

Primeiros
Vôos



25

arlindo machado

A ILUSÃO ESPECULAR

introdução à fotografia

Primeiros
Vôos



arlindo machado

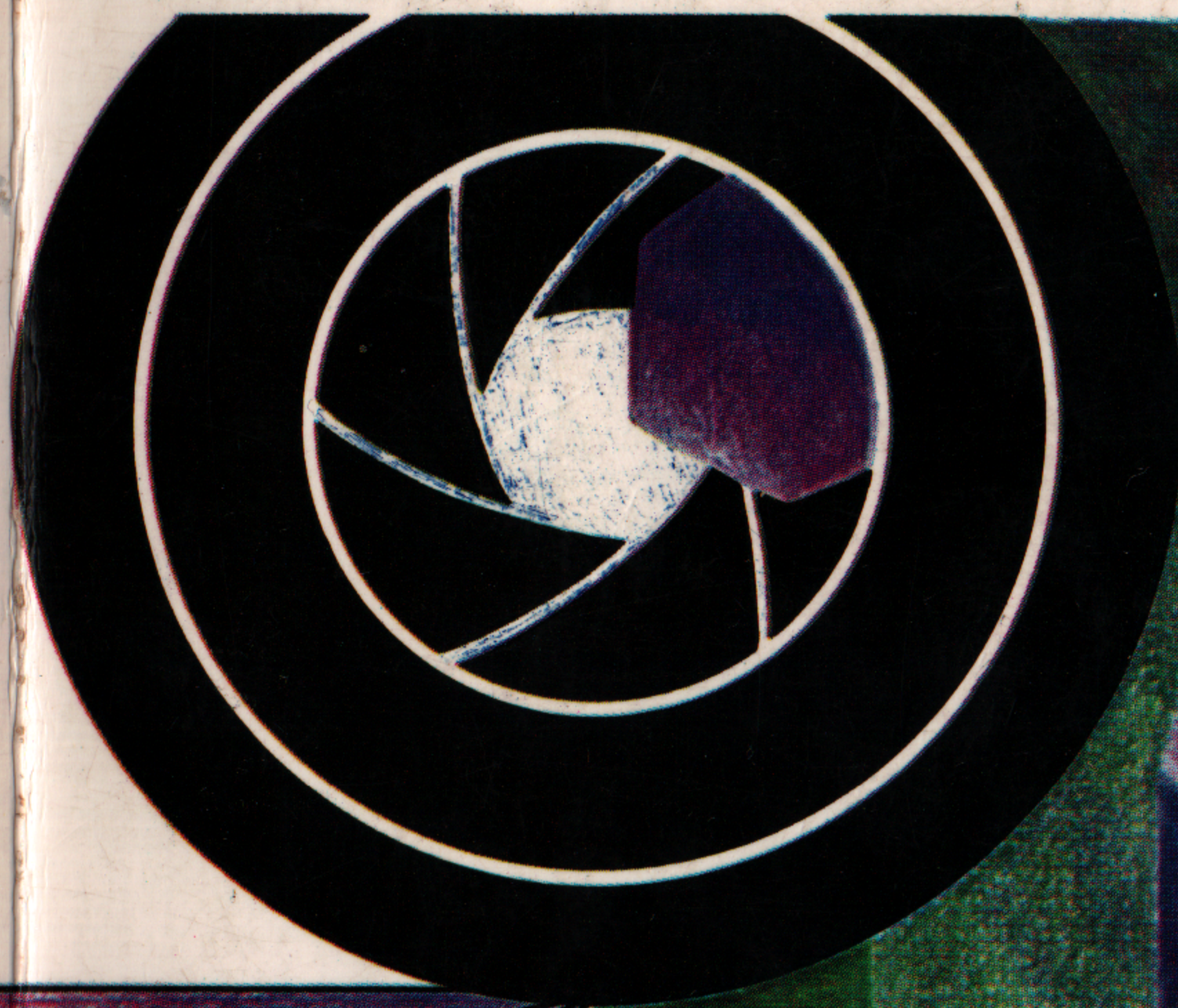
Apesar de parte indissociável de praticamente todas as atividades — profissionais ou recreativas — da vida moderna, sendo merecedora portanto de atenção e estudo, a fotografia ainda não foi totalmente apreendida por um segmento expressivo da intelectualidade, que tem tendência a encará-la com desdenhosa benevolência como uma espécie de prima pobre da pintura.

