

# Ambiências e simbologias da poética da casa: considerações comunicacionais e metodológicas para estudos de imagem

**Juliano Rodrigues Pimentel**

Doutorando e Mestre em Ciências da Comunicação pela UFRGS.  
Graduado em Realização Audiovisual pela UNISINOS.

## Resumo

Este estudo tem como tema a imagem fílmica. O foco apresentado revisa a teoria da imagem e a aproxima da discussão estética de Gaston Bachelard sobre a simbologia da Casa como uma das articulações que abrigam narrativas. A pergunta que se buscou responder dá conta de quais categorias e procedimentos de análise são impactados ao se aproximar uma leitura imagética de fundo fílmico e sua fundamentação e discussão enquanto matriz simbólica de uma poética de espaço. O procedimento circunscreveu-se enquanto discussão teórica e partiu de revisões bibliográficas e de considerações metodológicas para uso em ensino. As justificativas encontradas tocam a necessidade de expandir o volume de discussões sobre metodologia dentro da área de imagem, audiovisual e comunicação. Observou-se também uma lacuna teórica frente a ausência de publicações que aproximassem a teoria de Bachelard e a imagem fílmica. Concluiu-se que três diferentes tipologias de imagem podem alicerçar a leitura simbólica e o ensino e refinamento de um pensamento estético sobre as ambiências do espaço da casa como abrigo de possíveis narrativas.

**Palavras-chave:** Imagem; simbologia; Bachelard; Poética.

## Abstract

The theme of this study is the filmic image and it is focused on presenting a revision of both image theory and the aesthetic discussions of Gaston Bachelard regarding the symbolic space of the house as a poetic ambience of imagery. The research question tackled which categories and analysis procedures are impacted when approaching an imagetic reading of filmic background and its reasoning and discussion as a symbolic starting point for an expanded poetic of space. The methodological procedure utilized was the theoretical discussion and bibliographical revision. The justification for this paper lies in the current need for further explorations of methodological nature in Image, film and communication research. Also, there was a theoretical gap regarding the discussion of Bachelard's poetics and filmic image research. It was concluded that three different image types can underpin the symbolic reading, teaching and refinement of an aesthetic thought regarding the ambiances of the space of the house as a symbolic shelter of possible narratives.

**Keywords:** Image; symbology; Bachelard; Poetics.

No ano de 2006 foi publicada, pela primeira vez em tradução brasileira, a obra *Passagens*<sup>1</sup>, de Walter Benjamin. Ela é um longo ensaio não terminado sobre a cidade de Paris no século XIX e sobre viver em Paris. Benjamin dedicou quase vinte anos à escrita desse trabalho, e nele propõe que a história se repete em imagens, e não em histórias (Benjamin, 2006). Esta frase pode certamente ser apropriada de diversas maneiras; instigar muitas reflexões. Uma delas pode ser entendida como de grande valor para se colocar o cinema – ficcional, documental e experimental – em uma perspectiva diacrônica: as histórias que o cinema conta através de seus filmes, em última instância, são imagens abrigadas em certos espaços representados com uma ambiência muitas vezes não natural, mas muito particular, pertencedora de um olhar que funde a imagem captada em um de seus devires enquanto materialidade de uma possibilidade. E são imagens antes mesmo de se tratarem de histórias, por mais que um roteiro seja uma história antes de ser encorpado por imagens. O cinema nasce imagem e aprende a ser história. Quando olhado nesta perspectiva diacrônica, na sua historicidade, são as imagens produzidas pelo aparelho que povoam o imaginário dos filmes. Depois disso emergem os diálogos, as canções e as estrelas. Sua própria história é parte fulcral da história das imagens. Gaston Bachelard **não previu o desejo da imagem cinematográfica, fílmica, audiovisual pelos espaços capazes de abrigar suas histórias. Mas, assim como para Walter Benjamin**, Bachelard viu nelas, nas imagens e representações sensíveis de lugares e espaços, uma pluralidade livre e infinita capaz de dar conta daquilo que nos motivamos enquanto sociedade a contar e abrigar em forma de narrativa. Este trabalho<sup>2</sup> busca evidenciar algumas possíveis aproximações entre a poética de uma imagem simbólica de lugar e suas encarnações fílmicas.

