

IMAGEM E MEMÓRIA: ARQUIVOS MENTAIS DE REPRESENTAÇÕES VERBAIS E ICÔNICAS

Elisa Amorim Vieira (UFMG)

Sabemos que a cada instante as novas tecnologias ampliam o seu domínio sobre o mundo das imagens, desde o seu processo de produção até o de sua difusão. Essa dependência, segundo Edmond Couchot, afeta não só as imagens de hoje e de amanhã, mas também as do passado, uma vez que essas passam a ser sistematicamente numerizadas. Nesse processo, imagens, sons e textos acabam se associando e participando dos novos suportes de comunicação, “cujos modos de consulta e utilização induzem hábitos culturais diferentes, como o atestam a multimídia interativa e as redes” (COUCHOT, 2003, p. 11-12). Como ápice dessa tendência estaria a integração das ações e dos gestos do corpo aos automatismos da máquina. Se o diálogo do homem com a máquina é capaz de criar contaminações que atingem até os níveis sensoriais, podemos supor que o mesmo acontece no plano menos visível da subjetividade. Num momento em nos deparamos tanto com a inflação tecnológica quanto com imagens pré-fabricadas e rapidamente saturadas que invadem o nosso cotidiano, como buscar e preservar aquelas que configuram nossas representações mentais? E, desde um ponto de vista histórico, a partir de que momento as representações ou simulações icônicas passam efetivamente a mesclar-se a outras manifestações artísticas contaminando nossa percepção de tempo e espaço? São reflexões como essas que este trabalho pretende abordar, considerando a conexão entre imagem icônica e verbal, especialmente entre a nascente técnica fotográfica e o romance oitocentista.

É certamente a partir da segunda metade do século XIX que as inter-relações entre arte e tecnologia passam a ser cada vez mais estreitas e, nesse sentido, o aparecimento do daguerreótipo afetou profundamente não só os modos de produção, como também a percepção que se tinha do mundo. Desde então, vem-se configurando um arquivo cada vez mais amplo de imagens e sensações que, por romperem continuamente limites e fronteiras, acabam tornando mais complexas e sutis tanto as relações inter-artísticas quanto as recepções que delas fazemos. Nesse sentido, partilhamos um acervo coletivo de imagens e percepções que muitas vezes só é captado de forma subliminar ou intuitiva. Como observa Couchot, no século da revolução industrial, a técnica fotográfica e a indústria corrompem o gosto e a sensibilidade de seus contemporâneos, impelindo o criador a deixar de ser apenas um manipulador e enriquecendo o universo do visível do qual fazem parte, formando, assim, um imenso “armazém de imagens e de signos” (Ibid, p. 23).

Não é somente um depósito de imagens e de signos mais guarnecidos que a indústria oferece ao olhar, mas igualmente um depósito de percepções, de comportamentos novos, onde o artifício domina a cada dia, um pouco mais sobre o natural. O campo tecnoestético se alarga, efetivamente, de maneira extraordinária no decorrer do século XIX e com uma rapidez estupefaciente; nenhuma época até agora conheceu uma tal exposição tecnológica. Um novo *habitus* perceptivo se impõe, duplicado de uma nova visão do mundo e de uma nova capacidade operatória se exercendo sobre o real (Ibid, p. 25).

Nessa duplicação da visão do mundo e da ampliação da percepção, dos quais tanto o nosso olhar quanto a nossa sensibilidade passam a ser cada vez mais dependentes,

