

Regimes representativos da modernidade

Karl Erik Schøllhammer

I

Quando hoje abordamos a Literatura Comparada o fazemos com a aceitação implícita de não falar apenas de estudos comparativos *stricto-sensu*. O campo da literatura comparativa é um “campo expandido” que continua abrindo-se para outras áreas, outras disciplinas e para um leque de temas não estritamente literários, recolhidos às vezes sob o rótulo de “estudos culturais”, e que cruzam as fronteiras tradicionais entre as ciências humanas, sociais e exatas.

Gostaria de demarcar um campo de trabalho comparativo que me parece ser, hoje, de renovado interesse para os estudos literários. Refiro-me ao estudo da relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura, como abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da “cultura da imagem”. Encontramos nesta área uma longa tradição comparativa entre as artes - a estética comparada - que hoje vem se definindo de modo *interdisciplinar* alargando sua perspectiva para uma linha de pesquisa que em inglês ganhou o nome de “visual culture” - ou seja a “cultura visual” - e que propomos aqui entender como uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre *discurso* e *visibilidade*. Assim, a hipótese principal que guia nossa abordagem aponta para a relação entre o que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender” como o nexos privilegiado para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento histórico e cultural.

A literatura sempre dialogou com as artes plásticas e a consciência estética e representativa nelas expressadas, mas atualmente assistimos uma evolução tecnológica dos meios modernos de comunicação visual na fotografia, no cinema, na televisão, na publicidade e nas realidades virtuais que redefine o papel do livro e da leitura e reflete-se nas novas possibilidades representativas da ficção de modo que talvez justifique a hipótese da criação de um novo *paradigma visual* na representação contemporânea.

Mas antes de precipitar nosso entusiasmo é preciso revisar algumas discussões sobre as experiências prévias neste campo e tentar definir abordagens mais concretas para um tal estudo comparativo. Pode resultar irônico retomar este campo de trabalho na luz da advertência de Wellek e Warren no livro *Theory of Literature* de 1956 no qual insistem na singularidade das várias artes – as artes plásticas, a literatura e a música – sua evolução individual, seu ritmo diferente e sua estruturação interna. Embora concebendo a soma total das atividades culturais do homem como um sistema integral de séries que se desenvolvem por si, Wellek e Warren consideram que cada série contém seu próprio conjunto de normas não necessariamente idênticas ou análogas às das séries vizinhas. A conclusão enfática de Wellek e Warren é que a comparação interartística não atribui em nada ou quase nada à compreensão da literatura em sua particularidade.

O alvo destas críticas era a tradição das *Artes Irmãs* cuja origem encontramos já na noção clássica de *Ut Pictura Poesis*, formulada primeiro por Simônides de Cós, segundo o testemunho de Plutarco, e retomada por Horácio. Na sua *Arte Poética*, Horácio defende a “irmandade” entre a poesia e a pintura, chamando a pintura de “poesia muda” e a poesia de “pintura falada”. As duas formas artísticas expressam, essencialmente, a mesma coisa embora por meios diferentes. Com esta observação abriu-se a discussão que persiste até hoje não apenas sobre a relação da poesia com a imagem, mas sobre os elementos “pitorescos”, “descritivos” e “expositivos” da literatura, e os elementos “poéticos”, “retóricos” ou “narrativos” da pintura.

Historicamente, a confiança na analogia entre poesia e imagem foi sempre desafiada e inicia-se, no renascimento um conflito crescente, uma *Paragone* – como o definiu Leonardo da Vinci – entre as artes. No tratado *Della pittura* – de 1435, Alberti define os princípios teóricos da *perspectiva central* na discussão sobre a especificidade expressiva da pintura, e, ao mesmo tempo, permite o rompimento do equilíbrio e da simetria clássica entre as “artes irmãs”. Alberti adota as noções da retórica para a composição do quadro bem articulado, o “*Composito*”, sublinhando o papel dos elementos singulares da imagem numa