Frente a este contexto, o presente artigo tem como tema as potencialidades simbólicas articuladas pela imagem. Sua delimitação se dá por um foco na intimidade como possível mapeadora dos espa-

ços da imagem fílmica da Casa<sup>3</sup>. O objetivo traçado para este estudo é o de apresentar um percurso<sup>4</sup> metodológico capaz de articular categorias e características que auxiliem e fomentem a leitura, ensino e construção de imagens. Tendo este enfoque na intimidade de um espaço particular, busca-se construir seu panorama de reflexão a partir das possibilidades fenomenológicas de Bachelard e não diretamente das teorias fílmicas e da imagem fílmica como ponto de partida. Trata-se de uma opção investigativa que privilegia uma abordagem original, ou, se não original, ao mínimo, ainda não testada. Estas considerações amparam a construção de todo o modelo de pensamento aqui tentado e visam evidenciar as escolhas que incluem e excluem diversas teorias, autoras e autores, e abordagens. Para tanto, a reflexão faz um tensionamento entre as ontologias da imagem fílmica (Mitchel, 1987; Nancy, 2003 e Aumont, 2004) e da simbologia (Langer, 1957; Barthes, 1990) para poder se aproximar da teoria de Bachelard sobre o espaço simbólico da Casa e, assim, delinear um modelo investigativo. Pontualmente, a perspectiva de Barthes é pinçada dentro de um momento particular da trajetória de seu pensamento, muito distinta do que podemos perceber em suas primeiras obras. Torna-se importante sublinhar esta diferença, pois, concordando com a proposta de Badmington (2012), há uma espécie de devir fílmico, ou “filmicidade” reprimida, nos escritos de Barthes deste período.

Desta maneira, a pergunta que se busca responder é: que categorias e estruturas de articulação simbólicas são impactadas na construção de um procedimento metodológico de análise da imagem da casa atravessado pela *Poética do espaço*? Um questionamento organizado para privilegiar a investigação de possibilidades outras que não as de fundo semiótico, semiológico, e de outras ciências como as psicanalíticas.

Por se tratar de um esforço majoritariamente teórico - como grande parte dos estudos e debates sobre o processo da Metodologia são nas artes

3\_ Escrita com letra maiúscula para tentar dar conta de um conjunto de leituras possíveis de casa que transpassam a simples designação de uma morada ou lar.

4\_ Nunca perdendo do horizonte a premissa de que se trata de uma possibilidade de incursão metodológica dentre um incontável número de outras abordagens possíveis.

1\_ Também referenciado como *Passagenwerk* ou *Arcades Project*.

2\_ Artigo derivado de minha dissertação de mestrado intitulada: *Aspectos técnicos e simbólicos do espaço fílmico nas adaptações do conto Pela passagem de uma grande dor de Caio Fernando Abreu* (2015)

e na comunicação (Novikov; Novikov, 2013) -, este estudo não se debruça sobre um objeto empírico, contudo uma versão da testagem do procedimento pode ser encontrada em Pimentel (2015), pois trata-se do trabalho que inspira esta discussão e do qual ela descende diretamente.

Ao buscar por teses e dissertações nas bases IBICT e Banco de Teses e Dissertações da CAPES só foi possível encontrar um (01) trabalho que contemplasse e privilegiasse a discussão sobre o procedimento metodológico de análise da imagem, trata-se de: *Design e Fotografia: uma análise sobre as relações que se estabelecem entre a imagem fotográfica digital e as metodologias de design*, dissertação de mestrado de Ricardo Marcelino, defendida em 2012 na UFPE, contudo parcialmente interessada no debate da metodologia de investigação da imagem. Já na biblioteca digital online da COMPÓS, há também apenas um (01) trabalho que se ocupa do tema da metodologia de estudo da imagem: *Diálogos entre os estudos de televisão e os estudos visuais: a terra na obra de Benedito Ruy Barbosa e a busca por uma metodologia de análise televisual*, de Reinaldo Pereira, apresentado na Compós de 2015, este, por sua vez, mais próximo de um esforço dedicado à composição de uma metodologia. É em função deste pouco povoado espaço de pesquisas no Brasil sobre o assunto - e em muito particular fora de um panorama semiótico/semiológico<sup>5</sup> - que o presente estudo busca sua justificativa principal. O grande número de pesquisadores e praticantes da imagem não parece refletir o arcabouço teórico sobre o assunto ou a necessidade de pensarmos sobre o próprio processo de leitura das imagens, produção do seu sentido e organização procedural de suas ferramentas de tratamento dentro da academia. O que também justifica o esforço teórico nesta direção é a necessidade de aproximar a discussão teórica sobre a estética das imagens de uma instrumentalização metodológica que ajude a explorar possíveis categorias de análises que possam surgir a partir da própria imagem (características físicas, simbologias, discursos internos, etc.). Soma-se a este conjunto de justificativas também a própria curiosidade em veri-

ficar se há um resultado positivo em organizar um procedimento metodológico à partir da (des)ordem subjetiva e da própria poesia da leitura das imagens oferecida por Bachelard.