as expressões artísticas vão estabelecendo um inevitável diálogo entre elas e as novas tecnologias. Em que medida, então, a literatura passa a mesclar a imagem com a palavra, matérias que, como afirma César Guimarães, são estranhas uma da outra, já que aquela pertence a outro regime semiótico e escapa à estrutura binária do signo lingüístico. O mesmo autor, ao referir-se a revolução “onto-iconológica” que marca o contexto atual da nossa sociedade, pergunta-se em que medida a narrativa literária contemporânea aproximou-se do domínio das imagens (GUIMARÃES, 1997, p. 23). Lucia Santaella e Winfried Nöth, por sua vez, propõem um retorno à semiótica de C.S. Peirce para analisar os atributos imagéticos que existem na própria palavra e, conseqüentemente, observar também as relações entre o símbolo e o objeto. Nesse ponto, convém lembrar que para Peirce qualquer palavra comum é exemplo de símbolo e este, por sua vez, é aplicável a tudo aquilo que concretize a idéia relacionada com a palavra:

“Por si mesmo o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere ou é aplicável, isto é, não nos faz ver uma estrela no céu, não nos mostra um pássaro voando, nem celebra uma casamento diante de nossos olhos, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, tendo a elas associado a palavra” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 63).

Sendo assim, os dois domínios que constituem o mundo das imagens - o das representações visuais e o da imaterialidade das nossas imagens mentais - ajudam-nos a perceber a profunda inter-relação existente entre os signos lingüísticos e o icônicos, especialmente a partir da proliferação das técnicas de produção imagética. Proponho, então, uma questão anterior àquela feita por César Guimarães: de que maneira o texto literário, especificamente o romance realista do século XIX, aproxima-se de um tipo particular de produção técnica da imagem e quais são as conseqüências desse diálogo intersemiótico. O possível diálogo existente entre a constituição do espaço no texto oitocentista e as primeiras vistas urbanas produzidas pela nascente fotografia, remete-nos a uma reflexão acerca da especificidade da imagem criada pelo signo lingüístico e a que advém de um processo ótico-químico.

Uma primeira aproximação a essa especificidade leva-me às observações de Roland Barthes, para quem a fotografia só pode ser “contingência pura”, enquanto que o texto é capaz de fazer uma frase passar da descrição à reflexão (BARTHES, 1984, p. 49). A sua força de evidência impediria, segundo Barthes, que a fotografia pudesse ser aprofundada, o que seria marca de sua singularidade: “ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver” (Ibid., p. 157). No entanto, ainda que a relação que a imagem fotográfica cria com o seu referente seja mais direta e menos dada a desconfianças, não pode controlar ou determinar totalmente a percepção de quem a contempla. Por outro lado, o projeto realista buscava, ao menos como princípio, aproximar-se o mais possível do seu referente, mesmo que fictício. Nessa impossibilidade de uma completa aderência ao objeto é que talvez esteja a interseção que aqui interessa. Por constituir-se como enunciação, a imagem fotográfica deixa de ser “contingência pura”, isto é, as imagens dos espaços urbanos produzidas pela fotografia no século XIX não coincidem com a percepção ou a experiência que temos desses espaços, criando, assim, uma estranheza que nos leva a deter o olhar sobre elas, a contemplá-las e, conseqüentemente, torná-las imagens reflexivas. Como diria Machado, “os olhos são outros; outro é o quadro” (ASSIS, 1979, p. 358).

Já a imagem na narrativa, de acordo com César Guimarães, abrangeria dois campos distintos: o das imagens que sofrem o que denomina de “enquadramento” e que se colocariam no campo da representação e da mimese, o da ficção como um “mundo possível”; e o das que pertencem a um segundo grupo de escrita que rompe com as leis da representação, fazendo com que a linguagem exponha o seu próprio ser. De uma forma ou de outra, a literatura só poderia tornar algum objeto visível através da representação do sensível por meio do conceito, ou seja, “criado por meio dos signos lingüísticos, o visível da narrativa é algo de segundo grau, resultante do trabalho do conceito” (GUIMARÃES, 1997, p. 62). Por outro lado, de acordo com a semiótica peirceana, a imagem narrativa, ao aproximar-se das imagens visuais, sofreria uma alteração em sua natureza estritamente lingüística, o que a levaria a extrapolar os seus próprios limites. Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski utiliza uma reflexão de Thomas Mann que corrobora o que foi dito antes:

