

A ALMA APRISIONADA

Dulce A. ADORNO-SILVA
Professora no Instituto de Artes,
Comunicações e Turismo
da PUC-Campinas

RESUMO

Este artigo analisa a importância da imagem para o ser humano, comparando o mito de Narciso e o fascínio pela própria imagem com a inveja sentida pela madrasta no conto Branca de Neve por causa da efemeridade da beleza constatada no espelho. Diferencia a imagem cujo meio é o espelho daquela registrada pela fotografia. Comenta a importância da visão para o ser humano e algumas das reações diante das primeiras imagens fixadas pela fotografia. Compara a linguagem fotográfica com a verbal.

Palavras-chave: Imagem. Fotografia. Linguagem verbal.

ABSTRACT

This article analyses the importance of image for the human being, comparing the myth of Narcissus and the fascination for his own image with the jealousy felt by the stepmother in the tale Snow White due to the ephemeral beauty reflected in the mirror. It differentiates the image in the mirror from the one registered by photography. It comments the importance of vision for the human being and some of the reactions in front of the first images fixed by photography. It compares photography language with verbal language.

Key-words: Image. Photography. Verbal language.

A alma aprisionada

A Imagem Efêmera

A imagem sempre exerceu fascínio absoluto sobre o ser humano. Desde tempos inmemoráveis tem-se notícia de mitos e lendas marcados pela sua presença. Não se sabe quando o homem a observou pela primeira vez, mas o mito de Narciso mostra-nos como foi esse primeiro contato.

A impressão que Narciso teve ao ver a própria imagem refletida nas águas foi tão profunda que não conseguiu nunca mais desprender-se do encantamento que lhe causou. Em vão foram os apelos de Eco, por ele apaixonada, que tentou libertá-lo do torpor egocêntrico e voltar-se para ela. Em vão foram porque jamais conseguiram afastá-lo da obsessão pela própria imagem, que o isolou até a morte, impedindo-o do convívio mediador da linguagem e do amor.

O mito revela a essência humana, de modo que as amarras da imagem narcísica não foram suficientemente exemplares para que o homem se afastasse dela. Das águas para o espelho passou muito tempo, durante o qual o homem continuou amarrando-se à própria imagem. Em: Branca de Neve, a madrasta, reiterativamente, consulta o espelho para obter a certeza de que a verdadeira imagem da beleza lhe é exclusiva. Mas o espelho não mente e mostra-lhe a realidade: a jovem enteada é muito mais bela. Se o espelho mentisse, ou se a verdade fosse outra, a estória não teria continuidade encerrando-se como a de Narciso, com a morte pelo isolamento egocêntrico. Há sempre na estória a busca da confirmação da beleza no espelho mágico “muito antes da beleza de Branca de Neve eclipsar a dela” (Bettelheim, 1990:242) e, ainda mais, o espelho ao refletir a realidade da mulher já madura e transformada, fala pela enteada, que é “mil vezes mais bela que a madrasta”.

Muitas outras narrativas retomaram esse tema, como o conto *O Espelho* - escrito por Machado de Assis - onde o personagem despe-se diante do espelho, despojando-se de todo o jogo de aparências exigidas pela sociedade, desnudando-se em completo vazio. Assim, ao contrário do que fez o personagem do conto, o espelho corresponde ao limite entre a vida egocêntrica, que se preenche com a própria imagem, e a vida social, palco de múltiplas imagens de interação entre o eu e os outros. Mas, tanto a madrasta como Narciso precisavam prender-se à própria imagem, refletida, que é fugaz, não se amarra e depende do objeto (referente) para se fixar.

Umberto Eco afirma que o espelho diz a verdade de tal forma que “nem mesmo se preocupa em reverter a imagem” (1989:17) como faz a fotografia. Ele não se presta à interpretação, pois a imagem reflete o objeto e

só existe enquanto ele estiver presente para ser refletido. A imagem especular não permanece na ausência do objeto, por isso não é um signo (algo que representa alguma coisa).

