

A narrativa na imagem: sequência, intriga e configuração

The narrative in the image: sequence, plot and configuration

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

NIKOLETA KERINSKA (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o potencial narrativo das imagens. Um panorama das definições de narrativa, confrontando suas particularidades traz as últimas tendências da narratologia pós-clássica. A questão da narrativização da imagem é abordada a partir de alguns exemplos artísticos, que representam diferentes relações com a dimensão temporal da narrativa. Levando em consideração as noções de sequência, intriga e configuração é desenvolvida uma tipologia dos procedimentos de narrativização da imagem estática.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa, imagem, configuração, sequência, intriga

ABSTRACT

This article offers some thought on the narrative potential of the images. An overview of the definitions of narrative, confronting its particularities, unveils the latest trends of post-classical narratology. The question of the image narrativization is approached by the means of some artistic examples, which represent different relations with the temporal dimension of narrative. Considering the notions of sequence, plot and configuration, a typology of the still image narrativization methods is hereby developed.

KEYWORDS

Narrative, image, setting, sequence, plot.

1. As diferentes modalidades da narratividade

Quando a teoria narrativa objetivou se tornar uma disciplina independente, uma de suas primeiras ambições foi definir a extensão de seu objeto de pesquisa. Desde o início, foi observada uma espantosa diversidade de meios de comunicação capazes de transmitir uma narrativa. Como Roland Barthes escreveu em 1966:

Antes de tudo, existe uma variedade prodigiosa de gêneros, eles mesmos distribuídos entre diferentes substâncias, como se toda matéria fosse boa para o homem lhe confiar suas histórias: a narrativa pode ser veiculada por uma linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto e pela mistura ordenada de todas estas substâncias; ela está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, no relato épico, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pensemos em *Santa Úrsula* de Carpaccio), no vitral, no cinema, nos quadrinhos, nos fatos diversos, na conversa (Barthes, 1966, p. 7).

Barthes considerava possível reconhecer ‘algo narrativo’, que podia ser transmitido tanto pela linguagem articulada quanto pela imagem, “fixa ou móvel”. Barthes menciona o caso do “quadro pintado” e do “vitral”, assim como o do “cinema” e da “história em quadrinhos”. Aproximadamente na mesma época, porém, Gérard Genette (1972) defendeu – com certo desespero – um conceito muito mais restritivo de narrativa. No centro de sua poética estava a análise do discurso narrativo (voz, modo, ordem, duração, frequência) e não a articulação de uma lógica de ações representadas¹ (motivos, temas, papéis, funções, etc.). De acordo com Genette, a “narratividade” (o que faz uma narrativa ser uma narrativa) depende da natureza do significado narrativo (signifiant narratif) e não daquela de seu significante (signifié). Nesta perspectiva, seria necessário restringir o campo da narratologia aos atos narrativos do discurso, reiterando assim a antiga oposição platônica entre modo mimético e modo diegético. Entretanto, o que impressiona o observador é que a mesma história pode ser transmitida por uma grande variedade de meios de comunicação, (diegéticos ou miméticos), permanecendo reconhecível como tal. Este é o caso da *Paixão de Cristo*, história contada pelos evangelistas, comentada oralmente nos sermões dos pregadores, evocada em vitrais, mosaicos e baixos-relevos nas igrejas, por séries de imagens que mostram um Calvário, por retábulos e pinturas com múltiplas cenas, por representações dramáticas de ‘mistérios’ medievais, por desenhos nas aulas de catecismo, pelo romance de Kazantzakis, e até mesmo, pelas versões

1 Os estudos sobre a narrativa no período estruturalista podem ser classificados em dois subconjuntos que se distinguem tanto do ponto de vista de seu método como de seu objeto: os trabalhos inspirados em G. Genette, que podem ser chamados de *narratologia modal*, e que se opõem aos trabalhos inspirados em V. Propp, que podem ser chamados de *narratologia temática*, e que se preocupam em descrever os motivos, os tipos e as funções da narrativa, ou seja, a *lógica accional* que estrutura o significante narrativo independentemente dele ser absorvido de responsabilidade por um significado. No livro **La tension narrative** (Paris, Seuil, 2007), eu intento conciliar estas duas abordagens para descrever de maneira mais completa o funcionamento da intriga.

cinematográficas de Martin Scorsese ou de Mel Gibson. Diante de tantas variedades, fica claro que *algo* permanece invariável – uma história reconhecível, a identidade de um significante a partir do qual é possível definir uma narrativa pluri-semiótica. Segundo esta visão, a narratividade parece ser redutível às características do objeto representado, independentemente da mídia que o representa: seria narrativo *qualquer meio capaz de contar uma história*, o que equivale a definir uma narrativa como “a representação logicamente coerente de pelo menos dois eventos assíncronos, que não pressupõem nem implicam um ao outro” ² (G. Prince, 2007, p. 2).

