

Sumário

Introdução	7
1. Polissemias e poliformas da imagem	11
Alfabetização visual	15
Visão e corpo	17
Imagem e visão	19
Percepção e sociedade	21
Modalidades da imagem	23
Análise da imagem	31
Maneiras de ver	43
A imagem técnica	46
2. Percepções	51
Ecologia da percepção visual	51
A visão do limite	52
Proxemia	58
Gestalt	62
História da percepção	69
3. Breve história das imagens	77
A arte e a imagem	83
A história começa agora	85
4. Formas da imagem	127
Espelho, reflexo	127
A forma do espaço da imagem	129
Molduras e janelas	131
Moldura e transmidialidade	134
O formato dos meios	137
A moldura e a cultura	140
Arquitetura hipertextual	151
Moldura, corpo, olhar	153

5. A representação do espaço e do tempo na imagem	155
Pensamento visual	159
O tempo e o espaço, da reprodução ao conceito	163
O tempo complexo	165
A visualização do espaço-tempo	168
A ética do capitalismo tardio: a publicidade e o espaço complexo	170
A alegoria como arquitetura do espaço-tempo	175
A nova visibilidade cultural	178
O nascimento de uma percepção	181
O sonho da tecnologia	185
O futuro é a interface	193
6. Transdisciplinaridade da imagem: cinema e arquitetura	199
Encontros e desencontros	199
Fenomenologia espaçotemporal do cinema	201
O diretor e o arquiteto	203
A arquitetura cinematográfica	205
A sequência cinematográfica e o futuro do cinema	209
7. Retórica visual	211
O sentido figurado	211
A expansão da metáfora	214
A imagem metafórica	216
Formas da metáfora	218
8. Modos de exposição	223
Os quadrinhos como modo de exposição	227
Imagem, texto, som	233
Televisão, <i>videogames</i> e mundos possíveis	237
9. Identidade visual	241
Imagem e forma	241
O retrato e o corpo	243
Formas do eu	246
A identidade fragmentada	249
Arquiteturas do imaginário	252
Modelos mentais	256
Avatares	257
Bibliografia	263

Introdução

Com frequência a pergunta chega terrivelmente mais tarde do que a resposta.

Oscar Wilde

O conceito de manual pode ser entendido de formas muito diversas. Há uma boa distância entre a acepção literal da palavra, que indica algo que pode ser executado com as mãos, até a ideia mais literária do termo, que se refere a um livro que contém o essencial de uma matéria. Na verdade, qualquer livro, por sua estrutura e também pela própria história do meio, pode ser considerado, inicialmente, algo manual.

O segundo significado, por sua vez, é mais complexo, já que se refere à percepção cultural de um saber. Um manual, no sentido de compêndio de conhecimentos, só pode surgir no momento em que se considera que esses conhecimentos estão completos, e nesse caso manual é sinônimo de livro de instruções. E os livros de instruções, geralmente enfadonhos quando se referem a dispositivos complexos e bastante inúteis quando pretendem dar conta de dispositivos simples, são relacionados com o conhecimento especializado. De maneira que um manual é o produto de uma disciplina especializada que considera um campo praticamente fechado de conhecimento. E tudo isso provém de uma cultura que, por sua vez, crê que seja factível e desejável que esse tipo de mordaças sejam produzidas.

Não creio, no momento atual, que os estudos visuais que estão apenas começando e ainda travam as primeiras batalhas para encontrar seu espaço entre as disciplinas universitárias sejam um campo de conhecimento do qual se tenha dito praticamente tudo. Sequer os estudos da imagem, que os precederam, chegaram a alcançar a plenitude, porque mal conseguiram se libertar da ampla sombra da história da arte, a qual, apesar de sua importante tradição, ainda crê que lhe falta muito a dizer. Um manual de estudos visuais, portanto, era um empreendimento impossível, talvez até um oximoro, ao qual sequer me propus. Pareceu-me, ao contrário, muito mais produtivo propor as bases para um pensamento do visual.