## 1. DA IMAGEM E DO SIMBÓLICO

A unicidade ou mesmo uma universalidade de um conceito de imagem beira o impossível, ou, no mínimo, o improvável. Ela pode ser abstrata e de forma pura, como Kandinsky a elevou, e pode ser verbal, cristalina e representativa, como é a imagem da loucura de Ricardo III na sua maneira shakespeariana (Schwyzer, 2013). Ela se apresenta nos mais diferentes suportes e formatos, possui uma trajetória histórica de 40 mil anos (Ghosh, 2014), foi proibida por instâncias religiosas (Tassi, 2005) e, em certos períodos, celebrada como o êxito mais expressivo e identitário de uma época, grupo, atitude e panorama ideológico - como pode ser visto nas obras de Vermeer até Warhol (Rockhill, 2014). Frente a essa situação de uma possível “improbabilidade conceitual”, Thomas Mitchel parece lançar uma abordagem que torna o caminho até a Imagem (com I maiúsculo) mais percorível, e o faz alertando para que a investigação na imagem seja feita de forma reversa. Não pela sua unidade, mas pelas categorias que surgem de sua capacidade de distinguir-se em si mesma e na sua distinção de semelhança e parença<sup>6</sup> (Mitchell, 1987). Na proposta de Mitchell, imagem vem a ser uma família de objetos, formas e possibilidades que se agrupam nas suas formas gráficas, ópticas, mentais e verbais. Se esta abordagem falha em demonstrar o que é a Imagem de fato, ela é exitosa em abrir espaço para um olhar ontológico direcionado para as diferentes encarnações daquilo que socialmente é atribuído como imagem.

No âmbito da filosofia a ontologia se caracteriza por ser um estudo “daquilo-que-faz-aquilo-ser-aquilo”, estruturas dos objetos, propriedades, eventos e processos relacionais que ancoram algo na realidade (Smith, 2003). Se nos dispusermos a evidenciar uma ontologia da imagem fílmica, uma das maneiras

de atingir este objetivo é através de uma observação daquilo que é particularmente fílmico na construção da imagem. Coccia (2016), na obra *Sensible Life*, propõe a percepção fenomenológica da ontologia para além do mundo material que abriga as imagens, é possível entender sua proposta como uma estruturação individual da percepção que cognitivamente compreende algo como correspondente àquilo que se entende por determinado algo, aquilo que só pode ser vinculado àquela experiência de percepção. A natureza ontológica da imagem está na capacidade justamente ontológica de evidenciar aquilo que faz da imagem uma imagem.

Jacques Aumont, no livro *A imagem* (2004), nota que o termo “imagem” possui “inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de produzir ‘imagem’, por uso metafórico, por exemplo” (Aumont, 2004, p.13). Ao encararmos a imagem fílmica, aquilo que lhe é mais particular<sup>7</sup> parece estar numa confluência destas duas pontas observadas na fala de Aumont: de um lado o sensorial, e de outro o metafórico - e metafórico não apenas limitado a sua qualidade figurativa, mas também como parte de um processo maior, relacional, disparado pela apreensão do que é visto e sua imediata justaposição contra todo um repertório de vivências estéticas. Jean-Luc Nancy (2003) corrobora e vai ao encontro do que diz Aumont ao estabelecer que existe na imagem um golpe de intimidade “através da visão, audição, ou do sentido mais único das palavras. De fato, a imagem não é apenas visual: é também musical, poética, até mesmo tátil, olfatória e gustatória, cinestésica e assim por diante” (NANCY, 2003, p.04). Então, há na imagem uma visualidade, mas que não a limita ou circunscreve. Ela está ligada a um conjunto de afetos e instâncias que recaem sobre esta materialidade da imagem.

Observando estas questões, torna-se muito difícil dissociar a imagem de sua dimensão observada, seja no seu consumo/apreciação ou na sua realização. Aumont (2004) é bastante enfático ao declarar que a imagem é construída pelo seu fruidor assim como também o constrói. A imagem fílmica, introduzida

pelo aparelho cinematográfico, não se limita a uma simples reprodução análoga do real. Ela vem influenciada por particularidades técnicas, mesmo que incipientes: lentes, posição da câmera, alvos de interesse que são captados. Gradualmente o fazer fílmico vai se apropriando dessas características e ademais instrumentos para contar suas histórias. O próprio hábito de contar histórias com imagens que se movem acaba por expandir os limites que o cinema propõe sobre quais histórias pode e quer contar. Aos poucos novos elementos e preocupações vão sendo incorporadas: questões de arte; plasticidade de objetos e contrastes luminosos; expressão das construções cenográficas; o processo de montagem. A incorporação destes elementos demanda do procedimento fílmico uma reformulação do que pensa sobre si e de seu próprio fazer. Thompson-Jones (2008) pontua esta arguição comentando que as imagens fílmicas são uma criação coletiva que resulta de esforços de diferentes ordens (material, pela direção de arte, óptica pela fotografia) e que seu Objeto, o que está no campo e no frame, não possui um significado estável e convencional, trata-se de uma experiência imagética que dialoga com uma porção fática, do que é mostrado, e também contextual. Sob a luz destas ideias, é possível encarar a ontologia da imagem fílmica, dentre suas múltiplas possibilidades e encarnações, como: um espaço de construção coletiva, de vocação audiovisual, gerado por uma câmera e sua superfície sensível, com intuito opcionalmente narrativo, e, talvez como característica mais importante ou que permeia todas as outras questões que lhe constroem, possuidora de uma dimensão simbólica ou conotativa cuja percepção está atrelada a um observador.

