

Tecnologias da Imagem e Regimes de Visualidade: Fotografia, Cinema e a “Virada Imagética” do Século XIX¹

Daniel B. PORTUGAL²

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

RESUMO

Após discussão inicial de cunho teórico-metodológico acerca da relação entre regimes de visualidade e tecnologias da imagem, o artigo, fugindo de um determinismo tecnológico, procura analisar algumas transformações históricas que afetaram profundamente os regimes de visualidade do século XIX e que podem ajudar a explicar porque, neste momento, tornou-se viável, pensável e desejável o desenvolvimento da fotografia e, posteriormente, do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Regimes de visualidade; tecnologias da imagem; século XIX; fotografia; cinema.



Figura 1 – “aula de modelo vivo egípcia”

Desenho de Alain. *The New Yorker Magazine*, 1955. Reproduzida em Gombrich (2007, p.02).

A problemática abordada por este artigo situa-se na interface entre uma arqueologia da mídia e uma arqueologia do olhar ou, mais especificamente, uma arqueologia dos *regimes de visualidade*. Sentença inicial, essa, que já levanta, de

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Bolsista FAPESP. E-mail: daniel@criatipo.com



imediate, duas perguntas: o que se entende por regime de visualidade? Seria razoável falar em uma arqueologia de tais regimes? Aproveitando suas associações imagético-imaginárias com a noção de “arqueologia”, desenvolveremos as respostas partindo da imagem reproduzida acima (figura 1).

Tal imagem é utilizada por Ernst Gombrich, na introdução de seu livro *Arte e ilusão* (2007), para levantar algumas das questões que guiarão esta sua obra:

Por que diferentes idades e diferentes países representaram o mundo visível de maneira tão distinta? As pinturas [e fotografias] que hoje consideramos fiéis à realidade parecerão tão pouco convincentes para futuras gerações como a pintura egípcia para nós? Será inteiramente subjetivo tudo que diz respeito à arte ou haverá padrões objetivos na matéria? E se houver, se os métodos ensinados hoje nas classes de modelo vivo resultam em imitações mais fiéis da natureza que as convenções adotadas pelos egípcios, por que os egípcios não as adotaram? Será possível, como sugere nosso cartunista, que eles percebessem a natureza de modo diverso? E essa variabilidade da visão artística não nos ajudaria a explicar também as desnorteadoras imagens criadas pelos artistas contemporâneos? (idem, p.03).

Já tangenciamos algumas destas questões no trabalho “a imagem da rosa” (PORTUGAL, 2008) e, em conjunto com a Profa. Dra. Rose de Melo Rocha, no capítulo de livro “Trata-se de uma imágica?” (ROCHA; PORTUGAL, 2008). Nesses textos, observarmos o caráter *criativo* das imagens visuais, sejam mentais, sejam gráficas. Argumentamos – dialogando inclusive com o próprio Gombrich dentre uma série de outros autores – que para que transponhamos estímulos nervosos em imagens coerentes com forma, luz e sombra etc., necessitamos de um aprendizado sensorial (a visão nunca está totalmente separada dos outros sentidos) baseado na experiência empírica e em certas “regras” sociais que estruturam estas experiências. Tais imagens se imbricam, ainda, com as circulações de significados e com as dinâmicas dos afetos, de modo que as relações que se estabelecem entre homens e imagens são orientadas por uma infinidade de “regras” sociais. Chamamos os conjuntos destas “regras” de *regimes de visualidade*.

Tais regimes estão ligados, portanto, à relação que os grupos nos quais o observador se insere estabelecem com as imagens, ou seja, do papel que as imagens desempenham em sua “realidade”: com o que está relacionado o ato de olhar? Por que se olha? O que se espera ver, ou ainda, o que “existe”, nesta “realidade” para se ver? Como se deve agir frente ao que se vê? Como construir as semelhanças ou agrupar



visualmente as coisas? Quando se produz uma imagem gráfica, o que se deve representar e como se deve representar?

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que o uso da expressão “regime de visualidade” pressupõe uma abordagem que poderíamos chamar, genericamente, de socioconstrucionista. Não é uma abordagem inteiramente distinta da adotada por Gombrich na obra mencionada, ainda que haja algumas diferenças – Gombrich dá a entender, por exemplo, que os egípcios não produziam representações “realistas” porque não dispunham de um amontoado de técnicas/esquemas que permitissem a produção de tais representações, de modo que o que é “fácil para nós” não seria “fácil para eles”, isto é, para “eles” que eram “primitivos”. Como argumentaremos em seguida, entretanto, mais do que a facilidade ou dificuldade (de todo modo relativas) de produzir tais representações “realistas”, cabe perguntar onde e quando elas são desejáveis, efetivamente produzidas e, acima de tudo, vistas *como* imagens realistas.