Ensinar a pensar volta a ser uma tarefa primordial na universidade contemporânea, uma vez que ela, firmada em um conhecimento prático sem o componente reflexivo, não só se verá condenada ao fracasso como, de forma mais dramática, está sentenciada a produzir meros agregados a um sistema industrial-tecnológico onipresente e pouco interessado nos benefícios que o pensar geraria na economia da sociedade globalizada.

Fala-se muito da sociedade do conhecimento, mas tem-se a impressão de que, com esse rótulo que soa tão bem, não se faz outra coisa além de promover uma

forma a mais de mercadoria da qual, evidentemente, o pensamento fica excluído, pois não se sabe o que fazer com ele. É difícil prever se a partir das instâncias políticas e administrativas alguém se atreverá a promover, em um futuro mais ou menos próximo, a necessidade de uma verdadeira sociedade do pensamento capaz de gerir a si própria de maneira ao mesmo tempo racional e emocionalmente equilibrada.

Não acredito nisso porque é uma questão de mentalidade, e a ideologia dominante neste momento não contempla a necessidade de pensar, essencialmente porque ela não pensa. Esse desejo, porém, não faz mais do que propor uma utopia que é, como todas as utopias, irrealizável: não fará nunca uma sociedade perfeita e que talvez melhor não haja. Mas o fato de que nem sequer se contemple a possibilidade de o pensamento tomar parte das equações do saber contemporâneo promovidas por aí afora é uma demonstração inequívoca da má-fé que se esconde por trás dos planos recorrentes de reforma universitária. Ou talvez a prova do pouco valor deles.

Se ensinar a pensar é a primeira tarefa dos novos ou renovados docentes que enfrentam a linha de fogo do poder nas trincheiras da sala de aula, ensinar a pensar a imagem é o movimento estratégico mais importante nessa dura batalha contra o apagão mental que se promove em toda parte. A alfabetização universal é, pelo menos nas sociedades ocidentais, concreta. Um êxito, poderíamos dizer, se não fosse pelo fato de que essa alfabetização mal consegue fazer que os cidadãos superem os primeiros níveis do que se supõe que deve ser a capacitação cultural, fator necessário para a convivência proposta ao nível que interessa a nós, seres humanos – que não é o nível proposto pelas grandes corporações multinacionais e governos adjacentes. Estes nos falam por meio de imagens e nós também lhes respondemos com configurações visuais de nossa identidade, mas mediante processos que não são conscientes nem controlados por nós e, às vezes, sequer por eles. Bernard Stiegler fala de uma miséria simbólica contemporânea, à qual se soma uma miséria do imaginário. Em geral isso se resume a uma miséria da expressão e das emoções. É necessário, é urgente, portanto, ensinar a pensar as imagens para que esse processo se sobreponha ao da alfabetização e fomente nos estudantes um verdadeiro pensamento complexo capaz de fazer frente aos desafios de uma sociedade atual igualmente complexa.

Portanto, nas páginas seguintes não se encontrará um manual de instruções, mas simplesmente um caminho traçado em meio a um grande bosque. É um convite a percorrer esse caminho, que não é o único possível, mas aquele que eu decidi traçar para percorrer esse bosque até suas regiões mais frondosas. E, assim como o criador de uma senda espera que quem a frequente faça uso de suas próprias forças para avançar por ela, encorajo igualmente o leitor a utilizar sua imaginação, sua capacidade reflexiva, para compreender aquilo que o caminho vai lhe mostrando. É nesse sentido que o pensamento pode ser também, como queria Voltaire, uma forma de ação, uma práxis – o que demonstra até que ponto a práxis sem pensamento é uma má práxis.

As imagens são lugares complexos nos quais se reúne o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e nos quais, portanto, iniciam-se constelações de significados

que é possível perseguir indefinidamente no sentido do sujeito ou do social. Isso implica que qualquer tentativa de catalogação, qualquer mapa, seja acima de tudo uma traição, apesar de ser uma traição necessária. Faz relativamente pouco tempo que escrevi um longo tratado, talvez longo demais para os sofridos leitores, sobre a imagem complexa (Català, 2005) cuja virtude, se é que tem alguma, vejo agora que pode ser a de complementar e justificar as lacunas que este ensaio sobre o pensamento visual que o leitor tem em mãos deixa entrever.

