



**Prazer e dor: possibilidades presentes em
Hieronymus Bosch e Bertrand Vannier**

Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza

Prazer e dor: possibilidades presentes em Hieronymus Bosch e Bertrand Vannier

Pleasure and pain: possibilities found in Hieronymus Bosch and Bertrand Vannier

Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza*

Resumo: Este artigo apresenta a análise de uma pintura e de uma fotografia, a partir da semiótica greimasiana. Leva em consideração os elementos presentes em ambas como meio de mostrar que o prazer e a dor podem ser representados pelos mesmos elementos. É também focalizada a influência direta da experiência na visão: o banco de imagens que cada indivíduo forma é atualizado constantemente e é possível avaliar a distância que se forma entre os sentidos e a bagagem adquirida.

Palavras-chaves: fotografia; pintura; semiótica greimasiana; expressão artística.

Abstract: This article analyses one painting and one photograph, through the principles of Graimasian semiotics. Elements found in both are considered in order to show that pleasure and pain might be represented by the same elements. It also focuses on the direct influence of experience over vision: the image file that each individual develops is continuously updated and make it possible to evaluate the distance established between senses and background.

Key-words: photograph; paint; greimasian semiotics; artistic expression.

*Especialista em Fotografia e Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Londrina. Professora do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

O prazer tem levado o homem aos caminhos mais diversos. Hieronymus Bosch (c.1450-1516), no século XV, refletia sobre o homem e representava suas fantasias e prazeres terrenos numa época que “o corpo e a vida corporal adquiriam simultaneamente um caráter cósmico e universal” (BAKHTIN, 1987, p.17). Há um ar de grotesco na obra deste artista que caminha por trilhas que dizem respeito ao *baixo corporal*, e, segundo Bakhtin (1987), o homem da Idade Média tira proveito com humor. Embora suas obras naveguem por entre as águas do pensamento humanista e, de uma maneira muito singular, cruzam-se com a estética do gótico, não é possível classificá-lo nem como renascentista, tampouco como gótico, dado que sua obra não apresenta um fim decorativo; ao contrário, para muitos soa como grotesca.



Figura 1 - O jardim das delícias - Luxúria
Pintura de Hieronymus Bosch (Enciclopédia de Arte Universal)

Bosch demonstra grande liberdade ao criar suas figuras que experimentam todos os sentidos, e ao mesmo tempo em que representa temas religiosos, não se furta em abordar as paixões terrenas, transitando por caminhos que levam do paraíso ao inferno. A liberdade aparente na tela central de *O jardim das delícias terrenas – Luxúria*, está expressa nas mais diversas fantasias humanas. Os detalhes em sua obra são uma obsessão, pois nada fica de fora. O grotesco e a sátira parecem ter sido a forma mais direta encontrada por Bosch para exteriorizar ao mesmo tempo seu desprezo e sua compaixão por uma humanidade que ele considera mergulhada na loucura.

Muitos são os historiadores que asseguram que Bosch é um dos grandes precursores do surrealismo. Considerando que os surrealistas sempre tentaram objetivar seu mundo interno, como demonstram suas obras, pode-se afirmar que o trabalho de Bosch é próximo do que André Breton chama de automatismo simbólico, que é a fixação das imagens oníricas ou subconscientes de maneira autoral.



Figura 2 - Boat people, Malásia, 1978
Foto: Bertrand Vannier

O jornalista francês Bertrand Vannier provavelmente sentiu o mesmo desejo de Bosch ao realizar esta fotografia (figura 2), que apresenta uma situação caótica – pelo menos para os ocidentais – em que tudo se confunde: familiares, desconhecidos, sujeira, privação, “desrespeito”... Por certo, apenas uma vontade forte pode levar o homem a uma situação como esta.

A fotografia permite registrar os acontecimentos de forma decisiva, que segundo Braune (2000), é a metáfora da instantaneidade: tudo se passa em um único momento.