Interessa-nos fugir da ótica evolucionista implícita na obra de Gombrich e propor uma perspectiva mais explicitamente preocupada com as dinâmicas do consumo de imagens – e, assim, com o observador/espectador como sujeito inserido numa realidade social específica – e com os processos comunicacionais³.

Voltando às perguntas feitas por Gombrich e procurando respondê-las talvez fique mais fácil expor os pressupostos de nossa análise. Vejamos:

Sobre a primeira pergunta, diríamos que as formas de representar o mundo visível mudam de acordo com os regimes de visualidade de cada época e de cada lugar. Obviamente, tal resposta não explica muita coisa, seu principal mérito é o de indicar que, para estudar tais mudanças, não se deve procurar uma fórmula geral, e sim particularidades sócio-históricas – tecnológicas e epistemológicas – que possam esclarecer algumas mudanças específicas nestes regimes. Esse é, grosso modo, o método utilizado por Crary em seu estudo sobre as “técnicas do observador” (1992) no século XIX, obra que será uma das principais referências em nossas reflexões neste artigo.

³ Ao falar em “processos comunicacionais”, vale explicitar que, seguindo a abordagem de Rocha (2009, p.05), entendemos que: “Comunicação não se restringe ao estudo dos meios [...]. Nossas cidades e nosso dia-a-dia cada vez mais se estruturam em termos de processos comunicacionais. Imagens e imaginários, estilos e modos de vida se espelham e se espalham através de veículos, formas e conteúdos midiáticos”. Rocha recorta claramente o inexorável espraiamento da lógica midiática na cena contemporânea, mas Valverde (2007, p.08) generaliza ainda mais a consideração dos processos comunicacionais como agentes estruturantes de uma cultura. Seriam eles que permitiriam, para o autor, a “inscrição do sujeito no âmbito operante de uma compreensão compartilhada. [...] Tomando a comunicação em sua dimensão existencial, encarando-a não como um fato objetivo, mas como uma possibilidade desse modo de ser com o qual nos confundimos, damo-nos conta, portanto, de que ela é uma forma de *compreensão operante*, que tem a *percepção*, o *senso comum* e o *gosto* como seus modos espontâneos de realização”.

Sobre a segunda pergunta, mais do que respondê-la, seria interessante notar que, como o próprio Gombrich dá a entender depois, há outra mais importante: as gerações futuras se relacionarão com as imagens com base na noção de fidelidade à realidade? Para que digamos que uma imagem é mais ou menos realista, é necessário encará-la como uma “janela para o mundo”; e este, obviamente, não é o único modo de olhar uma imagem, como se pode depreender de relações às vezes estabelecidas com imagens tão diversas quanto os desenhos egípcios, os semáforos de pedestre nas avenidas, o bezerro de ouro dos hebreus, os quadros abstratos, os gráficos e diagramas utilizados em artigos científicos.

A terceira pergunta é, na verdade, uma pergunta filosófica e tudo o que poderíamos dizer em relação a ela é que, ao estudar as imagens, devemos nos ater ao mundo fenomenal e que não nos aventuraremos a tratar de uma possível objetividade da “coisa em si”. Tal posição invalida a pergunta seguinte. Quanto à quinta pergunta, já a respondemos afirmativamente. Vale ressaltar, entretanto, que dizer que os egípcios percebiam a natureza de modo diverso não é o mesmo que dizer que eles desenhavam aquilo que percebiam da mesma forma que nós desenhariamos se percebêssemos o mesmo que eles; e muito menos que eles desenhavam o que percebiam com as mesmas técnicas que utilizamos nas aulas de modelo vivo. De fato, como nota o pensador americano W. J. T. Mitchell (1994, p.44) ao comentar a mesma figura,

[...] the whole point of the cartoon is that the Egyptian art students are not shown as different at all, but behave just as modern, western art students do in a traditional life-class. [...]. They are shown drawing exactly what they see, not some “stereotype” or conceptual schema. What is funny about the cartoon, I take it, is not that ancient Egyptians are shown (as we might expect) to be exotic, alien, and different from us, but that they are shown (against all expectation) to be just like us.⁴

Assim, não devemos encarar este “ver o mundo de forma diferente” como uma solução para o problema do realismo na representação visual, pois não há nenhum motivo para que, considerada esta diferente forma de ver, postulamos que as outras dimensões da relação que os egípcios estabeleciam com as imagens identifiquem-se com as nossas – que postulamos, por exemplo, que eles representavam exatamente “o que viam”.