Agradeço à UOC pela oportunidade que me deu de refletir mais uma vez sobre as imagens, assim como de colocar por escrito as outras reflexões que a multidão de estudantes da Universidad Autònoma de Barcelona (UAB) teve de tolerar ao longo dos anos de minhas aulas – de Teoria da imagem, primeiro, Estética da imagem, depois, e finalmente Estudos visuais, que é como as venho chamando durante os dois ou três últimos cursos (endossado por um programa oficial que ainda pensava que a estética da imagem tinha que ver com a teoria das cores ou algo do gênero, conforme dizia o descritivo caduco que herdei com a disciplina). No caso era eu quem, nas aulas, acompanhava pessoalmente esse passeio pelo bosque.

Espero que o livro que aqui se inicia cumpra a mesma função de acompanhamento aos futuros estudantes da imagem, tanto meus como de outrem. A todos eles peço desculpas por não ter tido mais tempo para esclarecer e aprofundar muitas das questões que permanecem obscuras ou só esboçadas nas páginas que seguem. O tempo, que antes costumava ser o que de mais simples e abundante havia, agora é o que há de mais precioso e complexo, mas espero que a paixão pelo visual que exala do livro supra seus evidentes defeitos. Finalmente, queria agradecer ao Instituto de la Comunicació (Incom) da UAB e em especial a meu amigo e colega José Luis Terrón, professor dessa universidade, por ter tido a amabilidade de me deixar reproduzir, com algumas modificações, uma aula que preparei há algum tempo para o site que a instituição tem na internet.

O autor

1. Polissemas e poliformas da imagem

*A ciência é a estética da inteligência.*¹

Gaston Bachelard

Perguntarmo-nos o que é uma imagem significa que já percorremos parte importante do caminho que nos leva à compreensão dos fenômenos visuais, já que a pergunta implica estarmos em condições de compreender que a existência das imagens não tem nada de natural nem estas possuem algum tipo de vínculo básico com a realidade. Nosso conhecimento avançou sempre por esse tipo de vitórias sobre o que se considera implícito, o que se dá por compreendido, e uma das últimas conquistas desse processo racional é o que concerne à nossa visão e aos processos estéticos, emocionais e comunicativos que podemos estabelecer por meio de suas representações e se articulam mediante o que chamamos de imagens. O mundo e a humanidade poderiam existir sem imagens, mas seriam um mundo e uma humanidade essencialmente distintos.

Esse processo de estranhamento é menos ainda uma operação fácil, uma vez que a imagem sempre caminhou pela fronteira que separa o natural do construído e, em grande parte do tempo, se viu fortemente atraída por uma atitude naturalista ou realista que alegou que sua função primordial era assemelhar-se tanto à realidade que acabasse se confundindo com ela. Essa postura foi, curiosamente, a contrapartida exata daquela outra que desconfiava da imagem pela mesma razão: porque copiava a realidade.

Assim, as mais antigas lendas que circulam sobre as origens da arte nos relatam as histórias daqueles artistas, como Zeuxis, cujas pinturas eram tão perfeitas que não se distinguiam da realidade, de maneira que quando pintava uvas, por exemplo, os pássaros se lançavam a bicá-las. Outros atingiam níveis ainda mais altos de perfeição em suas operações miméticas. Assim, Parrasios, em uma disputa sobre perfeição estética, conseguiu enganar o próprio Zeuxis pintando uma cortina que este quis retirar para ver o suposto quadro que estava embaixo: uma boa imagem não era só aquela capaz de enganar os pássaros, mas também o mais perito dos seres humanos.