Assim, seguindo as perspectivas abertas pelos trabalhos de Vladimir Propp, as definições da narratividade, de maneira geral, colocam em primeiro plano a questão da forma da história contada antes dessa do significante narrativo, que aparece como uma variável secundária. Para usarmos a expressão de Barthes, “qualquer matéria [parece] boa para o homem lhe confiar suas histórias”. Em outras palavras, qualquer mídia capaz de representar uma história, ou seja, de articular uma série de ações ou de eventos reais ou ficcionais, poderia receber o rótulo de “narrativa mínima”. Contudo, se seguirmos as últimas tendências da narratologia “pós-clássica”³, encontramos três maneiras de renovar o problema de determinar o que faz de uma história ser uma história: a primeira situa-se na extensão dos trabalhos formalistas e estruturalistas, mas desenvolve prioritariamente a dimensão cognitiva da sequência; a segunda evoca fatores mais funcionais ou retóricos, propondo uma abordagem dinâmica do enredo, e ligando esse último aos efeitos do suspense e da curiosidade, e, a terceira insiste na função da narrativa, que seria inscrever o curso da história em uma configuração retrospectiva e significativa.

1. No primeiro caso, o critério de narratividade é definido em nível formal como a “representação sequencial de eventos, fictícios ou não, em qualquer mídia” (Kafalenos, 2006, p. viii). Nessa definição pode ser detectado um problema ligado à narrativa transmitida pela imagem estática, já que Emma Kafalenos postula que a mídia deve produzir uma sequencialidade capaz de duplicar a sequencialidade do evento representado. Nisso ela permanece fiel à definição proposta por Christian Metz em 1968, que afirma:

A narrativa é uma sequência de duas temporalidades... Há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (o tempo do significante e o tempo do significado). Esta dualidade torna possíveis, não apenas todas as distorções temporais que são comuns nas narrativas (três anos de vida do herói podem ser resumidos em duas frases num romance, ou em alguns planos de uma montagem cinematográfica, etc.); fundamentalmente, ela nos convida a observar que uma das funções da narrativa é valorizar um tempo dentro de outro tempo (METZ, 1968, p. 27).

2 A insistência do Prince no caráter imprevisível da sequência é explicada por uma questão de pertinência que será discutida em seguida, ou seja, a sequência previsível ou banal é desprovida de interesse narrativo, e conseqüentemente reduz a apreciação da narratividade.

3 Ver D. Herman, **Story Logic**, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.

Neste primeiro nível, que pode ser definido como este da *sequência*, no sentido mais elementar do termo, a narratividade se baseia na “representação sequencial de um evento sequencial”, implicando apenas uma lógica da ação referente à transformação de um estado em outro. Em outras palavras, trata-se de uma transformação, uma forma em movimento, que se opõe à imobilidade ou à pausa, que poderiam ser detectadas em uma configuração estática. Considerando somente este critério, a representação de uma panela cheia de água, que vai da temperatura ambiente à ebulição, traz uma definição elementar de narratividade. Todavia, podemos compreender de antemão o desafio que este exemplo representa para a imagem estática, uma vez que esta última é definida precisamente como uma forma imóvel.

A novidade essencial no âmbito da narratologia pós-clássica, reside no fato de que a sequência é primeiramente entendida como um esquema cognitivo articulando uma dimensão temporal: por exemplo, a lógica teleológica da ação planejada ou esta dos conflitos, as matrizes interativas elementares, que regulam o desdobramento de um contrato, de uma boa ação ou de uma má ação, dos roteiros de ações rotineiras, ou das regularidades esperadas relacionadas aos gêneros narrativos⁴. Ela pertence a um repertório de transformações atualizáveis que permitem a produção ou a interpretação de produções culturais de tipo narrativo. Ao afastar-se da concepção da sequência como uma propriedade formal imanente à representação, essa definição abre um caminho para a análise de narrativas icônicas que na maioria das vezes representam apenas histórias potenciais ou implícitas. Por exemplo, o espectador com conhecimento do mundo articulado em formato de roteiros, poderia antecipar a transformação que afetará uma panela cheia de água fria e colocada no fogo, a partir da representação estática de seu estado inicial. Deste ponto de vista, podemos distinguir as representações icônicas⁵ mais ou menos narrativas de acordo com sua capacidade de gerar uma interpretação mais sequencial ou mais estática.

2. A segunda maneira de definir a narratividade evoca um intérprete que reconhece, de acordo com vários critérios históricos e culturais, o grau de narratividade de um determinado objeto⁶. Nesse nível, pode ser demonstrado, por exemplo, que uma receita de cozinha, um manual de montagem ou uma nota de instruções podem aparecer formalmente como representações sequenciais de ações consecutivas, mesmo que a maioria das pessoas não considere essas sequências como *muito* narrativas. O uso, que é feito de uma dada sequência de representações, determina em parte como sua natureza é percebida. As instruções de montagem ou a receita têm uma finalidade prática, trata-se de atos da linguagem de natureza prescritiva que servem para resolver problemas (ou tensões) externos. Enquanto isso, a representação narrativa parece exprimir um modo assertivo, que essencialmente, suscita o interesse pela natureza enigmática, imprevisível, surpreendente ou sem precedentes dos acontecimentos narrados (produzindo e eventualmente resolvendo uma tensão interna na representação).

