

## RETRATOS DO FEMININO: ANÁLISE DA IMAGEM PARADA

*Female Portraits: still image analysis*

SANTOS, José Alex dos; Acad.; UFPE, alexalexantos381@gmail.com<sup>1</sup>  
MARTINS, Marcelo Machado.; Dr.; UFPE – CAA, machadomartins@yahoo.com.br<sup>2</sup>  
LIMA, Thiago Estevão Azevedo de; Acad.; UFPE: CAA, thiago.estevao@ufpe.br<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste artigo, a partir do procedimento de análise protocolar para imagens parada, analisam-se três pinturas, com destaque para os figurinos femininos que aportam às suas usuárias uma identidade “feminina” em que se reproduz o ideal de uma época. Para tanto, foram selecionadas as obras *Dama com Arminho*, *A Liberdade Guiando o Povo* e *Las Dos Fridas*, que tiveram os constituintes do vestuário (forma, cor, material, composição e gestualidade) analisados pelos sentidos denotativo e conotativo, a partir das orientações presentes os trabalhos de Joly (1994), Penn (2002) e Miranda e Maciel (2009).

**Palavras chave:** Imagem parada; Feminino; Conotação.

**Abstract:** Based on the protocol of analysis procedure for still images, this project has the objective to study three paintings, highlighting the female costumes that provide to their clientes a “feminine” identity in which the ideal of a time is reproduced. For this, the works of *Lady With Ermine*, *Liberty Leading The People* and *The Two Fridas* were selected, which had the constituents of clothing (shape, color, material, composition and gesture) investigated by the denotative and connotative meanings, based on the present guidelines in the works of Joly (1994), Penn (2002) and Miranda and Maciel (2009).

**Keywords:** Still image; Feminine; Connotation.

### Introdução

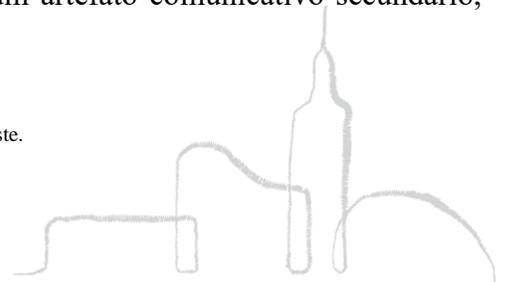
Os trabalhos de pesquisa que desenvolvemos referentes aos estudos da imagem parada, que é o tema deste artigo, partiram do arcabouço teórico e metodológico de M. Joly (1994); a partir dele, foram desenvolvidas outras leituras para a formação de um conceito sobre “imagem”, e aí o sentido polissêmico do termo nos orientou para caminhos ou campos diversos: do imaginário à textualização do visual; da figura às imagens sensoriais e aos simulacros (e simulações).

De Joly a Platão, nos percursos emaranhados percorridos, destaca-se, para todos os campos, a importância da “imagem” como recurso comunicativo. No nosso caso, a imagem a que nos referimos é a da comunicação não verbal, da linguagem visual, da representação pictórica do mundo, de um lado, e, de outro, do figurino (da vestimenta). Seguindo as orientações da semiótica peirceana, Joly explicita, em seu livro *Introdução à análise da imagem* (1994), que a “imagem” é a representação de um objeto, mas um artefato comunicativo secundário,

<sup>1</sup> Graduado em Design pela Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>2</sup> Professor titular no Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco: Campus Agreste.

<sup>3</sup> Graduado em Design pela Universidade Federal de Pernambuco



considerando que é originário do objeto que ela representa. Em outros campos de viés de estudos da semiótica, a imagem é considerada um texto, um texto visual que tem, como signo, um significante apreendido a partir de categorias relacionais (cromática, topológica, eidética e matéricas/de texturas) que expressam um significado (Castilho e Martins, 2005).

Nos estudos desenvolvidos, foram necessários os esclarecimentos referentes a dois tipos de manifestação ou textualização das imagens: ou se tem a imagem parada, a da pintura, por exemplo, ou se tem a imagem em movimento, a do audiovisual, por exemplo. A depender do quadro teórico que orienta a leitura de imagens, há procedimentos protocolares que servem para a análise de um tipo, mas não necessariamente para o outro tipo.

