

2. Antes da Fotografia

Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. (Ernest Fischer)

Este capítulo tem como objetivo fazer um estudo da difícil questão da imagem em nossa cultura. Parece unânime que a visão é algo absolutamente natural; que aquilo que vemos todos os demais vêem, e além, vêem da mesma forma. Daí, possivelmente, resulta a noção de que uma imagem é auto-explicativa, que qualquer pessoa pode, ao vê-la, obter o desvelamento do seu conteúdo. Contrariamente à noção do senso comum de que a forma de ver as imagens vem sendo a mesma desde a noite dos tempos, dependendo apenas da dimensão biológica do olho, e igual em todos os homens e mulheres, pretendemos demonstrar que existem convenções visuais e que elas são cambiáveis, sofrem alterações ao longo do tempo de acordo com situações históricas concretas onde as imagens são produzidas e observadas. Temos observado ao longo da história da humanidade que quando uma classe dominante percebe a existência destes códigos visuais, as forças que são empregadas para a dominação, como religião, política e economia, têm maior possibilidade de atuar sobre os demais, definindo o que deve ser visto ou como deve ser visto.

Nesse trabalho não existe a pretensão de repetição de passagens da história da arte, estas muitas vezes tomadas como uma história de culturas pelo fato de representar em larga medida um espírito de cada época ou tempo (*zeitgeist*). Quando aqui utilizamos este expediente, o fazemos no sentido de entender como o olhar, ou modo de ver, se modificará através do tempo, originando formas diferentes de representar o mundo e ao mesmo tempo de entendê-lo através das

imagens, formando uma cultura visual. Como anteriormente colocado na introdução deste trabalho, nosso estudo é sobre o campo da fotografia, relacionando sua forma de representar imagens do mundo e as coisas do mundo, de seu emprego como registro oficial das coisas e as possíveis novas formas de representação, ou os novos modos de ver na contemporaneidade.

A palavra arte tem origem no termo latino *ars* correspondendo à palavra *techne* de origem grega e corresponde às atividades humanas que se submetem a regras de ordenação. De forma livre, podemos falar em atividades que exigem destreza manual para executá-las, se opondo às coisas ou eventos naturais. Deste modo é possível falar de arte bélica como um conjunto de regras que engloba treinamento, logística e estratégia entre outras. Para Platão¹ embora não existisse distinção entre as várias concepções de arte, estas podiam ser agrupadas em judicativas, relacionadas ao conhecimento; e dispositivas, associadas com atividades que exigem o conhecimento de regras para funcionar. Considerando a evolução destes conceitos no mundo antigo, fundamentado em uma sociedade que desprezava o trabalho manual, chegou-se ao conceito que foi dominante do século II até o XV e dividiu o campo da arte em duas grandes áreas: artes liberais e portanto relativas à sociedade livre ou dominante, e artes mecânicas, derivadas do trabalho braçal e portanto realizado pelos escravos. Chauí² nos lembra que entre as artes “indignas” estavam a medicina, arquitetura, pintura e escultura, além de várias outras. Deste modo todo trabalho de representação de sociedade e de mundo era tarefa menor, pois no pensamento de Santo Tomás de Aquino, as artes que dirigem o trabalho das mãos são menos nobres que o trabalho que dirige a razão, como por exemplo a retórica, lógica e geometria.

A noção de arte, como a temos hoje, tem sua origem no século XVIII, quando as artes mecânicas foram divididas em utilitárias e estéticas cujo o objetivo é atingir o belo. É neste momento que se cria uma ideia de representação como ação individual do “gênio criador”, possuidor de “insight” capaz de produzir uma obra por inspiração, apartada dos códigos de representação de uma época. Tal

¹ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Atica, 1999, pg. 318.

² *Ibid.*, pg. 317.

empreendimento não nos parece possível e para tanto trazemos Trotsky³, apontando que não era possível pensar a arte fora da cultura: “*Ninguém pode ir além de si próprio: nem mesmo os delírios de um louco nada contêm que o enfermo não tenha recebido antes do mundo exterior...*”. Antonacci avança afirmando que o fazer artístico é um ato humano e que sempre dialoga com as intrincadas relações sociais, tecnologia e religião, dominantes em cada época. Neste trabalho o termo “arte” é inúmeras vezes repetido, mas sempre se deve levar em conta que ao associar arte com representação imagética de um período estamos pensando em homens que através de sua habilidade com lápis e pincéis podiam representar as coisas do mundo, aproximadamente como prediziam os cânones e regras rígidas das representações de uma era.

Este esforço inicial de entender os modos de ver, não deve ser confundido com uma pretensão de produzir uma história da “visualidade do olhar”, tarefa que para Kominsky⁴, baseada em Crary⁵, não pode ser empreendida. Entretanto, pretende-se entender como e porque este olhar muda em função das formas de pensar o mundo e da criação de ferramentas (instrumentos), como a fotografia, em algum momento histórico que iremos precisar, que ampliam os limites do olhar socialmente aceito e com uma nova forma de perceber o mundo através de mecanismos de “tomar consciência da consciência”⁶, isto é, passar a perceber que o ato de ver só ocorre devido a uma mediação, que ocorre no nível mental, onde o sujeito da visão tem consciência que percebe a realidade ou o que chamamos de mundo, segundo um repertório adquirido e forjado no interior das relações sociais.

Para atingir os objetivos propostos neste capítulo, levaremos em conta as origens da imagem na sociedade, as diferentes formas de ver ao longo do tempo e a importância da imagem na constituição da sociedade contemporânea. Em grande parte a ideia de estudar o fenômeno das imagens tem se desenvolvido no seio da História Cultural, um campo que pretende lançar um novo olhar sobre os Estudos

³ TROTSKY, Leon, A escola poética Formalista e o Marxismo, apud Antonacci Célia, Notas de aula, 2001

⁴ Kominsky, Doris. **O olhar inocente é cego**; orientador: Alberto Cipiniuk. Tese de Doutorado, PUC-Rio. 2008, pg. 41.

⁵ CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth*. Cambridge: MIT Press, 1992, pg. 6.

⁶ DOMENÉCH, Josep M C. **A forma do Real**. Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011, pg. 53.

Culturais. O materialismo histórico dos historiadores marxistas tem passado por sucessivas releituras à luz de um deslocamento do objeto de estudo para as relações culturais, tal como em Bourdieu e na Escola de Frankfurt, com uma preocupação com o simbólico e suas interpretações. Aproveitamos a indagação de Burke⁷, relativa à possibilidade de definir todo o agir humano em termos das ações culturais para concordar com Kracauer⁸; nada é mais importante para entender uma sociedade do que o estudo das formas como ela se representa, seja visualmente, através de imagens ou na literatura.

Em sua obra “Testemunha Ocular”, Peter Burke⁹ propõe que as imagens, assim como textos e relatos orais, formam um conjunto de evidências históricas – ainda que parem dúvidas sobre o papel das imagens por parte de uma boa parte dos historiadores. Burke cita de forma anedótica uma afirmação do fotógrafo americano Lewis Hine, de que imagens embora não mintam, fotógrafos podem ser mentirosos. Considerando que os relatos históricos em larga medida são escritos pelos vencedores há que se levar em conta a não neutralidade do texto ou o perigo da mentira contida nos textos em função dos múltiplos interesses envolvidos na produção historiográfica. Para o autor, um escritor produz recortes dos acontecimentos e media ideologicamente seus relatos baseado em um repertório pessoal anterior, da mesma forma que um pintor ou um fotógrafo, pois considera que os produtores de imagens decidem através da composição e enquadramento o que deve ou não aparecer na obra final.

Trata-se de entender que estamos sempre frente à indícios, no sentido da pista ou evidência, quando da análise de fatos históricos, de tal modo que existe a necessidade de sempre desconfiar deste indício, que embora possua relação de causa e efeito com o acontecimento, nos obrigam a transitar pelas entrelinhas do documento da mesma forma que um terapeuta treinado busca sempre no não dito diretamente, a chave para o entendimento do paciente. Assim há sempre que desconfiar da evidência do documento histórico, seja ele escrito ou imagético.

⁷ BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005, *passim*.

⁸ KRACAUER, **O Ornamento da Massa**. São Paulo: CosacNaify, 2009, pg. 29.

⁹ BURKE, *op.cit.*, pg. 25.

Boris Kossoy¹⁰ aprofunda esta ideia lembrando que imagens, como as produzidas pela fotografia tendem a serem tomadas como “testemunha ocular”, mas são na verdade construções arbitrárias de realidades, forjadas no contexto de uma determinada época e de acordo com códigos de representação, que como pretendemos evidenciar, possuem regras a serem seguidas. Concluímos do acima exposto, que sempre que se empreende uma tarefa de análise de documentos de um determinado tempo, devemos conhecer as limitações do método empregado na análise, com objetivo de não cair nas armadilhas de informações ou evidências de superfície que escondem os códigos da representação.

Nesta pesquisa procuramos enfatizar que as imagens possuem diversas funções no interior da cultura. Entre estas funções destacamos a função estética, que trata de representar o belo, tão caro a algumas sociedades, especialmente as modernas. A função de divulgação ou comunicação, que trata de divulgar e propagar conhecimento científico, como mostrou a chamada primeira revolução da imagem, que através da impressão obtida pela gravura em madeira tornou possível a produção e circulação de informações científicas entre comunidades diferentes. Função de construção e manutenção do poder de líderes ou grupos. Como, por exemplo, fez a equipe de Hitler, especialista em desenvolver filmes, discursos, fotografias e “obras de arte” que enaltecem a figura do *führer*. Propagar as “verdades sociais” também pode ser considerado uma função da imagem, bem como vender bens e produtos que podem produzir a sensação de felicidade eterna para quem os possui. A mágica de conferir aos produtos uma função que transcende sua utilidade prática, o fetiche da mercadoria. Para Bourdieu¹¹, imagens produzidas pela classe média francesa tinham como objetivo preservar a união familiar através da eternização dos ritos sociais como, por exemplo, o casamento. Destacariamos ainda para a imagem a função de eternizar a existência dos homens, que permanecendo vivos “*ad aeternum*” simbolizam a união de famílias e corporações.

¹⁰ KOSSOY, Boris. **Nos tempos da fotografia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, pg. 46.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. **Photography: A Middle-brow Art**. Stanford: Stanford University Press, 1990, pg. 70

Burke¹² procura concluir a questão do lugar da imagem no mundo, afirmando que este se encontra entre o pensamento positivista, que acredita na imagem como portadora de verdades confiáveis sobre o mundo e, o pensamento estruturalista, que a define como uma estrutura de signos e convenções apartada da realidade social.

2.1. As origens da imagem

Nunca foi tarefa fácil encontrar uma definição para imagem, e uma busca nos léxicos nos leva a uma série de significações. Recentemente, durante a última grande campanha política no Brasil em novembro de 2010, ouvimos falar de ataques à “imagem pessoal” vários candidatos como se o termo “imagem do candidato” se referisse às pessoas concretas, isto é, um ataque à imagem de alguém é compreendido não contra uma representação, mas como atacar a própria pessoa. Do mesmo modo tem-se invocado a presença de profissionais, também denominados “marqueteiros”, capazes de construir a imagem de políticos tal como eles dizem produzir imagens para os produtos. Visto por este ângulo, se a imagem pode ser realmente construída, como se fosse um objeto industrial, temos que concordar que toda a produção de imagens já realizadas na história da humanidade é, portanto, objeto de estudo da História Cultural. Isso se explica porque ela traz uma parte do seu peso baseado em critérios pessoais e corporativistas de quem as produz. Deste modo nosso estudo sobre imagens investiga qual o papel da codificação e das relações de produção na construção de imagens; da fotografia especificamente.

Apenas para uma localização do leitor adotaremos uma classificação que divide o campo das imagens em duas grandes áreas a saber: imagens como representação visual, tais como a pintura e fotografia, também ditas imagens objeto; e imagens imateriais como as imagens mentais¹³, tais como os sonhos e alucinações. Para Platão, a quem se atribui uma das definições mais antigas da imagem, destacamos: *“chamo de imagem em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as*

¹² BURKE, *op. cit.*, pg. 232.

¹³ SANTAELLA, L., WINFRIED, N. **Imagem**. São Paulo: Iluminuras, 2005, pg. 13.

representações do gênero.”¹⁴ Pode-se observar que o conceito de imagem para Platão, depois de sua primeira definição, o mundo das formas primigênicas, algo abstrato ou ideal, que nos remete imediatamente ao concreto. Platão não leva em conta as imagens mentais como produtos da imaginação, ao contrário, ao citar as imagens como lugar das sombras e depois como dos reflexos que vemos nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, indica uma conexão com o mundo real, ou uma realidade percebida de forma sensível, ou seja, de acordo com o primeiro conceito que encontramos no dicionário¹⁵, isto é, imagem como representação.

Mas no gigantesco conjunto de significados que o termo imagem pode assumir, gostaríamos de circunscrever que nosso interesse se limita apenas à representação gráfica, isto é, a dimensão plástica e mais precisamente a fotográfica, que possui uma concretização, uma espacialidade ou uma territorialidade. Mesmo com este recorte, seremos obrigados em vários momentos a extrapolar este limite para que possamos entender como esta forma de representação foi influenciada pelas outras formas de representação que vieram antes e que até hoje convivem. Não se pode falar em formas de representação absolutas em cada época, mas sempre pensar em um estilo ou gênero de imagens que é preferido em determinado tempo e lugar. Mas são estas manifestações, de certa forma preferenciais, as que se tornaram populares, o importante documento para estudo de culturas e épocas que interessam a este trabalho.

Assim sendo, o termo imagem como aquilo que representa uma coisa abstratamente; como produto da imaginação, não será contemplado nesse trabalho. Antes de avançarmos, pensamos na quantidade de vezes que este termo é empregado, verificamos que é possível avaliar a complexidade do conceito, a sua desmesura, a incomensurável amplitude de suas significações. Nesse sentido, por conta de alguns usos, somos levados a pensar inclusive que as coisas que geraram as imagens ou representações não existam de fato, fenômeno muito de comum quando nos encontramos nesse pântano de vários significados. O escritor José

¹⁴ PLATÃO. *La Republique*, *apud*. JOLY, M., **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus Ed., 2002, pg.14.

¹⁵ AURÉLIO, Buarque de Holanda. **Dicionário Folha/Aurélio**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

Saramago declara em entrevista ao documentário “Janela da Alma”¹⁶ que nunca vivemos de forma tão plena o “mito da caverna de Platão” vendo sombras e imaginando uma realidade, para o escritor as sombras são justamente, entre outras coisas, o excesso de imagens e informações a que somos submetidos a cada momento pelas mídias e que se multiplicam em progressão geométrica. É interessante pensar que as experiências do homem da modernidade, de se transformar a partir da tomada de consciência do mundo que o cercava, se deu pela observação do mundo diretamente através de sua próprio olhar e na medida do talento de cada um, forjaram uma representação deste mundo. Na contemporaneidade o mundo esta sendo visto mediado pela imagem. Isto é, uma imagem produzida por alguém, editada por outrem e colocada em circulação sabe-se lá com que propósito, como se fora ver o mundo com os olhos de outro.