4 Voir R. Baroni, *op. cit.*, p. 161-224.

5 Neste caso, o termo “icônico” não deve ser entendido no sentido de Peirce como um signo baseado em uma relação analógica com seu referente, mas sim como um sinal ou imagem visual.

6 Sobre este assunto ver D. Rudrum, « From narrative representation to narrative use: Towards the limits of definition », *Narrative*, Vol. 13 (2), 2005, p. 195-204.

Neste ponto, os defensores de uma definição formal da narratividade podem apontar algumas características objetivas, que permitem à narrativa adquirir um grau de narratividade superior a esse das receitas, dos manuais, ou do espetáculo de Andy Warhol comendo um hambúrguer. Nem todos os eventos são igualmente relatáveis, e, por conseguinte, devem atender certos critérios que definem sua *eventualidade exponente*⁷. Passamos assim da definição da narratividade, que envolve um simples fluxo temporal, para uma definição que implica uma sequência de acontecimentos, que se desenrolam em uma intriga, que por sua vez intriga o receptor⁸, envolvendo-o, e, despertando nele um interesse específico a respeito do desdobramento da história⁹.

A sequência torna-se *intriga* quando a representação se torna reticente, ou seja, quando ela mantém um mistério ou uma sensação de suspense, quando ocorrem surpresas na linha do tempo, e, quando se enfatiza que nos afastamos do curso habitual dos acontecimentos. Nesse sentido, para Meir Sternberg a narratividade é definida funcionalmente como:

o jogo de suspense, de curiosidade e de surpresa entre o tempo representado e o tempo de comunicação (qualquer que seja a combinação prevista entre estes dois planos, qualquer que seja a mídia, sendo em uma forma manifesta ou latente). Seguindo as mesmas linhas funcionais, defino a narrativa como um discurso em que tal jogo predomina: a narratividade passa então de um papel possivelmente marginal ou secundário [...] para o estatuto de princípio regulador, que se torna uma prioridade nos atos de contar e de ler (Sternberg, 1992, p. 529).

Constata-se que neste nível, Sternberg menciona a possibilidade de que a mídia exista em forma latente, a cooperação necessária do intérprete transforma assim uma definição puramente formalista da sequência narrativa em uma definição funcional, envolvendo um narrador intrigante e um receptor intrigado. Trata-se portanto de uma posição que abre perspectivas para a narrativa veiculada pela imagem estática.

3. Para concluir este rápido inventário das definições de narrativa e de suas relações com a dimensão temporal de uma história, precisamos mencionar uma última concepção, bastante diferente das duas anteriores. Ela é desenvolvida por Paul Ricœur (1983), que se inspira numa

7 O autor usa o termo “*événementialité saillante*” para designar a possibilidade de un evento ser narrado (NT). Sobre a questão específica da ‘propriedade de ser contado’ (tellability), ver R. Baroni, «Tellability», in Handbook of Narratology, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, 2009, p. 447-454.

8 O termo ‘narrataire’ foi traduzido como receptor, visando seu significado em francês que se refere ao consumidor de narrativas (NT).

9 Sobre a diferença entre a concepção dinâmica e a ativação da intriga (mise en intrigue) definida por Ricœur, – aqui indicada como “configuração” – gostaria de me referir a R. Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 45-94. A necessidade de que a narrativa tenha uma intriga (no sentido dinâmico de um “dispositivo que ativa uma intriga”) é especialmente ressentida no contexto das produções ficcionais, pois se opõe em parte ao objetivo de certas narrativas factuais (historiografia, narrativas jornalísticas), cujo propósito é essencialmente configurar uma explicação ou fornecer informações de forma mais direta e rápida possível.

passagem da **Poética** na qual Aristóteles insiste na necessidade de que os eventos narrados (muthos) formem uma totalidade (holos). Na realidade, Ricœur é influenciado por alguns historiadores (como Hayden White), que questionam suas próprias práticas de rearranjar eventos passados para lhes dar sentido, tendo como base a retrospectiva, ou seja, fazendo uso de conhecimentos sobre os fatos e o término dos eventos a posteriori. Consequentemente, a noção de *configuração* insiste no caráter compreensível de um evento passado, que está inscrito em uma representação, e que desse modo se torna compreensível como uma totalidade a partir de seu ponto final. A passagem seguinte explica como passamos da lógica prospectiva da intriga (suspense, curiosidade, surpresa) para a lógica retrospectiva da configuração:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de aventuras sob a orientação de uma expectativa que encontra sua realização na conclusão. Esta conclusão não está logicamente implícita por alguma premissa anterior. Ela dá à história um “ponto final”, que por sua vez fornece o ponto de vista a partir do qual a história pode ser percebida como um todo. Entender a história é entender como e por que os episódios sucessivos levaram a esta conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável como congruente com o conjunto de episódios (Ricœur, 1983, p. 130).