composição hierárquica análoga à subdivisão da frase clássica em sentença, oração subordinada e palavra. Embora sendo a visão para os renascentistas o instrumento superior dos sentidos e o mais científico, a imagem ainda precisava ser disciplinada pela linguagem, e Alberti enfatizava que a totalidade do quadro deveria se submeter à centralidade da narrativa - da “istoria” - como princípio de organização intrínseca do perspectivismo. Durante a idade média o predomínio da narrativa na pintura permitia imagens em seqüência no mesmo quadro, mas no perspectivismo a “história” começava a ser contada de maneira moderna a partir do momento decisivo da ação ou do gesto significativo em torno do qual todos os elementos figuravam. Para Leonardo da Vinci a questão era reabilitar as artes visuais em função da valorização geral da visão sobre os outros sentido e permitir que as artes visuais fossem consideradas verdadeiras artes. Em comparação com a pintura, as imagens poéticas eram para Leonardo apenas débeis e perecíveis, meros signos, e o olho da fantasia ele via condenado a ficar preso pelas sombras.

A mais famosa derrota para a suposta semelhança entre a literatura e as artes vem com a crítica de Gotthold Efraim Lessing. Seu livro *Laocoonte*, de 1766, ainda hoje, continua sendo uma referência para a demarcação de fronteiras rigorosas entre a poesia e a pintura destacando as propriedades de cada arte em função do seu meio expressivo. O autor alemão observa que a representação pictórica pertence ao *espaço*, sendo portanto essencialmente *estática* e não progressiva, quando a poesia pertence ao *tempo*, sendo portanto *dinâmica* e progressivo. Para as artes plásticas é, por isso, preferível não se arriscar com a narrativa pois apenas são capazes de representar as ações pelas alusões corporais dos personagens representados. Da mesma maneira a poesia só pode descrever os *corpos* evocando-os através das ações dos personagens. Finalmente, a pintura deve se abster de representar *idéias*, conclui Lessing, já que elas só se deixam expressar pela linguagem, e se tentar expressar pensamentos universais correrá o perigo de criar formas alegóricas grotescas convertendo-se num sistema perverso e simplista de escrita. Com Lessing se rompe, assim, a harmonia entre escrita e imagem para nunca mais ser restabelecida.

Na *modernidade* do século 19, o que Lessing via como *incapacidade* narrativa da pintura começa a se valorizar como a *força expressiva* da representação direta e imediata na descrição visual dando à imagem uma nova independência das explicações textuais. Ainda valorizando o visível se inicia um verdadeiro exorcismo de todos os elementos literários, temáticos e figurativos no processo que se inicia com o impressionismo e que culmina na pintura abstrata e/ou conceitual. Através da ruptura com a tradição convencional de linguagem e

textualidade (iconografia) os pintores das diferentes tendências modernistas se concentram no desenvolvimento do puramente visual.

Num ensaio de 1940, com o título *Toward a Newer Laocoon*, Clement Greenberg defende - dando continuidade ao projeto separacionista de Lessing - a purificação da pintura de tudo o que lhe é alheio: os elementos literários-descriptivos, a escultura e a arquitetura. Concentrando-se do específico - formas e cores sobre uma superfície - Greenberg promove um processo significativo que leva ao ápice no modernismo com a “pintura sem objeto”. Segundo Foucault - no livro *Isto não é um cachimbo* (1989) - é este processo de separação radical entre a representação plástica e a representação linguística enquanto linguagens - que o filósofo vê culminar com a dissociação da imagem e da linguagem nos quadros de Klee e Magritte - que vai definir o regime representativo da alta modernidade.

II

Antes de voltar para este ponto podemos resumir a tradição das “artes irmãs” como ligada, ou à idéia de um conteúdo histórico-cultural único para todas as artes, uma espécie de *Zeitgeist* romântica, ou à suposição de analogias formais entre as artes que possibilitava revelar *homologias estruturais* entre textos e imagens sob estilos históricos dominantes como o barroco, o clássico e o moderno. Um representante contemporâneo desta tradição encontramos em Mário Praz cujo livro *Mnemosyne-The Parallel between Literature and the Visual Arts* (1970) teve um sucesso considerável no Brasil.