Subverter esse estado de coisas e resgatar o verdadeiro papel da fotografia, definindo, analisando e valorizando a especificidade de sua linguagem: o piloto escolhido para esta viagem ao outro lado do espelho fotográfico, ao mundo da ilusão especular, foi Arlindo Machado, realizador cinematográfico, professor universitário e ensaísta.

Grande piloto este Arlindo, seu vôo não é rasante nem cego, é profundo e preciso.

Da Apresentação de Pedro Vasquez

A ILUSÃO ESPECULAR



brasiliense
B

MEC/SECRETARIA DA CULTURA
FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia

770
M149i
e.2

FUNARTE

LEITURAS AFINS

- Antropologia do Cinema — *Massimo Canevacci*
- O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Cinema — *Jean-Claude Bernardet e M. Rita Galvão*
- O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Televisão — *C. A. Messeder Pereira e Ricardo Miranda*
- Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome — *Ismail Xavier*
- Signagem da Televisão — *Décio Pignatari*
- As Últimas Palavras do Herege — *Pier Paolo Pasolini*

Coleção Primeiros Passos

- O que é Arte — *Jorge Coli*
- O que é Cinema — *Jean-Claude Bernardet*
- O que é Comunicação — *Juan E. D. Bordenave*
- O que é Fotografia — *Cláudio Araújo Kubrusly*
- O que é Ideologia — *Marilena Chauí*
- O que é Indústria Cultural — *Teixeira Coelho*
- O que é Semiótica — *Lúcia Santaella*

Coleção Tudo é História

- A Chanchada no Cinema Brasileiro — *Afrânio M. Catani e José Inácio de M. Souza*

Coleção Encanto Radical

- Alfred Hitchcock - O Mestre do Medo — *Inácio Araújo*
- Pier Paolo Pasolini - Orfeu na Sociedade Industrial — *Luiz Nazário*
- Sergei Eisenstein - Geometria do Êxtase — *Arlindo Machado*

A ILUSÃO ESPECULAR introdução à fotografia



arlindo machado



brasiliense
B

1984

MEC/SECRETARIA DA CULTURA
FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia

Copyright © Arlindo Machado

Capa:

Alfredo Aquino

Revisão:

Luiz R. S. Malta

Mansueto Bernardi

ÍNDICE

Apresentação — <i>Pedro Vasquez</i>	7
Recolocações (à guisa de introdução)	9
Mística da homologia automática	30
Tempos congelados pelo obturador	43
Arquétipos pictóricos na fotografia	51
A perspectiva ou o olho do sujeito	63
Recorte do quadro e alusão ao extraquadro	76
Sutura e transferência do sujeito	91
Poder e arbítrio do ângulo de tomada	102
Fissuras na profundidade de campo	116
Lentes bizarras, histeria, alucinações	134
Aura e materialidade	145
Uma conclusão provisória	156
Referências bibliográficas	160