Para Régis Debray¹⁷ a imagem também é uma espécie de mediação entre o homem e as coisas do mundo, um duplo que permite validar aquilo que é visto pelos nossos olhos, assim o autor afirma que seu estudo a respeito das imagens “*tem como objeto os códigos invisíveis do visível que definem, bastante ingenuamente e para cada época, um certo estado do mundo, isto é, uma cultura*”. De certa forma uma imagem possui mistérios, porque sua gênese repousa no fato de que as imagens nascem pela morte, o termo imagem tem sua raiz em *Imago* que vinha a ser um molde de cera do rosto de um morto, utilizado para fins de cerimônia de funeral e de eternizar o morto perante a sociedade, portanto um duplo materializado e preservado da putrefação, que deveria ser cultuado nas longas cerimônias funerárias como “substituto vivo” do morto. “*A imagem é o que é vivo de boa qualidade, inoxidável. Enfim, fiável*”.¹⁸ No pensamento arcaico a imagem foi entendida como algo mágico uma vez que toda imagem trás incorporada uma parte do real que lhe deu origem, invertendo uma lógica que deveria ver a magia como uma propriedade do olhar de quem vê e não da imagem.

¹⁶ JARDIM, J e CARVALHO, W. **Janela da Alma**. Brazil Telecom. Documentário, 2001. DVD, 73 min.

¹⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes Ed., 1993, pg. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p 26.

Imagens concretizadas ou imagens-objeto tais como a escultura, pintura e depois a fotografia, têm o poder de impressionar porque produzem simulacros, coisas que significam coisas, porém tocadas por um fetiche de objetividade. Como nos indica Machado¹⁹, sistemas de representação ou simbólicos, foram construídos pelo homem em função das contradições da vida social; em consonância com Debray que vê a representação imagética como originada no trato com a morte, ou melhor dizendo, nas dificuldades de tratar com ela.

2.2. Pré-História

A imagem-objeto, primeiro esculpida e depois pintada tem suas origens a cerca de 30.000 anos nas sepulturas do Aurignaciano na forma estatuária conforme mostrado na figura 1.



Figura 1 - Venus de Tan-Tan.

E aproximadamente a 15.000 anos nas cavernas de Lascaux, na forma de pintura, conforme pode ser visto nas figuras 2 e 3.

¹⁹ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense Ed., 1984, pg. 13.



Figura 2 - Pintura na caverna de Lascaux, França.



Figura 3 - Renas Madalenenses de Font de Gaume. Entre 15.000 e 8000 a.C. (Trevisan, p. 22).



Figura 4 - A invenção da pintura. Gravura de Joachim Von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictorae*, Nuremberg, 1683.

Na origem mítica da imagem, ilustrada na figura 3, a lenda, descrita por Plínio e do mesmo modo como dizia Platão, como sendo um traçado realizado pela filha de um oleiro de Sione, sobre a sombra de seu amado que estava por partir. Esta imagem já carrega desde os seus primórdios uma componente do amálgama figura e sentimento, sugerindo a idéia de um espírito do real que acompanha a sua representação, “a imagem é filha da saudade”. Uma imagem dotada de uma alma e novamente o caráter mágico da representação. Para Beckett²⁰, saber exatamente se o bisão de Lascaux, da era Paleolítica, era ou não um objeto de culto destes povos da pré-história não deve diminuir a reação que se tem quando a observamos pela primeira vez. Demonstram além de apurada técnica de pintura com pigmentos e fixadores, uma “pujança” que impressiona, a autora assinala que a representação poderia ser classificada como arte, isto é, com sentido decorativo para puro deleite estético e não ritualístico, imaginando arte como uma mera apresentação do belo. Para Hauser²¹, preocupado com os aspectos sociais da arte, a representação imagética se dá por formas naturais imitativas, uma vez que para

²⁰ BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Ática, 1997, pg. 11.

²¹ HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pg. 4.

o autor, a arte é produto das relações sociais de uma determinada cultura. O autor, analisando as imagens do paleolítico, deduz a partir de seus estudos que o homem deste período era ainda pré-mágico, no sentido religioso, não acreditava em deuses e isto significa dizer que imagem “imaginada” e realidade como produto de sua visão faziam parte de um mesmo pensamento, fazendo com que ao desenhar podia aprisionar o próprio objeto e isto o auxiliava a obter a caça tão necessária. Outro ponto importante apontado por Hauser foi afirmar que quando uma representação tem como objetivo uma duplicação do real em detrimento de imitação, não se pode considerar este ato uma ornamentação, reforçando ainda o autor, que as pinturas são encontradas no interior das cavernas e não nos ambientes de convívio das pessoas, isto é, na parte mais exterior desta. Na figura 2, é possível notar que o desenho da figura humana nem de perto se aproxima da qualidade encontrada na representação do animal, reforçando a possibilidade de a representação do bisão ser realmente objeto de manobra da caça uma vez que as vidas dependiam em grande parte das caçadas, de onde saía alimento, calor e proteção para homens e mulheres das cavernas.

Sabe-se que os primeiros traços esboçados pelos humanos funcionavam como um apoio ou ilustração à manifestação oral, bem como uma forma de subjugar a realidade e mais à frente venerar o passado do grupo, uma vez que o passado é sempre um arquivo das experiências vividas, o elemento seguro frente as incertezas que estão por vir. Assim o verbo (a palavra) e a imagem podem ser considerados como partícipes da humanidade desde a origem da espécie. Representar era antes de tudo produzir símbolos que se relacionavam com a experiência vivida, algo que não fosse volátil como a palavra que ainda não podia ser registrada, apenas transmitida pela oralidade.

A procura de uma marca permanente da passagem do homem pelo lugar parece acompanhar a origem das primeiras manifestações gráficas e depois artísticas. Novamente, a relação com a morte se faz presente na representação. Para Hauser as marcas de mãos, encontradas também nas cavernas, podem representar uma forma diferente da anterior (caça) de representação, indicando neste caso um registro simples da passagem do homem pelo lugar. Hauser especula que neste

momento parece ter nascido a figura do “representador”, um membro do grupo que possuía a habilidade do desenho e que por conta disto não precisaria dedicar-se ao trabalho pesado da caça. Note-se que a ideia de espaço e tempo ainda não podia ser entendida na medida que este homem não possuía uma experiência de consciência, pelo menos nos termos que vivenciamos hoje. Curiosamente, as representações como aquelas encontradas nas paredes das cavernas deste período só virão a se repetir milhares de anos depois.

Analisando o período seguinte do desenvolvimento humano, o neolítico, uma viagem de cerca de 10.000 anos, podemos notar uma diferenciação na representação. As formas naturalísticas são agora substituídas pelas formas geométricas que significam mais do que representam, conforme se pode ver na figura 5. As normas da arte se relacionam, agora, mais com o conceito do que com a própria coisa, na mesma proporção que o homem se torna menos extrativista e inicia uma vida sedentária com produção agrícola e cooperativa; isto é, agora várias pessoas atuando sobre um mesmo pedaço de terra e de forma coletiva. O sistema de economia dos humanos parece influenciar na forma de representação, como indica Hauser²²; sociedades individualistas e descrentes possuem representação naturalista, enquanto as cooperativistas e crentes têm representações geométricas, como indicam grupos sociais africanos que ainda mantêm estas mesmas características.

²² HAUSER, *op. cit.*, pg. 15.



Figura 5 - Formas de representação geométricas do Neolítico.

2.3. Antiguidade Clássica

Por algum fenômeno que ainda não podemos explicar, somente no mundo antigo (a Antiguidade Clássica) é que a representação volta a impressionar. Com o povo egípcio, amante do mundo terreno e crente em uma vida após a morte, pelo menos para poderosos, capazes de imprimir em suas tumbas uma imagem do falecido para reconhecimento pelas divindades. Não só a pintura mortuária era desenvolvida no mundo do Egito, sua estatuária é por nós bem conhecida por intermédio dos gregos e pelas ruínas de sua civilização, os povos egípcios “possuíam murais em casa e que estes eram elaborados em estilo pinturesco de rica textura”.²³ Um mural encontrado na tumba de Ramonese, conhecida como “Mulheres lamentosas”, figura 6, datada de 1370 a.C. permite observar as que as figuras são bidimensionais e absolutamente expressivas na representação da dor.

²³ BECKETT, *op. cit.*, pg. 12.



Figura 6 - Mulheres Lamentosas. Beckett pg. 12.

A representação imagética do antigo Egito se preocupava mais com a “essência eterna” do que com as aparências externas, o que chamaríamos de verossimilhança, e por esta essência entenda-se a “visão de uma realidade constante e imutável”, deste modo, as figuras egípcias seguiam um padrão que se poderia dizer matemático, mostrando que haviam institucionalizado um modelo de representação social empregando modelos que eram bem entendidos por esta sociedade que via neste tipo de representação aquilo que deveria ser visto, uma vez que representava um código entendido pelas pessoas da sociedade, deixando antever, como se verá mais adiante, que mais importante que “parecer”, o fundamental é entender e aceitar os códigos da representação.

Deste modo as representações plásticas no antigo Egito seguiam rígidos roteiros, figuras exibidas em ângulo com objetivo de facilitar a identificação, enquanto a dimensão da figura humana seguia a regra da importância social; os faraós maiores que os outros membros, seguindo a hierarquia da sociedade, as cabeças sempre de perfil e com o olho aparente completavam a representação padronizada. De uma certa forma este tipo de representação lembra nossos desenhos técnicos, desenvolvidos a partir de vistas ortogonais, obviamente bidimensionais, porém munidos de proporção dimensional, impraticável na representação perspectiva. A figura 7, reproduz uma prancha de representação com seu “quadriculado com dezoito unidades de igual tamanho que garantia a repetição acurada da forma ideal

egípcia em quaisquer escalas e posições”.²⁴ Para qualquer desenho a regra era aplicada, o que fazia com que as representações seguissem sempre o código daquela cultura de modo que um desenho livre, de acordo com o espírito do artista, tal como a entendemos hoje em dia, não era possível. Aliás, a própria noção de artista tal como conhecemos hoje, não pode ser aplicada entre os egípcios, pois o artista aqui referido é um artesão da imagem, remunerado ou escravizado, como voltaremos a tratar mais tarde.

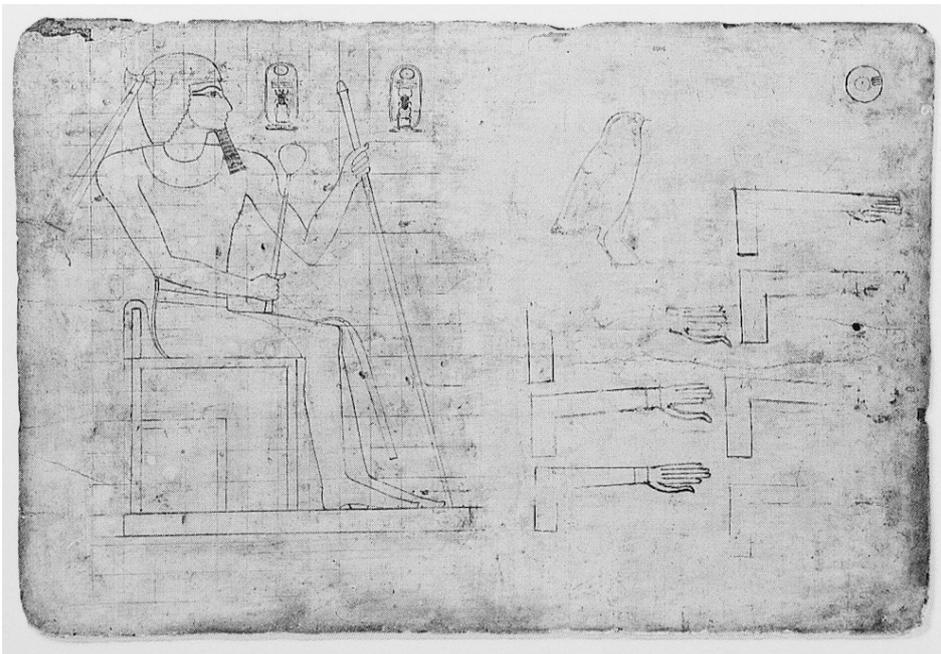


Figura 7 - Pintura egípcia em prancheta de desenho. 1430 a.C. Beckett, pg.13.

O que poderíamos chamar de desenhos técnicos na cultura do Egito, também seguia a ideia de facilitar a identificação de forma clara, tal como se pode perceber na figura 8, um desenho arquitetônico onde vista frontal e superior do que deve ser um jardim, se fundem em um só desenho conforme indica Arcari.²⁵

²⁴ BECKETT, *op. cit.*, pg. 13.

²⁵ ARCARI, Antonio. **A fotografia - as formas, os objetos, o homem**. Lisboa. Edições 70, 2001, pg. 58.

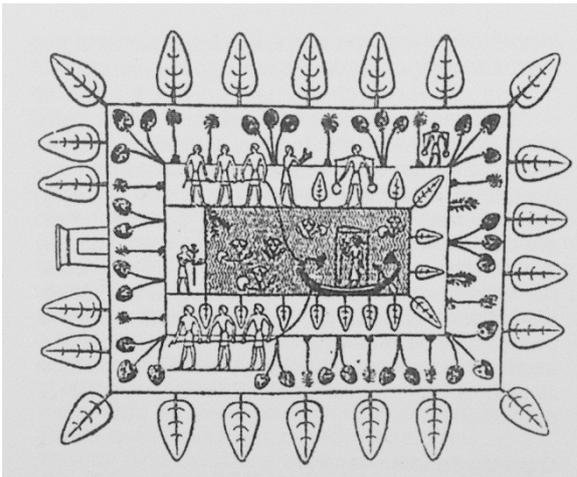


Figura 8 - Duas vistas em uma representação egípcia. Arcari, pg. 58.

No período do faraó Akhenaton (1360 a.C.) é possível que tenha havido uma distensão nas rígidas formas de representação egípcia conforme se pode observar na “Cabeça de Nefertite”, figura 9, Beckett²⁶ descreve o estilo deste período como: “alentadamente graciosos e originais”, contudo, gostaríamos de ressaltar que a visão de Beckett é moderna, isto é, regida por princípios culturais contemporâneos que defendem para o “artista” um estatuto especial de criadores absolutos. Pessoas dotadas de graça e originalidade, que como sabemos são termos de origem religiosa ou idealistas e que depois da Idade Moderna, por influência do neoplatonismo presidem a estética ocidental.



Figura 9 - Cabeça de Nefertite. Beckett, pg. 13.

Convivendo à mesma época que os egípcios encontramos a civilização minóica, entre 3000 e 1100 a.C., além da civilização micênica, vivendo na ilha de Creta

²⁶ BECKETT, *op. cit.*, pg. 13.

entre Grécia e Turquia. Desenvolveram estes uma forma de representar diferente de seus vizinhos egípcios, demonstrando um sistema de representação mais naturalista e elástico, como pode ser observado no “Afresco do Toureador”, aproximadamente datado de 1500 a.C. como mostra a figura 10 a seguir. Ali pode ser visto uma imagem de movimento na figura dos três ginastas ou acrobatas em três posições seqüenciais diferentes na mesma cena, em oposição à nossa forma contemporânea de pensar a representação em forma de “instantâneo”, um movimento por vez.

