

MODELO MENTAL E METODOLOGIA DE ANÁLISE DE IMAGEM NA GRAFITECIDADE

José Geraldo de Oliveira¹

Resumo

O trabalho pretende discutir o modelo fenomenológico na grafitecidade como espaço onde há a dimensão da “presença”. Para a criação de um modelo fenomenológico será utilizado os conceitos de “montagem” e “imagem dialética” proposto por Walter Benjamin, Aby Warbug e imagem complexa e interface de Josep Català.

A proposta é desenvolver um olhar novo sobre a paisagem urbana que se realiza, sobrepõe e troca significados no espaço e no tempo e assim discutir uma metodologia de análise das imagens dispostas em camadas palimpsésticas de complexas atuações humanas.

Palavras-chave: 1. Grafitecidade 2. Metodologia 3. Análise de imagens 4. Imagem complexa 5. Interface

1. INTRODUÇÃO : GRAFITECIDADE COMO PLAFORMA DE PRODUÇÃO DE IMAGENS

A proposta deste trabalho é discutir uma metodologia para a criação de modelos mentais que posteriormente será a base para análise de imagens produzidas na grafitecidade, considerada como um território de metáforas, de mobilidades e efemeridade que concentra vários pontos dialéticos.

Para o observador ela é fragmentos das cidades contida na cidade e onde os artistas transgressores impõem uma comunicação que transita entre a agressividade e a passividade do transeunte. Criando uma paisagem de diálogos híbridos e de confluência de tensões e de marca de pertencimento e territorialidade.

¹ Mestrando em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, Programa de Pós- Graduação em Comunicação.
zegera@hotmail.com

A grafitecidade constitui uma nova plataforma de produção de imagens, nos desviando da ideia de imagens enquadradas ou fechadas dentro de um recinto – seja um museu, uma igreja ou uma galeria de arte – e instável pela efemeridade e sem espaços delimitados já que as imagens sobrevivem livremente pela paisagem. Isso possibilita pensar a cidade como um território de performance e transformação constante devido a sua problemática política/social/cultural. E a imagem produzida torna-se essencialmente complexa já que está associada a própria dialética do espaço de produção como pelo que ela deseja representar.

Pensando que a grafitecidade é constituída de camadas palimpsestas e tratando-a como metáfora impõe-se desenvolver um novo olhar sobre a paisagem que se concretiza, sobrepõe e troca significados no espaço e no tempo. Para isso serão utilizados como suporte os conceitos: a) de montagem e imagem dialética de Walter Benjamin; b) da imagem complexa de Josep Català; c) o do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg; d) os de iconografia e iconologia de Erwin Panofsky; e) e as ideias de Georges Didi-Huberman.

“Feliz é o homem que é observador! Para ele o tédio é uma palavra vazia de sentido” (BENJAMIN, 2009: 148). Desse ponto de vista benjaminiano, a cidade emerge como objeto sedutor e complexo para a reflexão das imagens que são geradas nesse espaço. E aponta um método para tornar as “coisas presentes é representa-las em nosso espaço” (BENJAMIN, 2009: 240).

Para ele, na arte de colecionar é importante o “isolar”, considerando cada um dos objetos “em particular”. Um aspecto importante é o “ fato de que o objeto esteja separado de todas as funções originais de sua utilidade torna-o mais decisivo no ato de significar” (BENJAMIM, 2009: 928).

Embora esse “objeto” seja separado do todo, ele não perde sua característica de totalidade, pois conserva elementos para se tornar uma “enciclopédia” mantendo-se com toda a força de um percurso histórico e social.

O pesquisador malaguenho Juan C. Pérez Jiménez escreve:

A aspiração de qualquer representação visual é comunicar e transportar o

espectador a seu universo próprio. Essa aspiração é facilitada graças à possibilidade de projetar as imagens diretamente sobre nosso cérebro, como um sonho (JIMÉNEZ, 1995: 47).

Ao considerar uma imagem como objeto separado, extraíndo-a da arquitetura da grafitecidade, é importante ter em conta, na etapa de descrevê-las, determinar seu significado como objeto complexo e aberto a diferentes análises e abordagens.