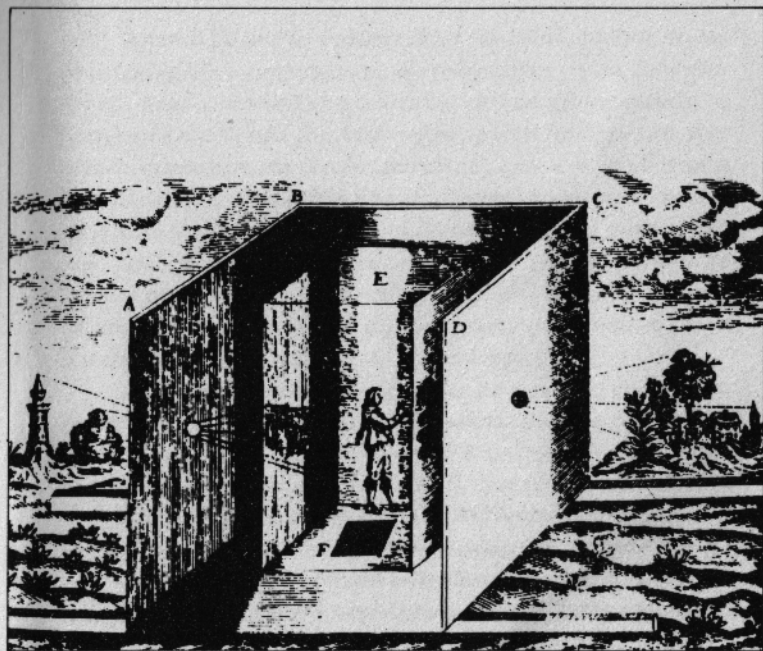


editora brasiliense s.a.

01223 — r. general jardim, 160

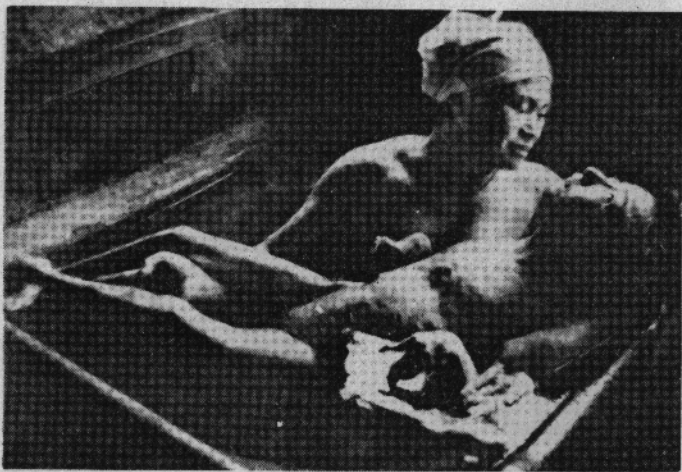
são paulo — brasil

Devo imensamente a Lúcia Santaella o acompanhamento minucioso deste trabalho, o olho crítico com que leu e releu cada linha e a disposição incansável para o diálogo. Haroldo de Campos e Laymert Garcia dos Santos polemizaram em alto nível, apontando limites e saídas. Irene de Araujo Machado deu força e encorajamento nas situações mais difíceis. Devo reconhecimento ainda aos meus alunos do curso de Jornalismo da PUC-SP pelo diálogo proveitoso na sala de aula. E, finalmente, à Comissão de Pesquisa da PUC-SP pelo suporte financeiro à pesquisa.



“Se em toda ideologia os homens e suas relações aparecem invertidos como em uma *camera obscura*, esse fenômeno responde a um processo histórico de vida, como a inversão dos objetos ao projetar-se sobre a retina responde ao seu processo de vida diretamente físico.” (Marx & Engels, *A ideologia alemã*.)

década de 60, na baía de Minamata no Japão, documentando as deformações causadas pela poluição de mercúrio nos pescadores da região, apenas uma assombrou o mundo: era a foto de uma mãe com os braços abertos e um sorriso benigno depositado sobre o filho monstruoso que jazia em seu colo, justamente uma foto que parecia reproduzir com uma surpreendente fidelidade a composição da *Pietà* de Michelangelo (Sontag 1979, pp. 105-107). Esses exemplos parecem nos mostrar que boa parte das fotografias jornalísticas que mais profundamente marcaram a nossa imaginação talvez tenham depositado seu impacto na coincidência — accidental ou premeditada — com certos arquétipos pictóricos que povoam o inconsciente de nossa civilização. Se assim for, é possível que estejamos superpondo à foto determinados protótipos iconográficos acumulados ao longo de quase cinco séculos de ditadura da imagem figurativa. Isso que a Berger e a Sontag aparece apenas como uma intuição, pode ser todavia comprovado de forma muito mais sistemática, através do exame dos procedimentos técnicos que geram a imagem fotográfica. É o que passamos a fazer a partir de agora.