⁴ O ponto principal do cartum é que os estudantes de arte egípcios não são mostrados como diferentes, mas se comportam exatamente como estudantes de arte ocidentais e modernos o fazem na tradicional aula de modelo vivo. [...]. Eles aparecem desenhando exatamente o que vêem, não algum estereótipo ou esquema conceitual. O que é engraçado no cartum, parece-me, não é que egípcios antigos apareçam (como poderíamos esperar) como seres exóticos, estranhos, diferentes de nós, mas que apareçam (contrariamente às expectativas) sendo exatamente como nós.



Por fim, no que se refere à última pergunta, acreditamos que a resposta é sim, que um estudo sobre os regimes de visualidade pode jogar luz não apenas sobre as imagens da arte contemporânea, mas também sobre outras imagens que dificilmente seriam caracterizadas como artísticas, mas com as quais interagimos cotidianamente. É com base nessa convicção que, neste artigo, propomo-nos a realizar um estudo desta natureza. Ao fazê-lo, não teremos a pretensão de reconstruir toda uma história dos regimes de visualidade, o que exigiria a envergadura de um Régis Debray ou de um Foucault – e seria ridículo, uma espécie de *kitsch* intelectual, ter tal pretensão em um artigo.

Dado seu escopo necessariamente limitado, enfocaremos principalmente certas mudanças que teriam ocorrido no regime de visualidade no século XIX e que teriam sido cruciais na estruturação dos regimes de visualidade contemporâneos. Poderíamos dizer, para usar a expressão de Mitchell (1994), que ocorre aí uma “virada imagética”.⁵

Para desenvolver este estudo, tomaremos como guias principais dois autores: Jonathan Crary e Jacques Aumont. O primeiro, ao estudar a mencionada “virada”, anuncia que escreveu sua reflexão no meio de outra “virada imagética” ainda maior:

This is a book about vision and its historical construction. Although it primarily addresses events and developments before 1850, it was written in the midst of a transformation in the nature of visuality probably more profound than the break that separates medieval imagery from renaissance perspective. The rapid development in little more than a decade of a vast array of computer graphics techniques is part of a sweeping reconfiguration of relations between an observing subject and modes of representation that effectively nullifies most of the culturally established meanings of the terms *observer* and *representation* (CRARY, 1992, p.01).⁶

Neste artigo, seguiremos o autor em sua decisão de apenas mencionar esta rápida transformação contemporânea. Acreditamos que tal menção pode ser útil como uma base de comparação que talvez colabore para esclarecer a natureza das mudanças que se

⁵ Inicialmente usando a expressão para se referir a uma “virada” essencialmente contemporânea, que seguiria a “virada lingüística” proposta por Richard Rorty, Mitchell (1994, p.13, tradução nossa) diz que o que justifica a noção de uma “virada imagética” (*pictorial turn*) é que a imagem torna-se “[...] um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos intelectuais”. Posteriormente, entretanto, o autor torna a noção mais abrangente, de modo a englobar os diversos momentos da história em que a imagem assumiu papel central canalizando tensões sociais – em bizâncio, nos séculos VII e VIII, por exemplo, na famosa “querela das imagens”, e, como argumentamos aqui, também no século XIX. Esta seria a “versão recorrente” da “virada imagética” (cf. MITCHELL *apud* PORTUGAL; ROCHA, 2009).

⁶ Esse é um livro sobre visão e sua construção histórica. Apesar de abordar principalmente eventos e ocorrências de antes de 1850, ele foi escrito no meio de uma transformação na natureza da visualidade provavelmente mais profunda do que a que separa a iconografia medieval da perspectiva da renascença. O rápido desenvolvimento em pouco mais de uma década de uma gama de técnicas de computação gráfica é parte de uma radical reconfiguração das relações entre um sujeito observador e modos de representação que efetivamente anula a maioria dos significados culturalmente estabelecidos dos termos *observador* e *representação*.



operaram no século XIX. Se, no trecho citado acima, Crary enfatiza o advento da imagem digital (um novo tipo de imagem técnica), no século XIX, é a própria imagem técnica que surge – “imagem produzida por aparelho”⁷, como a define Flusser (2002).