### **As imagens paradas**

Os casos analisados neste trabalho referem-se às imagens paradas e, por sua vez, seguem as orientações metodológicas propostas por G. Penn (2002) e se particularizam na leitura e interpretação da construção de sentido do vestuário, do figurino. Assim, partimos da escolha do material, etapa prevista na metodologia adotada, e seguimos para a identificação e separação das informações das imagens em tópicos (neste ponto, recorreremos aos trabalhos de análises propostos por Maciel e Miranda [2009]): forma, cor, material, composição e gestualidade, sendo que cada um desses constituintes passa pelo crivo de uma leitura denotativa (literal, mais descritiva) e uma leitura conotativa (não literal, mais interpretativa), ambas a partir do contexto que integra o constituinte em questão, ou seja, no espaço que ele aparece e como aparece.

Os significados dos elementos da discretização foram também pesquisados em autores/as diversos. Deles, destacam-se os seguintes conceitos adotados para este trabalho em particular: a) da forma são apreendidos os aspectos topológicos da vestimenta (do vestuário, do figurino, compreendido como “[...] roupa, a maquiagem, os adereços utilizados no espaço corpóreo [...]”, conforme descreve Del-Vechio (2015), o figurino é a expressão vestimentar da personagem), que, por sua vez, “re”desenham a forma do corpo vestido; seus constituintes são o corte, a modelagem, o volume, a silhueta, o caimento e a estrutura; b) cor é o elemento cromático estético perceptível por meio da visão; é um elemento plástico ao qual são atribuídos significados diversos, mais ou menos perduráveis no tempo e nas diferentes sociedades (o branco, por exemplo, que expressa simbolicamente a paz, a pureza, etc., pode, em outras culturas, expressar o luto); c) o material é o instrumento/recurso com que são produzidas as peças do vestuário, com destaque, no momento da análise, para a combinação de seus elementos e como eles ativam o sensorial do corpo que o veste – um algodão e um linho, por exemplo, são diferentes na composição, na brilhosidade, produzem diferentes efeitos de caimento e combinações diversas com a pele que os veste; d) na composição, consideram-se as diversas maneiras de as peças integrantes do vestuário/figurino se combinarem; as diferentes peças devem ser observadas individualmente e, depois, uma em relação à outra, porque

isso corrobora com diferentes produções de sentido – o mesmo se dá, em outro nível, com uma roupa à mostra num manequim estático e, por outro lado, a mesma roupa vestindo um corpo “vivo”, em movimento: são criados efeitos diferentes do contato do suporte-corpo e a roupa; por fim, e) a apreensão da gestualidade se dá a partir das identificação das expressões corporais representadas e como ela se constrói em função do vestuário sobre o corpo, porque, juntos, formam uma expressão comunicacional única.

### **A construção do *corpus* de análise**

Os aspectos apresentados no item anterior são os que orientam as análises das imagens paradas que seguem. A saber: pinturas que apresentam a possibilidade de ser apreendida diferentes “identidades” do feminino, expresso na figura da mulher, em épocas distintas: Renascimento, Romantismo e Modernismo. A escolha se deu pelo fato de que o primeiro recorte refere-se ao ressurgimento, ao alvorecer de uma nova era, que por sua produção, debruça-se sobre as referências do Classicismo, e a figura feminina, no período, passa a disfrutar de “certa liberdade” (Gombrich, 2013; Cosgrave, 2012), embora o seu vestuário fosse ainda bastante rígido, composto por peças pesadas, com muitas estruturas internas. Já o segundo período foi selecionado porque marcou profundas transformações sociais, fruto das revoluções que estabeleceram novas regras, retomando, no vestuário, inspirações ligadas à Grécia antiga (Cosgrave, 2012); assim, o figurino feminino tinha uma marcação abaixo do busto, com tecidos leves e cores claras (Laver, 1989). Por fim, o que denominamos Modernismo (com o recorte da década de 1930 do entreguerras) foi selecionado pelos avanços tecnológicos que passaram a fazer parte da vida cotidiana, e o fenômeno da moda, atrelado à vazão que deveria dar à produção de vestuário, passou a alimentar e a sustentar o sistema capitalista, integrando o consumo de massa.

