

---

---

## (IN)VISIBILIDADES URBANAS: A REINVENÇÃO DO LARGO DA CARIOCA AO LONGO DE QUATRO SÉCULOS

*Maria da Graça Cassano\**

### **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo considerar os processos de produção de sentido no Largo da Carioca e, assim, refletir teoricamente sobre os modos como o largo é representado na obra de Carlos Augusto Nunes Pereira, o Guta, e como vem sendo discursivizado ao longo dos séculos. Em nossa proposta de análise, descartamos a descrição, a tradução em palavras das diferentes imagens do largo. Importa-nos apreender o que configura esse expressivo cenário carioca não como dado em suas evidências, mas como fato em sua materialidade histórica.

### **Na dimensão do não-verbal**

Se é na prática material significativa que os sentidos se atualizam, significando particularmente, convém distinguir as manifestações não-verbais das verbais, levando em conta as especificidades e o funcionamento de cada uma.

No nosso caso, optamos por trabalhar com um tipo de material não-verbal em particular, a imagem produzida através da computação gráfica. Preferimos não incorporar em nossa análise a parte referente ao texto escrito que acompanha as imagens, devido ao

---

\* Doutoranda em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal Fluminense. Professora de Língua Portuguesa da Unisuam.

seu caráter essencialmente explicativo, uma tradução para o que cada espaço livre ou edificação representaria em dado momento da história. Não nos interessa aqui tanto saber o que dizem, pois, as imagens, mas *como* significam.

A opção pela imagem tão-somente, então, fundamenta-se no fato de que sua leitura não se esgota ou se justifica pelo verbal. Não há um efeito de transparência a ser dado conta pelo verbal exclusivamente. Ao se reduzir o não-verbal ao verbal produz-se a ilusão do efeito de transparência dos sentidos. E não levar em conta os diferentes modos de significar, em suas diferentes condições de produção e diferentes materialidades, reforça a ilusão de que se possam separar forma e conteúdo e de que o conteúdo das diferentes linguagens possa ser tomado como equivalente. A imagem, em sua consistência significativa, pressupõe processos específicos de significância. Daí dizer-se, como o faz Orlandi (1995, p. 40), que:

*a significação é um movimento, um trabalho na história, e as diferentes linguagens com suas diferentes matérias significantes são partes constitutivas dessa história. Mais uma vez se reafirma o caráter de incompletude da linguagem (...) a necessidade histórica das muitas linguagens é parte dessa incompletude e desse possível. É no conjunto heteróclito das diferentes linguagens que o homem significa.*

Nossa preocupação em estabelecer essa diferenciação deve-se ao fato de que, normalmente, os trabalhos que tomam como objeto de estudo a imagem encaminham-se em uma destas duas direções: ou interpretam a imagem a partir de análises de base puramente técnica, que levam em consideração apenas aspectos como profundidade, verticalidade, textura etc., ou tratam-na como a Lingüística faz com o signo lingüístico, ocupando-se da mencionada dicotomia forma/conteúdo, acabando por reduzi-la a palavras.

Segundo Orlandi (*op. cit.*, p. 35), o não-verbal não se submete ao verbal, pois a significação não se restringe ao lingüístico. Assim, ao aceitar as diferentes linguagens, a Análise do Discurso reconhece as especificidades de cada uma delas, isto é, a prática material significativa que lhes é própria, mas nem sempre perpassada pela linguagem verbal, como crêem os lingüistas que, ao tentarem fazê-lo, revelam crença na transparência dos sentidos. “A palavra fala da imagem”, afirma Souza, “a descreve e

traduz, mas jamais revela sua matéria visual. Por isso mesmo, uma ‘imagem não vale mil palavras’, ou qualquer outro número, mas mil imagens.”

Não havendo, pois, uma relação biunívoca entre objeto e sentido, não se pode pretender traduzir em palavras as imagens sem modificá-las, pois as matérias significantes de ambas diferem. Isso demonstra que os sentidos não significam de qualquer maneira e muito menos as linguagens são redutíveis ao verbal, ainda que intercambiáveis sob certas condições, como sustenta Orlandi (*op. cit.*, p. 39). Aliás, segundo a autora (*ibid.*), há sentidos que só se atualizam em determinados veículos, condições de produção, dada uma materialidade específica (a música, a pintura, por exemplo). Essa necessidade de múltiplas linguagens vem atestar, a propósito, o caráter de incompletude da linguagem.

