Este trabalho se propõe a abordar a atividade da leitura da imagem numa revisão e discussão bibliográfica dos conceitos sobre a interpretação visual, mostrando que alguns paradigmas da compreensão dessa atividade de leitura evoluíram nas décadas recentes. Após esse ensaio sobre como ler imagem num tempo que se diz saturado por elas, serão analisadas três fotografias e uma pintura. Das três primeiras imagens, uma é assinada pelo fotógrafo Robert Frank [1924-]; outra é de um profissional da cidade de Atibaia (SP), Alfredo André; a terceira do nipo-brasileiro Haruo Ohara [1909-1999], que atuou como fotógrafo amador na cidade de Londrina (PR). Já a pintura é a enigmática tela de Hans Holbein, *Os Embaixadores*, exposta na National Gallery, de Londres.

Palavras-chave

Leitura visual; fotografia; pintura; olhar atento; fruição de imagens

*Se eu pudesse contar a história em palavras,
não precisaria carregar uma câmara*
Lewis Hine

1. Introdução

No primeiro capítulo de seu livro *A forma do real*, Josep Català, abordando a “alfabetização visual”, escreve que “Alguns estudantes, impulsionados pela ideia contrária [*de que imagens não falam*], pretendem que as imagens falem por si sós e apresentam a nós, docentes, trabalhos compostos apenas de imagens, sem comentário algum”. E o autor, em nota de rodapé, debita essa crença ao livro de John Berger, *Modos de Ver*, dizendo que aquele autor tem certa culpa nesse sentido, pois em seu famoso livro traz alguns capítulos nos quais as imagens pretendem falar por si sós. Esse gesto encontra eco na chamada escola de Warburg (criada por Aby Warburg, que confeccionou, no início do século passado, alguns atlas visuais relacionando imagens da história da arte em termos simplesmente visuais). Català conclui: as imagens obviamente não falam, pois não emitem som, nem propõem significados da maneira como o fazem palavras ou textos. Acreditar que elas falem é apenas utilizar uma metáfora para explicar como funciona essa atividade de ler uma imagem (CATALÀ, 2011, p. 16).

¹ Trabalho apresentado ao GP Fotografia, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é professor titular de História da Comunicação no curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero e docente do programa de pós-graduação *lato sensu* da mesma faculdade. E-mail: costa@casperlibero.edu.br, crcost@uol.com.br



Com isso introduzimos o tema deste ensaio: a atividade da leitura da imagem, num tempo que se diz saturado por elas. Abordaremos o processo de análise de três fotos: uma do suíço Robert Frank [1924-]; outra de Alfredo André, profissional da cidade de Atibaia (SP); a terceira do nipo-brasileiro Haruo Ohara [1909-1999], que atuou como amador na cidade de Londrina; e a seguir uma tela de pintor Hans Holbein, *Os Embaixadores*. O foco desse trabalho é a revisão de conceitos sobre a atividade da leitura imagética, mostrando que os paradigmas dessa atividade evoluíram – e que, se vivemos mergulhados em imagens, na realidade ainda não damos atenção suficiente a elas.

2. A Fotografia e a Imagem como Objetos de Estudo

Inventada na primeira parte do século XIX, a fotografia foi objeto dos mais diversos estudos, não apenas em seus significados e sentidos, mas também quanto ao seu fazer e à construção do discurso fotográfico e à sua recepção. Espelho, transformação ou traço do real; ícone, símbolo ou índice (DUBOIS, 1990, p. 25-53), a fotografia é resultado de uma visão imbuída pela perspectiva clássica, tributária de uma tradição pictórica “contaminada pela ideologia burguesa”, dependente da escolha de um ângulo determinado, retalho do visível, recorte da realidade, talvez até deturpadora ou manipuladora de um extracampo não mostrado (MACHADO, 1984).

Mas falar em manipulação ou subestima ou esquece a atividade que ocorre do outro lado, o da recepção e re-codificação da mensagem por quem vê a imagem e lhe dá novos significados – o leitor. Segundo Lorenzo Vilches, uma das boas contribuições da psicologia da percepção ao conceito da leitura visual foi dada pela psicologia da Gestalt, ao estabelecer que toda percepção se dá de modo global e não isolado e fora de contexto. Ao examinar, ler, analisar, decodificar a foto, o leitor percebe conjuntos organizados de sensações e não entidades dispersas. A leitura se dá por organização de blocos. Isso supõe, por exemplo, que todo objeto visual é percebido sobre um fundo que, com ele, interage, como num contexto espacial. Esse fundo é o espaço onde as figuras se manifestam, se organizam, criando uma unidade. No caso de uma revista, o fundo é o próprio suporte gráfico do papel impresso, além da paginação específica e do projeto visual da publicação (VILCHES, 1997).

