
IMAGEM E NARRATIVA – OU, EXISTE UM DISCURSO DA IMAGEM?

Mauro Guilherme Pinheiro Koury
Universidade Federal da Paraíba – Brasil

Resumo: *Este ensaio discorre sobre o atributo narrativo da imagem. Parte do pressuposto de que a imagem como discursiva em si, revela a intenção de um real como puramente dado, exterior aos códigos de apreensão do humano ato de sociabilidade. Busca compreender, enfim, por que, mesmo em época de uma interatividade intensa sobre a virtualidade dos objetos, onde a imagem passa a ser atributo de apreensões, modificações e visitas virtuais cada vez maiores, o código do real como objeto de apreciação do lugar de origem indiciário ainda permeia o pensamento sobre a imagem. Como se ela contivesse um discurso em e por si mesma, como originando primeiros atos narrativos da ligação do homem com o homem e a natureza que o cerca.*

Palavras-chave: *imagem e discurso, imagem e narrativa, imagem fotográfica, real e ilusão do real.*

Abstract: *This essay discourses on the narrative attribute of the image. The image is taking here as discursive in itself, discloses the intention of a real as purely given, exterior to the codes of apprehension of the human act of sociability. Fetching to understand, at last, why, exactly at time of an intense interactivity on the virtuality of objects, where the image starts to be virtual attribute of apprehensions, modifications and bigger virtual visitations, the code of the real as object of appreciation of the place of still as the origin the thought on the image. As if it contained a speech in and for same itself, as originating primevos narratives acts of the plugging of the man with the man and the nature.*

Keywords: *image and narrative, image and speech, photographic image, real and illusion of the real.*

Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a contrallare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica".

(Italo Calvino, *Lezioni Americane*)

Falar sobre o discurso da imagem me coloca em uma situação de reflexão *sui generis*, fico pensando no que poderia dizer além do já saltando aos olhos que uma exposição imagética oferece! A imagem parece ser tudo, o que está antes e o que estará depois. Ela se oferece como uma existência por si, como paisagem onde um situa-se como pessoa e nela e através dela ver o mundo e os outros. Mas, será que é assim?

A imagem atravessa a reflexão indo além dela, por existir *per si*, por se encontrar onipresente no mundo? O real é imagem, permite-se como imagem que situa o ser em um lugar específico, onde os discursos são possíveis porque já existentes na, pela e através da paisagem? As imagens possuem um significado intrínseco a elas mesmas que a fazem singular, possuidoras de um discurso próprio e propiciadoras de discursos primevos do humano em interatividade? A sociedade é produto da imagem ou construtora de imagens possíveis? Se a segunda alternativa é tomada como ponto de angústia e partida, como pensar o real enquanto imagem captada e referenciada, enquanto índice e enquanto conotação?

A constituição indiciária de um tempo e de um lugar específico onde a imagem remete a imaginação e a memória, como diz Barthes (1980), em uma singularidade impossível de ser contestada: houve um tempo e um lugar onde se interpôs mecanicamente máquina e olhar, no registro de um objeto concreto, não leva a indicar a paisagem exposta como realidade, e nesse momento como discurso evidente em si, com códigos próprios que evidenciam a sua natureza de real e necessitam instrumentalizar a razão para sua percepção *in totum*? Ou seria o contrário, a paisagem não reflete nada além dos códigos a ela exteriores, construídos simbolicamente por uma sociabilidade específica de um tempo e de um lugar qualquer?

Conota mais do que denota instrumentações a ela interposta por discursos que a refletem como apreensão, como compreensão e como polifonia de

sentidos, ligados a um corte espaço temporal específico, mas também a subjetividades que vão além ou aquém deste recorte. Politiza a paisagem, tornando-a discursiva através da politização, no sentido humano do agir. Torna-a possível de ser paisagem enquanto caráter simbólico que remete a valores sociais e subjetivos específicos.

Eu me pergunto, neste sentido, existe um “discurso da imagem”? Não sei porque mas me vem à cabeça a imagem poética de um Cartola quando, remoendo dores de um amor junto ao jardim ou quintal de sua casa, de repente se dá conta de que fala com flores e diz: “... mas que bobagem, as rosas não falam” e complementa, como consolo ou mortificação, “simplesmente as rosas exalam o perfume que roubam de ti, ai!...”. A tentação de parafrasear o Cartola é grande, até porque não possuo o dom poético de um mestre da música popular como ele, mas aí vai o mote: Um discurso da imagem!?. Mas que bobagem, as imagens não falam, simplesmente as imagens capturam símbolos que roubam do mundo, e, como diria o Cartola: ai!...