A apreensão do não-verbal através do verbal, aponta Souza, evidencia um efeito ideológico de *apagamento*, que, por sua vez, confirma a crença de que a linguagem serve para informar, comunicar. Também, diríamos, mas não só. A linguagem, seja verbal ou não-verbal, serve igualmente para *não* comunicar.

Assim, abrimos espaço para as noções de *implícito* (Ducrot, 1982) e de *silêncio* (Orlandi, 1992) e suas formas de significação, como mecanismos discursivos com os quais também o texto não-verbal se constitui. No entanto, é preciso diferenciar também esses conceitos, antes de tudo.

Enquanto, no implícito, o não-dito/não-visível parece ser subsidiário do dito/visível, apreensível por inferência, isto é, o não-dito/não-visível remete ao dito/visto, o silêncio, atravessando as palavras e as imagens, não remete ao dito/visível e mantém-se com tal, deixando em aberto conclusões acerca de possíveis desfechos e, por isso mesmo, outras leituras. Daí Orlandi (1992) sustentar que “o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras, tampouco é seu complemento”.

Então, se, por inferência, podemos “recuperar” o implícito, pelo silêncio damos-nos conta de que o não-dizer/não-mostrar liga-se à história e à ideologia, pois é justamente pela historicidade inscrita no texto que se pode “observar” o silêncio, ainda que indiretamente. Há, então, um silêncio nas palavras, nas imagens, um *não-dizer* que constituiria o processo discursivo. Há um sentido no silêncio, que, significando nele mesmo, não é complemento da linguagem. Por outro lado, não se pode esquecer que há

também um outro silenciamento como forma de não calar, melhor dizendo, de permitir dizer algo de modo a não deixar outras “coisas” falarem,

Não sendo o nada ou o vazio, porque significativo, o silêncio, em seus movimentos, atesta, portanto, o movimento do discurso, que se faz na tensão entre o mesmo e o diferente, entre a *paráfrase* e a *polissemia*. Esses conceitos estão também relacionados aos usos da imagem, na medida que esta possa atuar como cenário ou linguagem. No primeiro caso, a imagem cumpriria mera função de ilustração, dando-se precedência ao escrito, o que configuraria uma relação com processos de natureza parafrástica, “aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém (o dizível, a memória). Produzem-se, assim, diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado” (Orlandi, 1999, p. 36). No segundo caso, essa propalada materialidade específica da imagem seria respeitada, e a verbalização que eventualmente a traduziria daria espaço ao silêncio ou mesmo à imagem, o que caracterizaria uma relação com processos polissêmicos, nos quais se têm rupturas de processos de significação, através de deslocamentos, deslizamentos de sentidos pelos efeitos metafóricos. Enfim, aqui se joga com o equívoco.

Além dos conceitos acima mencionados, caros à instauração dos sentidos, outros dois se nos apresentam como fundamentais: *polifonia* (Bakhtin) e *policromia* (Souza). O primeiro parte do pressuposto de que um texto verbal é atravessado por inúmeras vozes que o constituem. Essas vozes, lembra Souza, “imprimem ao texto o caráter de heterogeneidade”, como foi definido por Authier (1980). O segundo conceito, por seu turno, revela essa mesma presença do outro, essa heterogeneidade, no texto de imagem, por meio de um jogo de imagens e cores, de luzes e sombras. Diz-nos a pesquisadora:

*O jogo de formas, cores, etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo EU na e pela imagem, o que favorece (...) a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outras.*

Essa correlação de imagens se torna observável através do que Souza denomina *operadores discursivos* não-verbais que vêm a ser, só para citar alguns, a cor, o detalhe, os ângulos, os jogos de luz e sombra. Esses elementos, ao mesmo tempo que evitam o efeito de transparência dos sentidos, tornam possível a interpretação da imagem pelos recortes produzidos pelo olhar e não pela palavra, a partir do estabelecimento das

condições de produção do material a ser analisado – o autor do texto, o leitor, suas inscrições nesta ou naquela formação social etc. A palavra fala, descreve. A imagem não fala, significa. Ler uma imagem não é, pois, descrever seus elementos visuais, mas atribuir um sentido do ponto de vista social e ideológico.