“Ele não “traduz”. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho - perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta os objetos.” (Eco, 1989:17)

Esse autor define “o espelho como qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente”, acrescentando que o espelho plano “fornece uma imagem virtual correta, ou simétrica, do tamanho do objeto refletido. A imagem é virtual porque “o espectador a percebe como se estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem “dentro”.” Diferente do olho humano, cuja retina inverte a imagem recebida, o espelho não a reflete invertida, mas situa a lateralidade tal como é na realidade (nele há congruência) e não como faz a câmara escura. Assim, define-o como prótese, ou seja, “todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão”, podendo estender sua ação: aumentar como fazem as lentes ou diminuir como as pinças como extensão da habilidade de apreensão manual. Acrescenta que os espelhos são canais - “*Um canal é cada medium material que permite a passagem da informação*” e ressalva que informação refere-se a sinais cuja quantidade é computável, mas não realiza uma semiose. Enfim, reitera a idéia de que ele não produz linguagem, mas dependendo do arranjo que se faz de vários espelhos pode “*revestir-se de função semiótica*”. Como exemplo, a utilização do espelho para emitir sinais que constituam mensagens previamente combinadas (Eco, 1989:18).

Reconhecendo a magia dos espelhos, em milhares de anos de uso, Umberto Eco a situa na possibilidade de nos vermos como as outras pessoas nos vêem, ao fornecer uma “*duplicata absoluta* do campo estimulante”, porque a imagem só se mantém em presença do campo estimulante, ao qual poder-se-ia ter acesso, olhando o próprio objeto.

“É exatamente dessa experiência de iconismo absoluto que nasce o sonho de um signo que tenha as mesmas características” (Eco, 1989:20).

Apesar do iconismo absoluto - o desenho, por exemplo, não exibe as características da duplicação própria do espelho - é fenômeno de total fluidez, a qual exemplifica com o fato possível de se enviar um espelho para a

A alma aprisionada

namorada, com o objetivo de lhe fazer um presente da imagem do emissor e o que ela encontrará na superfície regular, quando a olhar, será a própria imagem e não a do namorado. A imagem especular é fugaz; desaparece com a troca do objeto; ela não se fixa, é momentânea; dura enquanto permanecer diante dele o objeto refletido. O espelho corresponde ao em-si-mesmo do objeto refletido, que lá se fixa desconhecendo a outriedade. Umberto Eco, ao comparar a imagem especular com as palavras assim se expressa:

“...seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo o pronuncio quer dizer “mim”, e se uma outra pessoa pronuncia quer dizer aquele outro” (1989: 21).

Dessa forma, o objeto que o espelho nomeia é sempre o que está à sua frente, como se o objeto referente, cuja imagem se reflete, nesse momento de magia efêmera, a ele estivesse ligado por um cordão umbilical que se rompe no momento em que se afasta. Portanto, a imagem só se configura como tal em presença do objeto, não havendo a representação *in absentia*; além disso, a imagem só existe em realidade e verdade - não se pode mentir a partir dela (a não ser que intencionalmente proceda-se a um arranjo - sintaxe - de espelhos); o objeto espelhado é sempre ele mesmo, não sendo possível uma imagem mental, porque vemos o que se espelha; não há relação indicial entre a imagem refletida e o objeto-referente, cuja imagem possui iconicidade absoluta e não apresenta uma relação de contiguidade com o objeto representado; também, a imagem especular não se faz independente do canal ou medium (espelho) como os signos em geral; ela somente faz ver o que nele está e não dá a oportunidade de conhecer algo mais sobre ela. Logo, os espelhos não produzem signos.

Enfim, a imagem especular constitui a relação entre duas presenças, das quais o referente (o objeto) nunca pode estar ausente (é produzida na presença do objeto e não em sua ausência); não se pode mentir com ela e por meio dela; não se relaciona a um conteúdo; estabelece sempre uma relação entre ocorrências; não é independente do canal; e não é interpretável, pois não possui conteúdo, não permite inferências, definições, descrições.

Ainda mais, ela não se fixa, tornando prisioneiro momentaneamente apenas o objeto refletido. A presença do objeto (e não a ausência como no signo) garante a existência da imagem especular. Por isso, Narciso entrou em profundo êxtase na relação com a própria imagem, preso umbilicalmente a ela, única possibilidade de fixar para sempre a contingência de sua verdade. Ele perderia a si mesmo - porque a duração (como Henri Bergson a entende) é a nossa realidade - se não se aprisionasse reflexivamente, no sentido de

voltar-se para si mesmo (ensimesmando-se) - em uma atitude de alienação em relação à principal característica do ser humano, que é a comunicação que se realiza pela linguagem, mediação da vida em sociedade. Narciso optou pela fixação do momento, pela apreensão do tempo - o presente - , ou pela própria imagem de que nunca mais se desligou até a morte. A prisão ao seu ego, projetado como objeto, isolou-o do outro e da realidade do mundo, diferente da madrasta de Branca de Neve que o admitiu, sob protesto e movida pelo ciúme, mesmo reagindo de modo negativo, ao tempo irreversível que transforma a beleza e a juventude que passam e cuja realidade o espelho reflete, mas não fixa.