Pensando na fotografia de Vannier e na fotografia em geral, é possível perceber uma “realidade deturpada”, pois a utilização de uma lente grande angular, por exemplo, reproduz uma imagem que não corresponde à maneira de ver a realidade. Há na fotografia sempre uma oscilação entre o real e, o inconsciente e, segundo Braune (2000, p.50), “não há imagem fotográfica que deixe de carregar dentro de si a realidade existente na hora do ato fotográfico, juntamente com a carga psicológica e subjetiva por ela emanada”.

Não é possível separar o fotógrafo do fotografado e do observador. Essa intercomunicação revela a complexidade das experiências individuais, sob todos os aspectos, fazendo da fotografia algo sempre inacabado. Pode-se afirmar que a fotografia sempre pode oferecer um manancial de informações que permitem modificar a relação com o espaço, na medida que apresenta imagens incomuns, como a de Vannier, por exemplo. Por isso, Braune (2000) afirma que a fotografia carrega a surrealidade dentro de si.

O momento de maior consciência do fotógrafo é quando determina o recorte, escolhe a composição daquilo que quer registrar, e no momento seguinte, no ato fotográfico, perde a consciência, pois o instante em que a luz impressiona a superfície do filme é quando o obturador por ser acionado levanta o espelho e faz com que o fotógrafo fique cego e não veja a imagem que está sendo fotografada. De certa forma não há controle sobre isso.

Braune faz uma comparação entre a fotografia e a pintura, que aqui é bastante oportuna. Ele afirma que:

Apertado o obturador, tudo se dá; o presente de imediato torna-se passado e o futuro, expectativa. A imagem é captada de forma totalizante e única, a luz/larva varre e paralisa o que vê pela frente de forma instantânea, sem chances de qualquer tipo de arranjo ou racionalização. A pintura, por outro lado, perfaz um outro caminho; o fazer de um quadro compreende um processo, tempo, há sobreposição das camadas de tinta, [...] as camadas do tempo agindo sobre ele de forma fragmentária, porém contínua. (BRAUNE, 2000, p.32).

Na fotografia *boat people* não há pontos mais ou menos importantes, apenas a luz local é mais intensa no centro, mas nem por isso o olhar deixa escapar o que está próximo às margens. Pode-se deduzir que o extraquadro é semelhante ao quadro e, ao que parece, as pessoas presentes na foto estão em conjunção. Apenas um querer-fazer comum pode levar alguém a suportar tal experiência.

A fotografia de Vannier remete ao *Jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch, mais especificamente à *Luxúria*. Sob o aspecto formal, estas duas imagens (figuras 1 e 2) apresentam inúmeras diferenças. Enquanto a pintura é colorida, simétrica, com ponto de fuga central e com diversos planos de profundidade, a fotografia é em preto e branco, plana (pois o fotógrafo ocupou uma posição panóptica), revelando uma realidade cruel, chapada, que não permite que o olhar do leitor dela se desvie. Embora haja uma grande diferença entre a pintura e a fotografia, as imagens representadas mostram grande semelhança física se se considerar que em ambas encontram-se inúmeras pernas. A repetição desses membros de maneira organizada, cada uma à sua maneira, faz pensar em prazer e dor.

Observando os detalhes grafados nas figuras 3 e 4, em que fica representado apenas um plano de profundidade, as figuras presentes na pintura lembram a vista superior da fotografia. E, embora na fotografia não haja cor (pois preto e branco são valores acromáticos), é possível notar um clima semelhante de ação *versus* espera. Outro dado a considerar é que o ponto em que há mais luz na pintura, quando colocado em relação à fotografia, dá a sensação de ser uma imagem invertida: a

fotografia é especular em relação à pintura. Há, na pintura de Bosch, apenas três figuras negras. As figuras que se encontram nas extremidades carregam frutas vermelhas – semelhantes a maçãs – sobre suas cabeças, que podem simbolizar o pecado. As outras figuras, as envolvidas diretamente no prazer, são muito claras, quase brancas.