Na direção da qualidade simbólica deste espaço potencial que é a imagem fílmica, chama a atenção a quantidade de áreas do conhecimento que lidam com a noção de simbólico nas suas diferentes possibilidades (notadamente as áreas “psi” e a semiótica), mas acabam não fundamentando o conceito com um grau de precisão ou nas suas qualidades ontológicas. Ele acaba aparecendo na maioria dos casos apenas como adjetivação de algum outro termo funcional de um conceito: *poder simbólico, capital simbólico, forma simbólica, fala simbólica, construção simbólica, artefato simbólico*, etc. Dentro das normas for-

5\_ Demarca-se um afastamento da perspectiva semiótica com a finalidade de averiguar outros modelos de pensamento também capazes de construir este particular tipo de conhecimento.

6\_ Semelhança sendo o subjetivamente análogo e parença sendo o objetivamente análogo no que tange a representatividade, seja na leitura realista ou metafórica.

7\_ Assumindo a possibilidade de fazer tal apontamento.

mais de linguística da língua portuguesa, a palavra simbólico opera como adjetivo referente a um caráter de símbolo; alegórico; metafórico; possibilidade enunciativa em que um termo aponta para outro que inexistente ou se encontra em outro lugar, como uma representatividade que articula questões materiais a um objeto imaterial (vice-versa) e, já numa perspectiva teórica, como uma instância conotativa de um enunciado ou discurso. Roland Barthes no capítulo *A escritura do visível*, primeira parte do livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990) comenta que as ações de representar e de simbolizar compartilham de efeitos também particulares a outras palavras como: alegoria, emblema, metáfora e figura. Estas quatro palavras, assim como o simbólico, lidam com a sugestão de alguma possibilidade adicionada a uma dada questão representativa que se conecta com outras coisas. O conjunto destas quatro palavras parece tomar o todo, ou uma parte representativa de um todo, por um determinado tratamento privilegiado de uma de suas partes.

212 Para Barthes, há uma *terceira mensagem* na imagem, que não é somente do plano de expressão nem apenas do plano de conteúdo, mas se estabelece como *simbólica* ou conotada, assim, aproximando sua perspectiva do discurso conotado das potencialidades simbólicas de construção de conteúdo. No subcapítulo *A retórica da imagem* (Barthes, 1990) o autor sublinha essa questão devido ao fato de que a mensagem *literal* dá *suporte* para a mensagem simbólica. Ela aparece conotada, sugerida, em uma segunda camada de leitura. Com efeito, um sistema que organiza *um dado sentido* valendo-se de elementos de outro sistema, de outro *jogo*, constitui um enunciado conotado. Este jogo da conotação pode estar a serviço da formação de uma dada imagem.

Dentro de suas possibilidades de leitura, ela pode apontar para um outro sistema, outra configuração de sentidos e valores. Em termos barthesianos, a imagem literal é denotada, a simbólica é conotada (Barthes, 1990). Nestas linhas, para Barthes a “conotação ‘emerge’ de alguma maneira de todas essas unidades significantes, ‘captadas’” (Barthes, 1990, p.17), e que propõe “uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros”

(Barthes, 1990, p.32). Em complemento, Susanne Langer, no seu livro *Philosophy in a new key* (1957) oferece uma reflexão sobre a percepção de ações simbólicas nas diversas ações humanas. A autora introduz a noção de que a criação de símbolos é uma das funções mais primárias do ser humano e que

ela é fundamental para os processos de obtenção de sentido na dimensão mental, e está em execução o tempo todo. Às vezes estamos cientes, às vezes é possível observar apenas seus resultados, assim percebendo que certas experiências nos passaram mentalmente (Langer, 1957, p.32, tradução do autor).

Langer (1957) vai adiante e apresenta a ideia de que um símbolo deve ser capaz de conduzir a um sentido. Isso acontece de maneira tanto lógica quanto psicológica. O sentido, enquanto potencialidade da ação simbólica de um símbolo, não se configura como uma qualidade, mas como a função de um termo. Logo, para a autora, aquilo que é simbólico está a serviço de um determinado sentido. “Símbolos não são condutos para seus objetos, mas veículos para a concepção de objetos” (Langer, 1957, p.49, tradução do autor). A ação de simbolizar, não parece acontecer por uma imposição direta, mas por uma apreensão através da leitura conotativa daquilo que está representando algo, numa via de mão dupla entre criador da imagem e seu leitor. Tendo estas definições e propostas conceituais em mente, nota-se que o simbólico age como um alerta para a possibilidade de aquilo o que adjetiva estar se remetendo ou imbuindo-se de alguma outra questão através de uma sugestão. Uma ação por inferência e contexto. Se estabelecemos uma possível ontologia da imagem fílmica como sendo um espaço bidimensional articulado por combinações técnico-estéticas, a ontologia de sua dimensão simbólica se dá pela composição e arranjo dos elementos neste espaço em função de seus contextos, possíveis leituras e articulações. Dentro da perspectiva proposta aqui ele ajuda a compreender uma potencialidade latente encontrada nas imagens.