### **O Largo da Carioca no movimento dos sentidos**

Diante do que vimos tratando até agora, cabe perguntar: que sentidos atribuir à seqüência de imagens que procuram recuperar o histórico do Largo da Carioca, desde o século XVII até o fim do século XX? Esta questão central deu origem a outras tantas que se impuseram desde a primeira leitura que fizemos da obra mencionada. Dentre elas, destacamos as que nortearão nossa análise:

- como o olhar de Guta reconstrói, recupera o Largo em seus diferentes momentos? Que efeitos policrômicos resultam dos gestos de interpretação empreendidos pelo autor da obra?

- levando-se em conta esses vários momentos do Largo retratados, o que uma vez significou e, com o tempo e com as mudanças, teria deixado de significar? O que foi silenciado sob as camadas de contínua urbanização? Em nome de que teria sido silenciado?

- o que permanece e distingue essa área, fazendo com que ela continue significando no imaginário social da cidade, conferindo-lhe uma identidade que atravessa séculos e reformas?

### **A memória que se resgata pelo olhar**

Considerar a memória em termos discursivos significa ir além de considerá-la mero registro da realidade, de arquivo (espaço de organização da informação), mas, antes, tomá-la como espaço de conflitos, deslocamentos, retomadas, regularizações. Souza acrescenta que “a memória discursiva é pensada na relação com o interdiscurso, definido como (...) conjunto do dizível que torna possível o dizer e que reside no fato de que algo fala antes em outro lugar”.

Segundo Davalon (1999), para que haja memória é preciso que o acontecimento ou o saber registrado faça impressão, saia da indiferença, deixe o domínio da insignificância.

Mas cabe também aqui refletir sobre as palavras de Halbswachs (*apud* Davalon, *op. cit.*), para quem

*não basta reconstruir peça a peça a imagem de um acontecimento passado para se obter uma lembrança. É preciso que essa reconstrução se opere a partir de dados e de noções comuns que se encontrem tanto em nosso espírito quanto no dos outros (...). Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.*

Em se tratando do Largo da Carioca, podemos considerá-lo como um “monumento de recordação”, um objeto cultural que alia memória coletiva e história. Registrá-lo em imagens parece fazer preservar-lhe consideravelmente a força, mais do que simplesmente representá-lo. Contudo, é imprescindível atentar para o modo como uma imagem concreta é levada a ser tomada como uma produção cultural, em sua eficácia simbólica. De fato, “aquele que observa uma imagem desenvolve uma atividade de produção de significação; *esta não lhe é transmitida ou entregue toda pronta.*” [grifo nosso] (Davalon, *op. cit.*, p. 28)

A imagem comportaria, por isso, um programa de leitura, dado que sua composição, sua montagem, seu ritmo conduzem-nos da visão à compreensão.

Ainda segundo Davalon, a imagem aparece como operadora de memória, lugar de passagem do visível ao nomeado. Certamente não há como não conferir à imagem o caráter de operador de memória; no entanto, como sugere Souza (2001), o processo inverso pode também se dar. Melhor dizendo: do nomeado, dos sentidos estabilizados, pode-se chegar ao visível e, assim, até à ressignificação, variação, fundação mesmo de novos discursos. Reinventa-se a memória.