Os mitos fundadores são difíceis de erradicar e ainda hoje as imagens digitais tendem a privilegiar essa condição hiper-realista do visual, como podemos comprovar no cinema e nos *videogames*. A tecnologia, que não está isenta de seus próprios mitos,

1. Do que se poderia deduzir que a estética está destinada a ser a inteligência da ciência.

também não fica alheia a essa tendência, e assim vemos como proliferam as câmeras de vídeo (ou as acopladas a robôs) que propugnam um tipo de imagens que seriam alheias aos atributos do olhar humano e, supostamente, alcançariam por isso o maior grau de realismo possível.

Em contrapartida a essa postura, temos o mito da caverna de Platão e todas as suas consequências ideológicas que propõem um tipo de desconfiança das imagens baseada precisamente em uma firme crença em seu realismo, um realismo que torna quase certa a possibilidade de que substituam perversamente o contato com o verdadeiro real. De ângulos diferentes, Baudrillard, com sua teoria do simulacro (1987), e Guy Debord (2002), com sua denúncia da sociedade do espetáculo, são duas manifestações contemporâneas desse mito ancestral.

Tanto os que aplaudem o realismo fundamental das imagens com base na estética como os que o denunciam apoiados na ética concedem à imagem um pequeno grau de manobra, ao sujeitá-la, positiva ou negativamente, a uma função estritamente mimética. São posturas que podemos ver repetidas ao longo da história, com momentos-chave em que as imagens experimentam processos cruciais de reconversão. Localizamos esses pontos de transição no Renascimento, no Século das Luzes, na modernidade do século XIX e na atualidade pós-moderna. Em todas essas ocasiões, as duas posturas antitéticas mas igualmente realistas reconfiguraram suas posições mútuas, mas sempre atirando para fora qualquer pensamento que quisesse entender as imagens de outra maneira que não o âmbito constituído por elas. No Renascimento, uma disputa famosa entre os representantes de duas eras que se cruzavam é representativa disso: Johannes Kepler e Robert Fludd. Certamente também é importante nessa mesma época a constituição das técnicas da perspectiva pictórica como forma hegemônica de representação, mas trataremos disso em outro momento.

Kepler (1575-1630) é o representante prototípico do novo espírito científico que estava tomando forma na Europa no princípio do século XVII, enquanto Fludd (1574-1673) pertence intelectualmente a um passado de tradição neoplatônica cuja importância está desvanecendo. Ambos se envolvem em uma disputa prolongada em torno de um dos livros de Fludd sobre a essência metafísica do real. O livro era repleto de ilustrações intrigantes cuja pretensão não era só didática, mas fundamentalmente ontológica, ou seja, representativa da verdadeira forma da realidade. Foram precisamente essas imagens e suas pretensões que chamaram a atenção de Kepler, que em suas indagações astronômicas também fazia uso de imagens – ainda que de características supostamente muito distintas.

Não se pode dizer que Kepler conceda um lugar insignificante às imagens em seu pensamento, mas ele entende que a relação delas com a realidade é muito diferente da que Fludd propõe. Uma das imagens mais famosas de toda a história da ciência é o modelo do sistema solar que Kepler constrói mediante um conjunto de poliedros situados uns dentro dos outros como caixas chinesas. Para o astrônomo, essa imagem é uma metáfora da realidade; porém, por sua biografia, que nos informa como ele veio a conceber essa estrutura que lhe serviu para descobrir a razão que

determina a órbita dos planetas em torno do Sol, sabemos o papel importante que o visual teve em seu pensamento. Kepler forjou sua hipótese sobre as órbitas planetárias ao estabelecer analogias entre elas e as principais figuras geométricas – quadrado, retângulo, pentágono, hexágono e circunferência – que coincidiam com os cinco planetas conhecidos até então. Para ele, no entanto, essas figuras não eram simples estruturas matemáticas, mas constituíam um conglomerado de significados metafísicos, físicos e matemáticos visualizados através delas.