Para que seja possível compreender a qualidade simbólica e os afetos envolvidos na composição e análise das imagens da casa, como pode ser proposto através da concepção de poético do espaço de

Bachelard, não se pode tirar do horizonte que a aproximação com Bachelard só pode ser feita respeitando como inerente à imagem fílmica a potencialidade de expressar seu conteúdo simbólico através de sua formulação técnico-estética.

## 2. A CASA QUE BACHELARD LÊ: POR UMA INTIMIDADE FUNDANTE DO HABITÁVEL

Gaston Bachelard nasceu na França em 1884, e dedicou-se ao longo da carreira à filosofia e a poesia. Publicou obras sobre a Psicologia da Ciência, a formação do pensamento crítico, a Epistemologia e o debate da Fenomenologia. Em 1958, escreveu *A poética do espaço*, em que expõe diferentes formulações simbólicas de espaços e habitações. Ele categoriza essas questões a partir de lugares-chave e compartilha sua percepção como imagem (mental, verbal, visual...). Para tanto, Bachelard realiza uma abordagem fenomenológica. Embora o foco de análise de Bachelard seja o tratamento do espaço em imagem poética, é possível aproximar essas questões de outros tipos de imagem através da apropriação de suas descrições e da funcionalidade das características simbólicas que compreendem cada espaço.

A percepção das imagens por Bachelard se dá, aparentemente, em três instâncias: o referencial “real”, sua organização como imagem poética e a teia de experiências estéticas que ele utiliza para fruir a imagem. Essa relação, segundo o autor, aparenta auxiliar na criação de um fluxo da própria imagem poética. Karina Lucena, no texto *Uma fenomenologia da imaginação através do espaço* (2007), chama a atenção para a experiência íntima dos espaços escolhidos para serem tratados por Bachelard:

Por isso a escolha de espaços íntimos (casa, quarto...) que participam da vivência humana desencadeando sentimentos e lembranças. A casa é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar; na casa ele pode desfrutar a solidão. Segundo o autor “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1993, p. 26). Mesmo quando ela é humilde e cheia de defeitos, no devaneio torna-se reconfortante, dá estabilidade. (Lucena, 2007, p. 2).

O autor propõe os espaços como uma chance de reclusão; de voltar-nos para dentro de nós mesmos e vivenciar espaços e imagens de espaços através dos valores que eles articulam na sua potencialidade mais sintética/uma possível: pelo caminho da fenomenologia que apreende estas imagens e espaços. Para isso ele apresenta o caminho a ser feito: segmenta o livro em tipos de espaço e tece sobre eles análises povoadas de suas próprias experiências. Nas suas próprias palavras, ele busca estabelecer que “a fenomenologia que quer viver as imagens da função de habitar não deve se entregar às seduções das belezas exteriores. Em geral, a beleza exterioriza, incomoda a meditação da intimidade” (Bachelard, 2012, p.119).

A noção de espaço como uma construção simbólica na imagem para Bachelard aparece diluída ao longo da sua obra. Na sua organização discursiva o autor não propõe ancoragens objetivas que amparem suas descrições e experiências estéticas com cada tipo de espaço enquanto composição simbólica. Ele sublinha que os elementos simbólicos encontrados no enunciado imagético de cada espaço se configuram como antecedentes a uma possibilidade de expressão material em literatura ou outra forma de expressão. Para tanto, descreve sua experiência com os espaços imaginados nos sonhos e demais imagens mentais. Bachelard propõe que a fruição desses espaços contamina os espaços que são lidos e vistos *no mundo*; e que estes espaços vividos e percebidos no mundo retornam para as imagens desencarnadas contaminando-as e dando-lhes novos sentidos. Bachelard nota que a imagem que representa um dado espaço existe no momento em que se apresenta para a consciência, que se torna presente. Trata-se de uma possibilidade que aparece logo na primeira página da sua *Poética*: É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem (Bachelard, 2012), e adiante reforça essa noção ao dizer que a imagem “não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. (Bachelard, 2012, p. 2).