As formas visuais, segundo esse autor, não são estáticas, são dinâmicas. Não estão isoladas, mas organizadas entre si, como se compusessem um mosaico. É por isso que elas



não são estímulos independentes nem locais. A visão que o leitor retém do mundo por meio da fotografia não é um registro mecânico de diferentes objetos, mas a captação de estruturas significativas. A percepção da imagem acontece nesta globalidade.

O processo de ler e de entender uma imagem supõe um aprendizado e isso se deve à soma entre os elementos da fotografia em si (cenário, formas, figuras apresentadas, cores, composição e corte) e a natureza cultural e perceptiva de quem a lê. Por estar acostumadas a ver fotos, a folhear revistas com imagens, expostas a mensagens publicitárias ou ao conteúdo imagético da televisão, as pessoas não se dão conta do longo caminho percorrido nessa aprendizagem. Temos uma formação fortemente baseada no visual, vivemos mergulhados em imagens. Ela está aí, faz-se uso dela, e ponto. Mas a leitura de uma imagem não é uma via de mão única. É resultado de um diálogo, um encontro e uma soma, entre o que é mostrado e o histórico de quem recebe a informação visual – e das muitas imagens que já decodificou ao longo da vida.

Só podemos ver aquilo que, de algum jeito ou forma, nós *já* vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler numa língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. Na primeira vez que vi os botes de pesca de Van Gogh, coloridos de forma radiante, algo em mim reconheceu algo espelhado neles. Misteriosamente, toda imagem supõe que eu a veja (MANGUEL, 2009b, 27).

A vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças. E é pela relação de semelhança e diferença que estabelecemos, tanto no espaço como no tempo, que chegamos ao conhecimento. A forma, a luminosidade, a cor, a velocidade, a orientação e a localização espacial são elementos perceptivos que ajudam a estabelecer as semelhanças (VILCHES, 1997, p. 91-95). Os objetos à nossa volta são, em geral, diferentes e semelhantes ao mesmo tempo, e é o leitor quem estabelece comparações a partir de um esquema cultural prévio. Toda semelhança produz agrupações baseadas em dados perceptivos já anotados.

O conhecimento pela semelhança tem o outro lado da moeda – que é a percepção do contraste. Este é uma força que mobiliza o estático, estimula e atrai a atenção do leitor para romper a inércia do ver sem olhar. Não existe semelhança sem contraste e este é o outro lado do mesmo processo da atividade simplificadora que o sujeito utiliza em sua vinculação com o mundo. Pelo contraste nos apropriamos dos códigos de informação recebidos, armazenando e classificando os dados dispersos (VILCHES, 1997, p. 29).

Para Vilches, esse seria um dos motivos por que gravamos na memória algumas cenas, imagens e fotos. E é uma boa explicação de por que algumas dessas imagens exercem especial fascínio sobre o público. Arlindo Machado desenvolve ainda a idéia de que certas fotos “rendem tributo aos modelos pictóricos acumulados ao longo da história da pintura ocidental”. Assim, *Uma Madona dos Cortiços*, fotografia de Lewis Hine, seria uma “paráfrase” da *Madona na Cadeira*, tela de Rafael (MACHADO, 1984, p. 59). Enquanto para Susan Sontag, *Tomoko e sua Mãe*, foto de W. Eugene Smith, seria uma citação da *Pietà*, de Michelangelo (SONTAG, 2004, p. 121). Afirmações que fazem sentido apenas para quem previamente conhece, por ter visto, as citadas obras.