Sem querer me deter nesta noção, direi simplesmente que a configuração parece ser essencial quando se trata de compreender o sentido dos eventos representados, e que sua função surge também como parcialmente definidora da narratividade, como sua razão de ser. Como dizem os anglófonos, a configuração representa *the point of the story*, ou seja, o ponto de vista global sobre a história que nos permite compreender sua relevância semântica. Recorrendo a esta noção podemos eventualmente dizer que, **Crime e Castigo** é um “romance sobre culpa”. E ao dizer isso, consideramos que os episódios da história representam essencialmente uma variação sobre um motivo central invariante. Naturalmente, a noção de configuração é frequentemente implícita, múltipla e sujeita à discussão, e, geralmente, o motivo aparece apenas em retrospectiva, em função de um ato interpretativo singular, que deve ser completado. No entanto, a presunção de coerência ligada às obras de arte e o pressentimento de que a história é pré-configurada pela mídia que a transmite, atuam como guias essenciais na interpretação de certas narrativas.

É possível detectar a afinidade desta noção com a representação icônica, já que esta última aparece precisamente como uma síntese da heterogeneidade, como uma disposição criativa de formas e de cores que se combinam para produzir uma representação unificada e coerente. Além disso, o pôster de um filme ou a capa de um romance, assim como seu título, podem aparecer como elementos peritextuais, que participam no surgimento desta configuração e do sentimento de unidade que acompanha a *atualização da história*. Se a noção de configuração consiste em *dar forma ao tempo*, parecendo ser assim uma propriedade quase necessária de qualquer narrativa bem formada, ela se opõe evidentemente às noções de *sequência* e de *intriga*, e, até mesmo, à

temporalidade da narrativa, já que esta última se manifesta essencialmente por uma *transformação* ou *deformação* temporária.

2. Narrativização da imagem

Quando se trata de discutir a relação entre narrativa e imagem, é difícil não mencionar a posição definida por Lessing em seu famoso **Laocoon**. Não que ela seja muito original ou atual, mas tem o mérito de colocar claramente o problema central que a representação icônica representa para a narratividade. Como o resume Elisabeth Décultot:

Se devêssemos resumir, como nos dicionários, as ideias defendidas por Lessing no *Laocoon*, em última análise, chegaríamos a um resultado pobre. A partir de uma demonstração com detalhes eruditos, dois axiomas centrais emergem: A pintura (em outras palavras, as artes plásticas como um todo, no sentido de Lessing) está sujeita ao princípio da simultaneidade e representa corpos coexistentes no espaço, enquanto a poesia, sujeita ao princípio da diacronia, representa ações que sucedem umas às outras no tempo; Além disso, o pintor usa uma linguagem feita de signos “naturais”, ou seja, baseados na reprodução mimética da natureza, enquanto o poeta usa uma linguagem feita de signos “arbitrários”, ou seja, baseados nas convenções da linguagem (Decultot, 2003, p. 197).

Várias críticas têm sido feitas a esta posição clara e exata. Karen Parna, entre outros, argumenta que há muitos exemplos tanto da literatura quanto das artes figurativas:

[que] comprovam que tal distinção entre artes temporais e espaciais não é mais válida no final do século XX. Pode ser demonstrado que a imagem estática se estende além de seus limites tradicionais e mostra características que antes eram consideradas fora de seu alcance. A temporalidade, a forma narrativa, um sentido de sucessão e de sequência podem ser discutidos no contexto da imagem estática (Parna, 2001, p. 29).

Mas talvez não seja necessário fazer referência ao movimento *Narrative Art* para levantar a questão da porosidade dos limites entre representação icônica e narratividade. Como Jean-Marie Schaeffer sugere, foi provavelmente o classicismo de Lessing que o levou a defender uma tese tão extrema (2001, p.21), pois é óbvio que pinturas com múltiplas cenas, como *Cenas da Vida de Cristo* de Louis Alincebrot, por exemplo, ou precursores dos quadrinhos como a tapeçaria de Bayeux ou a coluna de Trajan, são exemplos eloquentes de narrativas nas imagens.



Figura 1. - Louis Alincebrot, Scènes de la vie du Christ, 1440, Madrid, musée du Prado.

Schaeffer aponta, entretanto, uma limitação que depende diretamente da natureza do meio semiótico: “a imagem estática só pode mostrar a sucessão temporal na forma de uma co-presença ou contiguidade espacial”, e, conseqüentemente, “a vetorização dessas diferentes cenas permite ao espectador de transcender a mostraçõem em uma tematizaçõem da representaçõem de um fluxo temporal, representaçõem a partir da qual ele pode constituir uma história” (*ibid.* p. 27).