Muito já se escreveu sobre os desdobramentos do advento da imagem técnica, o estudo mais conhecido sendo, provavelmente, o de Benjamin, “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2000), na qual o pensador analisa um “enfraquecimento da aura” que seguiria a reprodução exacerbada das obras de arte. Os diversos estudos com enfoque semelhante ao de Benjamin, entretanto, não costumam analisar as transformações nos regimes de visualidade que teriam *permitido* o advento da imagem técnica. Talvez por isso, para alguns, tal imagem tenda a adquirir o *status* de uma *creatio ex nihilo* e seus desdobramentos acabem sendo vistos sob a ótica de um determinismo técnico. Narrativas paradigmáticas desse olhar são os mitos de assombro com a “nova imagem”, que aparece como algo inteiramente diferente de qualquer coisa que já se tivesse visto. No caso do cinema, o mais famoso desses mitos conta o pavor e a fuga desvairada dos primeiros espectadores de *A chegada de um trem à estação*, filme de Lumière. Mesmo se considerássemos que há base para a história, entretanto, não caberia considerá-la um indicador do caráter totalmente extraordinário da imagem. Não que ela não impressione e não possa engendrar esses “efeitos de realidade” de que nos fala Aumont (2004, p.31):

[...] um [dos espectadores das primeiras projeções de Lumière] vê, por exemplo, as barras de ferro “incandescerem” (em *Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas “com as cores da vida”; de todos os relatos [sobre essas projeções] que li, não há um sequer que lamente [...] só ter visto uma imagem *cinza*.

Queremos apontar apenas que esses “efeitos de realidade” dependem tanto da materialidade da imagem e das características estruturais do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade *como imagem* e, acima de tudo, *como imagem realista*.

Voltando à questão da “novidade” da imagem cinematográfica, veremos que o observador do fim do século XIX já estava mais do que acostumado a interagir com uma gigantesca gama de “dispositivos ópticos” como o thaumatrópio, o estereoscópio, o estroboscópio, o zootrópio etc. – falaremos deles adiante –, e ainda com dispositivos

⁷ Um aparelho que produz imagens seria, para Flusser (2002), algo que traduz pensamento conceitual em imagem. “pensamento conceitual” remetendo, aqui, às teorias científicas que programam o aparelho, permitindo que ele produza imagens “automaticamente”.



como o diorama⁸ e o panorama⁹ e com os “shows de fantasmagoria”¹⁰. Arlindo Machado (1997, p.23) mostra a estreita vinculação do cinema com alguns desses dispositivos:

Se encararmos o cinema como um sistema particular de recursos expressivos em que se tem, de um lado, a sintetização do movimento e da duração pela rápida exibição de imagens fixas separadas e, de outro, a projeção dessas imagens numa tela branca instalada dentro de uma sala escura, com o respectivo acompanhamento sonoro, para uma grande audiência, naturalmente devemos incluir em tal categoria não apenas os arrepiantes espetáculos de fantasmagoria do belga Étienne-Gaspard Robert (apelidado Robertson; final do século XVIII), não apenas os extraordinários desenhos animados de longa-metragem do teatro óptico do francês Émile Reynaud (meados do século XIX), mas também a tradição inteira da lanterna mágica (desde o século XVII).

Assim, não devemos cometer o erro de tratar o cinema ou a fotografia – ou, de resto, qualquer nova mídia – como uma invenção sem precedentes que, aparecendo do nada, vem determinar (numa visão determinista) novos regimes sensoriais e simbólicos. Como coloca Mitchell (2005, p.215), em certo aspecto, “as novas mídias não remapeiam nossos sentidos tanto quanto analisam a operação dos sentidos já construídos pela natureza pelo hábito e pelas mídias anteriores e tentam assemelhar-se a elas”.

Por outro lado, não convém cometer o erro oposto e não considerar novidade nenhuma. As novas mídias não apenas possuem suas especificidades técnicas como também ganharão um *status* específico na prática e no imaginário social. Ao refletir sobre as primeiras projeções de Lumière, Aumont (2004, p.34) comenta:

[...] por esse transbordamento de realidade [relacionado à proliferação quase infinita dos detalhes], a vista Lumière escapa, de saída, de uma parte de sua herança – o brinquedo, o zootrópio, o fantascópio, o

⁸ Diorama é um nome que se aplica a diversos dispositivos que visavam uma apresentação extremamente “realista” de imagens, normalmente grandes pinturas, utilizando, para tanto (além, obviamente, das técnicas pictóricas), jogo de luzes, adaptação do espaço de exposição (com telas curvas, por exemplo), materiais específicos como telas translúcidas, vidros etc. O primeiro dispositivo a receber o nome “Diorama”, de acordo com R. Derek Wood (1993), foi inaugurado por Daguerre e seu parceiro Charles Bouton, em Paris, em 1822 – na obra citada, o autor descreve cuidadosamente tal dispositivo.

⁹ O panorama foi, segundo Aumont (2004), um dos espetáculos mais apreciados no século XIX. Consistia em pinturas megalomaniacamente gigantescas expostas normalmente em locais especialmente construídas a custos elevados. “Poder-se-ia, simplificando, falar de um panorama à *européia*, que consiste em uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma central, e de um panorama à *americana*, constituído por uma imagem plana que se desenrola diante do espectador” (idem, p.55-56, ênfases no original).