Figura 3 - Detalhe de Luxúria - Bosch



Figura 4 - Detalhe da foto de Vannier

Segundo Greimas e Courtés (1979), a isotopia – termo tirado da físico-química – constitui a repetição de unidades semânticas no discurso. Tal repetição garante ao discurso a linha sintagmática e a coerência semântica.

Levando em consideração que em uma das imagens (pintura) o prazer é o determinante e na outra (fotografia) a dor é o determinante, pode-se afirmar que em cada uma há um grande programa narrativo e o querer-fazer é também coletivo. Em ambas as imagens, a presença de pernas masculinas e femininas, tão próximas e dispostas de forma quase sequencial, são isotopias. Nesse caso é possível afirmar que o que existe

são isotopias figurativas, caracterizadas por figuras aparentadas e relacionadas a um determinado tema.

Na comparação entre a pintura e a fotografia (figura 5) apresentadas, é possível encontrar elementos que caracterizam diferentes isotopias:

PINTURA/PRAZER	FOTOGRAFIA/DOR
Cromático (vermelho e amarelos)	Acromático (preto e branco)
Espaço aberto	Espaço fechado
Organização circular das figuras	Organização ortogonal das figuras
Figuras nuas muito brancas	Grupos de figuras humanas vestidas em posições invertidas
Figuras subjugadas ao prazer	Figuras subjugadas à contenção
Posições especulares	Corpos extremamente juntos
Grandes frutas vermelhas	Latas, panelas, recipientes e objetos pessoais
Frutas e flores que brotam das pessoas	Pessoas amontoadas em situações limite
Espaços ocupados por pessoas, frutas e animais	Espaços ocupados por pessoas e objetos
Luz quase argêntea	Quase ausência de luz

Figura 5 - quadro comparativo dos elementos existentes na pintura de Bosch e na fotografia de Vannier

Os elementos presentes nesta obra de Bosch apontam para Bakhtin (1987), quando este afirma que a cultura cômica popular apresenta grande influência nas obras do Renascimento, caracterizadas por uma concepção estética da vida prática muito peculiar, que o autor classifica de realismo grotesco.

No realismo grotesco, o material e o corporal são elementos de ligação estreita que não se separam. Essa noção aponta para uma relação de coletividade, para o povo e, dessa maneira, o centro das imagens da vida corporal são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. Assim, o alto é o céu e o baixo é a terra; a terra é ao mesmo tempo o túmulo e o ventre, e também o princípio do nascimento e da ressurreição. No corpo, o rosto (a cabeça) é o alto e os órgãos genitais o ventre e o traseiro caracterizam o baixo. As frutas brotando das pessoas na *Luxúria*

confirmam o que Bakhtin propõe sobre a sensualidade, a abundância e o prazer.

A territorialidade que está diretamente ligada aos sentidos é um dado muito relevante nos dois trabalhos. Neles, os “receptores imediatos” – pele e músculos, que normalmente são utilizados para reconhecer o que está junto das pessoas – são os maiores responsáveis pelo que é possível ler destas imagens. Convém lembrar que as experiências pessoais influem diretamente na visão, que, segundo Hall (1986), é síntese. Em outras palavras, o banco de imagens que se adquire na vida atualiza-se constantemente e, assim, é possível avaliar a distância a partir da troca que se estabelece entre os sentidos e a bagagem adquirida.

Para a análise proxêmica é fundamental o modo como o homem ocupa o espaço e como vê as distâncias que o separam dos outros. O alcance visual e a possibilidade de ação influem diretamente nessa percepção. De acordo com Hall (1986), esses processos se dão fora da consciência, porque na maioria das vezes as pessoas sabem dizer se alguém está longe ou perto, entretanto é difícil definir quais são os referenciais que orientam esta sensação. Isto se dá porque são muitos os fatores que fazem um momento. Inúmeros são os acontecimentos que levam a um julgamento, já que a socialidade – segundo Maffesoli (1989) – é polissêmica e está sempre num vir-a-ser. Daí não ser possível ajustá-la a uma lógica redutora. Sobre as imagens de Bosch e Vannier, reproduzidas neste trabalho, pode-se afirmar que, sob a visão da proxêmica, as pessoas representadas ocupam uma “distância íntima”¹ e em “fase próxima”. Com Hall (1986), pode-se entender a distância íntima como aquela em que é impossível não perceber a presença do outro, pois os sentidos se incumbem de informar. Assim, o calor corporal e os odores se transmitem, e a visão é distorcida, pois só se