Além do mais, é duvidoso que um intérprete sem habilidade enciclopédica suficiente, ou seja, sem conhecimento dos principais episódios da vida de Cristo, seja capaz de reconstruir a seqüência temporal retratada na pintura de Louis Alincebrot. Podemos muito bem imaginar que a cena representa um único momento em que um indivíduo barbudo carrega uma cruz, enquanto um outro, que lhe parece vagamente, já está crucificado na colina adjacente. Quanto ao jovem, que

parece estar fazendo um discurso, se ignorarmos a tradição apócrifa que relata a infância de Jesus, torna-se quase impossível identificá-lo como um estado passado dos outros dois personagens. A “vetorização” aqui é inteiramente dependente de uma intertextualidade que define a ordem e a natureza dos episódios.

Para simplificar, a imagem estática pode de fato dar forma a uma história, mas ela só pode realizar seu potencial narrativo com a ajuda de um intérprete que reconstrói mentalmente o fluxo temporal da representação através de sua própria leitura e habilidades narrativas. Dito isto, tal dependência da representação em relação ao espectador não deveria nos alarmar muito, pois, como já assinalei, saímos de um período formalista no qual a questão da narratividade só poderia ser colocada em termos de uma estrutura imanente à representação, e, não como uma estrutura cognitiva ou interpretativa que permitisse a narrativização de um objeto.

Se parece haver uma contradição aparente entre a narrativa e a imagem estática, é possível, contornar esta armadilha de diversas maneiras, e *re-cronologizar* o que à primeira vista parece ser a representação sintética de um estado. Sabemos, por exemplo, que uma série de pontos próximos ou distantes, embora apareçam simultaneamente na imagem, podem ser lidos (e geralmente são lidos de maneira espontânea) como uma sucessão ou um ritmo. Neste caso, não é a imagem em si que é cronológica, mas é o olhar que constrói uma temporalidade, seguindo uma convenção de leitura da esquerda para a direita, dependendo do condicionamento cultural. Aplicando este tipo de técnica, foram elaboradas as narrativas pictóricas da Coluna de Trajano, ou da Tapeçaria de Bayeux. Este movimento do olhar permite igualmente a leitura cronológica dos diálogos nos quadrinhos, ou de uma série de placas.

Podemos acrescentar que o caminho programado dentro da moldura da imagem não é a única forma de narrativa possível. Se pegarmos os vitrais, os quadrinhos ou o cinema, torna-se óbvio que a simples *serialidade* das imagens produz uma forma de temporalização pré-codificada. O cinema é obviamente o caso mais extremo de pré-codificação do tempo, pois a rápida sucessão de imagens projetadas por um dispositivo de reprodução as transforma na ilusão de uma experiência imediata do fluxo temporal¹⁰, que requer apenas uma participação mínima por parte do espectador.

Inversamente, em um nível de cooperação muito mais exigente, o desdobramento da temporalidade da narrativa pode permanecer totalmente implícito, se apoiando integralmente no intérprete. Assim, a pintura *A morte de Marat* de David aparece como o clímax de uma intriga implícita, que o espectador é convidado a completar sozinho, confiando em seu conhecimento enciclopédico de um repertório de histórias já contadas. Neste caso em particular, o trabalho do artista se baseia em pistas icônicas referentes a uma história conhecida, que funciona como *hipotexto*¹¹ narrativo da cena retratada.

10 Isto é obviamente uma ilusão, pois em função da atualização da narrativa fílmica (leitura da imagem quadro a quadro, pausadamente, etc.) é perfeitamente possível de isolar as imagens fixas que a constituem.

11 O termo ‘hipotexto’ indica um texto anterior que serve como fonte de uma peça (geralmente literária) posterior. Por exemplo, a *Odisséia* de Homero poderia ser considerada como o ‘hipotexto’ do livro *Ulisses* de James Joyce (NT).

Se a arte religiosa medieval é frequentemente *narrativizada* pelo uso quase exclusivo de um hipotexto bíblico amplamente conhecido do público, a arte moderna e contemporânea parecem procurar frequentemente dinamizar as imagens recorrendo a outras formas de temporalidade que não requerem conhecimentos prévios. Nesta perspectiva, a pintura de David é narrativizada não só porque evoca uma história conhecida, mas também porque visualiza um *instante crítico*. A caneta e a carta permanecem presas a este corpo que ainda não foi completamente abandonado pela vida. O título original deste quadro era *O último suspiro de Marat*, o que reforça o caráter dramático da representação, aparecendo como um suspense no meio de um processo que tendente a seu desfecho trágico. A fotomontagem de Yves Klein *Le Saut dans le vide* ilustra ainda melhor a tal dinâmica da imagem, que é projetada em direção de seu resultado previsível em virtude das leis da gravidade.