A forma como o povo egípcio representava o mundo não pode ser comparada com outras formas de representação de outra épocas, de acordo com Kosminsky²⁷ baseada em Gombrich, este antigo povo, menos do que reproduzir o mundo, tinha como objetivo reforçar suas ideias e facilitar o entendimento do observador. Para tanto se utilizava de um estilo de representação próprio de seu grupo social, significando para Gombrich²⁸ que para épocas e lugares diferentes exista um estilo de representação que independia do estilo pessoal de cada “artista”. É importante que para Gombrich, assim como para Beckett e para a maioria dos historiadores da arte modernos ou contemporâneos, a maneira como o termo artista é empregado. Os modernos e contemporâneos, isto é, nós, quando pensamos a imagem, a pensamos como algo transcendental, algo meio mágico, tal como os neoplatônicos. Do mesmo modo, o termo “artista” é sempre empregado para nomear o produtor da imagem, pois o produtor da imagem também é dotado de um estatuto social de transcendência. Raramente o artista é visto como o artesão da imagem, mas como alguém dotado de uma natureza especial, diferente de todos os outros homens.

Para a fenomenologia da visão “o natural não é mais que uma base que nossa percepção se encarrega de modificar por meio de uma série de modelos culturalmente construídos”.²⁹ A cada tempo estes modelos tendem a modificar, como já foi comentado, levando às transformações das formas de ver e consequentemente de representar.

²⁷ KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 45.

²⁸ GOMBRICH, *apud* KOSMINSKY, pg. 45.

²⁹ BAL, Mieke, *apud* Domenech, *op. cit.*, pg. 31.

Com o fim destas civilizações coletoras finda a pré-história, enfim, com o aparecimento da escrita, nas cercanias de 650 a.C. a Grécia surge como a mais importante força cultural da Europa, porém muito pouco de sua arte foi preservada e o que se conhece se deu por meio de relatos romanos, como os de Plínio, o Velho (23-79 d.C.). Ainda nos baseando em Beckett³⁰ aprendemos que as únicas pistas de uma eventual existência da “arte” grega está na decoração utilitária, uma arte menor, como se sabe, mas onde é possível notar que a figura humana é o grande tema, conforme já ocorrido nos estudos filosóficos.



Figura 10 - Afresco do Toureador. Beckett pg. 14 e 15.

As formas são mais soltas e sem a rigidez que caracterizava a arte do Egito, tal como se pode ver na figura 10. Tentavam contar uma história sobre o mundo tal como esse tipo particular de cultura desenvolveu e que hoje identificamos como percebido pelos gregos. A cultura helenística que surgiu após a morte de Alexandre Magno em 323 a.C. forjou sua representação centrada em cenas da vida cotidiana, abandonando, de certa forma, os temas religiosos. Beckett³¹ indica que estas obras possam ter sido as primeiras paisagens e naturezas-mortas na concepção que hoje temos. Fidelidade na representação talvez fosse a maior preocupação dos gregos destes tempos, que procuravam mostrar as batalhas e as ações mais violentas; uma ilustração deste estilo se encontra na figura 11, uma reprodução romana de uma obra helenística datada de cerca de 80 a.C.

³⁰ BECKETT, *op. cit.*, pg. 16.

³¹ BECKETT, *op. cit.*, pg. 19.

denominada “Mosaico de Alexandre”. Beckett³² chama a nossa atenção para o fato desta representação já possuir o *eskorço*, que vem a ser uma forma de representação onde encontramos a ilusão de perspectiva, onde as representações de objetos são ortogonais à tela, vão ficando mais curtos e mais estreitos “como se retrocedessem na tela”. Não é possível conhecer a origem deste tipo de representação tão anterior ao conhecimento da perspectiva que ainda estava para vir, mas indica uma ruptura com as representações tradicionais baseadas na lateralidade dos desenhos.



Figura 11 - Mosaico de Alexandre, copia romana. Beckett, pg. 19.

Com o fim do domínio helenístico em 27 a.C. o Império Romano se tornou a principal potencia ocidental, porém sua arte continuava sendo influenciada pela arte grega, muito do que hoje conhecemos foi encontrado em ruínas das cidades soterradas pelo Vesúvio em 79 d.C. Entre estas obras, além de se perceber uma menor preocupação com o humano, mostram um fascínio com o espaço através de imagens que iludiam os olhos, ampliando estes espaços. Para Beckett³³ pode haver uma relação entre este tipo de representação e a psique do povo romano, reforçando nossa crença de que as representações são sempre resultantes dos complexos arranjos que formam uma sociedade e seus líderes, que determinam a ideologia a ser seguida. A representação se mostra realista e os detalhes são minuciosos conforme se pode observar na figura 12 que apresenta um detalhe de

³² *Ibid.*

³³ BECKETT, *op. cit.*, pg. 21.

um mural romano do século I, ressaltando-se a relação representação/ilusão da realidade percebida a ser destacado em momento oportuno. O retrato romano concentrava-se na personalidade dos retratados procurando dar ideia da natureza dos indivíduos mais do que uma semelhança física que pudessem ter.

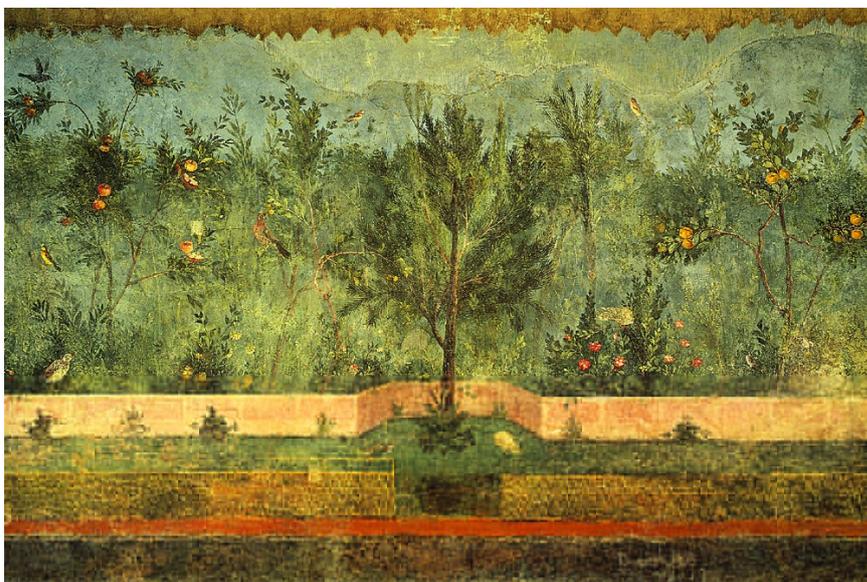


Figura 12 - Detalhe de mural na Villa de Livia. Pintura romana. Beckett, pg. 21.

O fim do Império Romano se inicia com a divisão do mesmo em Império do Ocidente e Oriente. No século V a partição ocidental cai frente aos bárbaros enquanto no oriente, o Imperador Bizâncio reforçou a influência do novo império sob o signo do cristianismo, emergindo um novo tipo de representação social que hoje chamamos de ‘arte’, afetada pela brigas religiosas que até então proibiam o uso de imagens nas representações e cultos cristãos, a era da iconoclastia.

“O ocidente monoteísta recebeu de Bizâncio, por intermédio do dogma da Encarnação, a permissão da imagem. Instruída pelo dogma da dupla natureza de Cristo e por sua própria experiência missionária, a Igreja cristã encontrava-se em excelentes condições para compreender a ambigüidade da imagem, ao mesmo tempo, suplemento de poder e transviamento do espírito. Daí, sua ambivalência com relação ao ícone, à pintura, assim como hoje em dia ao audiovisual. Esta

oscilação não será uma forma de sabedoria? Diante da Imagem, o agnóstico jamais será suficientemente cristão”.³⁴

Debray, partindo de uma análise radicalmente antropológica, afirma que as culturas monoteístas são iconofóbicas e algumas vezes foram iconoclastas e justamente por não aceitarem a imagem como um duplo do real, na melhor hipótese, abrigaram a convenção arbitrária de que esta poderia ser decorativa. O cristianismo foi o único monoteísmo que aceitou uma intermediação da imagem, a encarnação esta entre Deus e os pecadores, mas não imaginemos que isto se deu sem lutas, pois enfrentou a ira do iconoclastismo bizantino e a reforma protestante calvinista em disputas que duraram centenas de anos. Debray nos assinalou que “*se esta luta fosse perdida o ocidente não teria conquistado o mundo*”, assim a legitimidade da imagem, oficializada em 787 pelo Segundo Concílio de Nicéia permitiu que se venerasse as imagens, invertendo a primazia da palavra sobre a imagem, “primazia do judaísmo” confirmando uma cultura visual atribuída aos gregos, para quem viver não era respirar, mas sim ver, enquanto morrer representava perder de vista, pois para nosso “último suspiro” seu correspondente era o “último olhar”.

Desde que negou a ideia iconoclasta que o divino não poderia ser representado por imagens, o catolicismo não mais parou de aplicar, ou ao menos de fomentar todas as técnicas de representação por imagem como, por exemplo, desde o teatro de sombras até o cinema holográfico. De todo modo, sempre esteve atento às novas tecnologias. As imagens técnicas começam a ser defendidas pela religião e ainda no século VI encontramos em carta de Gregório Magno³⁵, em forma de recomendação, que a “*a pintura é para os iletrados o que a Escritura é para os letrados – em suma, o Evangelho do pobre*”. Embora essa afirmação exista nos documentos históricos da época e possa ser compreendida como uma defesa da imagem é preciso não esquecer a situação social que a igreja vivia naquela época. Gregório Magno agiu politicamente ou pragmaticamente ao escrever para o bispo de Marseille, pois o seu objetivo era evitar um novo cisma da igreja no Ocidente.

³⁴ DEBRAY, *op. cit.*, pg. 75.

³⁵ DEBRAY, *op. cit.*, pg. 88.

Com a aliança do estado com a igreja, os dogmas como as guerras, antes injustas, evoluem para outro patamar, pois agora algumas guerras podem ser consideradas justas. Assim a imagem, antes proibida de adoração, pode agora ser “venerada”. Do ponto de vista antropológico é importante ressaltarmos a capacidade da cultura católica dirigida pelos teólogos, de encontrar uma fórmula narrativa, um eufemismo, para diferenciar adoração de veneração. Constantino na batalha contra Maxêncio, por volta de 312, utilizou a imagem da cruz acompanhada pela frase “*in hoc signo vinces*” (por este signo vencerás) que servia como um símbolo capaz de derrotar o inimigo, não como uma qualidade material, mas como um investimento na fé que antecede a ação, assim mostrava que sua adesão ao cristianismo simbolizava a propedêutica da batalha, conforme coloca Oliva.³⁶ Quando a cruz deixa de representar o objeto utilizado entre outras coisas como um suporte de tortura para corpos dos condenados e passa a representar uma força capaz de derrotar o inimigo, há uma mudança na representação, pois a imagem se abre para referências externas a ela própria.

A principal característica das pinturas da arte bizantina é o ponto de vista central e frontal em relação ao tema, conforme Arcari³⁷, que citando Hauser³⁸ diz textualmente:

“[na frontalidade] põe-se em movimento um duplo mecanismo psíquico: por um lado, a rígida atitude da figura apresentada frontalmente induz em quem olha uma disposição espiritual correspondente: por outro, o artista exprime através desta atitude, a sua própria veneração pelo espectador, que ele imagina sempre na pessoa do príncipe, seu comitente e protector. Esta veneração é o significado da frontalidade mesmo quando - devido ao funcionamento simultâneo dos dois mecanismos - é o próprio soberano a personagem representada, e se dá o paradoxo da atitude respeitosa ser assumida pela pessoa a quem se destina o respeito do artista. O mecanismo psicológico desta auto objectivação não é outro senão aquele segundo o qual o rei respeita rigorosamente a etiqueta que gravita em torno de sua pessoa”.

³⁶ OLIVA, Achille Bonito. Oliviero Toscani, **10 anos de imagens para United Colors of Benetton**, Fundação Bienal de São Paulo, pg. 9.

³⁷ ARCARI, *op. cit.*, pg. 56.

³⁸ HAUSER, *op. cit.*, pg. 135.

A representação segue as mesmas práticas adotadas pela sociedade no trato com o poder e com o sagrado, “*põem na arte as mesmas exigências e exprimem-se no mesmo estilo*”. Os códigos de representação são mais importantes que a semelhança tão perseguida pelos produtores de imagens que virão entre o início e o fim da Renascença, já na Idade Moderna, a centralidade do homem em relação ao mundo entra em voga. Na figura 13 o mosaico “Justiniano e sua comitiva” (entre 526 e 547) podemos exemplificar um tipo de formulação narrativa, um sistema de códigos sociais, a representação bizantina de caráter frontal, mostrando o imperador junto ao clero e exército numa demonstração de união entre Igreja e Estado.



Figura 13 - Justiniano e sua Comitiva. Ravena. 526 – 547. Beckett, pg. 25.

Este período que mais tarde foi denominado de Idade Média pelos historiadores modernos, embora tente englobar tudo que ocorreu entre aproximadamente o ano de 500 dC e a queda do Império Bizantino em 1450 possui distinções econômicas bem marcadas, como uma economia de cunho natural na antiga Idade Média, uma economia monetária urbana na Alta Idade Média e o início do capitalismo moderno em torno da Renascença. Este terceiro estágio da Idade Média caracterizou-se ainda por um grande avanço tecnológico, sendo que o traço que une estes três momentos é a presença de uma sociedade cristã e o domínio absoluto do clero. Ainda para Hauser³⁹, o caminho que aparta a “arte” deste

³⁹ HAUSER, *op. cit.*, pg. 125.

período da “arte” da Antiguidade Clássica reside no fato desta estar mais interessada em buscar um encontro com o divino do que propriamente em representar, um valor espiritual da obra de “arte” ou da forma de representar, chegar a deus através da imagem. Na figura 14 observamos um detalhe da obra de Ambrogio Lorenzetti denominada “Alegoria do bom governo” de 1339. Uma vista panorâmica de uma cidade, que é considerada uma das primeiras tentativas de se mostrar um plano aberto com elementos reais e representando a vida como se fora religiosa ou divina, como convinha a seu tempo. Importante para nosso estudo é observar que a cena é representada com inúmeros pontos de vista e que não se pode perceber a proporcionalidade entre figuras e construções, isto é, ainda não havia o emprego unificador da perspectiva central, da sua capacidade de uniformização em sucessivos planos decrescentes produzindo a ilusão de profundidade.



Figura 14 - Ambrogio Lorenzetti, Alegoria do bom governo, detalhe. Beckett pg. 52.

Avançando um pouco mais no tempo, na direção do Renascimento, o verdadeiro período de transição entre a Antiguidade Clássica e o despertar da Idade Moderna encontramos uma revolução na representação, embora historiadores como Hauser afirmem que nenhuma novidade tenha sido efetivamente descoberta neste período, pois já o haviam sido na Idade Média, o desenvolvimento tecnológico de aparelhos capazes de estender os limites da visão e por outro lado, uma mudança no sujeito da história com a chamada “morte de deus” e uma consciência de liberdade e emprego da razão, foram conceitos desenvolvidos ao longo de todo período anterior.

Sem esquecermos que nosso objetivo é chegar à fotografia, foi nesta fase da história da humanidade que encontramos as bases da futura forma de representação, ou seja, o nosso regime de visualidade, a nossa cultura visual. Enfim, buscaremos aqui elementos que foram fundamentais ao seu desenvolvimento. Tecnicamente a perspectiva, a “câmara obscura” e para entender sua intrincada relação com o sujeito moderno, o trato das questões econômicas, especificamente o desenvolvimento do capitalismo.