3. A “Enciclopédia” Visual do Leitor

A fruição do olhar é um processo ativo. O leitor não é apenas influenciado pela imagem, pelo seu conteúdo, por sua força narrativa. Ele agrega a ela toda a sua história de vida, a bagagem cultural trazida por quem já viu muitas outras imagens, e agora decodifica mais uma informação visual. A transformação do mero observador em verdadeiro leitor, diz Vilches, se realiza por meio de uma atividade consciente e criativa do sujeito. “Sem atividade não há leitura”, afirma. Embora a percepção seja simultânea, a imagem não se mostra de um golpe só. Ela se revela aos poucos, obrigando o leitor a adequar os processos perceptivos com os processos lógicos de reconhecimento e identificação de objetos, personagens e situações. No entanto, esses processos de reconhecimento e identificação não podem ser vistos separadamente, como se fossem linguagens distintas. Alguns identificam o reconhecimento como reservado à linguagem visual e a identificação para a linguagem escrita ou verbal. Vilches garante que nos dois tipos de linguagem, a visual e a escrita, se realizam tanto um como outra, o reconhecimento e a identificação. Conclui dizendo: tanto a foto como o texto escrito se baseiam em convenções sociais e textuais assumidas pelo leitor, além de complexas elaborações simbólicas (VILCHES, 1997, p. 77). Barthes chama a atenção para a força da imagem:

A imagem como elemento de um sistema de comunicação tem um valor impactante considerável. Pode-se falar até em poder de choque. Mas ainda se sabe pouco sobre a “rentabilidade semântica da imagem”. Tudo o que se pode dizer no momento é que é preciso ser muito prudente: como signo, a imagem carrega consigo uma debilidade, digamos uma dificuldade grande, que reside em seu caráter polissêmico. Uma imagem irradia sentidos diferentes, e nem sempre sabemos como controlar esses significados (BARTHES, 2001, p. 89).

A linguagem, para Barthes, necessita da abstração, pela dupla articulação entre a palavra e o conceito que ela expressa. A fotografia e a imagem, ao impactar e “mostrar”, escapam dessa dupla articulação. Nisso, Barthes ressoa o clássico texto de Jean Epstein, *O cinema do diabo, o filme contra o livro*, que aborda o cinema como linguagem digital e a escrita/livro como linguagem analógica (EPSTEIN, 2008, p. 293).

O fato é que em ambos os casos, leitura visual ou escrita, houve a exigência prévia de treinamento, da educação do olhar que se construiu com a prática repetida, consolidando competências (COSTA, 2005, p. 29). Essa atividade produtora de conhecimento frente à imagem (enquanto lê uma foto, o leitor está se exercitando no aprendizado dessa leitura) se realiza por meio dos processos de compreensão, de interpretação e da estratégia de leitura. Frente a uma imagem nova, o primeiro passo de leitura é o do reconhecimento. Chega-se a uma primeira aproximação do que pode ser a imagem e à sua compreensão, por meio de três componentes: a) elementos diversos que têm sua base na semelhança icônica (pedras na via, árvores, o tênis calçado pela índia, que provoca estranhamento); b) nos mecanismos da percepção (figura e fundo, espacialidade, diferenças de tamanho e distância, cor e volume dos objetos); c) pela atribuição dos valores abstratos. Pode se dar com uma foto antiga, de um grupo familiar – uma cena de sedução ou de disputa e confronto. Com isso o leitor está pronto para o degrau seguinte, o da interpretação.

A interpretação consiste na busca de uma organização geral que permita ao leitor compor a cena completa, à falta de mais detalhes visuais. Neste caso, o leitor pode atribuir um “fora do campo” invisível na cena. Mas como na fotografia jornalística “uma foto mostra a cena total, ao contrário do cinema em que as cenas se desdobram aos poucos, num jogo contínuo de “campo” e “extracampo”, esta inferência deve ser descartada. Em troca, o leitor realiza outras inferências, atribuindo significado à roupa do personagem, ao penteado, às cores da paisagem. Ainda assim, o significado da imagem fica em aberto: afinal, “uma imagem é apenas uma imagem e necessita de outra imagem ou de um texto escrito para completar seu significado” (VILCHES, 1997, p. 92). O filme *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino (de 2009), é um bom exemplo: para não deixar que o espectador sem referencial não entenda o que se passa, o diretor utilizou o recurso de aplicar texto (*lettering*) sobre algumas cenas (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: O alto comando alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, se faz presente na Paris ocupada para a *avant première* de *O Orgulho da Nação*. Tarantino usa o *lettering* nessas cenas de *Bastardos Inglórios*, identificando os principais personagens do III Reich, no evento fictício de estréia do filme que também é ficção.