Dentro de uma perspectiva teórica, a noção de intimidade se constitui na *Poética do espaço* como o fio condutor que liga a representação simbólica da

imagem de um espaço à experiência estética percebida nele. Os registros de intimidade no espaço parecem ser a condição *sine qua non* da existência da própria obra. Esta ideia ocorre e emerge através dos exemplos trazidos por Bachelard para fundamentar e ilustrar a representação de suas próprias percepções sobre o espaço e a intimidade como sua chave de leitura: “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (Bachelard, 2012, p.29).

A reflexão de Bachelard na sua obra sobre os espaços está vinculada a uma consideração da qualidade poética dos espaços configurados em imagem. As imagens que lhe interessam estão *no lugar de outra coisa*, estão se reportando a um sentimento que tomam emprestado para se definir. Na *Poética do espaço*, este parece ser o princípio de uma organização do simbólico. Neste sentido, Bachelard recorre à uma *família de imagens* que se relacionam por similitudes para ilustrar os seus conceitos.

214 A intimidade parece inerente ao espaço da casa; dentro do contexto bachelardiano se alinha com as coisas que abrigam e sustentam a própria ação de habitar. Bachelard lembra que a casa pode possuir outras casas dentro de si. Este efeito de interiorização e “diminuição” é recorrente em seu discurso. A exemplificação disso pode ser encontrada na maneira como certos aposentos configuram habitats simbolicamente também lidos como casa. O quarto; uma cozinha; um porão podem se configurar imageticamente como uma casa e proporcionar assim uma experiência de intimidade caseira.

Através dessa proposta, é possível fazer a leitura e postular que: para que se possa pensar em uma expressão da intimidade dentro de um espaço simbólico como a Casa, é preciso considerar a ocorrência de uma ação de partilha: há uma troca que se estabelece pelo *existir* nesse determinado espaço. Uma dupla contaminação que, dentro da lógica bachelardiana, é ato e imagem ao mesmo tempo. É aquilo que é descrito na percepção da vivência do espaço como a construção de uma realidade própria.

Quando o autor fala da *casa*, aponta que as gran-

des imagens, na sua simplicidade, revelam um estado da alma. Com a casa não é de outra forma, também representa uma possibilidade de estado da alma, que, mesmo reproduzida nas suas propriedades exteriores, fala ainda de uma intimidade (Bachelard, 2012), um *existir* daquilo que traduz o íntimo refletido nos aposentos que compõe a morada, e um leque grande de afetos e sensibilidades que giram em torno de cada cômodo. Nas suas próprias palavras:

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens (Bachelard, 2012, p.23).

Tendo em mente a apreensão do espaço, sobressai ao longo do texto da *Poética de Bachelard* um esforço na direção de conceituação que trata a Casa como um espaço percebido por uma imaginação que pulsa e vive; foge das amarras arquitetônicas e geométricas que a compõe e cuja própria experiência de quem a habita contamina ela com suas próprias questões: “podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Bachelard, 2012, p.20). Com isso, Bachelard aparenta tentar transcender as barreiras representativas que amarram a própria imagem articulada por um vocábulo. Em função desta possibilidade, ele apresenta uma noção de dupla inserção da casa, podendo ela ser horizontal e centralizada ou vertical.

Na sua verticalidade há uma polaridade entre o sótão e o porão. Nesta proposta é trabalhado o sótão como uma alegoria do cérebro da casa, do ponto imaginativo que edifica os sonhos do sonhador. Esta zona racional dissipa o medo da noite pela luz que entra pelas suas janelas durante o dia. Já o porão abriga aquilo que se esconde; as coisas que pertencem aos segredos e o obscuro da casa; trabalha imagens de irracionalidade das profundezas, “é então a loucura enterrada, dramas murados. As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indelévels, traços que não gostamos de acentuar”. (Bachelard, 2012, p.38). Anthony Vidler faz uma

leitura pontual da vocação do *sombrio* articulada através da apropriação do sótão de Bachelard. Ele o contextualiza carregando sua potencialidade de mistério, medo e a riqueza imaginativa que completa a percepção daquilo que é escondido pela falta de luz e nitidez:

De mesma maneira, se espera que o espaço esconda, nos seus recantos mais escuros e margens esquecidas, todos os objetos de medo e fobia que retornam com tanta insistência a assombrar as imaginações dos que tentaram demarcar espaços pra proteger sua saúde e felicidade [...] os lugares “patológicos” de hoje ameaçam a clareza marcada pelos limites da nossa ordem social (Vidler, 1994, p.167-8, tradução nossa).

Essa antropomorfização da casa ajuda a percebê-la dentro da perspectiva da intimidade, de maneira que o íntimo é predicado subjetivo do sujeito, as representações metafóricas da imagem da casa como possuidora de particularidades humanas favorece essa noção de expressão da intimidade. É possível encontrar em passagens literárias a criação de representações do espaço que se utiliza, para criação de determinados efeitos estéticos, construções verbais que se estabelecem através das seguintes composições:

*a tristeza de uma torre, a carranca de um beco, o orgulho e serenidade de um monte branco, o chamado hipnótico de uma estrada se perdendo num ponto de fuga*, essas proposições exercem influência e expressam um a natureza, suas essências transbordam sobre a cena e se misturam com a ação (Vidler, 1993, p.48, tradução nossa).