Os poliedros de Kepler eram imagens das ideias arquetípicas de Deus, que ele utilizava para perceber o mundo da melhor forma possível. Foi precisamente essa crença que o levou a intuir que devia mudar um primeiro modelo formado por figuras planas, que não funcionava, por outro, o definitivo, composto por corpos sólidos, considerados mais perfeitos e forçosamente, portanto, mais próximos de Deus. Anterior a esses conceitos, tanto ontológica como temporalmente, está a imagem de Deus como esfera. Recordemos a esse respeito a não menos célebre definição de Deus promulgada por Nicolau de Cusa: Deus é uma circunferência cujo centro está em toda parte e a circunferência em lugar algum. É essa ideia de Deus como círculo o que confere à esfera um caráter divino e o que fez Kepler, que tinha situado o círculo como culminação de seu modelo (o círculo correspondia a Saturno, o último planeta conhecido), trocar essa circunferência inicial por uma esfera e, a partir daí, ir substituindo os outros corpos planos por seus homólogos tridimensionais. Tudo isso nos indica até que ponto, nos alvares da ciência, as ideias científicas e as religiosas estavam próximas umas das outras.

As imagens, portanto, estão igualmente presentes no pensamento científico de Kepler e no pensamento metafísico de Fludd, e em ambos os casos há nelas uma carga metafísica importante, mas o astrônomo já não está disposto a conceder-lhes um papel essencial em sua busca de conhecimento, enquanto Fludd ainda defende firmemente a visualização dos conceitos.

Fludd argumenta contra Kepler que a alma não chega ao seu conhecimento pelos números, mediante a divisão das coisas em partes, mas buscando unidades na multiplicidade da experiência obscura e oculta, e que o faz mediante a criação de imagens unitárias. Essas imagens poderiam muito bem ser as figuras geométricas utilizadas por Kepler e, na realidade, Fludd faz uso de figuras geométricas em suas composições. É muito instrutivo, portanto, ver como uma mesma figura tem usos distintos que assinalam a fronteira entre dois imaginários contrapostos.

No caso de Kepler, também estamos diante de um pensamento fundamentado em imagens, mas o astrônomo estabelece uma distinção entre “o jogo da imagem” e a “imagem objetiva”. Por meio desta última, os objetos do mundo são representados diretamente na alma: assim, a visão, diz ele, é produzida por meio de uma imagem formada na superfície côncava da retina. Ou seja, a realidade destila uma imagem formada e essa imagem é observada pela alma. A partir daqui, vê-se claramente de que forma nasce a ideia da representação como substituta da imagem retiniana e, por conseguinte, como cópia da realidade. Kepler só concebe as imagens dessa

maneira: inclusive seu modelo platônico do sistema solar não deixa de ser uma forma de conseguir ver a verdadeira realidade, ou seja, aquela criada por uma escrita divina regida pelas matemáticas e figuras geométricas correspondentes. É por isso que ele acusa Fludd de fazer imagens poéticas, no sentido da *poiesis* de Aristóteles, ou seja, da transposição da significação própria de um substantivo para outro significado distinto.

Nesse sentido, quando Fludd fala, por exemplo, de *pirâmides espirituais* ou de *oitavas espirituais*, está transformando, segundo Kepler, motivos religiosos-espirituais em predicados de nomes matemáticos e musicais, transferindo-se “emblematicamente” do verbal para o visual, o que começa a ser a direção errônea nesse momento, aquela que não se deve tomar. Além disso, como se fosse pouco, as imagens de Fludd não são simples dispositivos retóricos de caráter imaginário, mas ele as materializa e as mostra em seu livro como representantes do que considera formações reais.

Obviamente esses dois tipos de representação, que coincidiam em uma mesma época, tinham de se chocar entre si, apesar de terem tantas coisas em comum. Torna-se muito instrutivo colocar um tipo de imagem junto de outro porque isso nos permite observar que em uma das representações se esconde o que na outra é mostrado, ou seja, os elementos ideológicos e metafísicos. A nova era se proporá a expulsar das representações todos os elementos subjetivos, emocionais ou metafísicos que as da época anterior teriam nutrido.