¹⁰ O “show de fantasmagoria” foi retratado de modo interessante no filme *O ilusionista* (E.U.A./República tcheca, 2006, direção de Neil Burger). Para uma descrição textual, citemos Sarmiento (2002): “um espetáculo de Fantasmagorias utilizava-se de vários fantascópios [projetores rudimentares, derivados das lanternas mágicas], cujas projeções, ora atrás de telas, ora na superfície vaporosa de gases combustíveis, cresciam e diminuam conforme a proximidade do projetor, recheado de fantasmas e criaturas malignas. Tudo movimentava-se, avolumando-se, sumindo-se no ambiente sombrio da sala”.



divertimento baudelairiano –, e passa, de saída para o lado da arte, mesmo que ainda uma arte menor.

Algo semelhante ocorre com a fotografia. Sabe-se que a *camera obscura* há muito era utilizada pelos pintores como instrumento de trabalho (cf. HOCKNEY, 2002) e que estes muitas vezes tentaram desesperadamente reproduzir a imagem projetada. Ainda assim, é inegável que a possibilidade de fixação automática da projeção luminosa muda muita coisa, a começar pela substituição das manchas de tinta pelas manchas químicas. Cabe, portanto, perguntar o que mudou com o advento da fotografia, mas cabe também – e, para este artigo, esta é, das duas, a questão principal – perguntar sob que circunstâncias históricas tornou-se viável, pensável e desejável a invenção da fotografia – uma vez mais, não se deve partir do princípio que “sempre” se buscou inventar a fotografia, a suposta “imagem realista por excelência”, e, portanto, que seu advento dependeria apenas de “progressos técnicos”.

É preciso [...] colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, é claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outros tipos de imagens – diferentes daquelas saturadas de sentido e de escritura, do Egito – fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do século XIX, na pintura. Assim, a determinação mais direta da invenção da fotografia deve ser lida em certas mudanças ideológicas maiores que afetaram a pintura em torno de 1800 (AUMONT, 2004, p.48).

Essas mudanças “ideológicas” remetem ao que Aumont chama de “mobilização do olhar” e que Crary (1992) denomina “desenraizamento” da visão – a raiz da qual se liberta sendo, aqui, o modelo inflexível e supostamente objetivo da *camera obscura*.

If the camera obscura, as a concept, subsisted as an objective ground of visual truth, a variety of discourses and practices – in philosophy, science, and in procedures of social normalization – tend to abolish the foundations of that ground in the early nineteenth century. In a sense, what occurs is a new valuation of visual experience: it is given an unprecedented mobility and exchangeability, abstracted from any founding site or referent (CRARY, 1992, p.14).¹¹

Para Aumont, mais focado na questão da representação imagética, as mudanças em questão consistiam principalmente em uma “liberação” dos esquemas pictóricos que definiam o que era “representável”. Ele enfatiza, no fazer artístico, a “passagem do

¹¹ Se a camera obscura, como um conceito, subsistiu como um terreno objetivo da verdade visual, uma variedade de discursos e práticas - na filosofia, ciência, e nos procedimentos de normatização social - tendem a abolir as fundações desse terreno no início do século XIX. Em certo sentido, o que ocorre é uma nova valoração da experiência visual: ela ganha uma mobilidade e uma maleabilidade sem precedentes, abstraídas de qualquer raiz ou referente.



esboço – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade “tal como ela é”, por ela mesma” (AUMONT, 2004, p.48).

Peter Galassi [...] nota a mobilidade ativa da pirâmide visual que fundaria esse desenvolvimento do estudo: uma concepção do mundo como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihados pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente pára para recortá-lo, “enquadra-lo”. Só é preciso dar um passo para ver nisso – é a tese de Galassi – a chave do aparecimento de uma ideologia fotográfica da representação: a máquina fotográfica como encarnação dessa mobilidade enfim encontrada (idem, p.49).

Esta passagem do *esboço* ao *estudo* e a questão de uma “ideologia fotográfica” servirão como base para duas reflexões. A primeira remete a outra dimensão da mesma transformação, que, acreditamos, pode ser representada pela passagem do *pitoresco* ao *fotogênico*. Aumont, na obra citada, aborda-a de uma maneira bastante interessante – há uma passagem, diz ele, da procura do ordinário (esquemas pictóricos) no extraordinário (uma nova e maravilhosa vista, por exemplo) para uma procura do extraordinário (o que, na fotografia e no cinema, aparece na noção de fotogenia) no ordinário (mundo cotidiano). Estaria aí, inclusive – na consonância com as transformações que se operavam nos regimes de visualidade –, tanto na análise de Aumont como na que propõe Morin (1997), a explicação do sucesso de Lumière e do fracasso de Edison.