Uma espécie de caça para um zoológico raro, tal como um safari de auras, me juntando a Walter Benjamin (1971) na busca do sentido de apreensão do ato e do objeto imagético, e aqui especificamente falando do objeto fotográfico.

Matías Recart (1998), fotógrafo mexicano, entrevistando fotógrafos ligados à imprensa internacional sobre a questão dos conflitos entre fotografia e participação, sobre ética na fotografia, chega a conclusão de que existem duas condições básicas para se chegar a um trabalho completo em fotografia. A primeira condição é objetiva, a de que se está retratando ou documentando parte da história. A primeira condição, assim, para ele, é barthianamente indiciária (Barthes, 1990).

A segunda condição é subjetiva. A que deixa uma marca como um trabalho particular, onde a experiência de vida do fotógrafo implica no olhar e está estampado no enquadrar o objeto a ser fotografado e a escolha de uma foto ou outra a ser revelada. Para Recart, essa segunda condição é fundamental ao fotógrafo, porque ao contrário ele se torna, ou se tornaria, um funcionário da imagem.

Alguém ensandecido pela captura ou registro de paisagens autônomas e eticamente enlouquecido com a influência do olhar sobre a máquina e a imagem possível que ela captura e revela. Como o cinegrafista em crise no filme “Sob o Céu de Lisboa”, do cineasta alemão Wim Wenders, que passa os dias

com uma câmara ligada presa às suas costas, capturando por conta própria imagens que nunca serão reveladas. Armazenadas depois em um velho prédio abandonado de um antigo cinema para serem descobertas puras por arqueólogos de um futuro que talvez nunca virá.

Imagens que falam por si, ou que falariam por si, como se elas próprias pudessem apresentar um mundo que não o humanamente mundo aprisionado pelos códigos também simbólicos de uma racionalidade social de um momento dado. Objetos de catalogação do real, colecionadores de paisagens a serem descobertas por novos olhares presentes ou futuros, a imagem teria por função a de anunciar a diversidade de ambientes exóticos. Reunidos e, posteriormente, classificados por uma arqueologia do efêmero informacional que daria unidade a uma possível polifonia de uma só voz (Baudrillard, 1996).

A imagem discursiva de mundos que se entrecruzam nos olhares dos fotógrafos, videoastas e cineastas, que teriam por função expor ao mundo o mundo. Registrar a história do momento e do lugar presente, como futuro detentor de um passado a ser construído na catalogação das imagens descobertas e reveladas como exemplares.

O mundo das imagens seria aparentemente o elemento primevo por onde as classificações codificadoras e simplificadoras de si se revelariam e tornariam-se possibilidades sociabilizantes. Caberia então o registro como fundamento do código, sempre simplificador do imagético mundo que a paisagem revela. A imagem registrada aparentemente revelaria mais do que o próprio elemento contido em sua leitura. Teria um discurso próprio a ser apreendido, castrado que está pela fetichização de outras linguagens, que reduziriam a capacidade humana de ler a paisagem revelada pela câmera.

O medo da redução da imagem passa pelo momento audaz do registro do momento (histórico). Se funde numa dicotomia esquizofrênica, ou quase, sobre o significado do ato da captura da paisagem em imagem, e a ilusão dos possíveis obstáculos do olho humano na tomada de paisagens que não revelem mais do que o preconceito deste olhar. A intenção da máquina que registra o mundo *per si* e por si, como se fosse possível a intenção alheia do código que a revela.

A imagem como discursiva em si revela a intenção de um real como puramente dado, exterior aos códigos de apreensão do humano ato de sociabilidade. Mesmo em época de uma interatividade intensa sobre a virtualidade dos objetos, onde a imagem passa a ser atributo de apreensões e modificações e visitas virtuais cada vez maiores, o código do real como objeto de apreciação do lugar de origem indiciário ainda permeia o pensamento sobre a imagem.

Como se ela contivesse um discurso em e por si mesma, como originando primevos atos de ligação do homem com o homem e a natureza que o cerca.