A primeira pergunta que se coloca para o estudo da relação entre imagem e texto, hoje, é como evitar as limitações das abordagens tradicionais de *Ut Pictura Poiesis*, ou aquilo que Mitchell (1994: 84) denomina “a cilada comparativista”. Nos estudos atuais encontramos várias respostas a esta indagação e abordarei apenas algumas que se inscrevem na consciência atual de que a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual.

A área expandiu de maneira tão explosiva que levou Thomas Mitchell da Universidade de Chicago a falar de uma verdadeira *Virada Pictórica* (*A Pictorial Turn*) (1994: 11) nas ciências humanas atuais. Mitchell que já em 1980 editou um número especial da revista *Critical Inquiry* com o título significativo “The Language of Images” é autor de vários livros sobre o assunto e em 1994 editou um livro chamado *Picture Theory* no qual expõe esta idéia vendo a imagem,

hoje, emergir como paradigma dentro das ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a linguagem e com a chamada *Virada Lingüística*, ou seja não só como um tópico central de estudo mas como característica cultural percebida, por exemplo, nas teorias de Guy Debord sobre *A sociedade do espetáculo* e de Foucault sobre a *sociedade da vigilância panóptica*. Segundo Mitchell, o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era do vídeo, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica que tem produzido formas de “simulação visual e ilusionismo com poderes sem precedentes”, e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça contra nossa cultura do livro. Um medo com origens tão antigas quanto a própria imagem. Mitchell baseia sua idéia sobre a imagem como paradigma da era contemporânea no trabalho seminal de Foucault – *As palavras e as coisas* – em que a relação entre o *enunciável* e o *visível* ancorou uma epocalização inicial da modernidade. Posteriormente, Deleuze (1988) perseguiu esta idéia na leitura da obra inteira do filósofo francês formulando sinteticamente a proposta. Deleuze escreve:

Uma “época” não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. (Deleuze, 1988: 58)

Mas para Mitchell uma outra proposta polêmica reforça a teoria do paradigma visual da atualidade: a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si.

Todos os meios de comunicação são meios-mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte “puramente” visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo. (1994: 5)

Desta maneira o problema comparativo se dilui como procedimento necessário para o estudo das relações entre texto e imagem. Em lugar dele se abre um trabalho com a totalidade de relações entre diferentes meios em que se valorizam não só homologias e similaridades mas também antagonismos e dissonâncias.

É importante entender a relevância desta abordagem na perspectiva das novas tecnologias representativas que enfatizam como nunca antes o aspecto misto dos textos e das imagens. Ao mesmo tempo que parece impossível conciliar o signo lingüístico com o signo visual numa tradução possível entre um e outro. Nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem como puramente visual. O texto depende hoje mais de que nunca da sua qualidade visual, e da sua materialidade de escrita, do seu meio gráfico, da sua edição ou da sua projeção. No caso dos hipertextos se tornou praticamente impossível distinguir entre o elemento visual e textual do signo, o que cria uma nova dimensão de significados não redutível nem ao sentido literal da linguagem nem à semelhança mimética da imagem. Da mesma maneira nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. Em outras palavras, não podemos tratar a imagem como *ilustração* da palavra nem o texto como *explicação* da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.