O espantoso êxito suscitado pelas *tournées* Lumière não se deve apenas, insiste Sadoul, à descoberta do mundo desconhecido, ao pitoresco, mas também à descoberta do cotidiano. Ao contrário de Edison, cujos primeiros filmes mostravam cenas de *music-hall* ou combates de boxe, Lumière teve a intuição genial de filmar e projetar como espetáculo o que não é espetáculo: a vida prosaica, os transeuntes no seu dia a dia (MORIN, 1997, p.32).

A segunda reflexão remete a uma possível base comum entre a fotografia e o impressionismo – como o próprio nome do movimento diz, aqui o que importa é a realidade com ela aparece para o pintor/observador, a impressão que este tem da realidade e que tenta reproduzir na tela. Assim, veremos que a pintura impressionista também remete ao *estudo* de que nos fala Aumont se observamos que a “realidade tal como ela é” e a “realidade como ela aparece para um observador” começam a ser confundir por volta desta mesma época. Como nota Crary (1992), a relação entre visão e realidade está mudando radicalmente no início do século XIX – há uma oposição entre um entendimento da visão como processo “objetivo” de captura da realidade e um “novo” entendimento da mesma como “subjetiva”, a imagem como produção do corpo e da mente a partir de estímulos. Podemos citar a teoria da visão de Goethe, fundada no

estudo das *afterimages* (pós-imagens), como um marco deste novo paradigma. Posteriormente Schopenhauer utilizará a obra de Goethe como base para sua própria teoria da visão, atacando impiedosamente a teoria da visão de Newton, esta ainda calcada no “modelo *camera obscura*”. Quanto às *afterimages*, Crary afirma que por volta de 1820, as pesquisas científicas ligadas a elas proliferavam e que os experimentos relacionados a tais pesquisas acabaram dando origem aos mais diversos dispositivos ópticos. “Agrupando todos eles [os dispositivos] estava a noção de que a percepção não era instantânea e a noção de uma disjunção entre olho e objeto” (CRARY, 1992, p.104, tradução nossa).

Esses dispositivos ópticos que mencionamos se difundiram rapidamente e se transformaram em populares formas de entretenimento – fenômeno que evidencia a imbricação entre produção intelectual e práticas de olhar, as duas colaborando na estruturação do que estamos chamando de *regimes de visualidade*.

Vejamos alguns deles: o thaumatrópio é um disco com dois desenhos, um de cada lado, feitos de modo que se completem – um passarinho de um lado e uma gaiola de outro, por exemplo. Ao se girar o disco rapidamente, tem-se a impressão de que os dois desenhos formam um só – um passarinho dentro de uma gaiola, no exemplo citado. O zootrópio (figura 2) consiste em um cilindro com desenhos seqüenciais na parte interna e perfurações. Quando o cilindro é girado ao redor de seu eixo, o observador enxerga rapidamente, através dos buracos, cada uma das imagens, tendo a sensação de ver uma imagem em movimento. O estereoscópio (figura 2) é um dispositivo que “direciona” o olhar, fazendo com que cada olho “veja” uma imagem diferente. Cada imagem é apenas ligeiramente diferente da outra, copiando as diferenças entre as vistas dos dois olhos, de modo que, diante das duas imagens, vistas separadamente, tem-se a sensação de ver apenas uma imagem tridimensional.

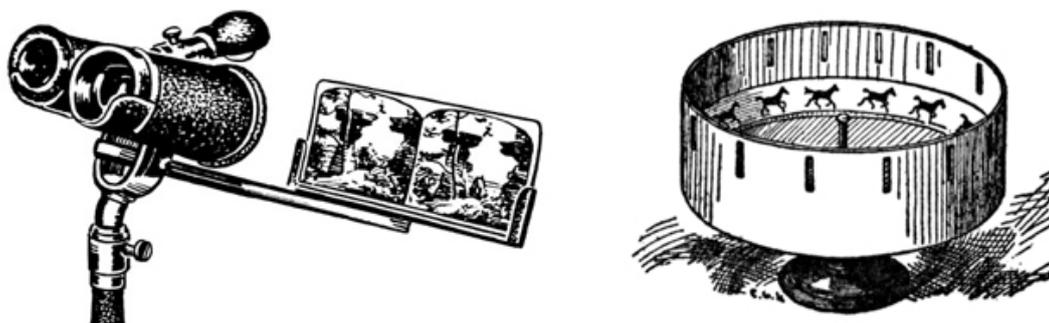


Figura 2 – estereoscópio (esquerda) e zootrópio (direita)