O discurso sobre o poder discursivo da imagem, como apreensão, catalogação e fundação do real continua, na era da imagem espetáculo (Rénaud, 1989) a rejeitar o simulacro da própria revelação como representação identitária de um real. Apresenta a imagem como portadora deste real enquanto discurso possível de si própria. Enquanto incapacidade humana de apreender todos os significados contidos no ato mesmo da paisagem capturada. Uma educação, uma pedagogia capaz de ensinar aos homens a lerem, a explorarem os próprios enunciados do real contidos nos recortes revelados pela imagem apreendida e exposta sendo, deste modo, necessária.

A imagem como discurso de si, permite, de um lado, pensar a sua produção como mecanicamente possível, e neste caso, como enfaticamente capaz de revelar realidades incapazes de leituras sistemáticas pelo social de um momento dado. Permite, ao mesmo tempo, fundar contemporaneidades enunciadoras de novas emergências de fusões de uma mundialidade dispersiva, heterogênea, porém cada vez mais sujeita a uma Unicidade de lugares diversos em um mesmo lugar.

Como um não lugar, na expressão de Marc Augé (1994), que é ao mesmo tempo o lugar de todos e de ninguém, um lugar de passagem, um lugar comum. Ao proporcionar ao não lugar o estatuto do lugar comum, por outro lado, explora o objeto do desejo como a única forma possível de realização do ato societário. Mecânico e utilitarista em si, porque sujeito a ações egoísticas e a uma lógica sistêmica de mercado.

Externo ao sujeito da ação, mas individualista enquanto ação social possível, movida que é pelos cálculos desejantes de indivíduos enclausurados a parcimônia de um mercado imagético, que os faz desejar ao mesmo tempo que produz seu próximo desejo. Manipulação de imagens, ou imagens que se manipulam de forma autóctone, como se manipula uma torneira no ato mecânico de abrir e fechar objeto.

O imaginário passa a ser produto psicótico de fundações e manipulações de formas desejantes. Sempre egóicas e sempre submetidas a regras de pensar externo a elas, espacial e temporalmente. A memória, por sua vez, torna-se apenas pensável através de coleções de imagens discursivas. Imagens experienciadas enquanto fundadoras de um espaço e de um tempo do indivíduo a elas submetido e por elas permitido selecionar para recordar ou esquecer, e prosseguir.

Um nostálgico prosseguir, sem volta, sem olhar para trás, perdido ou submerso que se encontra no âmbito da imagem que o forma enquanto discurso dela própria. Que o transforma em paisagem. Que o subsume enquanto regras, que o visualizam apenas como subjetividade desencontrada, no egóico ato do desejo que o impulsiona ao mercado.

Pensar um discurso da imagem assim, é retirar do sujeito a capacidade de ação, enquanto criação societária. Ícone de si mesma, a imagem captura a imaginação e funda a memória através da coleção manipulável de experiências de si própria, enquanto paisagem onde estão todos inseridos. Desde sempre.

O discurso da imagem, neste caso, é um transcurso, que se aceita, transcendendo os homens em sua experiência básica que é o simbólico. O simbólico já é dado pela imagem como paisagem de si mesma.

Ilusão ou fetiche que surpreende o olhar que observa, como se fosse real o que não passa de construção. O discurso da imagem enovela a criação. Esconde o humano caráter da criação como fundamento de uma linguagem, de um dado discurso, inclusive do discurso da e sobre a imagem.

Que se pense esse processo através da fotografia, o que pode ser ampliado para compreensão de todo e qualquer processo imagético. A fotografia revela e esconde simultaneamente, em um misto de arte e realidade. O olhar reflexivo parece assim ser capturado, primeiramente, como estética absolutamente sentimental sobre o processo de visão de um real qualquer – fotográfico –, no qual se debruça.

O real da foto é singularmente a realidade que a foto apresenta, misturada ao olhar que vê e a realidade imaginária das relações que fundam esse olhar, como uma curva de vida particular. A realidade fotográfica é, assim, sempre uma construção estética, amparada nas configurações do real de vários olhares que fundam a constituição final do produto fotografia no público.

Sempre uma construção social, por embaralhar nos diversos olhares que a compuseram, singularidades imaginárias da constituição de um povo. Apresenta os elementos necessários à compreensão comum de olhares singulares sobre o mesmo conjunto e, ao mesmo tempo, institui a diferença pela especificidade que cada olhar possui. Experiências diversas que alinham cada olhar a um núcleo comum mas o faz também único – indivíduo singular, sujeito de suas experiências, criador.

Essencialmente simbólico o jogo, no qual o fotográfico se apresenta enquanto construção social. Jogo que revela a polifonia de possibilidades na constituição de um mundo comum, na expressão de Hannah Arendt (1974, 1993).