Podemos considerar as imagens obtidas através do uso da técnica da perspectiva, dita *perspectiva artificialis*, desenvolvida no período renascentista tornou-se uma forma hegemônica de ver até os dias atuais. Embora já existisse uma forma perspectiva na Antiguidade, denominada *perspectiva naturalis*, esta era relacionada com as leis da óptica, projeções primeiramente observadas pela passagem de luz entre as folhas e galhos de uma floresta, conforme atribuído a Aristóteles por volta de IV a.C.⁴⁰, bem como por antigos relatos da China na mesma época, que descreviam projeções de construções oriundas de passagem da luz pelas frestas de janelas.

Vale a pena a observação de que se o cidadão de tão antigas épocas reconhecia nas projeções as mesmas coisas que via quando olhava diretamente para a coisa com certeza o fazia por já ter visto representações anteriormente, como por exemplo as reflexões naturais. Trevisan⁴¹, citando Herkovits nos mostra que experiências de etnógrafos com pessoas que nunca haviam visto representações imagéticas resultavam em total falta de percepção ou de sentido naquilo que era olhado. Desta forma, Domènech afirma que se torna quase impossível determinar se a perspectiva imita uma forma natural de ver ou se a visão humana do Ocidente desde o Renascimento imita uma forma artificial de reproduzir a realidade, afirmação com a qual concordamos, considerando que as experiências citadas de fato produziram tais resultados. Se estas bases de representação já eram conhecidas, por que a perspectiva *artificialis*, tarda tanto para dominar como código fundamental para o regime da visualidade moderna? A resposta pode estar no fato de que para que um paradigma seja substituído por outro não bastam apenas as

⁴⁰ HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p 202.

⁴¹ TREVISAN, *op. cit.*, pg. 114.

condições materiais ou conhecimento técnico-científico, mas também condições sócio-históricas. Kosminsky⁴² colabora descrevendo que durante o Renascimento o homem capaz de admirar obras de arte era uma pequeníssima parcela da sociedade, uma minúscula parte de uma burguesia gerada na passagem da Idade Média. Esse pequeno grupo social possuía uma educação comercial, sendo influenciado pelo uso da matemática, para calcular, por exemplo, volumes de produção. Esses homens e mulheres eram menos sujeitos aos preceitos da religião e muito mais cientes de suas individualidades. Provavelmente esta educação, se não lhes davam condições de julgar algumas qualidades estéticas da pintura, contribuíram para que apreciassem as características de proporcionalidade das figuras representadas. Muito embora este período ainda se desenvolvesse sob influência da religião esta relação já se encontrava um pouco mais distendida.

Se comparado à arte gótica, Hauser⁴³ ensina que a arte renascentista não permitia que se demorasse em qualquer detalhe, indicando uma mudança na concepção de espaço como ocorre também no teatro, tornando a obra algo como uma unidade indivisível, dando margem a uma diminuição de certa ilusão na representação que ainda não se chamava artística, antes necessária para apreciar uma obra panorâmica medieval como a da figura 14 já mostrada.

Na representação renascentista muda a forma de representar o mundo e as formas do mundo, segundo novos valores da percepção de mundo como alguma coisa menos atrelada aos mistérios do divino e mais de acordo com a vida real feita de trabalho resultado do “racionalismo econômico” prenúncio do capitalismo que estava por vir. É justamente na Itália que floresce primeiramente a nova forma de representar as imagens e curiosa e coincidentemente, com o aparecimento da primeira organização bancária, ainda de acordo com Hauser.⁴⁴

A perspectiva central é uma técnica de representar objetos tridimensionais em um espaço bidimensional, segundo definição de Panofsky⁴⁵, baseada em teorias matemáticas. Consiste em um ponto de fuga, para onde convergem todos os raios

⁴² KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 59.

⁴³ HAUSER, *op. cit.*, pg. 280.

⁴⁴ HAUSER, *op. cit.*, pg. 282.

⁴⁵ PANOFSKY, *apud*. KOSMINSKY, pg. 54.

visuais, entendido como o vértice de uma pirâmide de base quadrada que representa o que será grafado. A força deste sistema de representação visual reside no fato de criar e organizar o espaço ou a realidade percebida para um espectador.

A perspectiva central é para Hauser⁴⁶ a síntese de que leis geométricas baseadas em matemática se constituem em equivalentes à “*organização sistemática das formas individuais*” em uma representação. Uma noção de profundidade se manifesta na nova representação, substituindo a emoção da pintura anterior marcada por uma cinética imaginária, que hoje pode ser comparada aos planos sequência do cinema, isto é, sem cortes. As avaliações passam a ser espaciais e geométricas com afirma Domènech. A perspectiva elimina as formas emocionais de ver, agora impuras por não serem técnicas ou “reais”, o que determina a nova forma de ver deve ser a clareza da visão, sem interferência. Representar um determinado instante do tempo que é selecionado do amplo campo visual disponível, como um recorte de todo o visível. Como temos procurado ressaltar, uma nova forma de pensar o mundo encontra respaldo no campo da técnica que sustenta que a perspectiva é uma forma de ver natural pois a óptica vinha mostrando isto desde a primeira manifestação da projeção de imagens portanto não sujeita aos desígnios da religião.

Dóris Kosminsky, baseada em Bosi⁴⁷ afirma que o olhar renascentista baseia-se na visão de um único olho e que este olho chama-se perspectiva. A ideia do olho físico tende a valorizar o corpo humano como um todo, reforçando a condição do homem como centro do mundo. Este olho vê através de uma janela, de acordo com um texto de Alberti denominado *De Pictura*, um tratado a respeito de princípios ópticos e perspectivais realizados com intuito de ensinar aos artistas, representantes uma forma de imitar a natureza, porém no seu dizer, sem abandonar a beleza. Alberti era um típico homem universal do Renascimento, de caráter humanista, atuando em áreas como arquitetura, pintura, filosofia, entre outras.

⁴⁶ HAUSER, *op. cit.*, pg. 285.

⁴⁷ BOSI, *apud* KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 51.

Pintores que segundo Hockney, utilizaram a perspectiva *naturalis* com auxílio dos instrumentos ópticos a partir de 1430 perceberam uma ferramenta capaz de auxiliar a produzir imagens mais verossímeis e de forma mais rápida. O autor enfatiza que o fato de utilizarem estes meios não diminui seus trabalhos, visto que seu ofício era justamente produzir um retrato de seu tempo e portanto utilizando as regras em vigência. Ainda para Hockney, embora a perspectiva *artificialis* tivesse ensinado aos pintores uma nova técnica de representação, produzindo a noção de profundidade era a óptica que permitia o refinamento da obra, produzindo os brilhos e os detalhes mais finos. Aqui podemos levantar a existência de um axioma da perspectiva: a perspectiva central ou artificial é uma prova matemática da naturalidade do olhar ou uma construção técnica que busca imitar a perspectiva natural ou óptica? Domènech⁴⁸ pergunta se trata-se de um invento ou uma descoberta? Imperioso saber se estes construtores de imagem inventaram uma forma de representar o mundo de acordo com sua forma intelectual de percepção, ou apenas descobriram uma forma ideal de representação que podia ser aceita pela nova ordem social do período? Esta discussão não se esgota como demonstra Kosminsky⁴⁹, contrapondo as idéias de Arnheim que definem a perspectiva central como uma tendência que resolvia os problemas da representação em um determinado momento e o pensamento de Gombrich que entende a perspectiva como uma forma de representação verdadeira.

Para Domènech⁵⁰ a nova forma de representação estava de acordo com a nova classe social que passava a dominar a economia do período mais interessada nas coisas da vida cotidiana do que em questões religiosas ou metafísicas. Cipiniuk assinala que o suporte da pintura também sofre uma modificação no Renascimento. Antes pintadas sobre painéis de madeira ou diretamente nas paredes das igrejas agora surgia a pintura a óleo sobre uma tela de linho, que pela flexibilidade da tinta e do suporte, possibilitava ser enrolada para facilitar o transporte, com objetivo de “atender uma concepção de vida mais transitória (da

⁴⁸ DOMÈNECH, *op. cit.*, pg. 120.

⁴⁹ KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 72.

⁵⁰ DOMÈNECH, *op. cit.*, pg. 118.

nova burguesia) em contraponto à eterna e imutável existência da sociedade medieval”.⁵¹

Embora existindo uma transformação intelectual e comportamental no homem renascentista, devemos assinalar que o poder da igreja ainda era muito grande e assim as técnicas que se desenvolveram com objetivo de atenuar ou matizar a ascendência do poder do divino, também foram pela igreja adotadas para reforçar a ideia de existência real da representação religiosa, conforme já apontado mais acima, onde tratávamos da luta da igreja católica para aceitar a imagem como intermediário do sagrado. Realidades criadas a partir de “mentiras” ou crenças, de acordo com a orientação religiosa de cada um. Fato em muito coincidente com o uso da fotografia publicitária atual, como pretendemos apontar.

De acordo com Domènech, a nova representação religiosa agora se torna mais verossímil, contudo e obviamente é preciso salientar que estamos considerando esse olhar de acordo com o nosso regime visual, pois isso que chamamos de verossímil modernamente é tão arbitrário como aquilo que era chamado de verossímil na Idade Média. Na figura 15, duas representações cristãs em dois momentos da história, pré e pós-perspectiva, servem para que possamos apreciar a verossimilhança da qual fala Domènech. Na obra de Bellini, datada de 1500/1505, com uma proporção perspectiva familiar à nossa cultura visual e de acordo com a teoria de Hockney já poderia ter sido realizada com auxílio das câmeras de desenho e, à esquerda uma desproporcionalidade, para o modelo visual atual, entre mãe e filho na obra de Giotto datada de 1320/1330 no estilo gótico da Idade Média.

Para o campo da arte, Hauser destaca como principal legado da Renascença, a representação ter se tornado mais objetiva, um “estudo da natureza”, mais do que mera imitação da mesma, tal como era encontrado no naturalismo do período gótico, uma vez que uma concepção individual de coisas individuais já havia se manifestado no período anterior.

⁵¹ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 67.

Vamos aproveitar aqui as duas imagens citadas para introduzir a outra componente que forja aquilo que chamamos de representação “realista” que se desenvolve durante o Renascimento, isto é, o uso de artefatos tecnológicos como a *camera obscura*, terceira peça do tripé que origina a fotografia na Era Contemporânea. Como expusemos mais acima, uma forma aceita socialmente de representação, a perspectiva, um dispositivo capaz de projetar uma imagem natural, a câmera escura e um estado mental da população pronto para aceitar a novidade.



Figura 15 - Giotto. Madona e o Menino, 1320 (aprox.) e Giovanni Bellini. A Madona do Prado, 1500 (aprox.). Beckett pg. 46 e 108.

No ano de 1999 o artista e pesquisador David Hockney⁵² desenvolveu a árdua tarefa de estudar o motivo de modificações nas formas correntes de representar que surgiram em paralelo com o desenvolvimento e aplicação de técnicas de perspectiva sobre as obras renascentistas. Sua tese era de que a partir do século XV muitos artistas do ocidente se utilizaram de óptica para melhorar o aspecto de suas obras, levando-as a um patamar superior no trato com a semelhança ou a “parecença” ditada pelo conjunto de normas que caracterizavam a nova modalidade de representação. Desenhar segundo as regras da perspectiva representava um trabalho hercúleo para “artista” da época, conforme se observa na figura 16, abaixo, que apresenta uma famosa xilogravura de Dürer, datada de 1525, mostrando o processo de desenho com auxílio de um dispositivo que

⁵² HOCKENEY, *op. cit.*, pg. 12.

permitia ao autor “plotar”, digamos assim, um mapa de pontos obtidos pela projeção de linhas que partiam de um dado ponto do objeto e chegavam até o ponto de fuga localizado na parede a direita do observador. Quanto mais pontos projetados, mais preciso seria o desenho final.

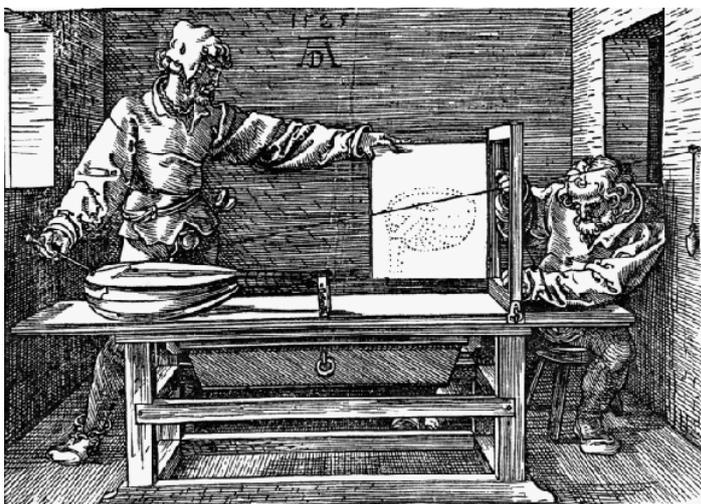


Figura 16 - Durer. Xilogravura, 1525. Hockeney, pg. 54.

Hockeney se utiliza do peso desta dificuldade de desenhar tecnicamente para perguntar se Caravaggio teria se utilizado desta tão laboriosa técnica para representar um alaudista cerca de 70 anos depois da xilogravura em questão? Para ele a resposta é negativa, sugerindo a utilização da projeção óptica e mais ainda, sugerindo um avanço da técnica. A obra “Os Embaixadores”, que pode ser apreciada na figura 17, de autoria de Hans Holbein, realizada ainda antes de Caravaggio em 1533, e oito anos após a gravura de Dürer parece ser um exibicionismo de domínio da técnica de desenhar com auxílio óptico, tamanha a quantidade de detalhes que possuem grande dificuldade de representação gráfica por meio de puro desenho técnico. Hockeney sugere que a xilografia de Dürer pode ser uma representação de um equipamento obsoleto de desenhar elipses que provavelmente nem seria mais usado em 1525. Kosminsky⁵³ se referindo a William Ivins aponta que em torno de 1630 a perspectiva ainda não estava suficientemente desenvolvida e que talvez Dürer embora conhecendo o processo não o dominava de fato. Como entender então a riqueza de detalhes nas obras

⁵³ KOSMINSKY, *op. cit.*, pg 53.

assinaladas sem o “conhecimento secreto” que aponta para um fato que acompanha a arte desde muito tempo, uma convergência entre arte e técnica remetendo ao termo “*techné*” que abrange um fazer, no sentido de representar o mundo e ao mesmo tempo a realização de tarefas mecanicistas como fabricar objetos de uso.



Figura 17 - Os embaixadores. Hans Holbein. 1533. National Gallery, Londres. Hockney, pg. 56.

A “*camera obscura*” ou caixa preta apontada por Hockney, é o resultado de um fenômeno natural que faz com que o fluxo luminoso decorrente da reflexão da luz sobre objetos, ao passar por uma abertura em uma das paredes da caixa projeta-se para dentro da caixa em forma de uma imagem invertida de nitidez proporcional ao diâmetro da abertura. Um observador dentro da caixa presencia o aparecimento desta projeção assim que os olhos se adaptam à baixa luz, como pode ser visto na figura 18.