Em se tratando de *Largo da Carioca*, não diríamos que novos discursos se fundassem propriamente, mas inegavelmente o processo de recriação das imagens tem como ponto de partida a nomeação na direção da visibilidade. Das descrições do local colhidas em diferentes obras, sobre as diferentes feições que o Largo tomou, e vem tomando, continuamente, chega-se a um *possível* visível, a uma representação do real. Foi necessário, então, lançar mão dos modernos recursos da computação gráfica, para materializar nas imagens a interpretação das informações provenientes dos textos de arquivo que serviram de base. A memória não foi só reconstituída, mas também – e por

que não? – até certo ponto, reinventada (ainda que não se pretendesse ressignificar o passado, mas antes atualizá-lo).



figura 1

século XVII (1608)

O efeito de realidade que se observa é tal que temos a impressão de que o local teria sido dessa maneira mesmo, como se fotografado e não reconstituído. É à ilusão de evidência e de transparência que somos conduzidos. Era assim, vejam. Será? Afinal, se contar o acontecido é nunca deixar de contar a si mesmo (Vogt), reconstituir um cenário através de imagens também implicaria representá-lo a partir de uma interpretação marcada pela subjetividade. Até que ponto o olhar do artista, investido de sua função-autor, não reflete a si mesmo? Optar por esta ou aquela versão como referencial para o seu trabalho condiz com o que se afigura ao sujeito como mais adequado ao que ele deseja significar. Supõe que uma dada forma exponha com justeza o que esteja pensando, imaginando. A função-autor realiza-se, portanto, na impressão de realidade do pensamento.

E isso se evidencia nas escolhas, inclusive, das cores que dão vida às imagens. As tonalidades e a luminosidade observáveis reproduzem uma ambiência, climática inclusive, que não se repete em nenhuma delas e aproximam-nas, por isso, mais ainda do efeito produzido pela fotografia que do da pintura acadêmica. Enquanto esta não garante a existência do que quer que seja, pois transcende o real, aquela não fala do que é, mas do que foi. Se fotos são a conjunção, a sobreposição de realidade e passado (*isso foi*), no trabalho de Guta as imagens presentificam um Rio de Janeiro de quatro séculos (*o isso foi e o isso é*), “materializam o acontecimento e promovem um efeito de realidade”.



como sugere Souza (2001). E não lançando mão do expediente de envelhecimento da imagem, do que já existiu, Guta não se pretende nostálgico.

Tudo isso parece estar relacionado à construção de uma memória estática (a que trabalha filiações parafrásticas), “quando os deslizamentos de sentido parecem dar lugar à reprodução de um fato congelado no tempo e que a história repercute. As imagens têm um valor de documento, e a memória se faz aí institucionalizada na forma de arquivo” (*ibid.*). Mas nem assim se escapa de interpretar.

Também não guarda neutralidade o enquadramento escolhido, o qual se mantém o mesmo em todos os quadros, como que para fazer destacar as transformações ocorridas no tempo.



figura 2

séc. XIX (1824)

Este operador discursivo estabelece uma relação entre esse olho genérico, fictício – que pode ser o de um pintor, o de uma câmera ou máquina fotográfica – e um cenário ou objeto, a partir da tensão entre centramento e descentramento. Dentre os diversos tipos sabidos, o que aqui se apresenta é o em *plongée*, isto é, quando o objeto é captado do alto. Associados a esse operador estão os planos, os quais se referem à distância do olho em relação aos objetos observados. Aqui, o plano é o geral, favorecendo uma visão panorâmica do objeto – ainda que, no quadro referente à figura 3, os arranha-céus dêem impressão ao leitor de uma maior proximidade, dado o gigantismo de suas edificações.





figura 3

século XX (1999)

A associação do enquadramento em *plongée* com o plano geral parece pretender captar o cenário de modo pretensamente neutro, descritivo, modelar, totalizador e distanciado da realidade que só os que no Lago transitam conhecem. Mas a neutralidade é aparente, porque o valor emocional de um plano, segundo Bullara (1991, pp. 40-1), não advém somente da distância maior ou menor do objeto focalizado, mas também da angulação, isto é, da inclinação em que o olho/a câmera se coloca. E por que *esse* ângulo e *esse* recorte e não outro? Por que não tomar o Largo, tendo à frente, centralizado, o convento? Se assim tivesse sido feito, como seria a relação do leitor com a obra? Como teria sido incluído no último quadro o imponente Edifício Avenida Central?