Encontramo-nos agora, quase quatro séculos depois, em uma situação inversa àquela na qual o enfrentamento entre Fludd e Kepler acontecia. A tendência que conduzia à imagem transparente, que era o correlato de um conhecimento igualmente desarraigado, termina seu ciclo; começa uma era na qual a imagem se torna opaca e impõe, portanto, sua presença como um espaço cheio de sintomas e tensões. A corrente que Kepler inaugurava nos levou a um tipo de conhecimento que cumpriu sua função com grande êxito, mas também eliminou do panorama epistemológico uma série de questões absolutamente necessárias para a compreensão da complexidade das sociedades atuais. Não se trata de regressar à concepção mágico-religiosa que Fludd tinha do mundo, o que ficou definitivamente para trás, mas de recuperar aquela densidade que a tradição do filósofo inglês concedia às representações visuais.

Em 1996, a revista norte-americana de teoria e crítica de arte *October*² publicou uma pesquisa feita com renomados especialistas sobre a chamada *cultura visual* como novo campo de estudos. Os resultados da pesquisa inauguraram um debate, cujos ecos ainda não silenciaram,³ sobre a possibilidade de uma cultura especificamente visual ou da existência de um fenômeno visual puro.

Os meandros pelos quais essa discussão se deslocou ao longo dos anos – começando pelos esforços da nova disciplina por se separar da história da arte tradicional e a resistência desta a deixar-se transbordar – podem nos recordar a disputa entre

2. *October*, n° 77, verão de 1996.

3. Ver a revista *Estudios Visuales*, n° 2, dezembro de 2004.

Kepler e Fludd, só que com as tendências alteradas, como afirmei. Mitchell (*apud* Brea, 2005, p. 24), do centro da atual polêmica, indica que “a cultura visual é o campo de estudo que se nega a dar por certa a visão que insiste em teorizar, criticar e historiar o processo visual em si mesmo”. Seja o que for a cultura visual, esta configura, como indicam as palavras de Mitchell, o fim da ideia de uma representação e uma visão desproblematizadas, o que nos leva a considerar a condição política do conhecimento existente – tanto nos atos de visão como na materialidade do objeto contemplado – um de seus mais dramáticos campos de batalha.

Mieke Bal (2004), também no âmbito da mencionada polêmica, afirma que é necessário dar mais importância aos atos de visão do que aos objetos (imagens) contemplados, mas eu acredito que seja um erro pender a balança para um dos lados, ainda que seja só para corrigir a tendência de privilegiar os objetos sobre o olhar, típica dos estudos estéticos. Ambos os polos devem interessar igualmente aos estudos visuais, embora a descoberta dos atos perceptuais, como construções complexas compostas dos parâmetros do olhar e do objeto, seja especialmente importante para eles. Vale a pena ter presente “os intrincados nós afetivos e cognitivos que todo ato perceptual constitui, [já que] o nó ‘poder-conhecimento’ nunca está ausente da visualidade, não só cognitivamente; além disso, o poder é exercido precisamente por meio da amarração” (Bal, 2004, p. 20). É óbvio que a geometria desses nós está mais perto da manejada por Fludd do que daquela de que Kepler se orgulhava.

Alfabetização visual

Na imagem, a condição polissêmica que aparece em segundo lugar na linguagem apresenta-se ao espectador de imediato, o que faz com que seja confundida com a própria ambiguidade do mundo. Mas, na realidade, isso é um engano, pois a imagem, inclusive a mais simples, a mais puramente iconográfica, é uma construção que se superpõe à realidade e sintetiza a ambivalência desta em uma direção determinada. Por intermédio da língua, vamos do exato ao polissêmico, enquanto com a imagem do polissêmico nos dirigimos ao concreto por um processo de compreensão de sua estrutura visual.

A escrita, em nossa civilização, se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer que essa materialidade seja opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar rumo a outro lugar. Enquanto aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluem para um processo de conhecimento parecido.

Da equiparação dessas funções constrói-se o conceito de alfabetização visual (*visual literacy*), que não deixa de ser contraditório, pois atribui à imagem formas de