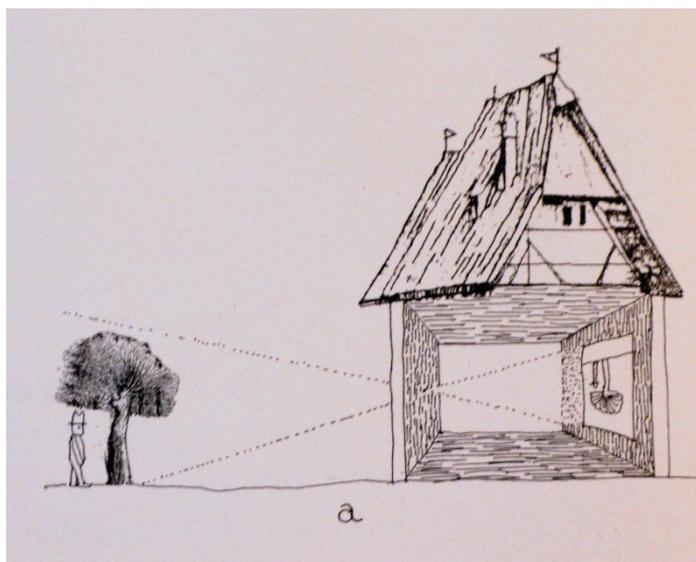


Figura 18 - Princípio funcional da câmera escura. Hockeney, pg. 202.

As projeções sem o auxílio de lentes tem sido descritas como conhecidas e estudadas ainda antes do século X, sendo que um dos grandes desenvolvedores foi o erudito árabe Alhazan (965-1038) cujo trabalho ao ser traduzido após sua morte incentivou uma grande quantidade de pesquisas no campo da óptica a partir do século XIII na Europa. Passando por Leonardo da Vinci (1452-1519) que reproduz os experimentos de Alhazan e desenvolve equipamentos de polir espelhos e lentes capazes de refletir e inverter as imagens geradas no interior da “camera”, atribui-se ao famoso pintor e inventor o projeto de uma câmera de projeção munida de uma lente condensadora⁵⁴, cerca de 150 anos antes de Kircher (1601 – 1680). Por volta de 1550, segundo Hockeney⁵⁵ aparece a primeira referência do emprego de uma lente para melhorar a qualidade e a intensidade das imagens da “caixa preta”. Segue ainda o autor, esclarecendo que é na obra de Giambattista Della Porta que se encontra o mais completo relato das projeções ópticas, na obra *Magiae Naturalis* que de certo modo como indica o título era visto com ilusão uma vez que a fisiologia do olhar ainda não era entendida nos termos que hoje conhecemos.

⁵⁴ <http://www.precinemahistory.net/1400.htm> , visitado em 14 de Agosto de 2011.

⁵⁵ HOCKEY, *op. cit.* , pg. 206.

Uma série de ilustrações aparecem na publicação *Oculus* de autoria de um jesuíta conhecido como Christopher Scheiner⁵⁶ e datada de 1619 demonstrando as possibilidades da caixa preta, embora ainda não apontasse para indícios de se desenhar esta imagens do interior da caixa. Como astrônomo e pesquisador de instrumentos de observação e de desenho Scheiner foi o inventor do pantógrafo em 1603, um instrumento técnico de desenho capaz de reproduzir desenhos em tamanhos diferentes do original com grande precisão, reforçando a tese do uso de ferramentas tecnológicas para utilização nas representações da época. Abaixo, na figura 19 podemos ver uma reprodução de um detalhe da publicação *Oculus*, anteriormente citada.

Quando chega o século XVIII já na Idade Moderna a máquina de desenho estava suficientemente desenvolvida, a partir de então a câmara escura portátil já podia ser encontrada em lojas como mostra a figura 20, como as fabricadas em torno de 1765, por George Adams.



Figura 19 - Detalhe da capa da publicação *Oculus* de 1603. Hockney, pg. 203.

⁵⁶ <http://faculty.fairfield.edu/jmac/sj/scientists/scheiner.htm>, visitado em 15 de Agosto de 2011.

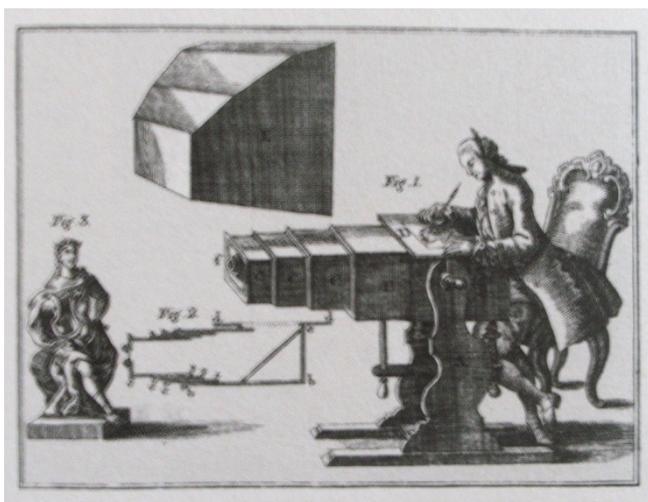


Figura 20 - Câmera portátil de desenho. Hockney, pg. 214.

Para Alberto Cipiniuk⁵⁷ a passagem de estilo do rococó que origina o neoclassicismo pode ser entendido “pela lógica abstrata do capital”. Como já observado, a base da pintura na Idade Média tinha como objetivo uma adoração religiosa permitida através da possibilidade do culto a um momento intermediário, a imagem, antes de chegar a um deus verdadeiro. Essa noção já havia sido citada no evangelho do iletrado, pois a maioria dos homens medievais era de iletrados.

Ainda em parágrafos anteriores foi possível observarmos que as relações de produção da economia estavam em profunda modificação, enquanto as relações feudais se davam por uma espécie de troca onde o senhor feudal, proprietário de terras por herança e direto, garantia aos vassalos sua proteção e exigia trabalho na propriedade. Os meios de subsistência do servo eram de sua responsabilidade, que podiam plantar e criar sobre a terra em que trabalhavam. No novo modo de organização do trabalho, o industrial, foi estabelecido o salário, uma remuneração em espécie ao trabalhador. Há que se abrir um parêntesis para registrar que esta passagem de regime de relação trabalhista não se deu sem resistência, uma vez que para o senhor, proprietário de terras, sua riqueza consistia justamente nos bens que já possuía por herança, inclusive os vassalos e não parecia vantajoso ter que pagar salários aos seus servos em algum novo tipo de atividade mercantil.

⁵⁷ CIPINIUK, A ideologia comercial do século XVIII e a transição dos estilos. In COUTO, R, M, e OLIVEIRA, A, J, Org., Rio de Janeiro: 2AB Editora, 1999, pg. 52.

Sob o signo do Iluminismo o homem viu nascer um caráter científico, metódico e totalitário do naturalismo, uma passagem para a realidade empírica, isto é, ver o mundo segundo sua experiência e não como um desígnio divino. Como apontado por Cipiniuk⁵⁸ é por intermédio desta “escola” que o novo homem recebe instruções para romper com as tradições medievais e passa a ver no seu próprio trabalho uma dignidade. É esta crença no trabalho que incentiva uma população que não possuía nem terras nem poderes herdados, pudesse chegar à riqueza através do trabalho árduo com ajuda da família. Esta ideia era absolutamente revolucionária na segunda metade do século XVIII. Diderot, o organizador da Enciclopédia – um compêndio de todo conhecimento acumulado ao longo dos tempos passados – tornou-se conhecido por ser um duro combatente dos governantes totalitários e do clero dominador, autor da célebre frase⁵⁹ “*O homem só será livre quando o último déspota for estrangulado com as entranhas do último padre*”. Em total acordo com a filosofia iluminista que pregava a importância da vida terrena.

Uma noção de família agrupada e capaz de realizações magníficas acaba dando margem a novos temas para as pinturas, justamente a família e suas práticas sociais. A nova classe burguesa já era capaz de sustentar pintores, assim como outros artesãos responsáveis por registrar a cena familiar, como nos ensina Rybczynski⁶⁰ quando descreve a casa holandesa e a relação familiar já a partir do século XVII. Pensando na importância das imagens como um documento histórico, o autor afirma que estas imagens não devem ser vistas somente como arte, “mas como uma representação precisa da época” visto que os pintores como artesãos da imagem representavam sem a autoconsciência do que se convencionou chamar de artistas. Existia para o autor, um amor pelo mundo real, fato que como estamos vendo, indica toda a transformação da representação que iniciou no Renascimento.

O século XVIII, do ponto de vista da forma de representação, se caracterizava por uma série de estilos de pintura, como: rococó, classicismo e romantismo, não

⁵⁸ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 61.

⁵⁹ DIDEROT, *pt.wikipedia.org/wiki/Denis_Diderot*, visitado em 15 de Agosto de 2011.

⁶⁰ RYBCZYNSKI, Witold. **Casa pequena de uma ideia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, pg. 76.

trouxeram novidades em relação à perspectiva renascentista, ao regime de organização da cultura visual que normalmente chamamos de espaço figurativo do renascimento. Esta forma de representação se afirma definitivamente, acompanhando a representação ocidental e certamente até os dias de hoje. Como pretendemos mostrar, neste momento, sob influência de uma desmaterialização da imagem frente às imagens mecânicas dominantes até meados dos anos 1990, estamos diante de uma possível alteração do regime cultural da visão. Da forma como podemos ver ou da forma como julgamos ver. Mas, chegaremos em breve nesta análise.

Para Hauser⁶¹, o século XVIII se caracteriza pelo fim das formas de representação chamadas de palacianas e definitivamente passa a ser ditada pela subjetividade burguesa com uma tendência para “uma qualidade mais delicada e mais íntima” desprendidas do modelo heróico da fase anterior em moldes barrocos. Para o autor, ao fim do século XVIII, a forma estilística é dominada pelo gosto burguês. Conforme já afirmamos mais acima, a burguesia já tinha influência sobre estilos nos séculos XV e XVI, uma “arte” cortesã que se desenvolvera a partir do fim do renascimento devido às fortes perdas econômicas sofridas pela classe dominante. No século XVIII, como consequência, entre outras coisas, do forte desenvolvimento do capitalismo industrial, a burguesia recupera-se da bancarrota, impondo paralelamente um empobrecimento das classes palacianas cuja fortuna repousava na posse de terras improdutivas por falta de mão de obra, agora mais propensas a tentar a sorte nas cidades repletas de indústrias.

“As querelas entre os Antigos e os Modernos assinala o início do conflito entre a tradição e o progresso, o classicismo e o modernismo, o racionalismo e o emocionalismo, o qual seria solucionado no pré-romantismo de Diderot e Rousseau”.⁶²

A aristocracia se encontrava em crise e com a morte de Louis XIV e uma nova França era prometida com a regência de Filipe, que procurou implementar mudanças na corte e incentivou o desenvolvimento de iniciativas individuais. As

⁶¹ HAUSER, *op. cit.*, pg. 497.

⁶² Palavras de Boileau e Bossuet, *apud* Hauser, *op. cit.*, pg. 500.

classes superiores, agora compostas de ricos industriais além da aristocracia, passam a implementar novos hábitos ao seu cotidiano como hedonismo e libertinismo, que se mostraram num caminho para a desintegração total deste grupo. O homem individualista estava em formação confrontando estilos de vida e como consequência estilos de representação.

Para não parecer que estamos derivando neste mar de informações, queremos apenas mostrar que todas as mudanças nas formas de vida social e econômica, essas que estão sendo descritas, têm por objetivo mostrar como foi construído o “homem moderno” do século XIX, responsável pelo surgimento da fotografia, nosso objeto principal.

Seguindo na investigação sobre esse momento da Idade Moderna⁶³, aprendemos que aristocracia e alta burguesia compartilhavam o *habitus* e produziam um tipo de representação social bastante sentimental que tiveram por suporte a arte e a literatura. Poderíamos dizer sem risco de erro que uma nova classe social, aqueles que estavam acima dos cidadãos mais comuns, mas que não possuíam títulos de nobreza estava se consolidando com valores próprios. Esta simbiose entre as duas classes, antes apartadas por conta da tradição e do “berço” é responsável agora pelo aparecimento de uma nova hierarquia social, entre aqueles que têm e os que não têm dinheiro. Já ia longe o tempo caricato do “burguês fidalgo” de Mollière, representando os péssimos modos de uma burguesia que tinha dinheiro, mas não possuía a classe e elegância da nobreza, que sem dinheiro ensinava bons modos aos “novos ricos”. Nesse contexto verificamos que elegância e classe, são padrões de comportamento que se referiam ao *habitus* palaciano da nobreza do *ancien régime*. Um dispositivo simbólico que não permitia acesso para esses que tinham origem no burgo e no trabalho artesanal das oficinas.

Ainda no século XVIII, a política econômica abandona o mercantilismo mundial, operado ainda pela aristocracia, abrindo caminho para uma nova forma de relacionamento capitalista, batizada de *laisser-faire*, literalmente deixar fazer, a raiz do liberalismo econômico onde o estado deveria apenas mediar as relações

⁶³ HAUSER, *op. cit.*, *passim*.

deixando aos comerciantes e industriais a total operação dos mercados. Hauser⁶⁴ acredita que foi nesta virada capitalista que a burguesia “atinge o ápice de seu desenvolvimento intelectual e material”. Tal qual durante o renascimento, quando os primeiros bancos foram fundados, dá-se no período que ora estudamos o florescimento de tais instituições, e em conjunto com o comércio, jornalismo, e indústrias, todos dirigidos pela burguesia culta e endinheirada.

Com mais pessoas tendo acesso ao dinheiro aumentou a necessidade de bens materiais, ocorreu um aumento de consumo em função de que a burguesia agora tinha “desejos” de consumir como fazia a aristocracia. Uma aspiração ao *habitus*. O campo da cultura experimentava uma explosão de produção, pois a nova classe além de se dedicar mais à cultura, começava também a produzi-la, sendo que podemos considerar esta como a nova classe culta. Este público, ávido leitor, rejeita os clássicos e preferia os temas que tinham a ver consigo mesmo. Para Cipiniuk⁶⁵, isto representa uma democratização do saber como consequência das ideias iluministas. Assim as narrativas épicas do herói sobrenatural passaram a ser substituídas pela representação das cenas corriqueiras, como pais, filhos e animais de estimação. As transformações de que falamos passam pelas estruturas de pensamento que determinarão os novos estilos de representação, mas reforçamos que isto ocorreu sem que existisse uma mudança na cultura visual desenvolvida no Renascimento, calcada na perspectiva central.

Importante lembrar aqui o acontecimento uma mudança na noção de riqueza, pois durante a Idade Média esta era vista como algo pecaminoso e escamoteado. Agora a riqueza era entendida como justa por advir do trabalho honesto. Como já foi dito mais acima, a burguesia renascentista tinha sua origem no trabalho duro realizado pela família em oficinas de artesãos e as ideias como casamentos por amor eram impensáveis, pois se tratava de arranjos econômicos envolvendo dotes em terra ou dinheiro para compensar possíveis perdas monetárias para o grupo familiar que perdia mão de obra. Cipiniuk⁶⁶ faz uma interessante interpretação da obra setecentista de Greuze, denominado “*L'accordée de village*”, reproduzido na

⁶⁴ HAUSER, *op. cit.*, pg. 505.