Coloquemos assim: um fenômeno espiritual - isto é, significativo - é “significativo” exatamente porque extrapola seus próprios limites, e atua como expressão e símbolo de algo espiritualmente mais vasto e mais universal, todo um universo de sensações e idéias corporificadas em seu interior com maior ou menor felicidade - eis aí a medida de sua significação. (MANN apud TARKOVSKI, 1998, p. 122)

Essa reflexão aponta para a concepção de imagem artística do cineasta russo e de sua tentativa de definir os parâmetros de um sistema possível daquilo que genericamente chamamos imagens. Sua primeira reflexão é a de que a imagem avança para o infinito e que, através dela, o artista tenta alcançar a verdade da existência humana: “A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável a imagem também o será” (Ibid., p. 123). Através da nossa experiência não poderíamos perceber a totalidade do universo, já que a consciência humana estaria limitada pelo espaço euclidiano, “mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade” (Idem). Por sua singularidade, a poesia japonesa, por exemplo, funcionaria como uma concretização da observação precisa da realidade:

Nesta, o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode ser gradualmente decifrado como uma charada. O *haikai* cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual. O leitor do *haikai* deve se incorporar a ele como à natureza; deve mergulhar, perder-se em suas profundezas como no cosmo, onde não existem nem o fundo nem o alto. (TARKOVSKI, 1998, p. 123-124)

Através dessa referência à poesia japonesa, Tarkovski parece sugerir-nos que, de acordo com o que afirma a semiótica peirceana, a imagem verbal não necessariamente estaria restrita ao conceito, havendo a possibilidade de extrapolar a sua própria condição. Dessa forma, podemos pensar que muitas imagens que herdamos do século XIX, icônicas umas, literárias outras, tecem o nosso imaginário a respeito de um tempo do qual não há testemunhos vivos. Somos, por meio delas, capazes de lembrar de algo que não vivenciamos, mas que nos é culturalmente familiar e que guarda uma relação de

contigüidade com o presente. Quais são os elementos dessas imagens que nos levam a reconhecer nelas as sensações que nos pertencem? Para nós, leitores de Machado de Assis, a rua do Riachuelo, antiga Mata-cavalos, não estaria situada num limite entre as imagens que dela fomos formando através de nossas leituras com as de nossa observação empírica? Por outro lado, o leitor dessas obras não teria de configurar mentalmente esses espaços para, justamente, completar a imagem sugerida pelo texto?

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham fíncado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS, 1979, p. 870-871)

Essa declaração do narrador de *Dom Casmurro* explicita, de forma inequívoca, não só a essencial condição de enunciação da imagem literária - especialmente numa obra em que as “lacunas” são construídas de forma a tornar imprescindível a participação do leitor - como a interseção entre imagens verbais e mentais. Podemos criar mentalmente o quintal da casa da rua Mata-cavalos, quase o “vemos” cada vez que Bentinho o atravessa, mesmo que o narrador não faça nenhuma descrição desse espaço. Estabelece-se aí o jogo ilusório, fundamento do deleite estético da ficção, que, como observa Bourdieu, está justamente na adesão ao jogo, no pressuposto fundamental de que vale a pena levá-lo a sério (BOURDIEU, 2002, p. 483). Mas, em que medida as imagens fugidias da ficção machadiana se aproximariam das imagens fotográficas que por essa época já circulam por jornais, revistas e cartões-postais? Ou melhor, quais são as transformações que os meios de reprodução técnica das imagens impuseram às formas de percepção e quais seriam os possíveis efeitos imagéticos que esse fenômeno produziria na narrativa?