2. O MÉTODO VIAGEIRO E INTERFACE

O fato de vivermos em uma sociedade complexa, os fenômenos também tornaram-se complexos não permitindo analisá-los em uma única dimensão. Josep Català em *Notas sobre el método* (2011) formula uma proposta de modelo mental da complexidade como alternativa ao tradicional método de investigação.

Toda investigação parte, consciente ou inconscientemente, de um modelo mental que organiza e propõem as suas prioridades e se constrói segundo características de um modelo mental determinado. Portanto, para cada modelo é preciso uma metodologia ou “uma série” de metodologias em que o objeto e os métodos convirjam rumo a um novo campo.

A ensaísta holandesa Mieke Bal (2009) propõe o “método do viajante”, em que a base vem da análise cultural, campo em que há uma dificuldade em delimitar o foco de estudo e a construção habitual de um objeto utilizando um método fixo. Os conceitos são “pequenos modelos que põem à prova o objeto como também acentuam os parâmetros da teoria e sua concepção de mundo” (CATALÀ, 2011). Devendo o conceito de objeto ser entendido como uma forma significativa, com um tipo de operação determinada e assim qualificá-lo como um fenômeno.

Esta proposta rompe com a tendência mecanicista ao unir polos supostamente isolados de uma disciplina, o método e o objeto, propondo uma ferramenta que utilize dialeticamente o resultado unificado de todos esses vetores, já que transita por distintas disciplinas, de cada uma extraíndo um significado em particular.

Após a delimitação dos objetos é que pode acontecer a interpretação que utilizará diferentes ferramentas. O “mapa” proposto por Català não é modelo fechado e abre janelas para

múltiplas interpretações de variadas investigações [Figura 1]².

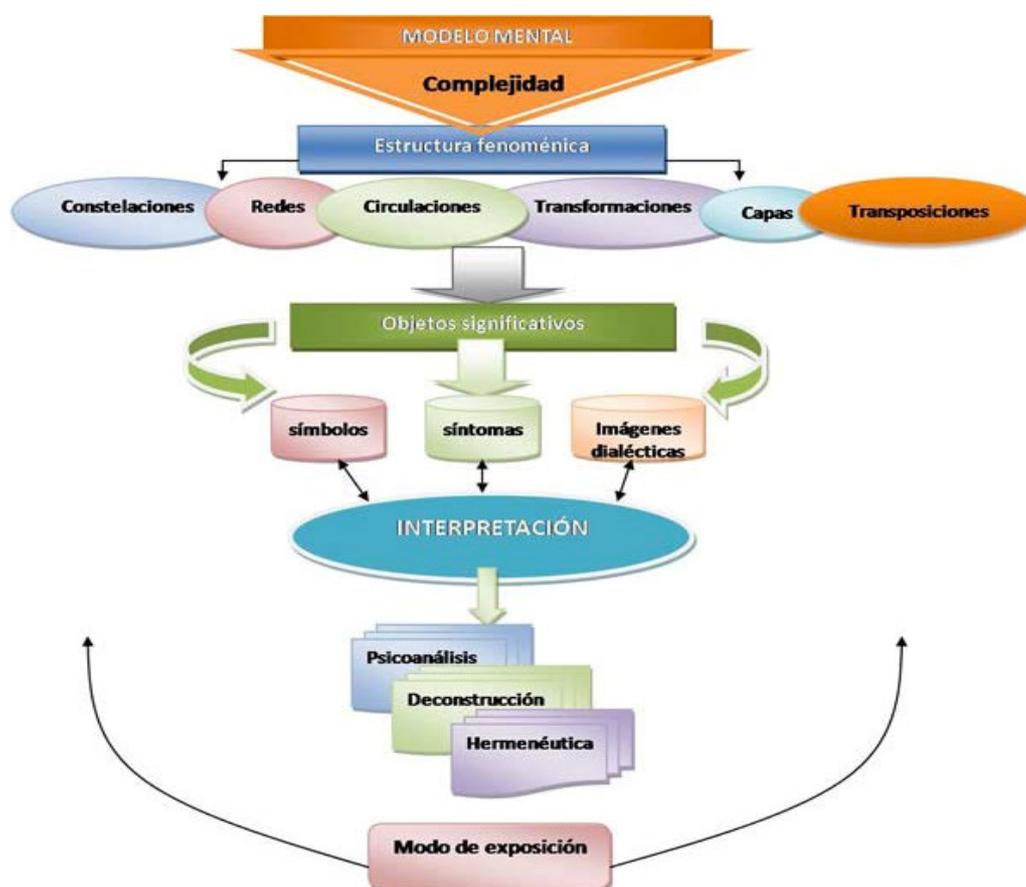


Figura 1. O diagrama da construção de um modelo mental, segundo Català.