### **Resultado das análises**

Embora o procedimento protocolar oriente para que as análises sejam apresentadas com as categorias discretizadas em denotação e conotação em forma de tabelas, ele prevê também a apresentação delas por meio de “relatórios”, ou seja, sua apresentação pode ganhar forma pela explicitação e descrição discursivas – sendo esta a nossa opção, dado o curto espaço previsto na escrita deste artigo, que, inclusive, se pauta apenas nos elementos conotativos apreendidos no conjunto das obras.

Na imagem andrógena da *Dama com Arminho* (figura 1), a leitura conotativa da forma dá destaque à quantidade de volume dos tecidos que escondem as formas do corpo e sugerem recato, pudor e delicadeza. O decote, no entanto, é um dos poucos pontos visíveis do corpo feminino (gênero apreendido pelo vestuário) e, pode, por sua vez, configurar como elemento de sedução. Do ponto de vista das cores, sua variedade é um indicador de poder aquisitivo da Dama e, conseqüentemente, de sua linhagem nobre. O vermelho, tonalidade cara

à época, comprova isso, mesmo estando em uma peça interna ao traje e encoberto por tecidos de cores frias, atrela-se à sensualidade e a fertilidade do corpo feminino. Com relação aos materiais, os tecidos finos confirmam o ideal da nobreza, de uma casta de alta linhagem, pois apenas a elite do período é que poderia usufruir de tais artefatos “de luxo”. Ainda do ponto de vista da leitura conotativa, a composição (do traje em camadas) constrói a imagem de uma mulher nobre; seus cabelos presos expressam seu status civil, portanto, casada. As texturas mais leves e macias aparecem nas vestes internas, enquanto o veludo, a seda e os brocados são expostos e índices de classe social abastada ao mesmo tempo que reafirmam a sensualidade e delicadeza; a capa superior de cor cinza mostra um material mais simples, mais rígido, protetor do corpo e o mesmo dos finos tecidos do interior. O animal “domesticado” que se apresenta é o “arminho” do título da obra, e sua “exoticidade” também é um indicador de fortuna, e junto à moça, objeto de apreensão de seu afeto, carinho e atenção.

Figura 1: *Dama com Arminho*, Leonardo da Vinci, 1489.



Fonte: *The Nacional Museus in Krakow*, Polônia

Com relação à gestualidade, apreende-se um olhar “vago”, que, no conjunto, sobretudo com os ombros baixos, indica submissão: sente-se protegida pelo “outro”, apesar de ser rica. Fora criada e resguardada para reproduzir o padrão de comportamento feminino de reclusão, fragilidade obediência e recato, demonstrando ostensivamente a riqueza de sua família (patriarcal: pai, irmão e esposo).

Obra do período Romântico, *A Liberdade...*, mostra a força do Povo durante os atos da Revolução Francesa. Na imagem (figura 2), apreende-se uma distribuição de linhas que constrói uma pirâmide, em cujo topo se encontra a cabeça da figura feminina, a Liberdade, que, inclusive, é a figura mais iluminada na tela, vestida com trajes que remetem à cultura clássica grega.