4. As Estratégias de Leitura

Autor de dois livros, um dedicado especificamente à leitura da imagem, o outro à história da leitura (este com um capítulo dedicado especificamente à leitura de imagens), Alberto Manguel discorre neste último sobre a função didática das imagens nos vitrais das catedrais, nos retábulos dos altares ou até nas roupas litúrgicas, como as casulas vestidas pelo celebrante (MANGUEL, 2009, p. 115-129). Na contramão, muito antes disso, por volta do ano 600, escreve Arlindo Machado, Serenus, arcebispo de Marselha, na França, mandou destruir todas as imagens existentes na cidade. Foi repreendido severamente pelo papa Gregório I, que na carta de reprovação escreveu:

Aquilo que a escrita fornece às pessoas que lêem, a pintura oferece aos analfabetos (*idiotis*) que a contemplam, pois esses ignorantes podem ver aquilo que devem imitar: as pinturas são a leitura daqueles que não conhecem as letras, portanto ocupam o papel da leitura (MACHADO, 2001).

Mas a grande estratégia de formação pela leitura de imagens foi a criação dos livros de imagens, que se tornaram populares a partir dos anos 1300, como a *Bíblia dos Pobres* ou o *Ars Moriendi*. No final do século XIV, os livros de imagens foram altamente valorizados, nos mais diversos formatos. O mais antigo desses livros que se conserva ainda hoje data de 1462, e está na biblioteca da Universidade de Heidelberg (MANGUEL, 2009, p. 123). Para o cristão alfabetizado do século XIV, qualquer página de uma Bíblia



comum possuía uma multiplicidade de significados pelos quais o leitor podia progredir conforme seu próprio conhecimento. Ele ritmava a leitura, pulando seções ou devorando a página inteira de uma vez. Mas a leitura da *Bíblia dos Pobres* era quase instantânea, pois o “texto” oferecia-se iconograficamente como um todo (MANGUEL, 2009, 125).

Mas para bem ou para mal, toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, que por sua vez dá lugar a outras apreciações críticas. Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leitura, e cabe ao leitor remover essas camadas para ter acesso à obra em seus próprios termos. Nessa última (e primeira) leitura, estamos sós (MANGUEL, 2009b, 32). Mais: se hoje o leitor tem de remover essa pátina das sucessivas leituras, o modo de ler não é mais o mesmo. O tempo do desfrute *flâneur* de Walter Benjamin ou Roberto Arlt já não nos pertence. Vivemos tempos de pressa, de tarefas múltiplas. Lemos enquanto respondemos mensagens eletrônicas, ouvindo o som da TV, e o *flâneur* de hoje cruza veloz a cidade a bordo de um carro, atento ao GPS que avisa a existência de radares no ritmo febril dos semáforos e das surpresas do trânsito.

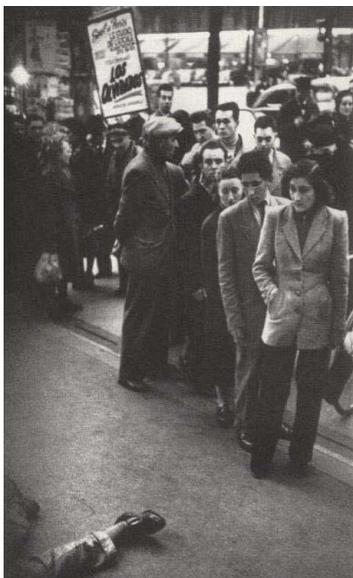
Diante disso, cabe ao leitor parar e interrogar as imagens. Todas as imagens nos concernem, escreve Català, das antigas às modernas, das simples às enfáticas. Todas merecem a aproximação complexa que amplie os limites da descrição e da interpretação, com base em perguntas como “de que é composta a imagem?”, “Aonde ela nos leva?”, iniciando uma viagem sem pressa a destinos para os quais o GPS se mostra sem serventia. Isso significa não apenas entender como a imagem é composta (sua estrutura), mas saber quais elementos e materiais que a compõem não são diretamente ligados a seu mecanismo representativo, à sua funcionalidade – que mestiçagens e hibridações, desejos e pulsões determinada imagem desperta. Trata-se de ir além do superficial, e rastrear os fios que ligam uma imagem a tantas outras imagens. Assim, penetramos nela e vamos além de sua superfície, para descobrir seu substrato inconsciente, que a desliga do contexto imediato a que pertence (CATALÀ, 2011, p. 35). Perguntar-se aonde vai a imagem, aonde ela nos leva, amplia o alcance de nossa interpretação. Não pedimos a ela que nos transmita a informação para a qual foi criada, mas que nos conte os segredos, aqueles que ninguém supõe, mas que estão ali. Pois não há um significado preciso que a imobilize no tempo, ela tem um alcance muito mais amplo.