Régis Debray (1993) afirma que não há percepção sem interpretação e nem um “grau zero do olhar”. Embora a imagem seja simbólica, ela não tem a propriedade semântica da língua. É esta originalidade que dá a ela um poder de transmissão inigualável.

Nesse sentido a imagem cobra sentido como parte de uma constelação, mas o seu interior também pode conter em si uma constelação ou rede de elementos relacionados e que

² Para entender a estrutura proposta por Català ver *Notas sobre el método* disponível em http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=64

funcionam por meio de relações e fluxos, do mesmo modo que está composta por capas de significados (palimpsestos).

O que parece de grande importância nessa proposta é o processo em si, o caminho que se percorre, as articulações que faz e o processo na geração do conhecimento, pois a transdisciplinaridade propõe criar “pontes de conhecimentos”, ou seja, aproveitar o que cada disciplina oferece para estudar determinado assunto, somando a outros, para criar novas perspectivas rumo ao conhecimento.

A possibilidade de seguir atuando sob a égide de um contínuo processo de desconstrução de seus pressupostos não impede essa metodologia da imagem de recair no ilusionismo, mas amplia o seu alcance para a subjetividade e a emoção, que até então era patrimônio da arte e havia sido negligenciada pela ciência (CATALÀ, 2005: 85).

Portanto, é fundamental incorporar novos elementos como “mecanismos visuais conscientes” a uma metodologia racional. A imagem complexa pretende resolver a separação entre arte e ciência ao mesmo tempo em que permite enriquecer nossa compreensão da realidade (CATALÀ, 2005: 87).

De alguma forma a “imagem complexa” nos abre janelas para desfrutar a sua totalidade por considerar a sua função cognitiva e epistemológica e ela abre novos espaços de realidades e daí a produção de conhecimentos.

3. WARBURG E BENJAMIN: A IMAGEM COMO CENTRO NEVRÁLGICO

Antes dos anos 1920 poderiam entrar quem sabe umas vinte imagens em toda a sua vida de uma pessoa por meio de pinturas ou de desenhos e imagens impressas em almanaques (Jiménez, 1995). Uma vez que a contemplação de imagens estava restrita ao espaço geográfico, quando os meios de transporte evoluíram pode-se ter mais acesso às imagens produzidas em outros lugares.

O historiador Ernst Gombrich escreve, em *La imagen y el ojo* (2002), que em função de sermos bombardeados cotidianamente por imagens não é de estranhar quando ouvimos que estamos “numa época histórica em que a imagem se imporá à palavra escrita”, ao mesmo

tempo que a produção frenética visual leva ao paradoxo da imagem que nada mostra ou da iconoclastia, como Panofsky alertava em *O significado nas artes visuais* (2001).

O método benjaminiano de montagem se assemelha muito ao de Aby Warburg, o que não é de estranhar uma vez que Benjamin bebeu na fonte de grandes historiadores. De cada um retirou um conceito: háptico-óptico, de Alois Riegl (1858-1905); pictórico-linear, de Heinrich Wölfflin (1864-1945); Dionisíaco-apolíneo, dinâmico-estático, realismo-idealismo de, Warburg. Ambos colocaram em prática o caráter de “montagem” do saber histórico que produziam.

Warburg fundou uma disciplina em particular, sem nome, em que ninguém tinha de fazer a pergunta eterna, Henri Bergson chamaria de “falso problema”, de quem vem em primeiro lugar, a imagem ou a palavra? Enquanto “iconologia do intervalo” em si era oferecida como uma exploração de questões formais, históricas e antropológicas. Segundo ele, essa disciplina poderia acabar em “restaurar o laço de conaturalidade entre palavra e imagem”.