Um outro exemplo encontramos na crítica literária da holandesa, Mieke Bal, cujos estudos sobre imagem e texto tem dialogado com as atribuições inovadores da disciplina da história da arte. Como observa Bal, a história da arte, considerada tradicionalmente a mais reacionária e empirista de todas as ciências humanas, passou recentemente para uma posição de referência e vanguarda nesta área. Muito deste prestígio se deve a pesquisadores dissidentes dos estudos literários que têm enriquecido a história da arte com uma série de estudos diretamente inspirados na teoria da literatura. Os exemplos são vários mas mencionemos apenas Norman Bryson cujos livros: *Word and Image* (1981), *Vision and Painting: The logic of the gaze* (1983) e *Looking at the overlooked*, (1990), têm elaborado uma linguagem analítica inovadora se aproveitando tanto dos *insights* da psicanálise de Freud e Lacan - sobre a relação entre *visão* e *olhar* - quando da teoria da literatura - sobre a relação entre o *discursivo* e o *figurativo*. Da mesma maneira, aponta Bal para o livro de Svetlana Alpers - *The art of describing* - em que o uso das categorias “o narrativo” e “o descritivo” cria um fundamento para entender a relação entre a Renascença italiana e a tradição flamenga, assim como para Micael Fried (1970) cuja análise da pintura francesa pelo olhar de Diderot desenvolve sua interpretação em torno das categorias “teatralidade” e “absorção”. Talvez Bal não mostre a mesma audácia teórica como Mitchell mas concorda na necessidade de

rearticular as premissas do estudo da relação entre imagem e palavra. A proposta da pesquisadora belga é superar a descrição dos traços intrínsecos de cada meio artístico ou de cada domínio para desenvolver uma perspectiva receptiva em que se abre a possibilidade de investigar sistematicamente as maneiras em que a arte funciona numa determinada cultura. Fundamental para este projeto é analisar a imagem numa perspectiva textual, como faz por exemplo com Rembrandt - *Reading Rembrandt* - extraindo elementos de uma retórica visual, ou lendo o texto literário visualmente, como faz com Proust - *The Mottled screen: reading Proust visually* - apontando as visualizações intrínsecas do texto. Desta maneira a comparação se substitui, ou por uma poética visual, ou por uma iconologia textual mas sempre na perspectiva de outras dimensões culturais como por exemplo na análise da *focalização* e do *voyeurismo* nos quadros bíblicos de Rembrandt, em particular *Susana e os velhos*, que leva Bal a denunciar uma semiótica do estupro.

Uma hipótese subjacente - que une os dois pesquisadores comentados - para o trabalho comparativo entre texto e imagem é que procuram - nas estratégias de exposição textual e de leitura visual - a inscrição de um observador implícito. As conseqüências históricas de novas condições representativas mostram-se na inscrição do observador como mudanças na experiência fenomenológica do mundo - isto é, como mudanças na relação entre subjetividade, experiência e realidade. Assim, uma pesquisa que, por exemplo, se orienta pelo impacto direto na literatura contemporânea das novas tecnologias inovadoras do cinema, da televisão, do vídeo e da visualidade digital, pode na tradução textual destas mudanças registrar as formas culturais de representação alteradas indicando modificações mais profundas na experiência fenomenológica do *tempo* e do *espaço*, da situação do corpo humano em relação ao mundo e das possibilidades de encenação do *sujeito* como condição da identidade social.

III

Num trabalho seminal do historiador norte-americano, Martin Jay, - autor do livro *The Downcast Eyes* - encontramos (Jay, 1988) nesta perspectiva uma contestação importante da hipótese tradicional da história da arte de que a perspectiva renascentista predomina a modernidade até a dissolução definitiva com o impressionismo francês. Como aponta Jay, a *perspectiva renascentista* desde cedo conviveu com outros sistemas paralelos de organização do visual dentro dos quais se destacam dois: o *barroco* e o *descriptivismo flamengo* na pintura holandesa do século XVII. Assim, o esboço de Jay sugere uma definição de três

“regimes escópicos” diferentes na modernidade que podem funcionar como paradigmas interpretativos em função das mudanças características nas condições representativas.