A imagem aprisionada

A imagem sempre conviveu com o homem, presa no interior de seus olhos; a visão comandada pelo cérebro demarcou o espaço de seu domínio (limitado?), determinando os limites do meio circundante e, para ele, a meta em função da presa que lhe era submissa. Foi a partir do olhar que o pensamento se lançou no espaço para ampliá-lo continuamente, assim como pela linguagem pôde associar-se com outros homens para o exercício do poder.

A diferença entre o olho humano e o dos outros animais para a realização da semiose é a que delimita a diferença entre aquele e esses que jamais foram capazes de representação sgnica e de evolução. Embora o homem não tenha a maior acuidade visual dentre os vertebrados - ela é privilégio dos pássaros - e tenha maior capacidade de interpretação visual graças ao desenvolvimento do cérebro, sabemos que um *“aparato capaz de atender ao sentido de visão altamente desenvolvido depende tanto da representação nervosa central que interpreta suas imagens como do aparato periférico sensorial que recebe e desenvolve”* (Duke-Elder, 1958: cap. IX).

Embora os olhos sejam importantes órgãos de recepção para os insetos, que são capazes de interpretar os movimentos, não o são para a maioria dos vertebrados, que usam muito mais o olfato e a audição do que a visão. Ela é subsidiária para a maioria dos animais: é importante para os predadores na captura da presa e, também, para coelhos e lebres, cuja visão serve para esquivarem-se, porém, de objetos relativamente próximos. O cão só é capaz de reconhecer seu dono a uma distância cerca de 500 metros (para ele o olfato é predominante); o gato não vê um homem parado a 8 metros e sua visão no escuro não dispensa as *vibrissae* táteis. Somente o homem possui

A alma aprisionada

excelência em sua performance visual devido ao desenvolvimento do sistema nervoso central de coordenação e percepção. Ele é uma criatura marcadamente visual, dotado de privilégios visuais em relação aos movimentos, que são suplementados pelos movimentos do pescoço, que faz com que a cabeça se volte rapidamente para um objeto de atenção colocado no campo binocular; serve à regulação da conduta, para exame próximo de objetos manipulados; a bipedia, como base de sua percepção do espaço e a consequente liberação das mãos também colaboraram com a visão para maior julgamento fino.

O campo de visão dos outros animais, cujo corpo se manteve condicionado ao esquema biológico pré-determinado pela vida, permanece limitada pelo uso instintivo de todos os sentidos. Já a supremacia humana, em decorrência da alteração mecânico-funcional de seu corpo, adquiriu liberdade em relação à própria vida, ampliando, por isso, a excelência de uso da capacidade de percepção visual, dentre outros sentidos. Assim, ele pôde prender a imagem em seu olho, graças à memória visual e a sua capacidade de decidir dentre as várias opções que a vida sempre lhe ofereceu. A imagem também constituiu-se para ele em algo a ser pensado, projetado e modificado a partir da inteligência.

A imagem liberta do olho

Como sempre fez, do mesmo jeito que interiorizava em seus olhos as imagens recebidas instintivamente do mundo, passou a pensar sobre elas e projetá-las em forma de objetos que a representassem. Por esse motivo, lançou mão da magia para, por meio da imagem, satisfazer seu desejo de dominação. A imagem projetada para fora do olho adquire a forma da pessoa ou animal que se pretendia prejudicar ou, no caso do totemismo, o objeto considerado ancestral do clã ou de uma tribo, tornava-se símbolo e era reverenciado por todos os seus membros.