Já sobre a sua centralidade, a antropomorfização se dá por metáforas e conotações mais psicológicas do que físicas. Lucena (2007) sublinha que, nesta composição não-vertical da casa ela:

[será levada] para o sentido da cabana. A casa é imaginada com toda a simplicidade, a permissividade, o aconchego de uma cabana. Ali se dá o encontro com a solidão, as lembranças viram lendas. A cabana representa a intimidade do refúgio. [...] O autor continua tratando a casa como um “centro de proteção” que se torna o “centro de um devaneio” (1993, p. 56). E a casa pode assumir dois papéis de proteção: um em que ela não luta e outro em que ela luta com o universo. (Lucena, 2007, p. 3-4)

Essa oposição metafórica da divisão da casa é criada em função de uma imitação das propriedades humanas que legitimam tanto os tipos de representação como algum desenrolar narrativo ao redor da imagem da casa. A pormenorização dos espaços internos da casa aponta para reduções conceituais trabalhadas em imagem.

Para Bachelard há uma intimidade bem definida em perceber certos objetos como parte de um determinado espaço. Há muitos enunciados em jogo: os objetos ampliam o universo de um dado espaço e pontuam as questões simbólicas dele. O afeto pelos objetos e pelos espaços estabiliza, segundo Bachelard, o conjunto de referências com as quais dialogam. Bachelard nota que

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade do ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo (Bachelard, 2012, p.80).

215

Ao mesmo tempo em que os objetos pertencem ao espaço e ao seu dono, eles também pertencem à lógica do próprio espaço; uma outra dimensão que lhe dita as regras e enuncia que símbolos e questões são referenciados.

Na *Poética* de Bachelard, o conceito de habitar é retomado como a ação pela qual é possível vivenciar a simbologia de cada espaço. Bachelard estressa esse ponto exaustivamente em diversas passagens de cada capítulo. A experiência de habitar um mundo imaginado e com afetos que traduzem espaços em imagens é central no seu discurso na medida em que cada tipo de espaço evoca e referencia simbologias diferentes. A imaginação só vive a simbologia que habita por causa de uma solidariedade e cumplicidade com o próprio imaginário de habitar. Cada habitar vai clamar por certas simbologias em cada espaço. É na relação do ambiente com a sua maneira de habitar que Bachelard deposita a latência simbólica do espaço da Casa.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS E O POSSÍVEL PLANO METODOLÓGICO

Se o presente artigo começa com o questionamento da possibilidade de construção de um método de análise atravessado pela Poética do Espaço, podemos observar duas respostas possíveis frente o que foi discutido até aqui: a) não, não é possível ou a proposta não se sustenta; b) sim, é possível. Ambas as respostas coexistem no reino do debate e da discussão teórica.

A resposta “a” pode ser balizada pelas intrincadas e obtusas limitações da própria fenomenologia como instrumento investigativo, tão bem exploradas ao longo do século XX em críticas à Husserl (um descritivo em essência) e Heidegger (um interpretativo da ontologia fundamental). Entretanto, esta resposta “a” não nos dá frutos, ela se encerra deixando o método em incompletude. Assim, nos cabe contemplar a resposta “b”.

Certamente, a avaliação da sensibilidade diante da imagem não possui o rigor e a precisão universal que grande parte das propostas metodológicas demandam, contudo, as teses de Bachelard enquanto insumo estético para apreciação e tipagem de uma imagem e de uma determinada experiência simbólica específica inscrita nesta imagem, se demonstram de grande valor por evidenciar um caminho entre inúmeras sensibilidades, leituras e experiências. O resultado desta aproximação está diretamente ligado ao refinamento da experiência estética estando presente à imagem e às diretrizes possíveis de ensino com a finalidade da educação estética da aluna e aluno, educação estética esta que assume a prerrogativa de Schiller<sup>8</sup> de que o aumento e refinamento da expressão, do entendimento de si e da moral estão, por um lado, atrelados à expansão coletiva do “universo” de experiências estéticas. Sendo assim, podemos assumir que o grau de precisão e os resultados daquilo que comunicamos imageticamente está ligado à nossa sensibilidade estética e capacidade imaginativa de combinar sensibilidades e diretrizes técnicas. O modelo de Bachelard não oferece um mapa de aplicabilidade<sup>9</sup>, mas constrói um valioso instrumento para que se possa observar o

8\_ Menção à obra Educação estética do homem.

9\_ Uma tentativa de aplicabilidade e leitura pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Pimentel (2015), conforme citado alhures.

caminho de maneira livre e sem institucionalizar um sentido único para a imagem.