A análise do aspecto convencional do *perspectivismo renascentista* é conhecida desde Panofsky e aqui apenas nos interessa destacar duas observações de Jay sobre a perspectiva como organização fenomenológica da experiência. Primeiro, o perspectivismo se baseia numa visão *mono-ocular*, *descorporizada* e *exterior* em relação ao mundo retratado. Ou, em outras palavras, não se considera no perspectivismo, o desejo ocular que opera na visão nem as formas variadas em que o corpo do espectador se situa frente ao objeto. Segundo, a perspectiva pretende ser simultaneamente *transcendental* - a mesma para qualquer observador, e *contingente* - sustentada suficientemente na visão particular de cada sujeito espectador e identificando o visível empírico com o visível conceptual.

Alberti destacou a perfeição do perspectivismo como método infalível para representar o visível. A identidade entre o *visível* e o *verdadeiro* refletia perfeitamente o espírito científico renascentista. A pintura deve formar-se como uma “janela” onde o espaço é enquadrado segundo princípios quantitativos que diminuem a função discursiva em favor da autonomia do figurativo. Assim, a perspectiva se estabelece na confiança numa posição escópica estável do sujeito contemplador e corresponde às premissas epistemológicas da racionalidade subjetiva de Descartes.

O *barroco* representou uma quebra com o perspectivismo pelo poder sensual quase erótica da imagem. Aqui a representação explora os perigos sensíveis para a visão: o movediço, extático e desorientador. No barroco encontramos o jogo com os mecanismos da ilusão ótica; o *engano/desengano* que ressalta toda a força sedutora do sensual na ambigüidade entre superfície e profundidade, forma e caos, aparição e desaparecimento, transparência e obscuridade. O sujeito observador é intencionalmente seduzido e desorientado na *anamorfose* onde o movimento do olhar, conduzido pela representação, indica o limite do perceptível num processo vivo que faz alusão ao irrepresentável e ao invisível. Se concordamos em não entender o barroco, isoladamente, como época histórica mas como componente sensual desestabilizador dentro da perspectiva - como uma *loucura da visão*, segundo Christine Buci-Glucksman (1984) - então podemos rastrear o componente barroco na exploração do sensual, nas representações visuais, até os dias de hoje, como ele aparece, por exemplo, magistralmente registrado pela fotografia surrealista ou pelo cinema de por exemplo Peter Greenaway. Nesta perspectiva, o barroco é entendido como aquele poder que a imagem possa ter

sobre o espectador, pondo em jogo, sensivelmente, tanto a sua interpretação conceptual quanto, em última instância, sua subjetividade.

Nos Países Baixos, culmina, durante o século XVII, uma tradição pictórica flamenga desenvolvida por pintores como Vermeer, Van Eyck e Rembrandt - que foi analisada por Svetlana Alpers (1983) como uma tendência precursora de um *paradigma descritivo* normalmente só reconhecido com o naturalismo e o realismo do século XIX. A característica geral é a afirmação de um mundo empírico preexistente à representação e independente da posição do sujeito espectador. Significa que o mundo dos objetos já não se limita ao visível dentro do enquadramento do artista mas se estende para fora dos limites da visão num campo só acessível pela imaginação do espectador. Os objetos são descritos com seus detalhes, pequenos e grandes, mas freqüentemente se apresentam fragmentados e parciais. A representação descreve minuciosamente as superfícies iluminadas por fontes de luz localizadas mostrando o mundo como um mapa em enquadramentos arbitrários e sem pretensões narrativas, indicando a multiplicidade de olhares e ressaltando o específico na percepção de objetos particulares. Modifica-se deste modo o papel constitutivo do espectador monocular e em vez de um realismo narrativo, em que todo objeto cumpre seu papel numa unidade temática a representação passa para um naturalismo descritivo - em que o mundo objetivo aparece por si só, sem justificações interpretativas. Este paradigma se inspira filosoficamente no empirismo de Bacon e nas invenções do microscópio de Leeuwenhoek, e sua importância histórica está no fato de precipitar uma mudança que se realiza, de maneira radical, com o surgimento da fotografia e literariamente com o realismo do século XIX.