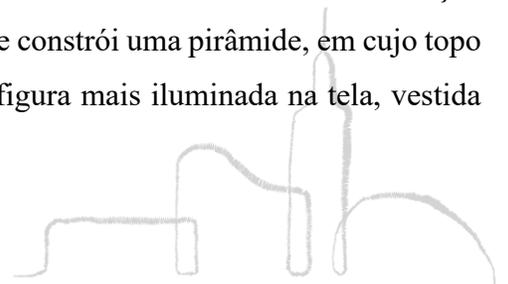


Figura 2: *A Liberdade Guiando o Povo*, Eugène Delacroix, 1830.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Nessa obra, a mulher encontra-se em posição de ataque: suas roupas estão rasgadas, ela se encontra descalça e livre das coerções sociais, indicando os rumos de comportamento social, inclusive com o empoderamento feminino (e do povo). Do ponto de vista conotativo, a forma do vestuário, solto e rasgado, induz uma leitura de afronta e desprezo pelas normas sociais vigentes, inclusive as que orientam sobre o pudor e o “preservar” a imagem íntima do corpo; as linhas que o contornam são orgânicas, remetendo à sensualidade, com destaque para os quadris. No conjunto, as formas remetem ao corpo sensual, e a própria posição do corpo feminino corresponde à força, à luta e ao rompimento das regras – a mulher, na imagem, não é tratada como um produto da “objetificação”, metaforizando os ideais da Revolução que encabeça.

As cores são as da própria Revolução, que, posteriormente, tornaram-se moda; elas contrastam com as cores da multidão e a da aura negra do restante do quadro; tais cores conotam “iluminação”, “clareza” e “simplicidade”, numa releitura do branco (monarquia), com as cores de Paris (azul e vermelho). O material do vestuário sugere o retorno ao clássico; as vestes “gregas” caem do corpo, delineando suas formas, mesmo a gaze fina, delicada e bastante surrada produz esse efeito. Com relação à composição, a bandeira francesa encontra-se acima “de tudo e de todos”, simbolizando a própria força e direcionamento da Revolução; a delicadeza das formas retomam o ideal da liberdade, traduzido em suas roupas de cor clara; os seios à mostra e os quadris em evidência a tornam um ideal a ser conquistado, mesmo que por meio de revoltas populares. Assim, a gestualidade indica batalha e liderança da figura central, e o povo francês a segue, em busca de seus direitos civis.

Pintada por Frida Kahlo nos anos finais da década de 1930, *Las Dos Fridas* (figura 3) tem como temática de produção o autorretrato; apesar de ter sido acolhida como surrealista, a artista afirmava não pintar nada mais

que a sua própria realidade (Herrera, 2011) e, nela, apreendem-se elementos ora fantasiosos, ora lúdicos. Como expressões de sua identidade social (e artística), as obras de Frida são sua metáfora, por materializarem suas dores, seus amores, suas raízes, suas frustrações e seus sonhos. A obra em destaque apresenta um recorte de um importante momento da vida da pintora, quando se separa do esposo, Diego Rivera, um também renomado pintor mexicano.

Figura 3: *Las Dos Fridas*, Frida Kahlo, 1939.



Fonte: *Museo de Arte Moderno*, México

Na obra, mesclam-se suas raízes através das duas Fridas de mãos dadas, cujo sensorial é o que provoca a simbiose de ambas. Uma, por um lado, com traje romântico, branco, com renda, babados e gola alta remete sua ascendência a uma linhagem europeia (Egea, s/d.); por outro lado, a segunda Frida se apresenta com os trajes típicos mexicanos, tendo em destaque a identidade de suas origens indígenas – que seu ex-marido tanto apreciava e enaltecia. Ambas se expressam por meio de um olhar de profunda serenidade ao encarar o observador; são mulheres feridas: as artérias que interligam os corações expostos conotam a hibridez, a continuidade e o reflexo de uma na outra; uma das artérias, presa por uma pinça cirúrgica, respinga sangue que se mistura as pinturas de flores no vestido branco; a outra, termina num camafeu, que, por sua vez, traz a foto do ex-marido, Diego.

No geral, apreende-se que o vestuário da Frida 1 cobre quase todo o corpo da personagem, relevando recato, fechamento; a gola alta sintetiza apatia, solidão, e o vermelho do sangue se misturando às flores indica vida. A personagem está com as pernas fechadas na direção de sua companhia, conotando, desse modo um retesamento em torno de si mesma, de sua própria dor, simbolizada pela ruptura de sua artéria e o coração aberto. A Frida 2, por sua vez, tem os braços expostos, o decote cavado e as pernas abertas; parece estar confortável e está com o coração intacto, mesmo porque ele se apresenta ligado ao retrato de Diego, o “motivo” de sua vida.

Ao dividir o banco, mantendo o mesmo penteado e de mãos dadas, Frida, a artista, elabora o discurso de que suas duas partes são equivalentes, ou seja, uma não convive sem a outra.