Ponto importante no trabalho de Warburg é o foco dado à história, vista como deslocamentos mnemônicos, ou seja os símbolos visuais funcionam como arquivos de memórias justapostas, em que nada está situado antes ou depois. É dessa maneira que aponta um modelo de tempo próprio das imagens, um “modelo de anacronismo”. E se concentra na figura do artista, a psicologia da criação e o processo de produção de imagens e ideias, que se concebe como algo mental (CHECA, 2010: 138).

Em 1928 o historiador definiu a sua história das imagens como “Uma história de fantasmas para adultos”, invocando as “imagens sobreviventes” e a “vida em movimento das imagens”, ou seja, as imagens “sobrevivem e retornam” num mesmo movimento, que é o tempo dialético. Assim, ele respeitou a complexidade dos objetos em “movimento serpenteante de um sintoma que “não é reflexo de uma intenção, mas um retorno das imagens esquecidas” (HUBERMAN, 2009: 254).

4. O MNEMOSYNE E A MATERIALIZAÇÃO DO PENSAMENTO

A forma de expor esse modelo de pensamento é o *Atlas Mnemosyne*. Um atlas de imagem criado como um dispositivo fotográfico que reunia uma grande coleção de imagens que

eram agrupadas por temas e ordenadas regularmente uma junto às outras, em todo o espaço elíptico de que era constituída a sua sala de leitura em *Kunstwissenschaft Bibliothek Warburg*, em Hamburgo [*Figura 2*].

O atlas permitia comparar de uma só olhada, numa mesma lâmina, vinte ou trinta imagens, formando uma constelação, no sentido de Benjamin, pelo caráter sempre permutável das configurações obtidas em cada ocasião.

A imagem por ser concebida como veículos de significados, ao mesmo tempo em que eram esboços de soluções, apresentando sempre aberturas colaterais, ao observar as pranchas é por vez difícil saber para que lado Warburg orienta nosso olhar ou que significação específica é portadora. Quanto mais se olha, mais densas e intrincadas parecem essas relações. Esse talvez seja um dos problemas do método com que se pode deparar, já que as imagens se tornam labirínticas e hipertextuais.

O historiador admite ter consciência da loucura intrínseca de seu projeto: pensar todas as imagens juntas, com todas as relações possíveis. “Para não correr o risco dos meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como pivô de minhas investigações o tema da influência da Antiguidade” (HUBERMAN, 2009: 433).