Evoca a multiplicidade de complicitades que faz o olhar único ser compartilhado como olhares simultâneos e próximos necessários à prática de uma sociabilidade. Revela, enfim, a sensibilidade do olhar que captura recortes e ângulos da multifacetada face do cotidiano fazer dos homens. Cotidianeidade onde se debruçam outras sensibilidades em olhares que observam o produto capturado. Remetido a novas singularidades expressivas da reflexão, onde se estabelecem as bases da compreensão e do pensamento.

O perigo do jogo desses diversos olhares é quando o objeto ganha autonomia e submete os olhares ao próprio objeto. O configurando, não como construção sempre em modificações, sempre em processo mas, como o real efetivo. Como a verdade sob a qual o olhar se subsume e se faz visão.

Quando esconde o jogo de criação simbólica dos homens enquanto criadores e o faz produto da técnica. É o outro lado da potencialidade da fotografia, enquanto instrumento simbólico manipulável na conformação hegemônica de uma dominação social.

As duas facetas da fotografia, enquanto criação e enquanto subsunção do olhar, demonstram o fascínio que exerce o ato fotográfico para o social e para o pensar as estruturas elementares da constituição desse social. Em um e no outro a polifonia de recortes, de símbolos, de valores.

Dos significados intrínsecos atribuídos ao não percebido, por ser banal ou por não estar ao alcance. A universalidade e a globalidade do particular distante como singular local, complexificam o olhar que captura e o olhar que vê o objeto presente em uma realidade fotográfica.

A imagem, então, não possui discurso, mas permite discursos nela, sobre ela e através dela. Discursos que se revelam em choques ou em fusões de olhares múltiplos. Seja dos esquadros (de esquadro), enquadrados ou simplesmente objetos do fotográfico, como caça e presa dócil. Seja dos esquadrinhadores, enquadradores ou fotógrafos. Seja ainda dos que encomendam ou alugam olhares que perseguem objetos ou cenas fotográficas. Seja, enfim, o olhar dos que a editam, e dos olhares que verão o zoológico de auras aprendidas e tornadas públicas. Reveladas, por fim.

Enquanto simbolicamente e enquanto imaginariamente, são os diversos discursos por trás e sobre uma revelação que elaboram a imagem. Ela é assim produto de uma polifonia de olhares que refletem e remetem a códigos que estão além dela própria.

Ao se ver uma imagem não se vê nada. Não se tem nada mais do que uma paisagem capturada, que não revela além do que uma paisagem revela. Nada!

O vazio de sentido simbólico de uma paisagem integra apenas o ver ou sentir reflexo sobre o mundo a que está submerso, sendo apenas mais um na paisagem que engloba. O olhar na paisagem capturado e catapultado na imensidão solitária da integração totalizante que a paisagem encerra. Necessário sendo assim, para apreender conteúdos possíveis, olhar a imagem. E o olhar tem aqui o sentido reflexionante, diferenciado do ver.

É deslocar-se da paisagem para refletir simbolicamente sobre ela. Incorporando-a a si, através de códigos que a libertam da captura da integração, e tornando-a extensão qualificada dela mesma perante os olhos simbólicos que a recupera. Que a remonta pela de-construção.

Não des-construção como se acostumou as ciências sociais no Brasil a usar o conceito. Pois desconstruir parece possuir o significado da destruição para fazer de novo. O desconstruir, não. Tem o sentido de decompor, para o conhecer simbólico repondo-o enquanto significação, enquanto ressignificação, ou enquanto compreensão do objeto sobre e sob reflexão.

Sem desconstruí-la, no marasmo averso do fazer de novo, nesta forma perversa do novo efêmero feito de espuma, mas decompondo-a em códigos sensíveis que a remontam como parte do olhar que observa e reconhece. Deposita, alimenta e realinha núcleos ou conteúdos paradigmáticos capazes de compreender. Pois olhar é atribuir sentidos e captar sentidos incorporados no objeto.

A imagem, e aqui especificamente a imagem fotográfica, nos conta assim histórias ou estórias que outros nos contam. Nos remetem a narrações ou narrativas possíveis e passíveis de serem decodificadas, enquanto linguagem simbólica comum e subjetivamente livre, para novas investidas no ato de captura compreensiva.

A paisagem que revela é paisagem com sentidos incorporados no ato da escolha, do convencimento ou não do objeto a ser apreendido, da apreensão, da revelação e da publicização final. E mais, nesta publicização ou edição das imagens, se incorporarão outras histórias e outros sentidos que se somam ou se tornam independentes da história ou da estória originais nelas já encorpadas.