5. A análise de três fotos

O que podemos ler nas três imagens que veremos a seguir? Qual o roteiro de perguntas a percorrer? Há manuais e apostilas que tentam ensinar a ler. Josep Català critica, por exemplo, os modelos de análise visual propostos por Jean-Pierre Dautun em seu livro *10 modèles d'analyse d'image*, por considerá-los demasiadamente simplificadores de uma tarefa que se impõe como altamente rica e complexa. A fórmula normalmente proposta nos manuais percorre três etapas consecutivas: a) a descrição – processo de exercitar a leitura visual atenta do que a imagem propõe; b) a análise, que é uma nova leitura, à procura dos detalhes que escaparam na primeira fase, como os elementos, a textura, as dimensões, materiais, técnicas; c) a interpretação: momento de empreender a viagem proposta por Català, indo até aonde a imagem puder nos levar; e d) a fundamentação, os aspectos que provoquem curiosidade para saber sobre o autor, a época de sua criação.

5.1. A foto de Robert Frank

Numa tentativa de aplicar essas etapas nas imagens que iremos ver, temos na primeira uma cena de rua em que um grupo de pessoas parou para testemunhar algo que a fotografia não nos mostra, apenas insinua: as pernas de um homem, calçando sapato, que está no chão, como derrubado. A partir daí podemos criar a nossa análise e interpretação, construindo a nossa narrativa. O que teria acontecido ali, um atropelamento, um flagrante de ataque epiléptico? Alguém assaltou esse homem, baleando-o? Não há marcas de sangue no chão da rua. Apenas 6 pessoas, das quase 20 enquadradas, olham para o chão, com expressão que não é de pavor, apenas estranhamento.



À esquerda, *Paris, Rue de Marne*, foto do suíço Robert Frank. Abaixo, foto de Alfredo André, da Phographia Atibaiana. Na página seguinte, foto do amador nipo-brasileiro Haruo Ohara.





Mas Robert Frank deixou à mostra um detalhe que contribui para a localização da foto: há um cartaz em francês anunciando a estréia, em Paris, do filme *Los Olvidados*, de Luis Buñuel, película produzida no México em 1950 e que garantiu ao realizador o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes de 1951. Todo o resto nos escapa.

5.2. A foto dos senhores de Atibaia

A segunda foto, de um grupo de homens engravatados, trajando suas melhores roupas domingueiras, dá apenas uma pista: é um trabalho realizado pela Photographia Atibaiana, de Alfredo André, que deixou essa marca gravada no requadro que emoldura a imagem. Num trabalho anterior, foi possível levantar a história dos vinte personagens que se sentaram numa manhã para esse registro de final de ano da equipe do Fórum da cidade de Atibaia. Essa recuperação se deu por meio da entrevista realizada com os descendentes (já falecidos) de dois dos senhores presentes na foto: o juiz e um funcionário cartorário (COSTA, 2007).

5.3. A foto do lamaçal

Já a terceira imagem não fornece pista alguma. Com uma carteira na mão, um homem faz marabalismos para atravessar uma rua de terra que as chuvas transformaram em um imenso lamaçal. Os veículos parados ou talvez em movimento nesse momento da tomada ajudam a localização da cena em alguma das cidade que surgiram de uma hora para a outra no Brasil da metade do século passado. Ao focar a objetiva para o lamaçal, dei-

xando apenas uma nesga da povoação ao fundo, o autor sonega informações. Há uma charrete e ao fundo duas “jardineiras”, e à direita um utilitário branco tipo jipe. Um cachorro olha de lado, treze pessoas conversam. A senhora da esquerda, carregando uma criança no colo, parece acompanhar a atividade do fotógrafo – impressão que passa também o homem postado ao lado do utilitário branco. Estranheza pela presença de uma objetiva nesse território em desbravamento?

De fato, ao ser informado de que a fotografia tem como referência, no catálogo da mostra em que foi vista, “Londrina, inícios da década de 1950”, muitas memórias e lembranças foram detonadas, pois quem escreve este ensaio nasceu nessa cidade e nesse ano. Vista pela primeira vez numa exposição da Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2004, essa imagem levou o autor a uma viagem, para retomar a expressão de Català. Vagem em busca de maiores informações sobre o autor, Haruo Ohara, migrante japonês nascido em Kochi, na província de Shikoku, em 1909. Moço, Haruo veio ao Brasil com a família em 1927, indo trabalhar em cafezais do interior de São Paulo, e transferindo-se para Londrina em 1933, um ano antes de aquela povoação ganhar o status de cidade. Trabalhou na plantação de café e de frutas e flores. Em 1938, comprou uma câmara usada de José Juliani, o fotógrafo oficial de Londrina. Fez autorretratos, fotografou os filhos, familiares, amigos, os frutos da terra e as paisagens. Guardou pacientemente todos os negativos. Imagens belíssimas à espera de um outro desbravador que proporcione outras leituras a outros fruidores de imagens.