¹Eduard Hall (1986) classifica as distâncias para uma análise proxêmica em número de quatro: a íntima, a pessoal, a social e a pública, sendo que todas têm uma “fase próxima” e uma “fase distante”. Hall alerta para o fato que esta classificação é possível se consideradas condições normais, pois se houver muito ruído ou iluminação precária, por exemplo, a ocupação do espaço tende a mudar.

vê o detalhe e não o todo. O autor assegura que a experiência visual nessa fase é singular. Apenas um sussurro é suficiente para que haja o diálogo. Afirma que a distância íntima – “fase próxima” – é a distância do amor e das lutas. Ambas as pessoas têm consciência da grande possibilidade do contato físico.

Uma das definições de “luta” apresentada no dicionário Aurélio é “qualquer tipo de combate corpo a corpo”. Já a expressão “ir à luta” significa “lutar para obter o que se deseja”; ir à vida. Nas duas imagens aqui presentes pode-se considerar em sentido amplo que a luta move todos os personagens.

No que diz respeito à gestualidade, esta reflexão encontra apoio em Greimas:

[...] uma vez examinada mais de perto pode ser definida como gestualidade de enquadramento da enunciação: as categorias que ela é capaz de enunciar são categorias abstratas que tomam a forma quer de enunciados modais (asserção, negação, dúvida e certeza, etc.), quer de enunciados de quantificação (totalização, divisão) e de qualificação (estados eufóricos e disfóricos), quer sobretudo de enunciados fáticos (acolhida e repulsa, abertura para o mundo e fechamento em si, etc.), que transformam a comunicação em comunhão intersubjetiva. (GREIMAS, 1979, p.209-210).

Conforme Greimas, convém lembrar que a gestualidade não trata apenas do olhar e da posição das mãos, mas do corpo como unidade de significação e, por esse motivo, a proxêmica é um dado muito significativo para a semiótica. Tanto nas semióticas naturais que dizem respeito aos comportamentos naturais do mundo, como nas semióticas artificiais (teatro, música, dança, artes plásticas, etc.), a proxêmica é portadora de sentido.

Pela gestualidade presente nas imagens propostas é possível apontar os enunciados de qualificação, sendo que a pintura de Bosch é eufórica e a fotografia de Vannier é disfórica. Dos corpos presentes nas duas imagens, o elemento “perna” é um dos responsáveis por essas

qualificações, pois a possibilidade de ação física do homem tem, nas pernas, sua base principal. Em Bosch as pernas em movimento colaboram com o homem na busca do prazer; em Vannier as pernas estáticas reforçam o sentido de espera, de opressão.

O grotesco em duas linguagens: pintura e fotografia, camadas sobrepostas e superfícies impressionadas, prazer e dor, fantasia e “realidade”, céu e terra – são contrastes que se completam. Duas linguagens traduzindo a metáfora da busca.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1987.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. Tradução por Analice Dutra Pillar. São Paulo: CPS, 2001. (Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas).

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução por Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.

HALL, Edward. **La dimensión oculta**. México: Siglo Veintiuno, 1986.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (Org.). **Cadernos de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Ed. CPS, 2002.

RENASCIMENTO e mineirismo. In: ENCICLOPÉDIA Multimedia da Arte Universal. Vol. 6, ©AlphaBetum Multimedia.

ROBIN, Marie-Monique. **100 fotos do século**: grandes momentos históricos. Lisboa: Taschen, 1999.

SURREALISMO, arte abstrata e arte pop. In: ENCICLOPÉDIA Multimedia da Arte Universal. Vol. 10, ©AlphaBetum Multimedia.