Já dizia Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que com o advento da fotografia “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam ao olho” (BENJAMIN, 1996, p. 167). A aceleração na captação das imagens possibilitada pela nova técnica passa a situar-se, segundo Benjamin, no mesmo nível da palavra oral. Essas observações sugerem que tal aceleração representaria uma mudança de percepção do próprio objeto. O tempo de reflexão entre a observação do referente e sua reprodução ou re-significação já não é mais o mesmo da pintura ou da escultura. O espaço urbano, objeto mutante por excelência, passa a ser um dos alvos preferidos do olhar intermediado pela lente. A narrativa, por sua vez, também tenta captar, da forma mais rápida possível, a mudança provocada pelo homem, aproximando-se cada vez mais da palavra oral. O objeto-cidade e as imagens que a ele se referem, icônicas ou verbais, corroem muitas vezes o tempo da pausa necessária à reflexão.

Entre a aceleração na captura da imagem, a pressa com que o observador aproxima-se do seu objeto, e as imagens cercadas de “ruídos”ⁱ, dá-se justamente a perda da suspensão, o abandono da contemplação. O ápice desse movimento é, até agora, o estágio em que se encontra a sociedade contemporânea que, invadida por câmaras digitais, dispensa o tempo artesanal da revelação da imagem latente do negativo e sua passagem a o papel através dos procedimentos físico-químicos do laboratório. A fotografia perde o que ainda lhe restava de processo alquímico, de mescla de ciência e magia, de tempo de espera entre a captação e o resultado transfigurado no papel. Enfim, desliga-se definitivamente da tradição que lhe deu origem para inaugurar outra. A eficácia das novas tecnologias e a desenfreada produção de imagens implica num adiamento da experiência, tornando desnecessária até mesmo a observação direta do objeto. Os turistas já não vagam aleatoriamente pelas ruas da cidade, mas apenas caçam imagens que comprovem que ali estiveram. No entanto, o que pretendo ressaltar é que esse processo teve início com o próprio advento da fotografia, embora delimitado pelas possibilidades e impossibilidades técnicas, o que representa uma importante mudança na percepção da realidade e outra maneira de relacionar-se com ela.

Ainda assim, quando vemos hoje uma imagem urbana produzida pela fotografia do século XIX, percebemos que alguns de seus elementos a tornam significativa até mesmo devido à leitura que deles fazemos. Além do preto e branco e sua infinita gama de cinzas, a maior parte dessas “vistas” mostra espaços vazios, uma vez que a necessidade de longas exposições - decorrentes da precariedade das câmaras e da pouca sensibilidade dos filmes - impedia a captação do movimentoⁱⁱ. As vistas do Rio de Janeiro realizadas por Marc Ferrez diferenciam-se da avalanche de imagens que somos obrigados a consumir todos os dias, já que o tempo gasto em sua produção elimina de alguma maneira os “ruídos”, deixando uma imagem condensada da cidade, tão eloqüente quanto um *haikai*. Nelas, ainda é possível encontrar as imagens pacientes, como as de Tóquio filmadas por Yasujiro Ozu, nas quais se percebe a presença do olhar que mantém uma relação intrínseca com o referente. Wim Wenders refere-se a essa disparidade de universos imagéticos ao relatar sua experiência de busca das imagens perdidas de Ozu:

Quanto mais a realidade de Tóquio me aparecia como plenitude de imagens arbitrárias, duras, ameaçadoras, e até inumanas, maior e mais poderosa se tornava na minha memória, a imagem do universo afetoso e ordenado da cidade mística de Tóquio nos filmes de Yasujiro Ozu. Talvez fosse isso que já não existia: um olhar que pudesse criar ordem num universo cada vez mais desesperado, que pudesse ainda tornar transparente o universo. Talvez um tal olhar não fosse já hoje possível, nem mesmo a um Ozu. Talvez a inflação galopante das imagens já tivesse destruído demais. Talvez as imagens que poderiam unir o mundo e ser umas com o mundo estejam hoje perdidas para sempre. (WENDERS, [s.d.], p. 85-86)