### Considerações finais

Ao término das análises, foi possível observar que os elementos constituintes do vestuário conotam diferentes sentidos à obra, dado o contexto em que aparecem, como, por exemplo a cor vermelha. Isso significa que nem sempre as leituras simbólicas relacionadas aos elementos constituintes do figurino são válidas para todos os casos em que tais recorrências aparecem, porque elas devem ser analisadas em seu contexto, com o intento de ser apreendida a produção de sentido naquele contexto em particular. Do mesmo modo, a própria imagem do feminino que se constrói como identidade nas obras requer diferentes leituras dos elementos que denotam seu modo de vida de acordo com o figurino, em dada época e em dado espaço: de um feminino passivo e submisso, caminhamos para um feminino cuja imagem representa os ideias de luta de um povo – assumindo, assim, uma postura revolucionária –, por fim, chegamos a um feminino que quebra de fato os padrões, representando suas vísceras que metaforizam sentimentos: conotando sentimentalismo, as personagens espetaculares idealizadas como passionais e frágeis transformam seus dissabores cotidianos e existenciais em arte.

### Referências

BEZERRA, Amilcar A.; MIRANDA, Ana Paula C. Diálogos entre marcas de moda e narrativa cinematográfica em Anna Karenina. **dObra[s]- revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, v. 8, n. 17, p. 23- 29, 27 out. 2015.

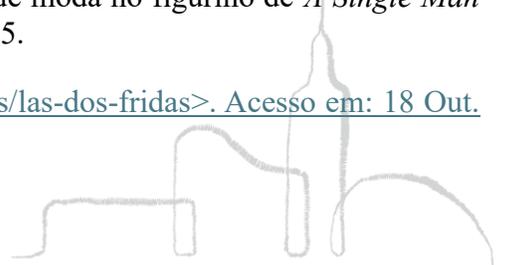
CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discurso da Moda** – semiótica, design e corpo. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: da antiguidade aos dias atuais. Tradução de Ana Resende. Barcelona: GG Moda, 2012.

DELACROIX, Eugène. (1830). **A Liberdade Guiando O Povo** [óleo sobre tela]. Museu do Louvre, França. Retirado de: <<https://www.louvre.fr/en/mediaimages/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple-28-juillet-1830-delacroix-eugene>>.

DEL-VECHIO, Roberta; HANSEN, Cynthia. Moda e Cinema: produção de moda no figurino de *A Single Man* (Tom Ford, 2009). In: **Anais do 11º Colóquio de Moda**. Curitiba, PR, 2015.

EGEA, P. **Las Dos Fridas**. Disponível em: <<https://historia-arte.com/obras/las-dos-fridas>>. Acesso em: 18 Out. de 2019.



GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HERRERA, Hayden. **FRIDA: a biografia**. Tradução Renato Marques. São Paulo: Editora Globo, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70. 1994.

KAHLO, Frida. (1939). **Las Dos Fridas** [óleo sobre tela]. Museo De Arte Moderno, México. Retirado de: <<https://mam.inba.gob.mx/objeto?obj=295>>.

MIRANDA, A. P. C. de; Maciel, Eduardo. DNA da Imagem de Moda - *In*. **Anais do V Colóquio de Moda**. Boa Viagem, PE, 2009.

PENN, Gemma. Análise Semiótica de Imagens Paradas. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002. p. 319- 342.

RAMBAUSKE, Ana Maria. **Decoração e design de interiores: Teoria da cor**. Sem data. Disponível em <<https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/teoria-da-cor.pdf>> . Acesso em 18 de outubro de 2019.

VINCI, Leonardo da. (1489). **DAMA COM ARMINHO** [óleo sobre madeira]. The National Museum in Kraków, Polônia. Retirado de: <[https://artsandculture.google.com/asset/lady-with-an-ermine/HwHUppgDy\\_HxNQ?hl=pt-BR](https://artsandculture.google.com/asset/lady-with-an-ermine/HwHUppgDy_HxNQ?hl=pt-BR)>.