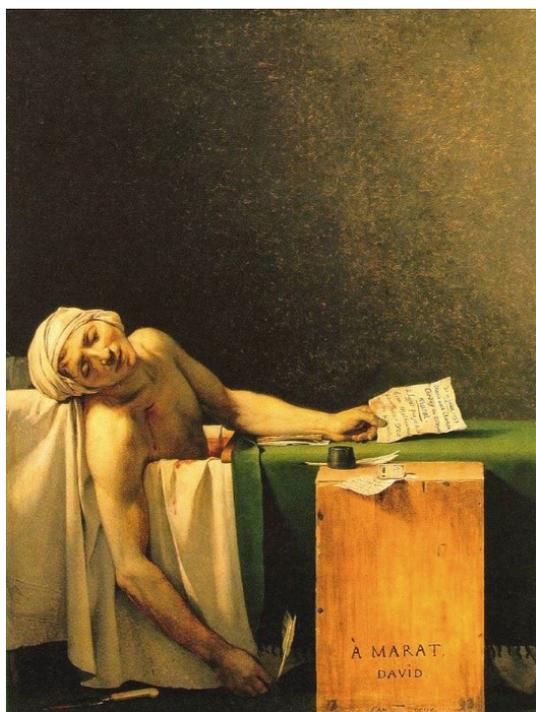


Figura 2. - Jacques Louis David, A morte de Marat, 1793, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

Figura 3. - Yves Klein, Le saut dans le vide, 1960.

O instante crítico, que insiste na instabilidade ou na incompletude do estado representado, pode ser comparado à noção de *instante pregnante*¹² de Lessing. Segundo ele, “a pintura só pode explorar um momento da ação e deve, portanto, escolher o mais frutífero, aquele que tornará compreensível o momento anterior e o momento seguinte” (1990, Ch. XVI, § 120).

12 O termo em original é *instant prégnant* (NT).

Outra forma de dinâmica, mais intrigante e baseada na curiosidade, consiste em representar uma imagem ambígua que requer um esforço interpretativo para elucidar um enigma. Podemos pensar, por exemplo, no famoso retrato do casal Arnolfini, pintado por Van Eyck, que requer um reenquadramento perceptivo e interpretativo. De fato, é necessário observar atentamente o quadro para entender que as figuras não estão simplesmente posando na frente do pintor, mas estão recebendo uma visita, cuja presença nos é revelada pelo reflexo do espelho no fundo, como uma imagem escondida. A descoberta desta cena num segundo momento introduz um atraso na identificação do motivo, o que inscreve a imagem em uma tensão entre o nó enigmático e o desfecho.



Figura 4. - Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini et sa femme, 1434, Londres, National Gallery.

Observando com atenção, o espelho de Van Eyck é duplamente, se não triplamente narrativo, pois transmite um outro tipo de história icônica, já mencionada nos comentários sobre a tela de Alincebrot. No suporte de madeira podemos identificar dez medalhões representando diferentes fases da história da Paixão, e, isto o transforma em um vetor de outra história, que faz parte de uma temporalidade diferente. Finalmente, existe a imagem *configurante*, que pode se impor no início ou no final do processo interpretativo, traçando desse modo uma síntese

compreensiva da obra e da narrativa que ela veicula. Mais uma vez utilizaremos como exemplo, este espelho que, uma vez identificado, parece resumir a ambição estética de Van Eyck, que era, nas palavras de Ernst Gombrich, “capturar, como em um espelho, os menores detalhes da realidade” (1997, p. 240).



Figura 5. - Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini et sa femme, 1434, Londres, National Gallery, détail.

Não há dúvida que, neste nível, passamos inteiramente para o lado da interpretação, e, que a identificação da configuração depende principalmente de um trabalho paciente de construção interpretativa que leve à síntese compreensível da obra (entre outras possibilidades). Contudo, uma vez alcançada esta síntese aparece como formalmente pertencente à obra, como se sempre estivesse lá, ela se torna determinante de certas características formais da narrativa, como vimos com Ricœur.

Podemos, assim resumir esses diferentes procedimentos, que permitem a temporalização e a narrativa da imagem estática, sabendo que cada um deles requer uma participação assertiva do espectador. Trata-se de seis procedimentos, que variam do mais banal ao mais complexo, e, que podem ser comparados às diferentes modalidades da narrativa em termos de sequência, intriga ou configuração.

3. Tipologia dos procedimentos de *narrativização* da imagem estática

Os três primeiros procedimentos mostram como é possível reconstruir a dupla sequência temporal que define a narrativa mínima a partir de uma imagem.

A1) Inserir uma imagem em uma série (narrativa icônica em série).

Em um primeiro caso, o procedimento mais simples consiste em inserir uma imagem estática em uma série de outras imagens estáticas ou em movimento. Neste caso, utilizado especialmente nos quadrinhos, nos romances fotográficos, no cinema ou nas séries fotográficas de *Narrative Art*, a passagem de uma imagem para outra exige uma participação mais ou menos importante do espectador; ela permite construir, como em um romance cujas linhas seguimos, uma dupla sequência temporal, que conta ao mesmo tempo que é contada.

A2) Representar simultaneamente diferentes etapas de um processo em uma imagem (narrativa icônica coextensiva).