Mas é interessante observar que, mesmo mantendo-se constantes plano, enquadramento e angulação ao longo de toda a obra, este último operador parece sofrer uma alteração se confrontarmos as duas primeiras imagens com a última. Enquanto nas figuras 1 e 2 a angulação parece captar do alto o cenário, distanciando no espaço os objetos retratados, para que o leitor possa ter a ilusão de alcançar pelo olhar o maior número de detalhes possível, na figura 3 o olhar parece ser levado a abarcar a imagem quase que se colocando na mesma direção do objeto em destaque, o Edifício Avenida Central. A modernização representada pelo arranha-céu impõe-se, agressiva, e faz supor que, para dar conta da totalidade da imagem, não basta olhar de cima para baixo, mas em todas as direções.

No movimento de um quadro para o outro, percebe-se um jogo policrômico em que o mesmo e o diferente disputam o mesmo espaço. Como se mais de uma cidade ali coabitasse, ora operando na instância da visibilidade, ora na do silêncio dos sentidos. Ou, quem sabe ainda, concomitantemente.

### As (in)visibilidades no flagrante urbano

O que mais impressiona o leitor das imagens em *Largo da Carioca* é poder acompanhar as mudanças por que o local já passou, as quais interferem significativamente na escritura da cidade. Nesse movimento contínuo de edificar e demolir, mapear e remapear percursos, o que teria deixado de significar? O que é silenciado a cada transformação? E em nome de que é silenciado?

No que tange à discursividade da cidade, que diferença haveria entre o que não se vê, mas continua existindo, e o que não se vê porque deixou materialmente de existir? E, sobretudo, como a identidade urbana se mantém a despeito desse processo todo?

Se considerarmos que silenciar não implica necessariamente calar, mas dizer de outra forma; se tomarmos a imagem como operador de ressignificação do silêncio, podemos dizer que, em nosso objeto de análise, as imagens apagadas lá permanecem. Ou seja, estão lá na história, entre outros, a lagoa, o chafariz que deu nome ao local, o cemitério dos escravos, o hospital, o Teatro Lírico e até o morro de Santo Antônio, que, antes de ser demolido na segunda metade do século passado, já sofrera os efeitos da favelização.

Cabe observar, com relação ao mencionado morro, que o recorte feito na paisagem permite-nos visualizá-lo em sua pujança verde, desde que não se distingam nele traços de favelização. Mesmo na imagem de meados do século XX, uma nesga entre os prédios, por detrás do convento, apenas faz vislumbrar um verde que não revela a existência de barracos.

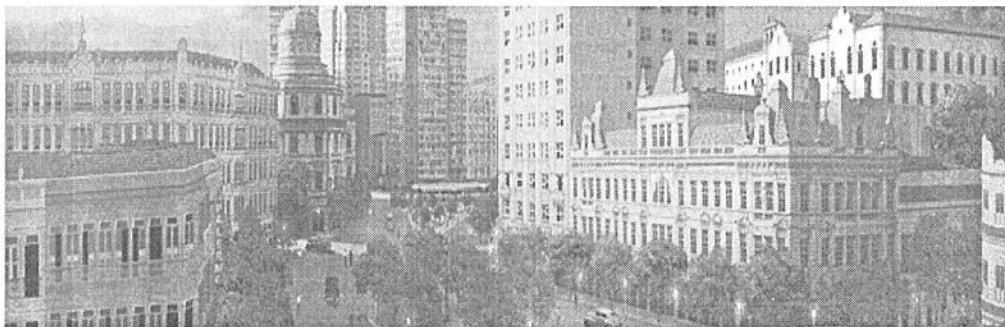


figura 4

séc. XX (1955)

Nesse caso, o silenciamento do morro parece ter se dado a partir de duas instâncias: a do controle público, que através de lei impôs posteriormente sua derrubada, em nome das políticas de saneamento e de modernização; a da intervenção do gesto de interpretação do artista que não o torna visível para o leitor. Em ambos os casos, contudo, o que foi apagado continua significando, só que de outro modo. Tanto no primeiro, o do apagamento oficial, quanto no segundo, produto de um olhar particularizado, evita-se o que envergonha, macula a imagem idealizada da cidade que desejamos permaneça inscrita na memória social. São duas formas, pois, de intervenção na escritura urbana, cujo espaço redesenha-se continuamente até 1999, quando a cidade passou pelo último dos projetos urbanísticos – o Riocidade.