De maneira mais minuciosa, podemos perceber que Bachelard lida com a fenomenologia das imagens, da sua apreensão vinculada a um repertório próprio de espectador-criador que as interpreta e decodifica. Embora esta perspectiva tenha um caráter individual e circunscrita no contexto de quem vê/lê a imagem, as questões levantadas pela poética de Bachelard apontam para algumas tipologias de espaços simbólicos que se repetem no universo cultural de grande parte das sociedades. Enquanto método, uma das possíveis maneiras de elencar estes achados é na segmentação da representação do espaço da seguinte maneira:

- a) *a casa física como portadora de características simbólicas de casa e de intimidade*: neste tipo de imagem há a formulação consensual de um habitat de casa e ele se conforma com as expectativas do conjunto social em que está inscrito a sua criação.
- b) *espaços interiores à casa como portadores de potencialidade de casa*: aqui há uma referencialidade à casa através da intimidade e caracterização (física e ou psicológica) de um lugar. Cozinha, banheiro, quarto, sala podem ser a casa dentro de uma casa. Os apontamentos para esta tipologia se balizam através da própria composição da imagem e sua relação com quem a habita.
- c) *espaços simbolicamente instituídos como casa*: esta categoria exemplifica um tipo de espaço que naturalmente não se conformaria com o conceito de casa, mas através da sua relação com quem o habita ou com a própria formulação/leitura ganha um status de casa. Exemplos desta categoria são os ninhos, tocas, construções não apresentadas como casa (estádios, bibliotecas, etc.).

Certamente estas não são as únicas categorias possíveis de se compor através da articulação entre a imagem, o simbólico e a poética do espaço. Muitos outros olhares podem encontrar outras propostas e formular caminhos para que se extraia outros discursos e análises. Esta contribuição é um esforço teórico-metodo-

lógico em aproximar a teoria de um plano de análise.

As propostas de imagem e simbólico tratadas aqui não esgotam as possibilidades dos termos, mas apontam em uma direção possível para a discussão teórica sobre as particularidades das imagens. O estudo não relacionado a uma dada forma de expressão da imagem possibilita um pensamento *horizontal* sobre o termo, assim averiguando e incorporando atualizações e reinvenções do uso e concepção de imagens. A exploração do termo simbólico pode ajudar na decodificação de possíveis discursos encontrados no interior de imagens. Isso, aliado da perspectiva da *família de imagens*, pode auxiliar na elaboração de novas interpretações sobre questões indiretas propostas pelas imagens dentro da sua materialidade.

#### REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2012.

BADMINGTON, Neil. Punctum Saliens: Barthes, mourning, film, photography. **Paragraph**, v. 35, n. 3, p. 303–319, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. 10ª reimpressão. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira S. A., 1984.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006.

COCCIA, Emanuele. **Sensible Life**: a micro-ontology of the image. New York, NY, EUA: Fordham University Press, 2016.

GHOSH, Pallab. Cave paintings change ideas about the origin of art. **BBC Science & Environment**, 2014. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/science-environment-29415716>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

LANGER, Susane K. **Philosophy in a new key**: A study in symbolism of reason, rite, and art. Boston, MA: Harvard University Press, 1957.

LUCENA, Karina de Castilhos. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Nau Literária**: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, v. 03, n. 01,

2007. (Artigos da seção livre).

MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology**: image, text, ideology. 1. ed. Chicago, IL, EUA: University of Chicago Press, 1987.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris, França: Editions Galilee, 2003.

NOVIKOV, Alexander; NOVIKOV, Dimitri. **Research methodology**: from philosophy of science to research design. CRC/Balkema Press, Leiden, Holanda, 2013.

PIMENTEL, Juliano Rodrigues. **Aspectos técnicos e simbólicos do espaço fílmico nas adaptações do conto Pela passagem de uma grande dor de Caio Fernando Abreu**. Dissertação de mestrado, UFRGS/Porto Alegre, 2015

ROCKHILL, Gabriel. **Radical history and the politics of Art**. Londres, RU: Routledge Publishing, 2014.

SCHWYZER, Philip. **Shakespeare and the remains of Richard III**. Oxford, RU: Oxford University Press, 2013.

SMITH, Barry. Ontology. In: **Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information**. Oxford, RU: Blackwell Publishing, 2003.

TASSI, Marguerite. **The Scandal of Images**: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama. Pensilvania, EUA: Susquehanna University Press, 2005.

THOMPSON-JONES, Katherine. **Aesthetics and film**. New York, NY: Continuum Int. Publishing Group, 2008.

VIDLER, Anthony. The explosions of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. **Assemblage**, v. v.1, n. MIT Press, p. 44–59, 1993. (No. 21).

**Recebido**\_20 de junho de 2016  
**Aprovado**\_18 de fevereiro de 2017