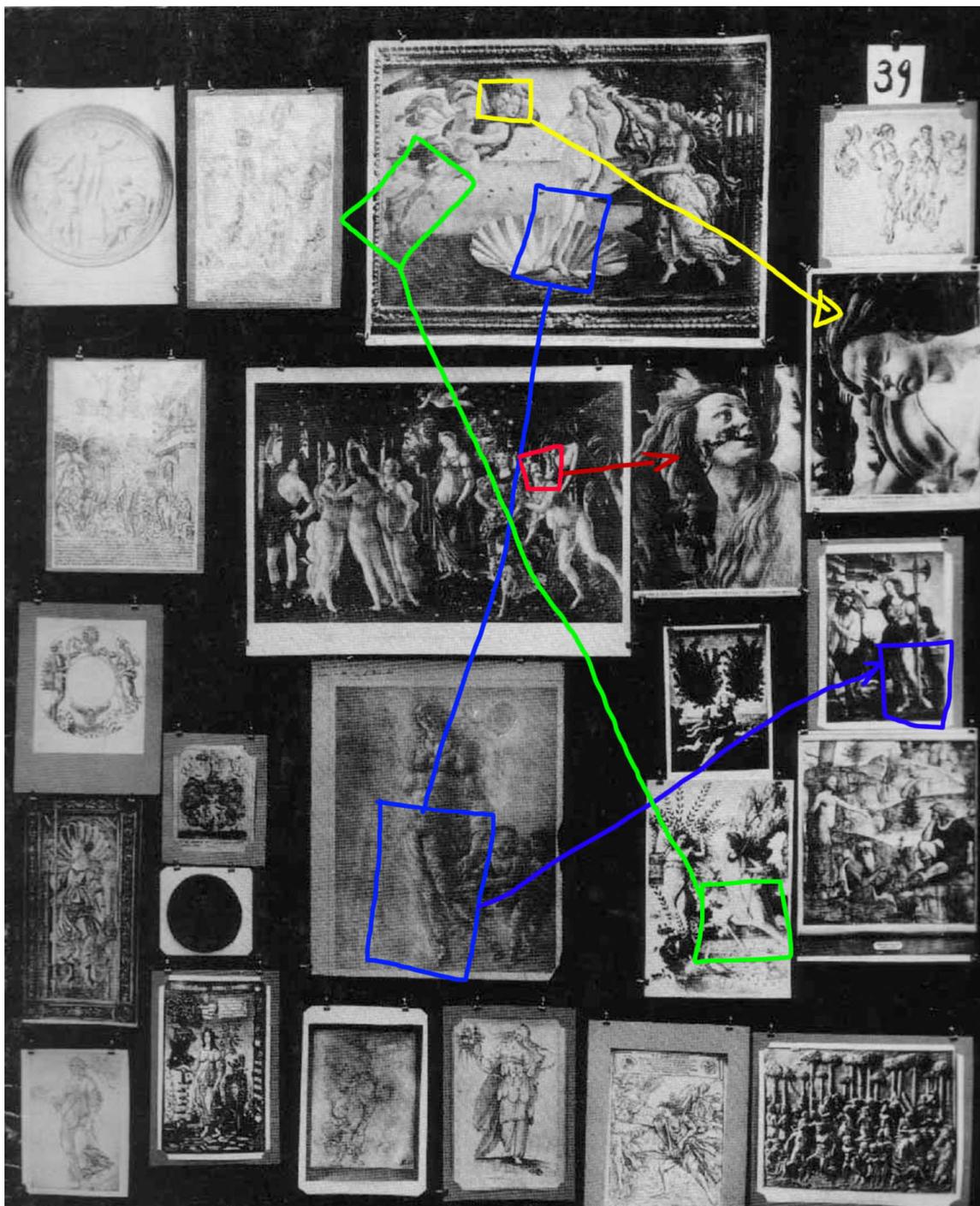
Figura 2. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, fotografias sobre cartolina preta, prancha 79, 1926 (Instituto Warburg, Londres). Nessa prancha é possível ver *A Missa de Bolsena*, de Rafael, e fotografias da Concordata de 1929, assinada pelo Papa Pio XI e Benito Mussolini, e uma xilogravura anti-semita.

5. O ATLAS MNEMOSYNE E A TÉCNICA DE MONTAGEM

A ideia de montagem do *Atlas Mnemosyne* como protocolo experimental concebido para expor conjuntamente, visualmente, os intrincamentos e as polaridades das imagens não tem a ver com um “artifício narrativo para unificar os fenômenos dispersos”. Aby trabalhava a imagem como ferramenta metodológica e dialética e Benjamin o texto como construção de alegorias ou imagens.

Claro que a aplicação do método é necessário uma biblioteca imagética considerável, pois nele se criam intervalos ou lacunas entre as coisas observáveis. É nesse ponto que se pode acontecer um desvio e haver a necessidade da escrita.

O *Mnemosyne* [figura 3] privilegia o anacronismo e aspira efetivamente à produção de algo como uma “imagem dialética das relações entre as imagens: trabalha por desmontagem do *continuum* figurativo, por fusões de detalhes entrecortados e por remontagem desse material em ritmos visuais inéditos (HUBERMAN, 2009: 448).



Figuras 3. Painel 39 do *Atlas Mnemosyne*: Botticelli. Exemplos de movimento, anacronismo e relações das imagens.

A montagem foi um “método literário” [Figura 4] com intenção epistemológica utilizado por Benjamin na suas *Passagens*. A analogia entre esse método e as lâminas de *Mnemosyne*

demonstra a preocupação de ambos com a coleção de memórias e como a montagem leva esta busca a um nível mais profundo nas imagens dialéticas de Aby Warburg [Figura 4].