Mas, segundo Souza (2001),

*as imagens (constitutivas do corpo da memória social), uma vez apagadas, acabam por revelar o real da história, nem sempre admitido (uma vez que não pertencem ao corpo do discurso social, do dizível), mas sempre passível de visibilidade. Mesmo na forma do silenciamento da não-imagem.*

Isso nos leva a considerar que, justamente, porque apagou, torna-se visível. Porque não está lá é que está significando.

Mas ainda haveria outras formas de apagamento, além das que mencionamos aqui. Dentre as possíveis, chamamos a atenção para uma em particular, se confrontadas as figuras referentes aos séculos XVII e XIX com as do século XX. O que poderemos perceber é que, nas últimas, evidencia-se um tipo outro de silenciamento que foge à ordem do jurídico e também à da subjetividade, a qual nos levaria a escolher este e não aquele ângulo para retratarmos o que quer que fosse. Como, então, classificarmos o apagamento do Pão de Açúcar, morro símbolo da cidade e do orgulho de sermos cariocas? É bem verdade que ele, assim como o de Santo Antônio, não está situado no largo e apenas serve como pano de fundo (cenário) e elemento identificador, porque fundador, da cidade desde as primeiras imagens, nas quais nada, além dele, poderia distingui-la de qualquer outra. O ângulo escolhido o capta. E ele, que materialmente existe, ao contrário do de Santo Antônio, não se torna visível já a partir da representação do largo em 1955. É inegavelmente um silenciamento no qual “a cidade afirma sua altivez num desejo de construir em direção ao céu uma verticalidade” (Le Goff, 1988).

E a cidade do século XX, mais do que qualquer outra, “desafia o céu não mais num impulso em direção a Deus, mas numa afirmação do homem” (*ibid.*).

Esse processo, aliado na maioria das vezes às injunções do capital, vai impondo essa forma de silêncio à horizontalidade da cidade. E o Pão de Açúcar que, mesmo existindo, não se vislumbra mais naquela paisagem, parece refletir o que Orlandi (2000, p. 35) constata, a saber:

*(...) a cidade passa a ser “urbanizada” num movimento em que as diferenças, agora verticalizadas [grifo nosso], se significam pela categorização em níveis de dominação e impedem a convivência, o trânsito horizontal, as relações de contigüidade. A organização social vai refletir essa verticalidade da ordem social urbana no espaço horizontal, separando regiões, determinando fronteiras que nem sempre são da ordem do visível concreto, mas do imaginário sensível.*

Mas mesmo as metamorfoses da cidade, “como forma das representações do moderno e do cosmopolita” (Lima, 2000), podem não inviabilizar de todo o espaço a ponto de (des)identificá-lo. E o que permanece no largo e que o distingue e nos leva a nos reconhecermos, ali, embora, na qualidade de homens pós-modernos que somos, saibamos-nos cindidos, desenraizados? Materialmente, a permanência não encontra melhor evidência do que no Convento de Santo Antônio. Mas o que permanece transcende edificações. Cremos ser o largo um espaço de resistência à lógica de que as “transformações urbanísticas e tecnológicas não permitiriam mais espaços comuns na cidade” (*ibid.*). Como ponto paradoxal de dispersão e convergência, ainda é lugar de vivência do urbano. E mesmo favorecendo uma (con)vivência anônima e fugaz, na qual os discursos *para todo-mundo e ninguém* dos ambulantes e dos artistas mambembes lá coexistam, o largo se diz nos vestígios do que existe e no que deixou de existir.

Daí que, mesmo na dependência de interesses e de projetos políticos, nessa busca de organização dos sentidos, o largo se abre como sítio de significação, espaço para a ruptura, para a des-organização. Produz sentidos nos seus flagrantes cotidianos, ainda que se busque capt(ur)á-lo, seja pelas reformas urbanísticas, seja pela imagem em sua “limpeza”, nitidez, atualidade – uma espécie de sutura do urbano em seus equívocos.