A imagem se desprende do olho e adquire a função semiósica de representação; o totem não é o objeto em si mesmo, mas o seu representante. Não eram próteses, extensões do homem, mas reuniam significados importantes, simbolizando a própria origem da comunidade. Era a imagem que se projetou do olho humano para dar forma ao objeto que a representou. A magia tinha por objetivo submeter os fenômenos naturais à vontade do homem, proteger o indivíduo de perigos e de inimigos, bem como conceder-lhe poderes para prejudicar o outro. Segundo Freud, *“o princípio da magia consiste em tomar*

equivocadamente uma conexão ideal por uma real” (1974:101). O princípio que rege um dos procedimentos mágicos mais difundidos para prejudicar o inimigo consiste em fazer uma efígie dele com qualquer material adequado; o que se fizer à efígie acontecerá ao original. Para produzir chuva muitas vezes os povos primitivos realizavam atos que se assemelhassem à chuva (magia imitativa ou homeopática). O inimigo pode também ser prejudicado desde que se apoderasse de um pouco de seus cabelos ou unhas ou produtos de excreção ou pedaço de roupa; o que se fizesse à parte se refletiria no todo. Nesse segundo exemplo, a semelhança é trocada pela afinidade ou contigüidade. O canibalismo entre os povos primitivos assentava-se na crença de que devorando-se partes do corpo do inimigo adquirem-se poderes ali contidos ou representados (magia contagiosa). Certamente, esse tipo de magia corresponde à origem do signo indicial, assim como a magia homeopática ao ícone – representação da imagem.

Os desejos levaram os homens a praticarem a magia (Freud, 1974:106). Quando Freud compara as fases do desenvolvimento humano (animista, religiosa e científica) diz que a fase animista corresponde à narcisista e à magia corresponde a onipotência dos pensamentos. No uso da efígie, o pensamento exerce seu poder; a imagem representada na efígie afeta o referente (ausente) representado. Quando a imagem era submetida aos desejos humanos, era a eles que estava agrilhoadada. O poder exercia-se sobre o outro como na estória de Branca de Neve.

Na fase animista, Narciso ficou preso para sempre sem possibilidade de agir ou reagir sobre o outro; ele é o princípio da imagem, em contraposição à fluidez sonora da fala que se presta à relação com o outro. Em vão, mais uma vez, Eco chamaria o amado, pois embora efêmero (“as palavras, o vento as leva”) o seu apelo se constrói na e pela comunicação. A imagem do espelho ou a refletida na água só viveriam se o objeto refletido lá permanecesse para sempre em estado de letargia lingüística.

A imagem liberta do objeto

Desde os tempos remotos, os homens fizeram estudos sobre a reflexão da luz e conheciam os espelhos, como os de bronze do tempo de Moisés, espelhos planos de metal ou obsidiana, espelhos de prata dos romanos, espelhos côncavos de Arquimedes. No século XIII, Vincent de Beauvais falava de espelhos revestidos de chumbo e Raymond Lulle descreveu os processos de fabricação deles. Muito mais tarde fabricaram-se espelhos de vidro ou cristal

A alma aprisionada

que se tornavam refletores graças a uma camada de amálgama de estanho (aço dos espelhos = estanho dissolvido em mercúrio), há menos de cem anos substituído por uma camada delgada de prata depositada quimicamente (Delta-Larousse:5792).

A imagem, ao libertar-se do objeto e do olho humano pela magia homeopática, expandiu pelas paredes das cavernas em representações icônicas (os desenhos) que fixavam a história do homem. Tanto efígie quanto desenho iniciam o processo da fixação da imagem, memória da evolução humana. Mas processos, instrumentos e meios de representação não possuíam mobilidade e estavam sujeitos à ação do tempo. Da mesma forma, embora estando o objeto ausente, a representação jamais conseguia ser verdadeira e real como a imagem especular.

A evolução como característica principal do homem não se satisfaz com o desenho que se direcionou para a escrita, embora tenha descaracterizado o referente, e nem com a efígie que também possuía pouca semelhança com o objeto representado.

A visão, tão importante para o domínio do espaço, não se satisfaz com o real, paupável e visível a olho nu. Surgiram, então, as próteses que se multiplicaram a partir da Renascença e nos forneceram “mais e melhor o não-visto do universo” e que

“alteram gravemente os contextos de aquisição e restituições topográficas das imagens mentais, a exigência de se representar, esta transformação da imaginação em imagens, ... No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos (Virilio, 1994:18).