A segunda modalidade consiste em uma imagem que representa simultaneamente diferentes etapas de um processo, e que requer um caminho visual que transforma o espaço em duração. Neste caso novamente, estamos no nível de uma dupla sequência temporal, que conta e que é contada, mas que requer um esforço maior por parte do intérprete, uma vez que o corte dos diferentes momentos é menos preciso do que no caso da série. Pode-se notar de passagem que a percurso visual muitas vezes depende de um conhecimento intertextual que introduz 'um cenário' na imagem.

A3) Evocar de modo alusivo uma narrativa através de uma imagem (narratividade icônica intertextual).

A terceira modalidade, em sua variante mais comum, representa simplesmente a ilustração de uma cena, que o espectador é capaz de ligar a uma narrativa conhecida, baseando-se em pistas icônicas. Por exemplo, *O Juramento dos Horácios*, Salomé segurando a cabeça de João Batista em uma bandeja, etc. Neste caso, a sequência que conta e a sequência contada são totalmente implícitas e dependem da ativação de um intertexto conhecido por parte do intérprete. Em alguns casos, o conhecimento não provém estritamente de uma cultura narrativa, mas simplesmente de um conhecimento do mundo articulado na forma de 'roteiros', cujo desenvolvimento é mais ou menos previsível.

As duas modalidades a seguir podem ser associadas à noção de intriga em seu sentido mais dinâmico, ou seja, a de uma narrativa atada, cuja tensão direciona a atenção para um desfecho, que marca o fim de um processo instável ou a resolução de um enigma.

B1) Representar por meio de uma imagem um acontecimento, retratando seu instante crítico (suspense icônico).

Como vimos com a pintura de David, esta modalidade é muito próxima da anterior, na medida em que a imagem funciona como indutor narrativo sem apresentar todas as características da narratividade. Neste caso, a imagem representa algo que induz o espectador a compreender que, o processo da narrativa encontra-se num estado crítico. A instabilidade do estado representado naturalmente direciona a atenção do espectador para um resultado posterior que extrapola o momento representado. A imagem funciona como um catalisador, ou uma catáfora, provocando uma sensação de suspense. Aqui, em comparação com a modalidade anterior, geralmente não há necessidade de recorrer a um cenário prefigurado por uma narrativa passada; é o próprio estado que, por sua instabilidade exibida, implica uma transformação a vir, que pode ser relativamente previsível ou imprevisível, dependendo das circunstâncias.

B2) Apresentar uma imagem ambígua produzindo uma síntese posterior (curiosidade icônica).

A imagem ambígua tem um elo mais frouxo com a narratividade do que a imagem do instante crítico, já que o caráter enigmático da representação e o tempo necessário para desvendá-la não implicam necessariamente a temporalidade de um evento, mas apenas a temporalidade do ato interpretativo direcionado a uma resolução. Contudo, este tipo de dispositivo pode ser encontrado frequentemente num contexto narrativo, particularmente em narrativas pictóricas que usam a serialidade, tais como os quadrinhos ou os filmes. Esta dinâmica se encontra em vários procedimentos comumente usados para ativar a intriga, por exemplo, as enigmáticas introduções tão usadas nos romances do século XIX (Genette, *op. cit.*, p.207), ou, isto que Barthes (1970) chamou de *código hermenêutico*, que se aplica tanto aos romances de Balzac quanto aos romances policiais.

C) A imagem propõe uma síntese da história (configuração icônica).

A última modalidade é certamente a menos temporal de todas. É possível até dizer que ela é exatamente oposta às modalidades sequenciais ou intrigantes que articulam a temporalidade narrativa, já que ela resulta de uma operação de fixação da história em uma imagem totalizante. Ainda assim, essa configuração, que por natureza é perfeitamente compatível com a representação icônica, muitas vezes funciona em um contexto narrativo como uma síntese heterogênea, como uma característica que define a narratividade e que tornando visível a ordem da série. A afinidade entre a *dimensão configuracional* das narrativas e a representação pictórica explica provavelmente a tendência de acompanhar as narrativas literárias de uma capa ilustrada e um título, que se apresentam como um primeiro sintoma da configuração.

3. Conclusões provisórias

Para concluir esse breve panorama das relações gerais entre narrativa e imagem, vale ressaltar que a inscrição da narrativa na imagem estática requer um maior ou menor grau de participação do espectador: a imagem se apresenta assim essencialmente como o catalisador de uma narrativa potencial e não como uma narrativa efetiva. Além disso, é claro que a narrativa da imagem estática depende de convenções culturais e históricas. Assim, certas formas de narrativização icônica são encontradas associadas de forma privilegiada a uma ou outra estética. Por exemplo, as representações icônicas da vida de Cristo só podiam ser percebidas como episódios de uma narrativa, na medida em que, o público medieval já estava familiarizado (geralmente através da transmissão oral) com a intriga na qual estavam inseridas. Para ilustrar esta dependência *hipotextual* do imaginário medieval, basta observar as dificuldades que a leitura iconográfica de tais obras pode representar para os estudantes, que iniciam seus estudos de história da arte, e, que têm apenas um conhecimento vago da história bíblica. Por outro lado, a representação simultânea de diferentes etapas de um processo na mesma imagem também está fortemente ligada à estética medieval, e tende a desaparecer em obras posteriores.