⁶⁵ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 61.

⁶⁶ *Ibid.* pg. 62.

figura 21 abaixo, evidenciando uma quebra da tradição do dote e uma celebração do amor.

“A cena representa o ressarcimento legalizado do velho homem pela perda da força de trabalho de sua filha e onde o velho homem, ao estender os braços, parece dizer ao rapaz que esta prática tradicional não é necessária já que ambos estão apaixonados. O amor dos jovens se evidencia pelos braços entrelaçados. Atrás do velho homem, uma mulher com a mão no queixo parece segredar ao velho para que seja mais pragmático e aceite o dote, afinal os tempos ainda são de transição”.



Figura 21 - Jean-Baptiste Greuze. L'accordée de village. 92x117 cm. Museu do Louvre, Paris.

Foi no século XVIII, em sua segunda metade, que a Revolução Industrial produziu riquezas inimagináveis em tempos anteriores. No período do mercantilismo do estado, onde a riqueza provinha do comércio entre nações como a diferença entre exportação e importação verificou-se o equivalente do que os contos orientais provocaram nas mentes medievais. As mil e uma noites, as sedas, pérolas e perfumes do oriente se tornaram realidade. O teórico Adam Smith estabeleceu a diferença entre valor de uso e valor de troca, definindo que as

riquezas de um país eram determinadas pela riqueza de todos os homens trabalhadores, relacionando o valor de troca com aquilo que efetivamente era gasto na produção dos bens de capital. Estava se estabelecendo um novo tipo de capitalismo definido como industrial em oposição ao desenvolvido ao longo do Renascimento, dito comercial.

A pintura ou a produção de imagens deste período não se destinava mais a um ser humano idealizado, mas sim aos homens que tinham vencido pelo trabalho e possuíam grandezas e fraquezas, como sensualidade, hedonismo. Estes homens e mulheres pertenciam a um novo modelo social, o “homem enquanto indivíduo”.⁶⁷ A classe dos pintores descobrira agora novos patrocinadores que além de pagarem melhor, eram mais sensíveis, ou melhor, adotavam os códigos de representação imagética entendidos como modernos e mais, se espelhavam na aristocracia no que se refere ao culto da personalidade. Deste modo o gênero do retrato, um gênero menor, se comparado ao gênero histórico conhecido por grande gênero, passou a atrair a atenção da nova classe dominante que via no retrato uma forma de se perpetuar neste mundo, não ser esquecido pelas gerações vindouras, que deveriam reconhecer seu poder patriarcal. Hauser⁶⁸ nos lembra que qualquer um que tivesse dinheiro poderia ostentar um retrato na parede, nos mesmos moldes que os nobres já os tinham. O autor afirma que entre 1699 e 1704 o número de retratos expostos em salões quadruplicou. Interessante observar que o estilo da representação do contratante não seguia o estilo da aristocracia, na forma de semideuses, o novo homem, era retratado como um cidadão normal, um homem da cidade, vencedor. Retratos eram pintados com uma riqueza de detalhes com o intuito de identificar o personagem, sua influência e ocupação e mostravam neste período uma relação íntima entre retratados e retratadores visto que ambos pertenciam a uma mesma classe e os pintores também ascenderam socialmente, uma vez que podiam obter um bom pagamento pelos seus serviços.

No caso específico dos retratos, Cipiniuk⁶⁹ aponta que este gênero exemplificava como ocorria a mudança de um estilo, uma nova burguesia abastada se apropriava

⁶⁷ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 68.

⁶⁸ HAUSER, *op. cit.*, pg. 510.

⁶⁹ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 74.

de um estilo aristocrático, porém subvertendo o que deveria ser representado. Para o nobre, as verdades clássicas e imutáveis enquanto que para o novo homem, uma expressão do efêmero e do fugidio, palavras que serão usadas um pouco mais a frente (em 1863) para definir o que será a modernidade na visão de Baudelaire.

Uma observação interessante é a de que a estética de origem aristocrática, inverte-se pela demanda do gosto burguês e influencia a partir daí, inclusive a representação da nobreza, como indica Cipiniuk⁷⁰ quando apresenta a obra de Rigaud, um retrato de Luis XIV, de 1701, em que o rei-sol é retratado como humano, embora de origem divina, em sua forma de ver-se, mas deve ser visto agora como cidadão comum. “Mudar para permanecer o mesmo” foi uma das formas de manter o poder da aristocracia, amalgamando-se com as novas formas de poder burguesas. Pode-se especular como o faz Burke⁷¹, que estas imagens teriam um efeito de publicidade para o rei, embora admita não ser possível utilizar-se deste conceito moderno de propaganda antes de 1789, o autor afirma que as representações imagéticas foram importantes para a manutenção de regimes.

A pintura de Watteau, o primeiro mestre genuinamente francês um estilo do rococó denominado *fêtes galantes*, figura 22, é apontado por Hauser como indicativa da mudança de um conjunto de valores sociais, incluindo aí do gosto, produzida pela ascensão burguesa. Uma pintura, agora da vida privada, retratando prazeres individuais. Para o historiador estas obras deram origem a uma Utopia de liberdade baseada em critérios pessoais do pintor, talvez como alegoria. Importante notar que embora suas pinturas tenham a aparência de uma vida jubilosa e bela, estas obras estão impregnadas de melancolia o que antecipa a tônica da modernidade, que conceituaremos mais a frente, “que seria um misto de otimismo e pessimismo, de alegria e tédio”.⁷²

⁷⁰ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 69.

⁷¹ BURKE, *op. cit.*, pg. 74.

⁷² HAUSER, *op. cit.*, pg. 511.



Figura 22 - Jean-Antoine Watteau. *Fêtes Galantes*

Nesta obra, o mundo bucólico se apresenta sob o contraponto entre uma vida pastoril, apenas como um ideal e a sofisticação da vida social das cidades, como pode ser notado na sofisticação dos trajes, uma ficção que leva à ideia da possibilidade de uma vida singela em uma época que as cidades fervem de novidades e incertezas, movidas pela Revolução Industrial, a Era das Máquinas. Ainda com o pensamento de Hauser⁷³, o século XVIII propiciou o estilo citado em função de uma vida artificial com as relações interpessoais sublimadas e entendidas como as regras do jogo. Consta porém que este pintor não tenha sido entendido em seu tempo pois sua obra poderia ser vista como Imagens Idéias, no dizer de Burke, professando através de imagens uma forma pessoal de ver o mundo, nem sempre clara a seu tempo, porém um objeto de estudo importante quando visto no futuro pelos historiadores que a partir delas podem traçar um perfil daquele momento, como o fez Hauser.

Por conta do poderio da indústria inglesa este país se desenvolveu mais rapidamente do que a França, até então a grande força da Europa. Também as ideias iluministas receberam impulso na Inglaterra, tornando-a um modelo de liberalismo econômico para o mundo ocidental. Embora isto possa ser verdade em parte, foi a desorganização do governo francês que permitiu aos ingleses

⁷³ HAUSER, *op. cit.*, pg. 518.

alavancar o seu país. Embora a autoridade real inglesa também estivesse em crise, como sinal dos novos tempos, as novas elites industriais assumiram a direção do governo e diminuíram o poder da aristocracia feudal. A famosa pirataria inglesa era o resultado da associação da burguesia e uma realeza que sinalizava enfraquecimento. Após um período de recuperação da coroa britânica que resultou em novos privilégios à nobreza feudal, esta tenta explorar os antigos aliados através de taxas e impostos, fato que obviamente gerou um protesto desta classe. Uma posterior aliança entre capitalistas e o pretendente ao trono, Guilherme de Orange permitiu a vitória do capitalismo e o regime monárquico. Assim, a semente da democracia foi plantada nesta tensão entre capital e monarquia através da formação de um parlamento que viria a ser cada vez mais representativo da nova sociedade da Inglaterra.

Até meados de século XVIII autores literários ainda viviam sob os auspícios do mecenato, com o desenvolvimento de um público leitor estes escritores passam a viver da venda de seus livros. O correlato aparecimento de jornais acabou gerando a noção da produção cultural se tornar mercadoria e permitir que autores não mais dependessem de vínculo com os mecenas. O prestígio obtido pelas vendas de seus produtos elevaram o status social dos escritores e aparece pela primeira vez na história da humanidade a noção de gênio criativo, alguém capaz de produzir peças de qualidade por conta de uma qualidade que era só sua. Muito embora Hauser⁷⁴ afirme que este valor do gênio não passa de uma forma de autopromoção na busca de mais vendas pelas editoras. Com relação à mudança de estilo que ocorre do classicismo para o romântico, o autor aponta para o fato que um novo estilo só se impõe se estiver dirigido a um novo público, o mero desejo de mudança causado pelo extenuação do estilo vigente raramente produz movimentos.

Conforme procuramos mostrar até aqui, este é um caso onde os motivos da mudança de estilos no campo das representações, através de imagens ou de literatura comprovam a investigação realizada por Hauser: a burguesia foi a responsável pelas mudanças na forma das representações imagéticas.

⁷⁴ HAUSER, *op. cit.*, pg. 549.

O desenvolvimento econômico inglês, baseado em acordos entre a monarquia e a burguesia comercial, que em um primeiro momento propiciou as pilhagens piratas e corsárias, que se tornaram nossas conhecidas através da literatura e do cinema, pois surpreendentemente foram herocizadas, produziram um fortalecimento da produção de bens de consumo, resultante da acelerada industrialização conhecida como Revolução Industrial que gerou um desenvolvimento tecnológico capaz de aumentar a produção, bem como novas formas de gerenciar estas indústrias.

Embora as palavras acima possam parecer duras ou fora de propósito, gostaríamos de ressaltar que relatamos o anverso de uma experiência de progresso que se por um lado trazia tristezas e infortúnios, trouxe também benefícios como mais alimentos e remédios. Se de um lado produziu riquezas, por outro afetou a vida do cidadão comum transformando-o em mera mão de obra, vivendo em um ambiente insalubre. Relatos de época dão conta de que o famoso *fog* londrino era na verdade poluição causada pela queima de carvão e madeira, necessária para a alimentação de caldeiras geradoras de vapor. A noção de progresso era bem vista pela maioria dos envolvidos no processo, sendo assim incapazes de imaginar seus possíveis efeitos negativos, lembremos que foram as ideias iluministas que forjaram estes pensadores do progresso.

Adrian Forty⁷⁵ examinou a mudança no estilo da “arte” que ocorreu nas cercanias de 1750 quando há uma passagem do “estilo” rococó para um novo movimento que designamos artístico, definido como neoclássico. Esse movimento trouxe de volta a pureza da forma e foi inspirado pela produção de objetos e pinturas da antiguidade clássica evocando a Grécia e Roma. Neste período um Cardeal italiano de nome Alessandro Albani, sobrinho do papa do Clemente IX, mordido pela ideologia comercial dos novos tempos, patrocinou escavações arqueológicas no entorno de Roma, em cidades como Pompéia e Herculano – soterradas pelo vulcão Vesúvio em 79 d.C. – formando uma grande coleção de peças decorativas de “estilo grego”, porém produzidas pelo Império romano. Foi neste estágio temporal que estava nascendo a noção de individualidade e a noção de valor simbólico agregado para os objetos industriais e não apenas para “obras de arte”.

⁷⁵ FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo. Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Casac Naify, 2007, pg. 22.

Possuir uma peça inspirada na coleção de Albani conferia aos proprietários uma distinção ou um valor mágico, muito além do valor de uso e isto se constituiu naquilo que hoje chamamos de valor agregado.⁷⁶ Uma noção abstrata que acompanhava os objetos e oferecia aos seus detentores prestígio ou distinção. Não se tratavam de antiguidades, mas de pseudo-antiguidades, objetos “modernos” com um sabor antigo, ou valor efêmero que poderíamos chamar de moda. Um valor não essencial ao objeto, uma dimensão que não era funcional, mas puro ornamento com vistas à ampliação do consumo. Aliás, o próprio Cardeal Albani mantinha em sua *Villa suburbana* nos arredores de Roma, além de um “museu” para exibição, uma oficina de “restauração” das antiguidades, que muitas vezes de apenas uma cabeça, o resto do corpo era “restaurado”. Albani “restaurava” esses resquícios da antiguidade clássica com fins comerciais, para venda, pois o comércio de antiguidades era muito rentável.

Não era apenas mais um colecionador, como seus ancestrais que detinham tais peças para exibir poder e distinção, mas por razões puramente comerciais. Parte da educação dos artistas e colecionadores desta época consistia em visitar estas cidades soterradas e recém descobertas na região do vulcão. Forty descreveu esse fato como uma moda entre o povo culto de toda a Europa. Faz sentido perguntar por que então, uma época tão fascinada com desenvolvimento e tecnologia buscava inspiração no gosto clássico ou antigos, para expressar “sentimentos modernos”? A obra mostrada na figura 23, abaixo, mostra uma representação da fábrica de cerâmicas do industrial inglês Josiah Wedgwood, a Etrúria, perto de Newcastle, de forma absolutamente simbólica, com figuras humanas clássicas em um ambiente de “estúdio artístico”, em total desacordo com seu tempo, que definia uma fábrica do final dos anos 1700 como um lugar totalmente insalubre e opressor.⁷⁷ Numa descrição de época, no livro de Forty, John Byng, um ilustre viajante interessado em antiguidades relatava que as crianças criadas em fábricas sofriam de falta de ar e não podiam se exercitar, nada mais longe do ideal clássico representado.

⁷⁶ CIPINIUK, Notas de aula. PUC-Rio, 2009-2.

⁷⁷ FORTY, *op. cit.*, pgs. 22 e 23.



Figura 23 - Benjamin West. British Manufactory A Sketch. Cleveland Museum of Fine art.

Podemos ajudar a responder a questão de Forty, afirmando que embora empolgados pela noção de progresso, era perceptível uma incerteza sobre o futuro. A noção de passado como valor histórico auxiliava a encontrar um esteio para minorar as incertezas, pois o passado é algo sempre o conhecido, pois já suplantado. É sobre isto que nos falava a pintura romântica da fábrica de West.

A nova forma de gerir indústrias inaugurou a segunda fase capitalista, conhecida como capitalismo industrial em oposição ao capitalismo comercial que propiciou o aparecimento da burguesia e paralelamente seu desenvolvimento intelectual. As condições que propiciam desenvolvimento industrial sobre a produção de bens de capital produzidas pelas guildas. Tratava-se de um organização associativa de classe de atividade, um sistema com origem ainda no Império Romano, capaz de congregar e organizar um mesmo grupo de artesãos. A formação dos novos produtores se dava no interior das guildas, iniciando os jovens como alunos e auxiliares e elevando-os a condição de profissional ou mestre quando atingiam certo grau de conhecimento. A noção de artista, como a de um habilidoso artesão, como vimos mais acima, teve sua origem nesta organização de trabalho associativo ou cooperativo.

A forma de trabalho até o século XVII apoiava-se neste sistema tradicional e permitiu o enriquecimento destes trabalhadores, muitas vezes auxiliados pelas

famílias. Estes artesãos posteriormente formariam os grupamentos sociais que hoje chamamos de burguesia comercial. Tal como procuramos demonstrar, ao longo do século seguinte, estas organizações de trabalho não davam mais conta de produzir os bens de consumo necessários para prover as necessidades do novo público ávido pelo consumo de novidades, dando lugar ao arranjo industrial, que consistia em um proprietário, geralmente possuidor dos meios de produção e alguns empregados encarregados da habilidade e da força de trabalho.