Segundo Virilio, “o telescópio projeta a imagem de um mundo fora de nosso alcance” e uma nova forma de percepção “cria o encaixe entre o próximo e o distante, um fenômeno de aceleração que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões” (1994: 19). Esse fenômeno acontece com qualquer tipo de lente, luneta, microscópio. Se o modo de ver o mundo tornou-se dissociado, porque dependente de próteses ópticas, a representação da imagem obviamente também seria afetada e não se faria apenas como representação real visível, mas como representação do real invisível, ou seja, daquele que depende da interposição do instrumento entre o olho e o objeto para ser reconhecido. Uma nova forma de ver associa-se a novos meios e instrumentos expandindo o exercício de poder que se dá pelo domínio do espaço.

O avanço técnico caminhou no sentido da tecnologia, a fim de que pensasse em um olho técnico capaz de representar e fixar a imagem cuja percepção é modificada de acordo com a evolução da visão instrumental. Da mesma forma, a multiplicação das próteses visuais exige uma codificação de imagens mais elaborada (1994:21-22) que implica redução de tempo de retenção pela memória, sem grande possibilidade de recuperá-las depois. Parece que a redução da retenção mnésica corresponde à exigência cada vez maior da fixação sígnica da imagem e de seu arquivamento.

A alma aprisionada

A obsessão pela imagem é histórica: iniciada por Narciso continua até nossos dias. Foi buscada por Alhazen, no século X, com a câmara escura de paredes opacas com um pequeno orifício em uma das paredes e um vidro fosco na parede oposta, onde a imagem se projeta invertida. Nos séculos XII e XIII, o observador permanecia no interior da câmara e olhava o lado oposto ao orifício. Quanto menor fosse o orifício, mais nítida a imagem observada.

Segundo McLuhan, já no século XVI, o passatempo de se observarem imagens móveis projetadas nas paredes de uma sala escura chegava ao mesmo tempo que a escrita mecânica com os tipos móveis. Mas essa visão da imagem ainda era invertida e foram necessárias as lentes para que as figuras aparcessem em posição normal.

Embora as próteses tenham sido fundamentais na alteração do modo de ver e de conceber o espaço, assim como uma etapa da linguagem visual para a invenção de máquinas que produzissem signos técnicos, elas não fixaram a imagem. Os mundos distantes - micro ou macro - que se aproximavam por meio delas somente eram fixados por meio de esquemas e desenhos.

No século XIX, o momento é de Niepce, cujas experiências levaram-no a entender que era possível fixar a imagem graças à ação dos raios luminosos, o que faz com que descubra o negativo, embora não conseguisse fixar a imagem. Em 1827, encontra-se com Daguerre em Paris. Mas só em 1829, depois da morte do irmão Claude, que inventara o movimento contínuo e depois de ter gasto sua pequena fortuna em pesquisas, associa-se com Daguerre. Niepce morre em 1833, desconhecido, mas foi o primeiro a reproduzir com a luz e sem qualquer ajuda humana, uma imagem do mundo, que pretendia fixar.

A alma aprisionada

Narciso deixa de ser único, proliferando-se. A luz tornou possível a fixação da imagem de cada um, como afirma Baudelaire (via Walter Benjamin): “a sociedade como Narciso pára para contemplar sua imagem trivial”. Todos desejavam, por meio da luz, apanhar sua imagem nas próprias mãos: e a luz que se fez por si, torna possível esse desejo. Enfim, por meio da luz todos podem contemplar-se indefinidamente.

O projeto sacrílego, crença que muitos possuíam no século XIX e à qual se refere Walter Benjamin - “*Fixar efêmeras imagens de espelho é um projeto sacrílego*”. *O homem foi feito à semelhança de Deus e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano*” (Benjamin, 1993, 92), estava consumado. O homem já havia expressado o pensamento por meio da fala que era um frágil suporte para a memória; depois, registrou-o por desenhos que se tornaram imotivados e arbitrários com a escrita que se fonetizou e distanciou-se do mundo. A escrita registrou o pensamento, a vida, a história do homem, mas não a sua imagem que só se realizou pelo desenho que ele próprio fizera: traços que o insinuavam e o decifravam como forma e não enquanto pensamento, legado da linguagem que o diferenciou dos animais.