Além disso, é óbvio que a retratação do instante crítico é mais difundida nas obras barrocas, que visam produzir um efeito dinâmico, em relação as obras renascentistas, que tendem mais para um equilíbrio composicional. Este mesmo dispositivo, baseado no suspense que exprime o início de uma ação, é frequentemente utilizado na *Narrative Art* e em muitas representações

fotográficas. Por outro lado, deve ser enfatizado que as obras que exploram a tensão inerente à representação de instantes (ou estados) críticos (suspense) ou ambíguos (curiosidade) exigem o esforço do espectador para inserir a representação em questão em uma sequência temporal apenas esboçada, mas esta colaboração, mais imediata, é baseada em habilidades cognitivas que não exigem o conhecimento de um intertexto.

Além disso, se é possível, como tentei mostrar, distinguir diferentes modalidades pelas quais as características narrativas são susceptíveis de se manifestar dentro da imagem estática, deve-se acrescentar que essas modalidades raramente existem isoladamente. Pelo menos, isto é sugerido pela natureza intrigante (B2), coextensiva (A2), e configuradora (C) do espelho de Van Eyck ou pela narrativa intertextual (A3) e suspensiva (B1) da Morte de Marat. É possível até apontar com uma certa frequência, o entrelaçamento de diferentes camadas de narratividade que transforma a imagem em uma narrativa potencial, o que não nos impede de isolar cada uma dessas camadas, durante a leitura da obra. Finalmente, gostaria de ressaltar que meu inventário de possíveis relações entre narrativa e imagem é tanto empírico quanto intuitivo, e, que ele se refere a conceitos narratológicos heterogêneos e às vezes concorrentes. Ele não pretende ser exaustivo ou sistemático. Essas são apenas algumas categorias provisórias; espero que seu valor, mesmo sendo puramente heurístico, seja também operatório¹³.

13 Outra versão deste artigo é publicada na revista **Image [&] Narrative**.

Referências

BARTHES, R. « Introduction à l'analyse structurale des récits », **Communications**, n° 8, 1966.
<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

BARTHES, R. **S/Z. Essais**, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

DECULTOT, E. « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », **Les Etudes philosophiques**, N° 65 (2), 2003.
<https://doi.org/10.3917/leph.032.0197>

GENETTE, G. **Figure III**, Paris, Seuil, 1972.

GOMBRICH, E. H. **Histoire de l'art**, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, (1950), 1997.

KAFALLENOS, E. **Narrative Causalities**, Ohio, Ohio State University Press, 2006.

LESSING, G. E. **Laocoon**, traduction de A. Courtin, revue et corrigée par J. Bialostocka, Paris, Editions Hermann, (1766), 1990, Ch. XVI, § 120.

METZ, C. **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, 1968.

PARNA, K. « Narrative, time and the fixed image », in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

PRINCE G. « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in **Narrativity**, J. Pier et A. García-Landa (éds.), Berlin, De Gruyter, 2007.

RICCEUR, P. **Temps et récit**, Paris, Seuil, 1983.

SCHAEFFER, J.-M. « Narration visuelle et interprétation », in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

STERNBERG, M. « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », **Poetics Today**, Vol. 13 (3), 1992. <https://doi.org/10.2307/1772872>

Sobre o autor

Raphaël Baroni é professor associado da Escola de Francês como Língua Estrangeira da Universidade de Lausanne. Seu trabalho se concentra na teoria literária, na didática da literatura e na didática da FLE. Também se interessa em estudos de mídia, com um foco especial nos quadrinhos e na transição digital das artes. Publicou três livros: *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'oeuvre du temps* (Seuil, 2009) e *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Ele co-editou uma dúzia de números de revistas ou livros coletivos, incluindo *Introduction à l'étude des cultures numériques* (em breve, Armand Colin), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (OSUP, 2016) e *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). Criou com Thérèse Jeanneret o Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL). Também participou da criação do Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD), do Pôle de narratologie transmédiã (NaTrans) e do Réseau des narratologues francophones (RéNaF). Além de ensinar em Lausanne, foi professor convidado na École Normale Supérieure em Paris e na Université Paris III Sorbonne-Nouvelle.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4350-3735>

Sobre a tradutora

Nikoleta Kerinska é uma artista multimídia, pesquisadora e professora de arte computacional. O foco de sua pesquisa é o uso da inteligência artificial em projectos de arte e a realidade virtual. A sua actividade artística é inspirada pelas convergências e divergências na comunicação homem-máquina, bem como pelas trocas poéticas entre linguagem natural e imagem. Actualmente é professora associada no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

WEBSITE: <https://nk.artificialis.org/>

Recebido em: 30-06-2021

Como citar

BARONI Raphaël; KERINSKA, Nikoleta (2021). A narrativa na imagem: sequência, intriga e configuração. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 267-283, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-62180>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.