6. A leitura da tela *Os Embaixadores*

A tela *Os Embaixadores* foi pintada em 1533 por Hans Holbein, o jovem, e se encontra na National Gallery, em Londres. É considerada uma obra enigmática, misteriosa, filosófica. Equipara-se à tela *As Meninas*, de Diego Velázquez (pintada em 1656) em quantidade de estudos e análises. Se *Las Meninas* utiliza rigorosamente a perspectiva, e a aparente precisão de sua construção esconde uma armadilha que viola as próprias convenções da perspectiva, com seu uso implicando na identidade entre o ponto de vista do pintor e do observador da obra (SOLANA, 1995), a tela de Holbein esconde enigmas e também se presta a inúmeras outras leituras.

Jacques Lacan escreveu sobre o quadro em seu *O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*: “O que se olha é aquilo que não se pode ver”. É

neste sentido que se pode dizer que, diante deste quadro de Holbein, o olhar cai sempre no furo, já que aí ele quer ver aquilo que não há, e toda a pulsão é sempre de morte. Esse “segundo olho” introjetado na cena (a anamorfose) é um olho crítico, com a função de dismantelar as certezas renascentistas (MACHADO, 1984, p. 95-99).

Na versão de John Berger, o quadro está pintando com grande habilidade para criar no observador a ilusão de que “olha” objetos e materiais reais. No entanto, a imagem se destina ao tato. Cada centímetro da superfície da tela, embora visual, apela ao tato: peles, seda, metal, madeira, veludo, mármore. Tudo leva à sensação tátil: pegar. Os dois homens têm presença, mas a cena é tomada pelos “materiais” dos objetos e de suas roupas. Fora mãos e rostos, tudo fala da qualidade da fabricação e da arte dos artesãos que as produziram. A obra, para Berger, celebra uma nova classe de riqueza, mais dinâmica (não se trata da posse de um castelo ou propriedade) e cuja única porta de acesso é o supremo poder de compra que o dinheiro dá. Por isso, a própria tela tem de ser capaz de ativar o desejo por peças a que só o dinheiro dá acesso. Esse desejo se baseia na tangibilidade, no poder tocar, satisfazendo o tato e a mão do proprietário. Se o crânio (*memento mori*) colocado fosse pintado igual ao restante, teria perdido sua significação metafísica. Seria apenas parte do esqueleto de alguém que morreu (BERGER, 1987, p. 93-99).



Hans Holbein nasceu em Augsburgo em 1497 e morreu em Londres em 1543. Estudou com o pai (Holbein, o velho) e em 1515 se instala em Basileia, na Suíça, onde ilustra *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, de quem se torna amigo. Em 1518 viajou para a Itália e conhece a pintura de Leonardo da Vinci e de Andrea Mantegna, e isso

influenciará no acabamento de seus retratos, na composição e riqueza das cores, típicas do renascimento italiano. Se no início se mostrava homem das sete artes, realizando estudos de astronomia e desenhos de projetos, com o tempo se torna um grande retratista. Na primeira viagem a Londres, recomendado por Erasmo, pinta o retrato do chanceler (primeiro-ministro) Tomas More, uma boa amostra de seu estilo de retratista amante dos detalhes. Mas volta à Suíça sem obter o cargo de pintor da corte. Retorna depois a Londres para ocupar o posto, indicado pelo embaixador Dinteville. Realiza diversos retratos de Henrique VIII e de algumas de suas esposas. Um dos pintores mais intelectualizados de seu tempo, ele morreu numa epidemia de peste em 1543.

Sua tela mais famosa é um texto aberto. Há mensagens distintas e diferentes camadas. Mas sua leitura demanda um olhar atento na descoberta das intertextualidades – e elas definem um conjunto de capacidades e pressupostos por parte do leitor e são evocadas mais ou menos explicitamente num texto. Podem ser narrativas já produzidas por outro autor, como a clássica cena do carrinho de bebê na escadaria no filme *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, recriada em *Os intocáveis* (1987), de Brian de Palma.