IV

Levada até à atualidade, a questão representativa implicaria uma discussão sobre as inovações tecnológicas aplicadas posteriormente nos meios de comunicação. Assim como a perspectiva renascentista, emblematicamente abriu caminho para a visão epistemológica cartesiana - fundamento da ciência moderna - da mesma maneira é possível entender os meios eletrônicos e digitais, principalmente a televisão, o vídeo e o PC, como a principal encenação, na pós-guerra, da nossa “presença” no mundo radicalmente modificada em termos de tempo e de espaço, afetando o sentido existencial que extraímos dela e as possibilidades de representação das diversas identidades culturais nela contidas. Para Fredric Jameson (1991) é, nesta perspectiva, possível determinar três maiores momentos significativos na revolução tecnológica do capital que se desdobraram em lógicas culturais reconhecíveis. Em 1840: a invenção da

tecnologia fotográfica e a lógica cultural do *realismo* acompanhando a transformação da economia de mercado para o capitalismo de monopólio; em 1890, o cinema e o *modernismo* dentro da tendência multinacional do capitalismo e, a partir de 1940, finalmente, inaugura-se, segundo Jameson, a nossa época, o *pós-modernismo*, nas premissas da globalização e dos meios de comunicação, eletrônicos e digitais, principalmente a televisão e a informática.

Avancemos um passo na descrição que Jameson oferece da 3^a. *Revolução tecnológica* que prefigura a atualidade pós-moderna. Uma primeira característica é que a imagem eletrônica para Jameson possibilita uma nova e historicamente original penetração e colonização da Natureza e do Inconsciente dando à realidade midiática uma qualidade onírica que se estabelece como uma gama da mediação entre experiência e imaginação. A realidade virtual e midiática tornou-se nas grandes cidades o verdadeiro “ambiente” - uma “tecnosfera” - não muito diferente daquilo que Baudrillard (1976) chamou de a *Era da simulação de 3^a. Ordem* em que o regime representativo totalizado provoca a queda tendencial de todo referente exterior aos meios de comunicação usurpando o lugar privilegiado do mundo real em relação à verdade. Até mesmo os sonhos individuais e os desejos íntimos são comercializados como necessidades que o mercado está sempre pronto para satisfazer. Jameson denuncia como consequência para a subjetividade a perda de *corporalidade* em que as experiências históricas passam a pertencer a um observador abstrato sem relação de carne e osso com o mundo. Ao mesmo tempo, a universalização dos meios comunicativos criam uma noção nova de *presença* física totalmente dinâmica na participação dos usuários nas redes que constroem o espaço virtual e que dão um novo sentido à idéia McLuhaniana de *proximidade* expressada na noção de *Global Village*. O receptor de notícias e imagens está ligado virtualmente a um espaço global e usufrui deste contato, potencialmente, em *tempo real*. Assim, a *espacialidade* globalizada encontra uma forma análoga na *temporalidade* dos meios de comunicação, pois assim como a presença virtual do espaço é ligada a uma estrutura de rede sem centro, os meios de comunicação também se organizam em torno de uma temporalidade instantânea do momento presente muito diferente do sentido moderno de *presença* na qual o passado e o futuro se sintetizavam. A consequência geral é uma experiência de *fragmentação*, *heterogeneidade* e perda de coerência - espacial e temporal e, portanto -, *histórica* para um sujeito alienado que é, em todo momento, ameaçado enquanto consciência e corporalidade centrada.

Críticas devastadoras semelhantes da sociedade dos *mass-media* são conhecidas mas para fugir do pessimismo cultural imanente vale a pena escutar o filó-

sofo italiano Mário Perniola (1994), que sugere a diferenciação entre esta realidade McLuhaniana e a fase mais recente, denominada por ele, a “sociedade da informática”. Dentro da época eletrônica que Jameson data de 1940 até hoje, Perniola sugere o surgimento de um modelo cultural alternativo, a partir da década de setenta, em que “os elementos da recepção simultânea e do nivelamento perdem importância a favor da acumulação, da conservação e da ordenação dos dados.” (1994: 105). Hoje, parece segundo o filósofo italiano, que

(...) o essencial já não seja o atual, mas sim o virtual, já não o instante, mas a memória, já não a mistura de entidades heterogêneas, mas o pontual, já não a aparência, mas a coisa, já não o efêmero, mas o disponível, já não o consumo, mas a preservação, já não o ocasional mas o perfeito. (ibid.)