Os três servirão como representantes de duas “descobertas”. Os dois primeiros dispositivos relacionam-se à “persistência retiniana” – “descobre-se” que a percepção não é instantânea e que continuamos a ver o que estávamos vendo alguns microssegundos atrás mesmo na ausência do objeto visto. Pouco importa, para nós, que, posteriormente, outras teorias afirmem que a impressão de movimento não tenha nada que ver com persistência retiniana. O estereoscópio, por sua vez, relaciona-se à “estereoscopia” – “descobre-se” que intuímos a tridimensionalidade com base nas pequenas diferenças entre as imagens projetadas nas duas retinas. Duas “descobertas”, portanto, que revelam claramente o novo *status* da imagem perceptual como *criação* do observador – i.e. de seu corpo e de sua mente – e não mais como uma espécie de projeção da realidade nele (modelo da *camera obscura*).

Dos três dispositivos de que falamos, destaquemos, agora, o estereoscópio. Notemos, primeiro, que ele foi, provavelmente, o mais popular deles – como argumenta Crary (1992), normalmente esquecemos o papel central do estereoscópio nas práticas de consumo de imagens fotográficas do século XIX. Em segundo lugar, observemos que ele talvez seja, dentre os três, o que melhor demonstra que o “engano” do olhar relacionado a estes dispositivos é muito diferente do levado a cabo por um *trompe l’oeil*. O que Aumont (2004, p.49, ênfases no original) vê acontecer na pintura do século XIX – a passagem “de uma pintura que se dirige ao espectador de modo *denegatório*, com a tentação permanente do *trompe-l’oeil* [...] a uma pintura que supõe expressamente o olhar do espectador” – fica ainda mais explícito com o estereoscópio. O “engano” aqui não é tanto dessa entidade abstrata “olhar” (e menos ainda do olhar monocular e imóvel do modelo *camera obscura*) quanto do corpo/mente do observador – o corpo, agora, considerado em suas particularidades: espacialmente, dois olhos separados por uma distância mais ou menos homogênea e, cognitivamente, uma forma mais ou menos comum de agrupar os estímulos dos dois olhos em uma única imagem coerente.

Com esta análise do novo *status* do olhar, agora corporificado, voltamos às linhas mais gerais da “virada” que estamos analisando. Claramente, a corporificação do olhar está intimamente ligada à possibilidade da desvinculação da sensação visual e da imagem já significada pela razão, problemática esta que aparece tanto na proposta de “mobilização do olhar” de Aumont quanto no “desenraizamento” da visão proposto por Crary. Os dois tratam de um descolamento da imagem visual, seja a imagem perceptual



seja a imagem gráfica, de sua função representativa/significante. Em Aumont, isso é bastante claro. Até o final do século XVIII, diz o autor, “há sempre, sob a representação da natureza, um texto, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor” (AUMONT, 2004, p.50); a partir do início do século XIX esse texto se apaga e a “janela” (moldura) agora se abre para um mundo puramente estético – isto é, de uma estética independente e que se justifica por si mesma.

Crary aponta descolamento semelhante quando nota que, até o início do século XIX, não fazia sentido falar em uma imagem visual “pura” – essa imagem vista por um suposto “olho inocente” que procuravam Cézanne e os impressionistas e sobre a qual teorizava Ruskin – pois a “sensação” não podia ser separada da atividade da razão. Seria só a partir do início do século XIX, com as teorias subjetivistas da visão das quais falamos acima, que se poderia separar a sensação visual de sua elaboração e significação pela razão. Não é coincidência, portanto, que Schopenhauer, em sua teoria da visão, pergunte-se o que veria um homem que, diante de uma paisagem, se visse repentinamente privado de todo o intelecto – pergunta esta que, de acordo com a argumentação de Crary, não faria sentido até então. Segundo o filósofo, restaria ao desprovido observador hipotético apenas “a sensação de um estímulo muito variado de sua retina, semelhante a diversas manchas cromáticas numa paleta de pintor, o que seria, por assim dizer, a matéria bruta da qual seu intelecto criou há pouco tal visão” (SCHOPENHAUER, 2005, p.32).

Seguindo tal linha de raciocínio e vendo esse “descolamento” como um fenômeno generalizante que une as análises de Crary e Aumont, é impossível não lembrar da “descontinuidade epistêmica” que Foucault localiza também no início do século XIX e que encerraria o que ele denomina “pensamento clássico”. O fim deste, escreve o filósofo, “coincidirá com o recuo da representação, ou, antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade [e, acrescentaríamos, da imagem]” (FOUCAULT, 2007, p.289).

Foucault não enfoca a imagem muito claramente, mas demonstra que o “descolamento” do qual falávamos não se opera apenas no campo da visualidade, e sim no da representação de modo geral. Assim, o termo “imagem”, na “virada imagética” da qual tratamos, pode ser considerado também em seu sentido mais amplo de “imagem de mundo”, aproximando-se, deste modo, da noção de *epistémê* que Foucault utiliza.