Mas vamos à obra de Holbein. Numa sala solene, piso marchetado, cortinas de seda verde com brocado ao fundo, dois cavalheiros são retratados em pé. Estão apoiados na mesa com tampo duplo, repleta de objetos científicos, musicais, geográficos. A mesa é coberta por uma tapeçaria, sinal de distinção. Os dois personagens parecem importantes na hierarquia da corte. Um se veste com sinais de dignidade: a capa de arminho branco, o colar de ouro, um punhal, típicos de um nobre. O homem à direita é um eclesiástico, membro da elite da igreja (trajes e luvas). Os dois olham para o pintor, ou (como quer John Berger) têm olhar distante, alheios: na realidade não olham para nada.

É um retrato encomendado ao artista. Há na tela um efeito realista nos pormenores legíveis. E, no primeiro plano, o contraste da forma alongada: o enigma pictórico. Temos um retrato de corte que é um quadro de enigma, ou de adivinhação. Na mesma época em que Holbein pintou a tela, estavam em moda quadros de enigma, que tiveram no pintor Ehrard Schön sua expressão maior. Era um tipo de jogo de adivinhação (a mentira e o segredo). Passemos aos enigmas, seguindo ponto a ponto as chaves fornecidas pelo semiólogo Omar Calabrese em seu livro *Como se lê uma obra de arte*.



Essa tela de Holbein, diz Calabrese, possui dois olhares: um para o público e outro para aqueles que possuem a “chave”. Ao longo de um dos ensaios de seu livro, Calabrese dá as pistas em 10 etapas, que resumiremos nos 7 enigmas seguintes (CALABRESE, 2002).

Enigma 1, o segredo: o quadro é teatral na apresentação na anamorfose da caveira (a morte) em contraste com a opulência do cenário e dos personagens. A força do poder político, das ciências contra o nada: a caveira distorcida. O quadro atrai e confunde. E convida para o jogo. O que é aquela figura atravessada no primeiro plano?

Enigma 2, os personagens: um tem 29 anos (a idade está no punhal) e o outro 24 ou 25 (meio ilegível, a idade está escrita no livro em que o presbítero se apoia). O da esquerda é Jean de Dinteville, embaixador do rei Francisco I da França na corte inglesa. Tinha 29 anos em 1533. No pescoço, a medalha da Ordem de São Miguel, oferta do rei francês. O mapa-múndi, astrolábio, o relógio de sol e os instrumentos musicais se referem à sua formação técnica (o quadrívio). O personagem da direita é Georges de Salve, nomeado bispo aos 18 anos (esperou até os 27 para se consagrar, segundo as regras do direito canônico). Embaixador papal, ele se encontra em Londres em missão de trabalho.

Enigma 3, a cultura e a ciência: os objetos entre os embaixadores (globo celeste, alinômetro, goniômetro, relógio solar poliédrico, mapa-múndi, alaúde, flauta) falam da ciência. O livro entreaberto é o *L' Arithmétique des Marchands*, de Petrus Apianus, publicado seis anos antes, em 1527. O outro é o *Gesangbüchlein*, de Johann Walter, de cantos corais, de 1524. Os personagens se apóiam e se rodeiam não de elementos celestes, mas de ícones da ciência. É um elogio da nova era da ciência e do saber moderno. Copérnico defenderá, naquele 1533, a teoria heliocêntrica perante o papa Clemente VII.

Enigma 4, o segredo da amizade: os dois personagens do quadro, mensageiros da modernidade, pertencem a um círculo de sábios. Dinteville é amigo de Nicolau Kratzer, cientista e astrônomo, de Erasmo, que também o recomendou a Tomas More, o chanceler inglês que neste 1533 se encontra na prisão por não haver aceito o casamento de Henrique VIII com Ana Bolena. More está presente no quadro... Está presente ainda pelas alusões à República dos Intelectuais de sua *Utopia*. Holbein tentara ser pintor da corte por indicação de Erasmo a More – mas só conseguiu por intervenção de Dinteville. O quinteto de amigos é formado pelos retratados, pelo pintor, Erasmo e More.

Enigma 5, a política: o ano de 1533, em que a tela foi pintada, é uma data fatídica para a modernidade. Marca o final dos tempos medievais. Dinteville e Georges de Salve estão



em Londres em missão diplomática secreta, com o objetivo de evitar a ruptura religiosa entre a Grã-Bretanha e Roma. Lutero já havia aberto um cisma. Mas a missão é difícil, se não impossível: a ruptura é iminente. (O piso da sala em que os embaixadores se encontram reproduz o chão da Abadia de Westminster, alusão à missão diplomática.)