A concepção de consumo, como entendemos hoje, também é uma ideia que tem lugar no século XVIII. Como bem observou Almeida⁷⁸, baseado em Campbell, nem sempre o consumo de produtos se deu da mesma forma. O consumo de livros e de conhecimento na forma de jornais e almanaques foi um fator importante para a mudança de hábito da burguesia, com dinheiro entretanto ainda sem refinamento, buscando na literatura esta intelectualidade. Os escritores e jornalistas, também oriundos desta classe escreviam agora sobre a vida comum e não mais sobre narrativas épicas de semideuses, muito menos a respeito de doutrinas religiosas, uma vez que a vida ia, a cada dia, se tornando laica. Assim as relações amorosas do amor romântico são uma realidade, diferente das antigas relações envolvendo dotes e mercantilismo. Surgem os romances, uma literatura que fala de um amor romântico das pessoas reais. Entre este público letrado à procura de conhecimento certamente estavam as mulheres, que se tornaram ávidas consumidoras de romances. É importante pensar que a noção de consumo sem “carência”, isto é, apenas pelo prazer de possuir estava em desacordo com o pensamento corrente ainda sob certa influência da religião, que de modo geral condenava o lucro e os excessos pecuniários. O consumo do luxo e do lazer era herança de uma vida aristocrática acostumada a se entregar ao hedonismo. Sabe-se que estes valores também passaram para a classe emergente, que se por um lado a combate, por outro nesta se espelha, ainda que de uma forma própria.

Para Almeida⁷⁹ as condições de prazer para um nobre, organizar festas, beber, vestir-se de forma luxuosa entre outras coisas, eram entendidas como um

⁷⁸ ALMEIDA, Marcelo V. L.; orientador: Alberto Cipiniuk. **A eficiência do signo gráfico empresarial**. Tese de Doutorado. PUC-Rio, pg. 36.

⁷⁹ ALMEIDA, *op. cit.*, p 40.

exercício de poder. Como a oferta de prazeres era limitada, a experiência consistia em repeti-los até a exaustão, causando tédio. Para a classe média letrada do século XVIII as condições de prazer já são outras, homens e mulheres possuem uma consciência “da autonomia do sujeito diante do mundo circundante”⁸⁰ em função das descobertas científicas que auxiliaram a elevar a humanidade ao centro do universo, deslocando o papel que cabia a Deus nos estágios anteriores à Renascença.

Quando mencionávamos sobre o estatuto da perspectiva central, sobre o papel do visual na nova cultura, os mesmos mecanismos que originaram a visualidade moderna também agiram sobre o consumo. Importante perceber que não foi o aumento da oferta de produtos gerada pela organização indústria que incentivou o consumo, Almeida nos mostra que uma ideia de publicidade já existia antes do consumo. Mas foi justamente uma revolução consumista que moveu a industrialização. Ainda para Almeida, o processo pelo qual a burguesia letrada entendia o prazer, foi diferente da forma aristocrática, tratava-se agora de uma estimulação progressiva dos meios de prazer de modo a não provocar o tédio. Este fenômeno só ocorreu por meio da percepção de sua sensibilidade e *psiche*, mecanismo possível só para os indivíduos que possuíam uma percepção de sua individualidade, como possuíam os burgueses do fim dos setecentos.

Os mecanismos biológicos que geram prazer fazem parte de um complexo modelo físico-químico que opera no cérebro⁸¹. Um dos componentes cerebrais deste sistema é denominado Circuito de Recompensa e funciona gerando impulsos que nos fazem sentir prazer como resultado da satisfação das necessidades fundamentais como a fome, sede e desejo sexual. Sem este circuito os animais perderiam interesse pela sobrevivência e reprodução. Com o desenvolvimento humano estas necessidades basais se enfraqueceram, criando espaço para outros tipos de gatilhos como drogas ou então o consumo irracional de mercadorias.⁸²

⁸⁰ Ibid., pg. 38.

⁸¹ <http://www.espacocomenius.com.br/cerdrogasdois.htm> , visitado em 15 de Agosto de 2011.

⁸² CAMPEBELL, *apud* Almeida, op.cit., p. 39.

2.4. As formas de ver

Compreender como nós humanos enxergamos as coisas ou, de outra maneira, como a realidade é percebida pelos humanos, tem sido objeto de análise há um longo tempo. Por um lado existe um modelo biológico que relaciona ondas eletromagnéticas do chamado espectro visível, que chegam até um complexo sistema neural através do olho. Em outra via estão as teorias que tratam da convenção arbitrária disso que denominamos realidade, ou seja, isso que existe fora de nós mesmos e que o nosso aparato biológico perceptivo reconhece como autêntico e não como uma operação intelectual abstrata em nossas mentes. Nesse trabalho estamos abordando a realidade como uma construção social ou resultado de um repertório imagético anteriormente adquirido, isto é, privilegiando essa abordagem em detrimento dos aspectos psico-fisiológicos do nossa corpo. Gostaríamos de ressaltar que essa escolha é metodológica, pois não desconsideramos a outra vertente, mas consideramos que no campo do design ela é privilegiada em relação àquela que empregaremos.

Iniciamos, portanto, nossa abordagem pela biologia, a chamada fisiologia do olhar; a estrutura do olho humano que é conhecida desde o século II, embora tenha sido mais bem entendida após as teorias de Kepler (1571 – 1630) por volta de 1604. Epicuro (341 – 270 a.C.) afirmava que a visão era causada por uma película que emanava da própria coisa vista, denominada por Hoffman⁸³ de teoria da “intromissão”, visto que alguma coisa externa entrava no olho. Esta teoria trazia problemas por não explicar como grandes objetos poderiam adentrar ao órgão da visão. Assim Platão desenvolveu a teoria da “extrusão”, consistindo em imaginar que a luz ou fogo saia do olho como uma corrente visual e funde-se com a luz do sol, tornando possível a visão. Até Kepler este modelo com algumas modificações encontrou vários adeptos, entre eles Leonardo da Vinci, quando estava envolvido em estudos da óptica. O modelo de Kepler, aceito até os dias de hoje, consiste em entender o sistema visual como um sistema óptico, onde uma lente denominada *crystalino* é capaz de focalizar a coisa percebida sobre um sensor chamado de *retina*, como se pode observar na figura 24.

⁸³ HOFFMAN, Donald. *Inteligência visual: como criamos o que vemos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, pg. 65.

Hoffman faz uma analogia à câmera fotográfica (objetiva e sensor), porém destacando, que ao contrário desta, não existe a formação da imagem pronta sobre a retina, mas uma transmissão de impulsos nervosos através de neurônios até uma região cerebral conhecida como NLG (*núcleo geniculado lateral*), que por sua vez transmite este mapa de pontos até o córtex visual primário, onde se imagina, por não estar ainda provado, que se comece a perceber linhas.

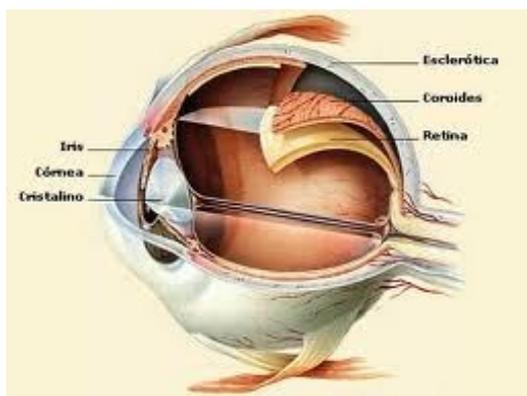


Figura 24 - Globo Ocular.

A retina por sua vez é um arranjo de células capazes de dar uma resposta elétrica aos impulsos provenientes de seus dois componentes, os *cones* e *bastonetes*, respectivamente, responsáveis pela captação de altas e baixas luzes do fluxo luminoso gerado pela reflexão luminosa dos objetos em si. A figura 25 nos ajuda a entender como uma linha se forma sobre a retina. O que entendemos como linha na verdade é a imagem da direita, que indica as diferentes intensidades de resposta à luz, a partir deste arranjo o cérebro com muito esforço processa a informação.⁸⁴

⁸⁴ HOFFMAN. *Op. cit.*, pg 67.

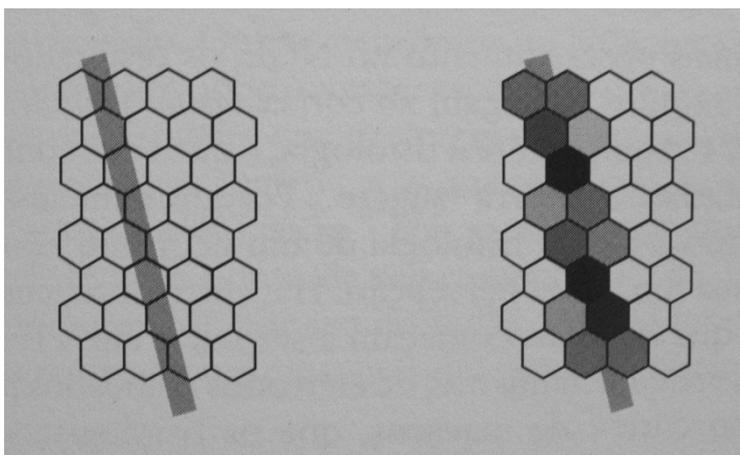


Figura 25 - Mapeamento da informação visual, sobre cones e bastonetes. Hoffman, pg. 67.

Entender como o cérebro toma consciência do que significa este mapa de informações elétricas é ainda um mistério, cientistas procuram identificar que atividades cerebrais dão origem a esta consciência de percepção. Logothetis⁸⁵ em artigo para *Scientific American* explica que pesquisas sobre o assunto têm se utilizado de imagens que produzem estímulos ambíguos, como por exemplo uma obra de Salvador Dali, *Velhice, adolescência, infância* de 1940, capaz de produzir em nosso cérebro ora uma visão de três figuras humanas e ora uma visão de várias outras figuras espalhadas pela tela. Conforme mostrado na figura 26.



Figura 26 - Salvador Dali. Velhice, adolescência, infância. 1940.

⁸⁵ LOGOTHETIS, N. K. Visão: Janela da consciência. *Scientific American Brasil*, nº 23. São Paulo: Ediouro, pg. 20.

Os estímulos ambíguos levam a mente a um comportamento estranho uma vez que esta é capaz de perceber duas respostas para um mesmo estímulo. Percebendo como os neurônios se comportam frente às informações ambíguas, os cientistas pretendem chegar ao funcionamento da consciência, que até bem pouco tempo era considerada como uma questão filosófica, impossibilitando um estudo científico. A visão exige do cérebro um esforço extremo para relacionar o mapeamento mental, a partir do olho físico, com as experiências passadas, com objetivo de produzir uma “representação simbólica do mundo visual”.⁸⁶ Cientistas hoje procuram entender como a representação bidimensional formada no córtex visual, pode ser transformada em visão tridimensional do mundo.

Casos clínicos como aqueles descritos por Oliver Sacks⁸⁷ mostram que existem doenças onde, apesar do sistema ótico funcionar a contento, as experiências do visível não se adequam ao que deveria ser uma um relato de pacientes normais. No livro “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu”, o paciente só percebia detalhes visuais, uma espécie de recorte, como o *zoom* de uma câmera, do que seria o campo visual de humanos normais. Ao perguntar para o paciente, o que via ao seu lado (sua esposa), o homem respondeu que era um chapéu azul. O paciente não era cego, mas sua percepção visual era limitada.

A noção da possibilidade de uma visão universal, de uma forma única de ver as coisas do mundo, independente de sua situação temporal e espacial, popularmente aceita pelo senso comum, até os dias de hoje, frente aos estudos que apresentamos nos parágrafos anteriores, parece não se confirmar, pois embora tenhamos uma mesma fisiologia do olhar, são os fenômenos culturais as circunstância determinantes daquilo que de fato vemos. Lembramos novamente de Sacks⁸⁸ para pensar em uma doença neurológica denominada *Síndrome de Capgras*, capaz de desconectar o olhar físico de um olhar afetivo. Nesta síndrome, um paciente ao olhar para seu filho, denuncia-o como impostor, alguém que parece com seu filho

⁸⁶ CRICK, F. e KOCH, C. Em busca da consciência. *Scientific American Brasil*, nº 23. São Paulo: Ediouro, pg. 12.

⁸⁷ SACKS Oliver. O homem que confundiu a mulher com um chapéu. São Paulo: Cia das Letras, 2000, passim.

⁸⁸ Janela da alma. *Op. cit.*

e que tenta se passar por este. Pensar desta maneira, em um olhar universal, independente de nosso repertório pregresso não parece muito aceitável, visto que implicaria em um olhar inocente ou não contaminado pelo já visto. Mas como denuncia Kosminky⁸⁹, “o olhar inocente é cego”. A autora, citando Goodman⁹⁰ descreveu a experiência do olhar como o de um ato inserido na relação espaço/tempo e portanto interdependente de tudo que nos cerca, haja vista que a “recepção é sempre inseparável da interpretação”. A posição do observador no espaço e a sua consciência do “que” vê, determinam sua visão.

Para Debray⁹¹, projetamos o visível na mesma medida que o recebemos, sendo que a imagem nunca pode ser considerada inocente e muito menos culpada, visto que somos nós que através de um repertório socialmente adquirido que criamos nossos próprios “constrangimentos”. Aos processos de transformação do sinal luminoso captado pelo olho e os impulsos neurais mapeados pelo cérebro, o autor denomina de transdução neurobiológica onde o primeiro termo significa a transformação de uma forma de sinal em outra, como por exemplo, comprimento de onda do fluxo luminoso em um mapa de números binários na fotografia digital. Debray nos lembra que embora os falcões possuam uma acuidade visual melhor que a dos humanos, não é possível dizer que tenham um olhar. Na mesma direção, José Saramago⁹², de forma poética afirmava que se Romeu, do romance Romeu e Julieta, tivesse os olhos do falcão, jamais teria escolhido sua amada visto que seria capaz de prever todo o enredo da história ou seja, um olho mais preciso, em consonância com o processamento do cérebro humano poderia expandir os limites do nosso olhar. Mas isto significa apenas uma outra forma de separar visão e olhar, aliás a cultura popular costuma produzir esta diferença, como por exemplo a expressão portuguesa que fala em “olhar para o outro com os olhos de ver”, aqueles que permitem um olhar tocado pela afetividade.

Seguindo nessa linha investigativa, enfatizando o estudo das formas fisiológicas de ver, Trevisan⁹³, citando Fantz menciona a falibilidade do olho, descrevendo as

⁸⁹ KOSMINSKY, *op. cit.*, passim.

⁹⁰ GOODMAN, *apud*, Kosminsky, *op. cit.*, pg. 50.

⁹¹ DEBRAY. *Op. cit.*, pg. 111.