Narciso não se encantou com a própria beleza, mas com a imagem que o fez estático. O torpor da imagem impediu-lhe a reflexão, o exercício do pensamento. A visão inebria porque dimensiona o tempo em sua estaticidade momentânea, a pseudo-parada do tempo. A efemeridade da imagem a que Narciso teve que se prender como garantia de eternidade, cuja presença não é própria desta vida, só podia levá-lo à morte.

Já a madrasta de Branca de Neve, mesmo dirigindo sua ação para o outro, não conseguiu fixar a imagem da beleza que se esvaía com o tempo, pois observando a enteada, constatava com revolta que a beleza da juventude não era mais seu privilégio: a imagem refletida pelo espelho compara-se à realidade da própria juventude, que a enteada ostenta. Por isso, sente ódio pela perda (para haver perda é preciso que exista um objeto que, no conto, é a beleza).

É preciso que a imagem seja signo, independente de quem e do que nele se faz presente, para que a forma perdure, para que se tenha essa ilusão na permanência da própria imagem. A memória pela imagem fixada pode reduzir o fetiche egoísta da pretensão humana pelo eterno, porque a memória é a parada do tempo que flui. O significante da fala, como foi dito, é vento, efêmero como o Poema-Vento de Fukiko Kobayashi, que diz com palavras sua própria realidade fugidia: a sonoridade (Campos, 1969:75). Portanto, se

os desenhos não correspondiam à imagem tal como é, embora os artistas tenham se esforçado durante milênios para que assim fosse, a câmera fotográfica fixou a imagem pela luz, tornando presente a vida que se faz passado. Não há mais motivo para a morte e para a destruição do outro que substitui a madrasta no tempo da juventude. A imagem se fixou no papel como interrupção da fugacidade do movimento que se faz e como suporte da memória que se pode perder na consumação do tempo.

“Merleau-Ponty (filósofo francês) diz que “as tomadas instantâneas petrificam o movimento”. Na pintura e na escultura, a impressão de movimento é dada pela ação simultânea da personagem ou do animal enfocando aspectos distintos e sucessivos, por meio da combinação de momentos que se sucedem no tempo. O conjunto é falso em sua simultaneidade, disse Rodin, mas é verdadeiro quando se observa sucessivamente as partes, e é essa a única verdade que nos interessa, pois é a aquela que vemos” (Virilio, 1994:61).

A memória e o pensamento por meio da escrita, mesmo significando o distanciamento do homem em relação à natureza, é uma conservação mnemônica mais duradoura. Com o signo fotográfico, não só a memória se altera, porque restringe a imaginação suscitada pela escrita, mas a própria visão, porque relegada ao olho mecânico e à luz artificial:

“...a retirada da órbita anatômica da visão, a delegação da visão às retinas artificiais de Niepce assumem aqui um sentido preciso” (...). Só se vêem porções instantâneas tomadas pelo olho de ciclope da objetiva e a visão passa de substancial a accidental. Apesar do longo debate acerca do problema da objetividade das imagens mentais e instrumentais, a mudança de regime revolucionário da visão à visualização são instaladas sem dificuldade nos costumes. Na medida em que o olhar humano se congela, perde sua velocidade e sensibilidade naturais, os instantâneos se tornam, ao contrário, mais rápidos” (Virilio, 1994:25-30).

Em relação às transformações que a objetiva operou, Virilio refere-se à “padronização do olhar”, que resulta na “proliferação de logotipos, siglas hitleristas, silhueta chapliniana, pássaro azul de Magritte ou boca carnuda de Marilyn”, que constrói um sistema de intensificação da mensagem (1994:31), porque decorrentes da reprodutibilidade técnica da comunicação visual, a que Benjamin aludiu em seu ensaio.

A alma aprisionada

A fotografia é a apreensão metonímica do todo – momento tomado do espaço que também se transforma. Nem passou pela cabeça de Narciso, inebriado, em êxtase pela imagem, que ela é apenas uma parte do todo capaz de ser percebido pelo olho humano. Da mesma forma, a imagem fotográfica acentua detalhes, pelo fracionamento e imobilização de um pedaço apenas da realidade intensificado pela iluminação. A fotografia é um detalhe selecionado pelo fotógrafo que deseja sedimentá-lo, pois se faz testemunha ocular de fragmentos da realidade.

A imagem fixada produziu o signo fotográfico, que se prendia ao papel representando o objeto ausente. O instante fotográfico, no momento de sua revelação, já se tornava passado, porque o presente não se fixa. Mas um novo mundo novo havia sido descoberto.