Enigma 6, a ruptura: a ruptura já ocorrera com Lutero, em 1521. Na tela, o alaúde de 10 cordas apresenta uma delas partida. Georges de Salve tem o rosto com a pele estranha, como pintura incompleta. A pele é imperfeita como a própria missão do futuro bispo. O livro de cânticos mostra um hino luterano, marca do final da unidade da igreja. O alaúde, a grande lira do universo, foi rompido.

Enigma 7, o linguístico: há uma segunda caveira dentro da caveira anamórfica. Há outra caveira ainda no alfinete de Dinteville, lembrando o *Memento mori* (lembra-te da morte). Holbein, em alemão, quer dizer “osso oco”. A morte permeia a tela como um segredo. E o detalhe final: há um crucifixo escondido no alto do lado esquerdo da tela. É o último golpe teatral, o último dos enigmas da obra. Oculto na última prega à esquerda da cortina verde, o crucifixo de prata em perfil, com o braço curto voltado para nós, é o simulacro do irrepresentável, de Deus. Ponte e passagem para o além da representação.

7. Considerações finais

Como escreve Arlindo Machado em seu ensaio *O quarto iconoclasmo*, se hoje vivemos num mundo cercado de imagens, e em que o parecer se sobrepõe ao ser, muito da propalada crítica ao “excesso imagético” se baseia em pressupostos que devem ser criticamente repensados. A decantada “civilização das imagens”, a “superabundância de imagens” e o “enorme simulacro fotográfico” não passam de discursos.

O que realmente ocorre é que ainda não prestamos suficiente atenção às mensagens e sugestões da imagem. Não aprendemos a dar a elas a atenção que pedem. Desatentos, ainda não rompemos a inércia do ver sem olhar, a preguiça mental. Os críticos apocalípticos repetem que as imagens, a partir do século passado, se multiplicaram em progressão geométrica, enquanto a leitura (de textos, jornais, revistas) vai minguando. É frequente perceber que esta postura ressoa nas críticas em reuniões de professores – talvez por ser mais prático colocar a falha no jovem estudante, e não no docente que não revê sua didática, assumindo a postura nostálgica de que tudo era melhor no passado. Há muito a trabalhar no aprendizado da leitura visual, naquilo que o professor inglês Peter



Burke chama, em seu livro *Testemunha ocular*, de evidências visuais. O exercício de análise visual proposto no presente trabalho mostra como há muito caminho a explorar. A superabundância de imagens ainda não se traduziu numa postura ativa de viajar, como diz Català, na proposta de uma abordagem e de um olhar complexo.

O desafio é aprender a pensar com as imagens – mas também com as palavras e com os sons, pois o discurso das imagens não é exclusivista, e sim integrador e multimídia – talvez seja essa a condição *sine qua non* para o surgimento de uma verdadeira e legítima civilização das imagens e do espetáculo, concluo, com a licença de encerrar com essa outra ideia de Arlindo Machado.

8. Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1997.
- BARTHES, Roland. **Torre Eiffel**, Textos sobre la imagen. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- _____. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **Un Art Moyen**, essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.
- CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- CATALÀ, Josep M. **A forma do real**, introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- COSTA, Carlos. **A educação do olhar: a atitude participativa do leitor na fruição de imagens**. São Paulo: *Communicare*, julho 2005.
- _____. **Atibaia não vai à praia: análise de uma imagem**. São Paulo: revista *Líbero*, nº 19, junho de 2007.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Ed. Papirus, 1990.
- ESPSTEIN, Jean. **O cinema do diabo**, in XAVIER, Ismail Norberto (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Olhar periférico**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- JOLY, Martine. **Introduction à l’analyse de l’image**. Paris: Nathan, 1993.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo : Cia das Letras, 2009.
- _____. **Lendo imagens**. São Paulo: Cia das Letras, 2009b.
- SOLANA, Guillermo. **El enigma de Las Meninas**, in *El Paseante*, número especial 23-25. Madrid: Arce, 1995.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

Catálogos e sites:

Fundação Casa França-Brasil. Coleção Pirelli/Masp. Rio de Janeiro, 5/12/2003 a 31/1/2004.

Site Suny – Oneonta. Art History Home Page – acessado em 5/7/2011

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/ARTH214/ambassadors_home.html.