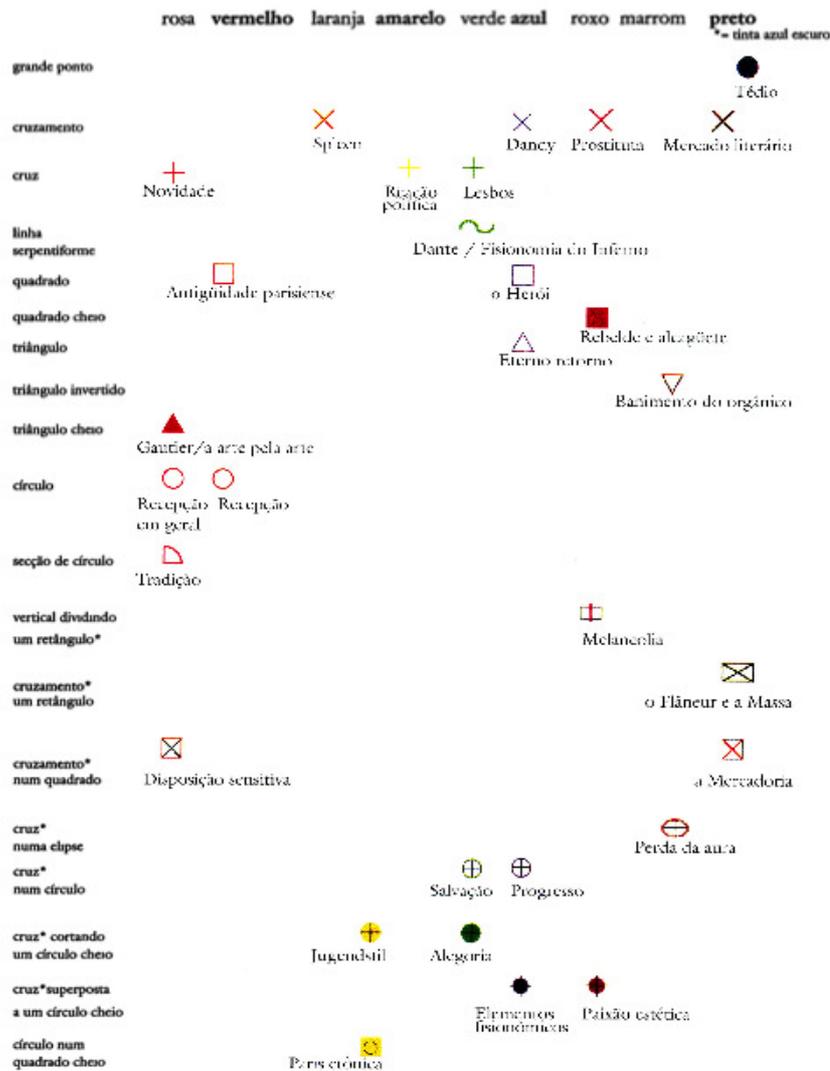
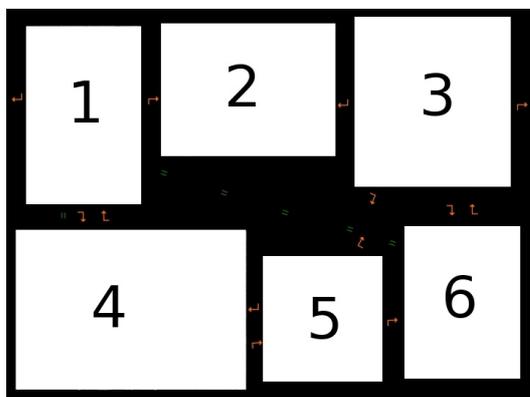


Fig. 2: As categorias construtivas e suas siglas no *Modelo das passagens*

Figura 4 – As categorias construtivas e suas siglas no *Modelo das Passagens*. Willi Bolle em *As siglas em cores no trabalho das passagens*, de W. Benjamin.

6. UMA FERRAMENTAS PARA LER IMAGEM

Mas como juntar essas metodologias aplicando-as a uma análise da imagens produzidas na grafitecidade? A grafitecidade constrói um “terreno” que pode potencializar o olhar, produzindo uma forma diferente de estar diante das imagens.



LEGENDAS:

↔ fluxo das imagens

= similaridade

1 - Graffiti - série VIII, la magie, de 1932, de Brassai.

2 - Pichação em rua de Paris, Maio de 1968. “A cultura é a inversão da vida”.

3 - Jornal *The New York Times* – 21 de julho de 1971. Matéria a respeito de um jovem que escrevia nas paredes da cidade, Taki 183.