Na contraposição entre as imagens captadas por sua percepção e aquelas herdadas dos filmes de Ozu, Wenders vai formando o seu arquivo particular em que o essencial passa a ser a própria reflexão sobre o olhar e o tempo de gestação das imagens. Por sua vez, a consciência da pausa e da suspensão, efeito que também a fotografia oitocentista deixava em evidência através dos espaços fantasmagóricos criados pela técnica ainda insipiente, parece impregnar o relato machadiano, como num diálogo secreto entre o texto literário e o icônico. Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, os cortes e intervalos

nascidos da prática do “despropósito”, não só permitem a inclusão de diversos outros textos como são a principal estratégia do autor no sentido de contrariar as expectativas do leitor e obrigá-lo, dessa forma, a abrir mão de qualquer leitura passiva. Através de uma narrativa entrecortada que muitas vezes privilegia o não-dito, Machado parece compartilhar o processo alquímico das primeiras imagens fotográficas, utilizando a falha e a falta de nitidez como possibilidade das múltiplas intervenções leitoras.

Volto, então, às possíveis inter-relações entre a constituição da imagem textual e a icônica. Se, como afirma Jacques Aumont, não há imagem puramente icônica, uma vez que para ser compreendida ela depende do domínio da linguagem verbal, ou seja, o espectador sempre irá relacioná-la a uma série de enunciados ideológicos e culturais (AUMONT, 2004, p. 248); por outro, também as imagens produzidas pela narrativa estarão contaminadas por códigos icônicos. Os mecanismos utilizados pelo texto machadiano, ao mesmo tempo em que remetem à tradição romanesca de linha cervantinaⁱⁱⁱ, também estabelecem um diálogo profundo com as novas concepções de produção imagética que passaram a circular a partir de meados do século XIX com o advento do daguerreótipo. Além disso, a leitura que hoje fazemos da ficção de Machado de Assis aumentará as possibilidades desse diálogo ao entrar em contato com o nosso arquivo coletivo de imagens, formado em mais de um século e meio de intensa produção e difusão de material iconográfico, seja através da fotografia ou, mais tarde, do cinema. Sendo assim, as inúmeras interrupções e saltos que encontramos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* poderiam relacionar-se aos intervalos produzidos entre dois planos, no caso da montagem cinematográfica; ou entre duas imagens fixas pertencentes a uma mesma seqüência, no caso da fotografia. As múltiplas conexões entre imagens verbais e icônicas vão, assim, configurando o nosso acervo de imagens mentais e de percepções de objetos simbólicos que se entrelaçam numa teia cada vez mais complexa e sutil.

Referências bibliográficas:

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, Vol.1, Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructurad del campo literário*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2002.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1974.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico*. Trad. Eleonora Bottmann. São Paulo: Papirus, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIEIRA, Elisa Amorim. *Da fotografia ao romance realista: Rio e Madri em imagens e relatos do século XIX* (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2005.

VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra Lopes. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

ⁱ Barthes após analisar os retratos realizados por Nadar e August Sender, afirma que a face retratada torna-se o produto de uma sociedade e de sua história. Aponta, então, para a questão do sentido e para a sua singular contradição. Nesse aspecto, o que ele chama “fotografia máscara” seria inquietante, uma vez que são imagens que falam demais, que fazem refletir: “A máscara é, no entanto, a região difícil da Fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo” (BARTHES, 1984, p. 58)

ⁱⁱ Sobre essa questão, diz Paul Virilio: “Dos trinta minutos de Niepce em 1829 aos cerca de vinte segundos de Nadar, em 1860, o tempo que, na fotografia, se expunha com independência, diminuía para seus técnicos com uma lentidão exasperante”. (VIRILIO, 1994, P. 41)

ⁱⁱⁱ Refiro-me às obras que, como o *Quixote*, de Miguel de Cervantes, são conscientes de sua natureza fictícia.