Se a imagem-sensação ganha certa autonomia em relação ao entendimento que a transforma em imagem inteligível, imagem *de* algo, Foucault afirma que a linguagem, analogamente, libera-se do conhecimento, do trabalho de significação que antes a encobria.

A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. [...]. Conhecer a linguagem não é mais aproximar-se o mais perto possível do próprio conhecimento (idem, p.409-410).

E também a questão da corporificação do olhar (olhar que pertencerá, a partir de então, a um *homem*) da qual tratamos acima aparece na análise foucaultiana em suas linhas mais gerais: “na representação, os seres não manifestam mais sua identidade [como poder-se-ia supor que fariam no modelo clássico, da visão objetiva], mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano” (idem, p.431).

Nessas ligações que fizemos com a análise foucaultiana pode-se perceber, então, como já mencionamos, que as transformações nos regimes de visualidade no século XIX são parte de uma reconfiguração mais ampla do “mundo ocidental”. Isso, acreditamos, ficará claro também, ainda que de maneira bastante diversa, quando abordarmos algumas transformações mais próximas da esfera de uma sociologia do cotidiano – transformações estas que, acreditamos, são igualmente essenciais para se compreender a formação dos regimes de visualidade contemporâneos.

Tais mudanças remetem à reconfiguração do espaço urbano, à passagem do comércio para o espaço público, que dá origem a esse importante meio visual que chamamos de “vitrine”, à nova “cultura do espaço público” de que tratam Simmel e Sennet e suas relações com a moda, ao surgimento das primeiras formas de propaganda, à dissolução de uma esfera autônoma da arte – e aqui será indispensável voltarmos à questão da imagem técnica –, às figuras do *flâneur*, do *voyer* e do *dândi*.

Nesta pequena descrição ficam claros, ao mesmo tempo, a proximidade e o afastamento desta que seria uma segunda parte da pesquisa retratada neste artigo em relação à primeira parte – esta que desenvolvemos até aqui.

O reconhecimento da proximidade revela, uma vez mais, nossa convicção da simbiose entre uma história dos modos de ver, uma história das “idéias” ou do “conhecimento”, uma história das tecnologias da comunicação (e, mais especificamente,



da imagem), e uma história das práticas cotidianas. Esperamos ter mostrado, ao longo do texto, alguns de seus entrelaçamentos no século XIX.

O afastamento, por sua vez, talvez ajude a justificar a impossibilidade de desenvolver a mencionada segunda parte no espaço limitado do presente artigo. Assim, terminaremos por aqui e deixaremos o desenvolvimento de tal “segunda parte” apenas indicado e prometido para um artigo futuro.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1989].

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (ed.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the 19th century. Cambridge: MIT press, 1992.

DEREK WOOD, R. The Diorama in Great Britain in 1820s. **History of Photography**, v. 17, n. 3, 1993, p. 284-295. Disponível em: <<http://www.midley.co.uk>>. Acesso em: 07 jul.2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 [1983].

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1959].

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?:** the lives and loves of images. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

_____. **Picture theory**. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d’água, 1997.

PORTUGAL, D. B. A imagem da rosa: visualidade, imaginação e realidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÍDIA, 4., 2008. São Paulo.

PORTUGAL, D. B.; ROCHA, R. L. M. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. **E-compós**, Brasília, v. 12, n. 1, jan. / abr. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/376/327>>. Acesso em: 24 jun. 2009.



ROCHA, R. L. M. Políticas de visibilidade, juventude e culturas do consumo: um caso (de imagem) nacional. In: LUSOCOM, 8., 2009. Lisboa. **Espaço digital conferências lusófonas**. Disponível em: <<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/95/73>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

ROCHA, R. L. M.; PORTUGAL, D. B. Trata-se de uma imágica?: hibridação, visibilidade e (ir)realidade da imagem. In: ARAÚJO, D. C.; BARBOSA, M. C. **Imagibrida**: comunicação, imagem e hibridação. Porto Alegre: Plus, 2008. Disponível em: <<http://editoraplus.org/wp-content/uploads/imagibrida.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

SARMIENTO, Guilherme. Névoas, sombras e estranhamento: as phantasmagorias sob a óptica do romantismo. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 39, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/39/fantasmagoria1.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2009.

SCHOPENHAUER, A. **Sobre a visão e as cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003 [1854].

VALVERDE, M. Comunicação e experiência estética. In: COMPÓS [GT estéticas da comunicação], 17., 2008. São Paulo. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_362.pdf>. Acesso em 13 jun. 2009.