Figura 5. Modelo de construção da aplicação da metodologia de Warburg

Josep Català, em *A forma do real* (2011), abordando a “alfabetização visual”, escreve que a escrita se apoia basicamente sobre a “transparência de sua materialidade” e a “imagem se baseia na necessidade de tornar essa materialidade opaca”, em outras palavras, que se detenha o olhar em vez de deixá-lo passar a outro lugar.

Aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos; aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluem para um processo de conhecimento parecido (CATALÀ, 2011: 15).

Nesse ponto o pensador catalão dá uma alfinetada e contraria algo disseminado por John Berger (1975), em que defende que as “imagens falam por si só” e conclui dizendo que as imagens obviamente não falam, pois não emitem som, nem “propõem significados da maneira como o fazem palavras ou textos”. Acreditar que as imagens falam é utilizar uma metáfora para explicar o funcionamento da atividade de “ler imagens”.

Erwin Panofsky, discípulo de Warburg, diferencia a iconografia de iconologia: iconografia trata do tema ou mensagem das obras de arte e iconologia se preocupa com a análise global. Para ele interpretar uma obra de arte é necessário identificar três níveis no seu tema ou significado: I) **Primário**, aparente ou natural; II) **Secundário** ou convencional; III) **Significado Intrínseco** ou conteúdo (Iconologia).

Para demonstrar a aplicabilidade de método usarei uma imagem encontrada em uma das pilastras do Elevado Costa e Silva, em São Paulo do *Coletivo Alto Contraste* (Lúcio e Lygia) a seguir.



O nível primário, aparente ou natural, é o mais básico de entendimento despojado de qualquer conhecimento ou contexto cultural.

Vemos um homem, um urso com boca feminina, palavras e letras.

No secundário ou convencional, acontece uma equação cultural e conhecimento iconográfico. Pensamos no sentido da frase “um ícone e um ícone”; na tesoura que separa as partes do homem; no dedo riste associado a boca vermelha que tampa a boca do urso amarelo [Figura 9].



Figura 9- Detalhes

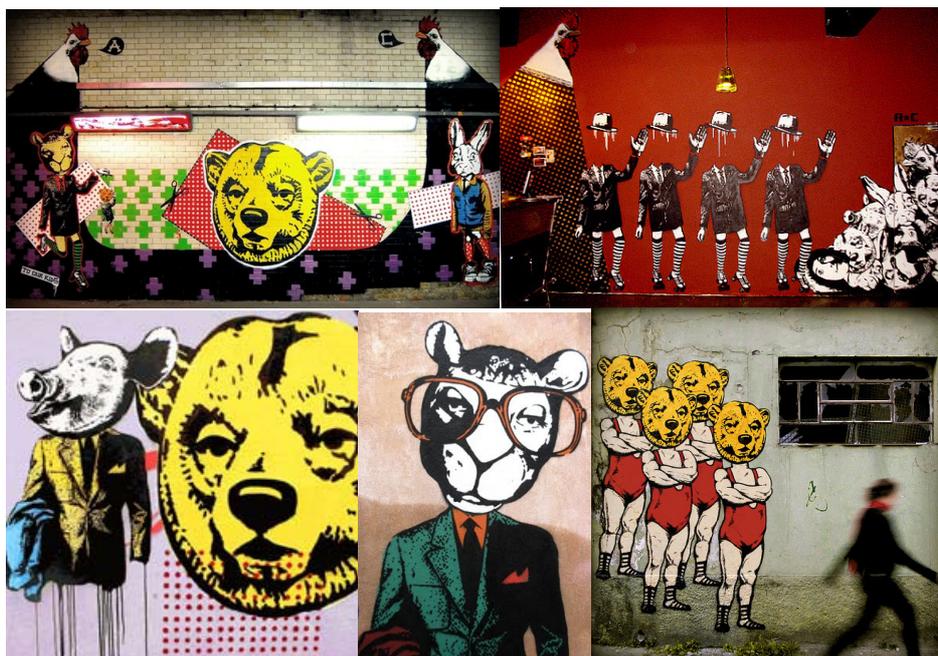
Já o terceiro nível, o do significado intrínseco ou conteúdo, é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelavam a atitude básica de uma expressão: a imagem inserida num espaço público, uma sociedade pós moderna, a fragmentação e referências estéticas dispares e anacrônicas.