Segundo Perniola, as tecnologias de vídeo e da informática possibilitam um armazenamento de memória que abre uma nova possibilidade crítica, que consegue quebrar a simultaneidade permitindo o espectador ou o leitor escolher entre uma quantidade de vídeos, informações e leituras para ordenar, selecionar e classificar estes materiais segundo critérios que “respeitem as suas diferenças e condições, colocando cada um deles na seção onde poderá atingir a sua perfeição específica” (1994: 106). Assim, os recursos da informática não se distinguem, em princípio, da *biblioteca* enquanto uma consciência e memória externa ao sujeito mas sempre presente e virtualmente disponível. Se os *mass-media* confundem passado e futuro, lembranças e esquecimentos, comemorações e omissões na procura de um “presente” que sempre lhes escapa, a memória eletrônica e informatizada possibilita uma construção de uma nova continuidade que não depende da atividade de sujeito hermenêutico mas, sim, da organização espacial que prefigura a sua virtualidade. Desta maneira aponta o filósofo italiano para uma superação dos prognósticos apocalípticos da sociedade dos *mass-media* num modelo cultural determinado pela informatização, em que a tendência homologadora dos meios de comunicação é contestada pelas possibilidades individuais de programação segundo necessidades específicas, e a atualidade superada pelo novo acesso às memórias virtuais em acervos disponíveis - videotecas, hemerotecas, pinacotecas, bibliotecas, museus etc. - formando uma ordem espacial na qual o indivíduo se mantém compresente e disponível. Aqui o real não é mais o que aparece e desaparece no instante, mas o que fica guardado na memória e estruturado na consciência numa sociedade fundada sobre “a acumulação de dados, informações e imagens, e a sua gestão ordenada.” (1994: 112)

Aproveitando esta definição do real virtual enquanto reserva restauradora de memória e história, minha hipótese principal é que o impacto do paradigma visual abre um outro caminho para uma reivindicação do real nas artes e na literatura. Os diagnósticos da pós-modernidade denunciavam a discursivização da realidade social e histórica como referente causal principal dos grandes males da nossa cultura: o relativismo e a perda de todas as referências universais, das utopias e dos valores. Portanto, a *Virada Lingüística* representava uma resposta das ciências humanas ao predomínio da linguagem sobre a realidade que aparentemente nos afastava cada vez mais de uma possibilidade de intervenção transformadora. Com a *Virada Pictórica* estamos talvez assistindo o início de uma recuperação que sem corresponder aos caminhos do realismo e dos neo-realismos históricos não deixam de indicar uma *Volta do real* (Hal Foster, 1996) nas possibilidades criativas inerentes à tecnologia da cultura da imagem.

Também a literatura contemporânea se insere na relação conflituosa entre imagem e palavra, entre enunciados e visibilidades procurando nesta tensão um reencontro com sua realidade própria sem, necessariamente, ser um encontro mimético e representativo. Um exemplo privilegiado é a ficção de João Gilberto Noll que nos anos 80 foi ressaltado pela crítica como o escritor das superfícies, dos espelhos e das vitrines, representante de uma sensibilidade pós-moderna. Posteriormente, Noll nos mostrou dois caminhos diferentes, um no romance *Fúria do Corpo* (1980) e outro, no romance *A Céu Aberto* (1996). No primeiro, o caminho de Noll passa pela sensualidade exacerbada e barroca da sua linguagem que permite uma experiência na leitura quase-concreta do espaço urbano de Rio de Janeiro. No segundo, o anonimato do espaço narrativo enquanto contexto histórico e geográfico corresponde à concretude do espaço e de tempo penosamente erótica, intersubjetiva e social da experiência vivida. A meu ver, a ficção de Noll visualiza aquilo que não é visível de maneira ótica permitindo o leitor de ver além do domínio da percepção visual e da redundância da imagem. O que enxergamos de forma sensível é a experiência vivida, corporalmente, do tempo e do espaço urbano atual que dribla as imposições miméticas e representativas. Assim, o texto de Noll nos permite perceber uma reivindicação contemporânea de realidade de um regime do visível, que não depende do olhar documentário e realista.