A alma não só havia ficado prisioneira do signo, como se multiplicara e banalizara-se; a luta extenuante de tantas mentes privilegiadas para prender a imagem tornara-se a luz nossa de cada dia. Narciso, Alhazen, Niepce, Daguerre, Arago (defendeu o instrumento óptico na Câmara dos Deputados em Paris, apesar dos protestos dos pintores de retrato), Talbot (1800-1877) e muitos outros continuam ainda a evolução desse invento que valorizou, não o todo apreendido pelo olho humano, mas os detalhes, as especificidades relativas da realidade do espaço que se modifica e não permanece graças a ação do tempo que flui.

Da letargia de Narciso à raiva manifesta em ação pela madrasta de Branca de Neve e à personagem machadiana do conto mencionado que se esvazia diante do espelho, a fotografia alterou o modo de ver o mundo e agir sobre ele, incluindo a concepção de beleza, que se situa em pequenos momentos e detalhes, como disse Talbot em 1844, ao publicar o primeiro livro ilustrado com fotografias, *O Lápis da Natureza*. Ele consegue dominar os recursos da fotografia, por meio dos quais vê a possibilidade de apreender o belo e escreve:

“Um raio de sol fortuito ou uma sombra que atravessa o caminho, uma roble ressequida, uma pedra coberta de musgo, podem despertar uma série de pensamentos, de sensações e de imaginações pitorescas” (Keim, 1971:17-19).

Do mesmo modo, Jean Eugène Auguste Atget (1856-1927) também detecta a beleza metonímica de Paris, gravando aspectos pitorescos das ruas: os monumentos, as fontes, os prostíbulos, o vendedor de guarda-chuvas - e vende suas fotos aos pintores. A fotografia deixa de ser cópia servil da realidade, usando recursos que valorizam detalhes que nos chamam a atenção mais que outros e, como arte, questiona as artes convencionais, redirecionando

a pintura, por exemplo. Sabo-se que os pintores que copiavam as imagens de Muybridge não conseguiam dar a seus cavalos posições verossímeis; as imagens instantâneas do movimento os assustam. Géricault havia representado em sua obra *Derby de Epsom* os cavalos no ar sem que qualquer das patas tocasse o solo.

Da banalização da imagem cotidiana, ao encontro com a beleza única do momento que se desfaz sem cessar, o signo fotográfico modificou nosso modo de ver e de pensar o mundo, mostrando as veleidades da beleza fixada na imagem e não apenas dita (falada/escrita); ao prender a alma, limitou a imaginação, aprisionou o fato no tempo em que acontece, tornando-o espacial, flagrante, estático, impossível à realidade humana; diferenciou a verdade da ciência do verossímil da arte, que procurou representar a realidade como a vemos e não como o olho fotográfico a apreende; enfim, com a reprodutibilidade técnica, atenuou a ambiciosa busca humana pela eterna beleza. Afinal, ela se espalha por todos os lugares públicos e privados, desfazendo o momento único de êxtase que aprisionou Narciso até a morte; agora são milhares de armadilhas (cada um possui a sua câmara fotográfica) fixando nossas almas e sem as quais não conseguimos mais viver; somos todos narcisos e madrastras para quem a imagem é a própria alma que se aprisiona a cada momento incessantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia*. (trad. de Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas)*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. (trad. Nathanael C. Caixeiro) Rio: Zahar Editores, 1979.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. (trad. de Arlene Caetano). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969
- ENCICLOPÉDIA DELTA-LAROUSSE (2ª ed.) Rio de Janeiro: Editora Delta S.A.

A alma aprisionada

DUKE-ELDER, Sir Stewart (org). *The Eye in Evolution*. London: Henry Kimpton, 1958.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente; Introdução à Pesquisa Semiológica* (trad. de Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1971.

ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* (trad. de Beatriz Borges). Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1974.

KEIM, Jean A. *Historia de la Fotografia* (trad. de Eduard Pons), Col. Qué sé?, Barcelona: oikos-tau, 1971.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (trad. Décio Pignatari), São Paulo: Cultrix, 1969.

VIRILIO, Paul. *A máquina de Visão: do Fotograma à Videografia, holografia e infografia (computação eletrônica): a humanidade na "era da lógica paradoxal"* (trad. de Paulo Roberto Pires), Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.