Complexa em sua forma de expressão, a imagem narra trajetórias de apreensão de sentidos vários. Trajetos que vão se incorporando, enquanto discursos densos que tensionam cada novo olhar a uma busca ampla dos diversos códigos imersos nela ou emersos dela. Resignificam o olhar a cada novo evocar, o que permite uma liberdade específica de atribuição de sentidos novos aos já anteriormente impressos.

Para compreensões absolutamente divergentes das anteriores orientadas e impingidas no jogo de definição da narração, permite também o estranhamento e diferenciação de sentidos, enquanto processo constante de indefinição do olhar que busca compreender. Decompondo-a, deconstruindo-a para uma remontagem que apreende as definições anteriores nela presentes e as redefinições aderentes e permanentemente sempre possíveis e passíveis de se realizarem no ato de olhar, ou na ação do olhar.

O olhar do público é um olhar público, isto é, de apreensões ou códigos elementares de definições comuns. Olhares capazes de compreender os significados impressos ou emitidos no imagético exposto. É, neste sentido, um olhar devasso que esteticamente refunda os sentidos propostos.

Alimentam as histórias ou estórias esquadrihadas de e com outras histórias várias de cada olhar que as vê. Refaz discursos contidos ou remete a novos discursos, presos que estão a curvas de vida. Contidos nas experiências primeiras e sempre únicas de cada um olhar que se põe a conferir outros olhares nas imagens impressas.

Um discurso da imagem não é mais, assim, do que um conjunto de discursos que se sobrepõem ao ato cativo. No sentido de apreender e afetar, como memórias que revelam individualmente um tempo ou temporalidade coletiva ou coletivamente partilhada.

Não existe, então, um discurso da imagem, mas um discurso de indivíduos humanos que submetem paisagens ao ato documental de um registro estrategicamente elaborado. Publicita um olhar, ou diversos olhares sobre os objetos apreendidos: como agências, como fotógrafos, como retratados, como editores, como público, enfim. Olhares como discursos sobre a imagem e o seu processo de construção. Anterior e posterior a ela, nunca nela em-si.

Apreende-se um olhar e nunca o real, apesar do real ser a fonte de onde se enquadra ou se enfoca o objeto a ser capturado. E Susan Sontag (1977) diz bem ao falar da violação do objeto pela imagem que dela se apreende. Pois na violação nunca se retrata o objeto mas o olhar sobre ele.

O gozo da realidade recortada é de quem a submete ao olhar e aos olhares nas diversas formas de apreensão possível. O que se está presente é o gozo-olhar dos violadores (Sade, 1988).

Os objetos violados nunca se reconhecem na violação submetida, a não ser como olhar posterior sobre si mesmo. Olhar que revela a si próprio através do outro, daquele que introduz a violência simbólica (Bourdieu; Passeron, 1993) do seu olhar sobre a cena que esquadra, sobre a cena que revela, sobre a cena que evoca.

Que submete enfim. Que provoca discursos de estranhamento, sempre de estranhamento, mesmo que compartilhado e aceito e transubstancialmente vivenciados como memória coletiva.

Olhar-discurso, olhares discursivos na e sobre as imagens. Nunca imagem que discursa por si.

Referências

ARENDT, H. *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 1974.

ARENDT, H. Só permanece a língua materna. In: ARENDT, H. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. p. 123-143.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, R. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, J. Vivisecting the 90s: an interview with Jean Baudrillard. By C. Bayard & G. Knight. *Research in Semiotic Inquire*, v. 16, n. 1-2, p. 191-203, 1996.

BENJAMIN, W. L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique. In: BENJAMIN, W. *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Gonthier-Denoel, 1971. p. 137-181.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. *La reproduction*. Paris: Minuit, 1970.

RECART, M. Uma visão sobre a fotografia, as agências e os conflitos. *Biblioteca Visual do NUFCA*, 1998. Disponível em: <<http://www.bestway.com.br/Nufca>>.

RÉNAUD, A. L'immagine oggi. nuova immagine, nuovo regime del visibile, nuovo immaginario. In: ANCHESCHI, G. et al. *Videoculture de fine secolo*. Napoli: Liguori, 1989. p. 11-27.

SADE. *Ciranda dos libertinos*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

SONTAG, S. *On photography*. Midlesex: Penguin Books, 1977.