A espacialidade da imagem, inserida na grafitecidade, nos remete a uma ação de uma atividade subversiva e a técnica de produção do trabalho (stencil) dialoga com outros processos de reprodução imagética. A figura do homem é construída de fragmentos de tempos diferentes. O terno, o tênis, a boca, a tesoura podem ter sido retirados de uma revista feminina ou de moda dos anos 90. A imagem do urso pode ter sido retirada de publicidade infantil ou ecológica. O texto “Um ícone é um ícone” revela uma crítica contemporânea: o homem é uma imagem e uma representação gráfica e um objeto.

Ou seja, nesse nível a imagem não é um incidente isolado e sim o produto de um espaço histórico determinado. É nessa camada que se realiza a síntese e a iconologia. A descoberta

e a interpretação desses valores simbólicos, segundo Panofsky(2001), podem até mesmo ser desconhecidos ou diferir da concepção de quem produz.

Ou seja, ao analisar essa imagem passamos a considera-lo como um documento da personalidade *Coletivo Alto Contraste*, tratando-o como um sintoma que se expressa em uma incontável variedade de outros sintomas e buscando conexões com os outros trabalhos do coletivo.



7. REFLEXÕES

Os estudos da cultura visual e da fenomenologia da imagem oferece uma alteração epistemológica na forma de compreendermos a cognição e modificar o nosso pensamento cartesiano e de pensar que a imagem é uma ilustração do pensamento.

Nesse contexto não é viável utilizar a expressão “leitura de imagem” ou “alfabetização visual” já que “leitura” traz no seu escopo a questão do verbal e da escrita. Josep M. Català em seu estudos propõe: “mirar”, diferente de olhar, algo mais profundo e que evoca um olhar mais atento e crítico.

A proposta metodológica aqui apresentada, não completamente aceita nas práticas acadêmicas habituais, tem o intuito de provocar a discursão: é possível pensar por imagem e com imagens?

Da mesma forma que ao mergulharmos no conceito de “imagens complexas” é vislumbrar uma abertura a todas as possibilidades que as imagens possui e perceber a estreita relação aos pensamentos de Aby Warburg e Walter Benjamin, que propunha uma nova forma de “mirar” as imagens.

Quando autores como Aby Warburg, Benjamin, Català colocam a sua atenção sobre as imagens, é porque elas passam a ter importância e reforça a tese de que uma imagem sem um observador não é nada, daí que na grafitecidade, os artista utilizarem táticas e estratégias de visibilidade para que a sua produção atinja o observador.

8. BIBIOGRAFIA

- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas/SP: Papyrus Editora, 1993.
- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Barcelona: Cendeac, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo; Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BOLLE, Willi. *A fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *As siglas em cores no trabalho das passagens de W. Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141996000200003&script=sci_arttext#not44
- _____. *A metrópole como médium-de-reflexão*. In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.
- CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- _____. *El grado cero de la Imagen: formas de la presentación directa*. in: Ortega, Luisa Maria; Garcia, noemí. *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Barcelona: T&B, 2008.
- _____. *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: universidad del país Vasco/ Euskal Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servivio Editorial, DL, 2010.
- _____. *A forma do real – introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- _____. *Notas sobre el método*. 2011. Disponível em http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=64
- CHECA, FERNANDO. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidade en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- DELEUZE e GUATTARI, Gilles e Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que nós vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- _____. *Ante el tempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bueno Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos- La literature en Segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.
- GIBSON, James J. . *Percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidos. SD.
- _____. *La imagen y el ojo*. Madri: Debate, 2002.
- _____. *La historia del arte*. Buenos Aires: Paidon, 2011.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70. SD.
- PANOFSKY, ERWIN. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PASSAVENTO, Sandra Jatally. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. In *Revista Esboço* N 11: 2004. Páginas 25 a 30. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/47/showToc>
Acessado em 18 de Novembro de 2011.
- JIMÉNEZ, Juan Carlos Pérez. *Imago Mundi. La cultura Audiovisual*. Bueno Aires: Fundesco, 1996.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal S.A. 2009.
- SALLES, Vanesa Madrona Moreira. *A metrópole moderna , o olhar surrealista: considerações Benjaminianas*. 2011. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v11n1/artigos/pdf/v11n1a07.pdf>
- WARBURG, ABY. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.