*Karl Erik Schöllhammer é Professor da PUC-Rio
Karlrik@let.puc-rio.br*

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976
- BAL, Mieke. *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge UP, 1991
- _____. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford UP, 1997
- BRYSON Norman *Word and Image*. Cambridge: Cambridge UP, 1981
- _____. *Vision and Painting: The logic of the gaze*. New Haven: Yale UP, 1983
- _____. *Looking at the overlooked*. London: Harvard UP, 1990
- CAWS, Mary Ann. *The Eye in the Text*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1981
- _____. *The art of interference*. New Jersey: Princeton UP, 1989
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer - On vision And modernity in the nineteenth century*. Cambridge & London: MIT Press, 1993
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967
- _____. *Commentaire sur la société du spectacle*. Paris: Gerard Lepovici, 1988
- DELEUZE, Gilles. *Foucault* (tradução: Claudia Sant'Anna Martins, revisão da tradução: Renato Janine Ribeiro) São Paulo, SP: Brasiliense, 1988
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1987
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1989
- FOSTER, Hal. (ed.) *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988
- _____. *The Return of the Real*. Cambridge, London: October, 1996
- FREEDBERG, David. *The power of images*. Chicago: Chicago UP, 1989
- FRIED Micael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Cambridge, London: October, 1988
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon". In: *Partisan Review* 7 (july-august), 296-310, 1940
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 1994
- _____. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991
- JAY, Martin. "Scopic regimes of modernity". In: Foster. H.(ed.) *Vision and Visuality*. Bay Press Seattle, 1988
- _____. *Downcast eyes*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1993
- LEVIN, D.M. (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993
- LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte Ou, sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979
- MELVILLE, S. & B. READINGS. *Vision and textuality*. Durham: Duke UP, 1995
- MITCHELL, W.J.T. (ed.) *The language of images*. Chicago and London: Chicago UP, 1974

_____. "Spatial form in literature - Towards a general theory". In: *Critical Inquiry* 6, 539. 1980

_____. *Iconology - Image, text, ideology*. Chicago & London: Chicago UP, 1986

_____. *Picture theory*. Chicago & London. Chicago UP, 1995

PERNIOLA, Mario. *O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Trad. Catia Benedetti. Lisboa: Bertrand, 1994

PRAZ, Mario. *Mnemosyne-The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton UP, 1970

SILVERMAN, Kaja. *The threshold of the visible world*. New York & London: Routledge, 1996

WELLEK, Rene & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. (tradução de Jose Palla e Carmo) Lisboa: Publicações Europa-América, 1971

Resumo

Este ensaio introduz uma área de pesquisa emergente denominada "Cultura Visual" enfocando o estudo da relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura, como abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da "cultura da imagem". A relação entre o que o texto "faz ver" e o que a imagem "dá a entender" aparece aqui como o nexo privilegiado para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento histórico e cultural.

Palavras-chave

Cultura visual, literatura comparada, regimes escópicos

Abstract

This essay introduces a emergent research field called "Visual Culture" where the focus is put on the relation between image and text, visibility and discourse, visual representation and literature as a fertile approach to the comprehension of literature in a society dominated by the culture of images. The relation between what the text makes visible and what the image makes comprehensible appears as a privileged link in the architecture of the representative regimes in a determinate historical and cultural moment.

Key-words

Visual culture, comparative literature, scopic regimes.