Em seu espaço central, no entanto, permanentemente em aberto, sentidos estão sempre por se fazer, à mercê da falha. É isso que parece conferir ao largo identidade, e não só a permanência deste ou daquele monumento em seu entorno. Mas isso só sabe aquele que nele se reconhece e circula.

### Considerações finais

Se, como quer Lima (*op. cit.*), “a cidade é sempre um organismo em mutação, pois a cada instante, há algo mais que a vista não alcança”, em *Largo da Carioca*, Guta dá visibilidade não só ao local representado que conhecemos, mas ao que não conhecemos, tornando visíveis elementos que não são mais reconhecidos na memória social.

Uma vez visível, sentimo-nos impelidos a nomear, provocados pela imagem que aciona nossa memória. Assim, somos levados a verificar o que havia antes aqui e ali e o que foi sendo substituído, silenciado, para dar lugar ao que conhecemos hoje. Reconstrói-se o passado, a história oficial desnuda-se e revela-se através de uma leitura de natureza “decrecente”. A possibilidade de lermos as imagens a partir de um sentido inverso, ou seja, da mais recente para a mais remota, parece nos inserir em um processo de leitura não ortodoxamente linear. Nesse percurso inverso, como num processo de restauração, vamos revelando as camadas desse “reboco” da memória, visualizando sempre outras imagens que se antecedem umas às outras.

A idéia do autor não é a de romper com uma memória já-dada, des-significá-la, mas fazer irromper essa memória, atualizá-la, expondo nosso olhar à opacidade urbana. Assim sendo, Guta procura manter-se fiel às descrições de historiadores, cronistas, viajantes, cartógrafos de outras épocas. Mas, ao materializar as imagens, interpreta-as e desloca o sentido entre o mesmo e o diferente. Tanto é assim que as imagens não nos evocam propriamente a nostalgia do que não vimos ou não vivemos, mas de atualidade do que estamos agora vendo e, conseqüentemente, vivendo.

Partindo, portanto, do nomeado, presente nos arquivos (memória oficial), reconstitui o (*in*)visível dessa fatia expressiva da cidade, projeta em imagens suas diversas configurações/visibilidades e retorna ao nomeado, pela memória social. Nela, estarão inscritos acontecimentos e monumentos que antes permaneciam apagados, para o cidadão comum, no percurso da história.

**Abstract**

Our main purpose in this paper is to present an analysis of the processes of meaning production in Largo da Carioca, a sequential images of an important historical point of Rio de Janeiro city, along the last five centuries, by Carlos Augusto Nunes Pereira, named Guta. In order to reach our aim, we will be using the discourse analysis methodology (Pêcheux, 69; Orlandi), considering some aspects that involve the non-verbal language. In this sense, we are going to eliminate the possibility to consider the images' understanding by describing, translating them into words. It is important to apprehend them not in their evidences but as a discursive fact in their proper historical materiality.

**Referências bibliográficas**

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, (19): 25-42, jul./dez. 1990.
- BULLARA, E; MONTEIRO, M. *Cinema: uma janela mágica*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras; Cineduc, 1991.
- DAVALON, J. *A imagem, uma arte da memória?* In: ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: Unesp, 1988.
- LIMA, R. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: LIMA, R.; FERNANDES, R. (orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- NUNES PEREIRA, C. A. *Largo da Carioca, 1608 a 1999: um passeio no tempo*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 1999.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In: *Rua n. 1*. Campinas: Labeurb-Nudecri, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Terra à vista*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Cortez, 1990.
- \_\_\_\_\_. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: ORLANDI, E. (org.) *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.

SOUZA, T. C. C. de. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: *Rua n. 7*. Campinas: Labeurb-Nudecri, 2001.

\_\_\_\_\_. *Carnaval e memória: das imagens e dos discursos*. Niterói: IACS/UFF, 2001. (Cópia digitalizada.)

\_\_\_\_\_. *Discurso e imagem*. (Cópia xerocopiada.)