⁹² Saramago, in Janela da Alma. *Op. cit.*

⁹³ FANTZ, R. L., *apud*. TREVISAN, A. *Como apreciar a obra de arte*. Porto Alegre: AGE, 2002, pgs.

experiências de Von Senden com cegos de nascença, que quando tornaram-se videntes através de processos cirúrgicos, tendiam a não confiar no sentido da visão, necessitando tocar os objetos para ter certeza de suas formas, ao contrário do que previa a Psicologia da Gestalt, a qual indicava que o olhar deveria se dirigir às figuras geométricas básicas, já no código genético. Em alguns casos e surpreendentemente, algumas destas pessoas sentiram-se aliviadas, quando por motivos de complicação pós cirúrgicas voltaram à cegueira. Outros casos são descritos relatando impossibilidade de compreender aquilo que se vê pela primeira vez, com um olhar inocente ou puro. Herkovits⁹⁴ descreveu um caso em que pessoas que nunca haviam tomado contato com fotografias, quando viram cenas familiares fotografadas, não conseguiram decifrá-las. Trevisan colabora com a discussão, comentando que a ideia popular de um “*esperanto visual*” ou visão universal, deve-se em grande parte à difusão crescente de imagens nos dois últimos séculos através do desenvolvimento e massificação das formas de circulação de imagens por parte dos sistemas de comunicação. E talvez nesse sentido, mas apenas nesse, seja possível falar em universalidade.

Doménech⁹⁵ afirmava que fisiologicamente os olhos não sofreram nenhuma modificação estrutural ao longo do tempo, portanto nosso cérebro sempre recebeu o mesmo tipo de informação visual, que se transforma em informação vital, denominado esta visão de *visual*, figura 27, dita, visão natural. O que sofre alteração é o que o autor chama de *visível*, entendido aqui, como uma visão cultural, aquela que se expressa como manifestação do “quê” e do “como” uma cultura vê as coisas do mundo de sua própria época. Aparece ainda uma terceira categoria visual, denominada de *visualizável*, entendida como a visão técnica, obtida pelo uso dos dispositivos capazes de estender os limites do visual, como por exemplo um microscópio, mas também aqueles capazes de alterar os fundamentos da visão, como o estereoscópio, que para Crary⁹⁶ determinou o regime visual pós-renascentista a que estamos submetidos na atualidade. A fotografia por sua vez parece pertencer aos campos do visível e visualizável,

113-114.

⁹⁴ HERKOVITS, M. J. , *apud*. TREVISAN, *op. cit.*, pg. 114.

⁹⁵ DOMÉNECH, *op. cit.*, pg. 43.

⁹⁶ CRARY, *op. cit.*, pg. 150.

reforçando uma determinada visão cultural ou ideológica, através de um aparato técnico ou ferramental, que são as câmeras e os equipamentos de pós-produção.

VISUAL Visão natural	VISÍVEL Visão Cultural	VISUALIZÁVEL Visão Técnica
---------------------------------------	---	---

Figura 27 - Formas de ver, segundo Doménech, pg. 44.

Até este ponto destacamos as bases da visão natural, como algo que pode ser entendido como universal, linhas geradas no cérebro, por intermédio de incidência de fluxos luminosos orientados pela reflexão, que em associação com um conjunto de informações aprendidas da cultura, após processamento pela mente, passam a significar coisas que passarão a gerar nossas reações.

Passaremos a seguir a discorrer sobre o papel da cultura em relação ao visível, como ela se emula com nossas condições biológicas tornando possível isso que chamamos de ver as coisas do mundo. Os conceitos de cultura possuem uma certa faixa de significação, por um lado, a ideia de cultura como um conjunto de práticas de um grupo social e de outro, cultura, como sendo o que de melhor tem sido pensado e dito por uma sociedade, conforme afirma Hall⁹⁷. No primeiro caso a cultura como modo de vida e no segundo, cultura como manifestação das produções sociais de um grupo. Willians⁹⁸ ensina que cada sociedade tem uma cultura própria, mas organizações sociais tem sua origem em um estrato cultural em um nível superior que lhe dá origem. O autor exemplifica afirmando que existe uma estrutura de parentesco de determinado grupo ao mesmo tempo que existem artefatos, como objetos de culto e de manifestação decorativa, que de certo modo poderiam ser ditas artísticas, como as cantigas e representações escritas e imagéticas, que funcionam como traços de auto representação deste grupo social. Proxemia é a palavra usada por Edward Hall⁹⁹ para definir as teorias

⁹⁷ HALL, Stuart, *apud* Domenech, *op. cit.*, pg. 61.

⁹⁸ WILLIANS, Raymond, *apud* Domenech, *ibid*, pg. 60.

⁹⁹ HALL, Edward, *apud* Domenech, *ibid*, pg. 61.

e observações relativas ao uso do espaço como produto cultural específico de determinado grupo social. A partir destas informações é possível estudar as relações entre cultura e sociedade informando de que modo espaços culturais se transformam em espaços sociais que se manifestam através da cultura, como colocado acima.

A importância da questão cultural na determinação da constituição de um olhar, reside no fato de que é no interior desta cultura ou grupo social que as pessoas aprendem seus códigos de equivalência entre o que vêem, um mapa bio-mental resultado da transformação de feixes luminosos transformados em neurotransmissões a serem interpretadas pela consciência, e sua compreensão da realidade, dando um sentido ao visto. Crary¹⁰⁰ estabelece uma distinção entre os termos espectador e observador: enquanto um espectador “vê” uma obra de forma passiva, seja em um teatro ou galeria, o observador por sua vez olha para um evento segundo um conjunto de práticas, regras e códigos que são típicos de um período e caracterizam o observador desta época, como pudemos mostrar quando descrevemos o regime visual ao longo do desenvolvimento da história da arte. Deste modo o autor afirma que não podemos falar de um observador genérico, mas sim do observador de um período concreto. Uma crítica dentro da “historia social” advém justamente de algumas vezes o historiador, ao analisar um conjunto iconográfico de uma época, o faz sem levar em conta os códigos de representação desta, tirando conclusões a partir do regime visual a que está submetido.

Olhar ou observar, para Crary, é justamente fazer a transdução do código biológico do “ver” para o código lingüístico que cria imagens mentais a partir da realidade, de acordo com um sistema de signos a que estamos submetidos e que significam coisas por convenção. Não podemos viver fora destas convenções. Bourdieu¹⁰¹ lembra que não existe termo de comparação entre um olhar pretensamente “puro” contemporâneo que se pretende lançar sobre obras da cultura e o olhar de cunho “moral e religioso” do *Quattrocento* pois este diferia tanto na forma de percepção quanto na forma de representação. O sociólogo

¹⁰⁰ CRARY, Jonathan, *op. cit.*, pg. 5.

¹⁰¹ BOURDIEU, Pierre. **A distinção. Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, pg. 10.

embasa sua afirmação a partir de análises feitas em contratos de encomendas de pinturas celebrados entre homens de negócio e pintores do período. Embora já tenhamos falado do olhar inocente, Bourdieu reforça a ideia, afirmando que o olhar “puro” que deve ser aplicado sobre todas as coisas do mundo, não só sobre a arte e artefatos da cultura, por força de convenção como disposição estética, é uma “invenção histórica” que coincide com o aparecimento do campo da arte autônoma, uma imposição simbólica no dizer do autor. Completando com Crary¹⁰², o mais importante não é pensar na modificação do regime visual em si, mas no “por que” ele se altera, influenciado pela visão geral de mundo, mudanças econômicas, tecnológicas e principalmente os arranjos cambiantes no tecido social, como bem apontado na tese de Kosminsky¹⁰³.

Imagens pela suas características construtivas sempre foram produzidas com objetivos diversos, tais como expressão estética, motivações políticas e religiosas e conforme Burke¹⁰⁴, muitas vezes auxiliaram na construção cultural de sociedades ao longo do tempo, uma vez que imagens são produzidas para se tornarem simulacros das coisas do real obedecendo um certo conjunto de regras ditados pela ideologia, no sentido de que não sendo transparentes, seu significado é determinado pelas tensões e “contradições da vida social”¹⁰⁵. Os pintores sempre foram contratados para perenizar os detentores do poder e registrar lugares conquistados pelas novas descobertas com seus seres, coisas exóticas e tudo mais que merecesse ser documentado para as futuras gerações. Assim estes artesãos da representação eram obrigados a produzir registros imagéticos de acordo com o que convinha à ideologia de uma determinada sociedade, como aponta Cipiniuk¹⁰⁶. Ao tratar de ideologia, concordamos com Machado acerca da existência de tantas ideologias quanto forem os grupos sociais que disputem a primazia do controle da sociedade. Assim ao estudar a história por meio de imagens, um pesquisador deve estar atento a qual sociedade esta imagem está falando. Imagens “puras”, se possível, deveriam apenas reproduzir coisas, tão somente, como em um espelho, não poderiam estar contaminadas ou afetadas por

¹⁰² CRARY, *op. cit.* pg. 6.

¹⁰³ KOSMINSKY, *op. cit. passim*.

¹⁰⁴ BURKE, *op. cit.* pg. 234.

¹⁰⁵ MACHADO, Arlindo, *op. cit.*, pg. 11.

¹⁰⁶ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 57.

um sistema de representação que sempre será regido pela ideologia, num sentido mais amplo que significa “a solidariedade dos sistemas de representação ao grupo social que as forjou numa condição dada”¹⁰⁷.

Ainda segundo Cipiniuk, surpreendentemente, a verossimilhança não era o maior objetivo da pintura, mas sim a apresentação de um conjunto de códigos que fosse entendido pelo público da época, como representante do seu tempo. Textualmente este autor nos diz:

“Poderíamos dizer que, em termos lingüísticos, as noções de cópia do natural e verossimilhança são significantes cujos significados são fornecidos pelo contexto cultural em que eles operam. Assim o retrato naturalístico ou verossímil é um organismo da cultura, um artefato cultural cujos limites não são muito claros fora de seu contexto social. Na modernidade, a noção de retrato enquanto expressão natural, e daí como conceito, não se impõem por sua fidelidade ao modelo, mas por conta daquilo que se entende por magia da arte”

Como forma de conclusão deste capítulo em que falamos das origens da imagem e de seus usos como construção e manifestação das culturas, reforçamos que homens e mulheres observam apenas aquilo que elegem para ver. O emprego da perspectiva, ou dos meios técnicos para a construção do espaço figurativo do Renascimento foi uma manufatura da cultura da Idade Moderna. Uma forma de representar o espaço de acordo com aquilo que se acreditava ser o espaço e que muito difere da forma com o espaço era concebido na Idade Média. A crença da representação como uma cópia das coisas do mundo perde sua força na era clássica substituída por leis de representação da perspectiva, no dizer de Foucault¹⁰⁸, o “signo deixa de ser uma figura do mundo e deixa de estar ligado àquilo que ele marca pelas linhas sólidas e secretas da semelhança”.

É preciso lembrar que a cultura moderna se inicia na Idade Moderna e que a forma de representação da cultura moderna não foi a Arte Moderna, a arte dos modernistas, tal como os manuais da história da arte convencionaram chamar. Monet e o movimento Impressionista, assim como os experimentos do Pós-impressionismo, incluindo aí os Cubistas, os Surrealistas e a antiarte das

¹⁰⁷ Ibid. pg. 14.

¹⁰⁸ FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, *apud*, SANTAELLA e NÖTH, *op. cit.*, pg. 23.

Vanguardas, devem ser considerados como formas de representação de uma nova cultura, que temos chamado de pós-moderna e que chegaremos ao seu conceito no próximo capítulo e não como forma de representação da Idade Moderna. Enquanto a cultura moderna é laica, lógica e racional, os movimentos artísticos citados relacionam-se mais com o que chamaremos de cultura da pós modernidade.

Quando os renascentistas tentavam por experimentos ópticos representar a profundidade, empregavam meios lógicos, princípios geométricos da geometria pitagórica, pois viviam em meio à revitalização da filosofia grega, entre os neoplatônicos, isto é, evocavam a cultura clássica da antiguidade em lugar da cultura “bárbara” ou gótica da Idade Média. Tratava-se de inventar uma nova forma de representação e fora daquilo que estava condicionado pela cultura medieval. Mesmo empregando a nova técnica da perspectiva, forma simbólica arbitrada por essa cultura, não estavam livres de problemas quanto a representação. A tecnologia as vezes funcionava às vezes não. Na figura 28, podemos observar um destes casos onde as regras falham. A cerâmica da esquerda se choca com as da direita, obrigando o pintor a disfarçar com o posicionamento da coluna. Nos casos do “*trompe l’oeil*” nas paredes e tetos os pintores sabiam que os princípios lógicos e matemáticos as vezes precisavam ser corrigidos. Não era possível seguir a norma a risca.



Figura 28 - O castigo do Açoite. Cerca de 1410, Painel do *Retábulo do Médio Reno*. Museu Catharijneconvente, Utrecht. Hoffman, *op. cit.*, pg. 35.

Quando hoje entramos em um ateliê de desenho “*d’après nature*” vemos os alunos tomarem suas pranchetas de desenho e, atravessando a sala, as colocam junto ao modelo que está sendo copiado. Colocando as pranchetas ao lado do modelo vivo ou dos abacaxis, bananas ou melancias e se afastando para “olhar de longe” se o desenho está “bom” ou não, pode parecer sem sentido mas este procedimento demonstra que mesmo empregando a perspectiva corretamente, é preciso comparar o modelo e sua representação (desenho) para corrigi-lo. A perspectiva não dá conta das coisa do mundo, muitas vezes ela deforma aquilo que está sendo representado. De qualquer modo esta forma de representação foi arbitrada como “natural” e correta. Institui-se a convenção de que a representação era a coisa representada. Nomeamos este tipo de representação de “verossímil”, que de acordo com os dicionários significa algo plausível, que parece ser verdadeiro ou que tem condições de realmente ter acontecido. Uma imagem que passe a ideia de ter sido feita por uma testemunha ocular, nas palavras de Peter Burke.¹⁰⁹ Ora, parecer ser alguma coisa não é ser algo. E aí reside o problema que estamos examinando. A verossimilhança é uma convenção cultural que se

¹⁰⁹ BURKE, *op. cit.*, pg. 17.

confunde com as coisas do mundo. Como já comentado, tomamos a imagem como sendo a própria coisa.

Como temos afirmado nosso objeto de estudo é justamente a fotografia, este artefato da cultura moderna, cuja a principal característica é carregar o peso da representação verossímil, visto que pode facilmente ser tomado como um processo que parece prescindir da mão do “artista”. Passaremos ao longo do capítulo seguinte a analisar esta forma de representação, a fotografia, e suas influências sobre a visualidade moderna e de que forma este sistema se impõem sobre a pintura e o desenho, até então dominante. Devemos reforçar que nossa análise sobre os modos de representação ao longo do tempo foram interrompidas justamente no momento que se convencionou chamar de modernidade, que coincide com o aparecimento da fotografia e sua consagração como um sistema dominante de ver e representar as coisa do mundo.

Como apontou Debray¹¹⁰ a imagem acompanhou a história do ocidente desde o século XIII, com a vitória do clero mendigante contra o clero letrado. Das Cruzadas aos eventos recentes como as intervenções dos Estados Unidos da América no Afeganistão e Iraque, passando pela Revolução Francesa em 1789, Revolução Russa em 1917, Segunda Grande Guerra em 1939 e Paris em 1968, só para citar alguns eventos importantes, as imagens foram empregadas como uma espécie de suporte, “traduzindo ideia abstrata em dado sensível” com objetivo de “galvanizar o povo ingênuo e iletrado”.

¹¹⁰ DEBRAY, *op. cit.*, pg. 90