8. Tomoko e sua mãe — W. Eugene Smith (1972).

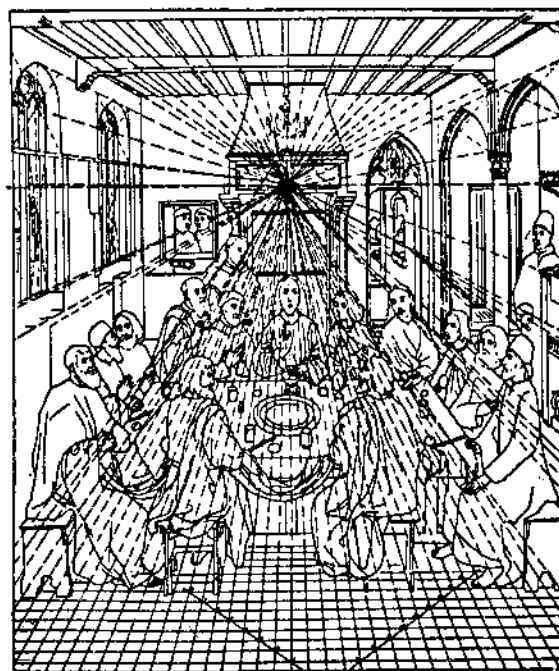
A PERSPECTIVA OU O OLHO DO SUJEITO

↳ Durante quase cinco séculos, as necessidades figurativas da civilização ocidental foram satisfeitas por um sistema de representação plástica do espaço conhecido como *perspectiva artificialis*, ou por inúmeros outros nomes como *perspectiva central*, *geométrica*, *unilocular*, *linear* e até mesmo *albertiana*, em homenagem ao seu primeiro teorizador: Leo Batista Alberti. Esse sistema, nascido e florescido no Renascimento, procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis “objetivas” do espaço formuladas pela geometria euclidiana. No caso, o suporte matemático parecia dar garantias de racionalidade às suas projeções gráficas. Dizia-se, naquela época, que por ser um sistema de representação fundado nas leis científicas (leia-se *euclidianas*) de construção do espaço, a perspectiva renascentista deveria nos dar a imagem mais justa e fiel da realidade visível. Dizia-se mais: essa mesma perspectiva deveria corresponder à visão da natureza mais próxima daquela que o olho humano obtém através do seu mecanismo óptico. Para justificar esta última assertiva, Alberti imaginava o quadro como uma secção plana daquilo que ele denominava “pirâmide visual” (ângulo de visão do olho) e a perspectiva como a projeção nesse plano de todo o campo visual que se estende à sua frente. Para construir essa perspectiva, ele considerava o centro visual como sendo um *ponto* fixo, correspondente ao vértice da “pirâmide”;

em seguida, ligava esse ponto aos contornos de todos os objetos que estavam dentro do campo visual: as linhas retas que efetivavam essa ligação (“raios visuais”, na sua terminologia) deveriam determinar no plano de intersecção a posição relativa desses objetos e portanto a configuração final das imagens no quadro. Tinha-se assim um sistema geométrico objetivo para projetar todo o espaço tridimensional no plano bidimensional da tela. A imagem obtida através desse sistema de projeções mostrava uma hierarquia de proporções que deveria representar a distância relativa dos objetos no espaço tridimensional. Ao mesmo tempo, todo o espaço representado no plano se mostrava unificado pelas linhas de projeção, de maneira que as retas perpendiculares ao plano de intersecção pareciam se prolongar de forma invisível no espaço, até se juntarem todas num ponto de convergência comum, denominado *ponto de fuga*.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e portanto absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem; mas veremos logo a seguir que o que eles conquistavam era um espaço fictício, fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV. “A perspectiva linear — de modo algum a única fórmula conhecida no *Quattrocento* — não é um sistema racional melhor adaptado que outro à estrutura do espírito humano; não corresponde a um progresso absoluto da humanidade na busca de uma representação sempre mais adequada do mundo exterior sobre a tela fixa de duas dimensões; é apenas um dos aspectos de um modo de expressão convencional, fundado sobre um certo estado das técnicas e da ordem social do mundo em dado momento” (Francastel, 1960, p. 9).

Ainda no Renascimento, o alemão Albert Dürer construiu diversos aparelhos destinados a obter de forma prática imagens em perspectiva. Em geral, tais aparelhos eram dotados de um estilete, na proximidade do qual deveria estar colocado o olho do artista (apenas um olho; o outro deveria ser tapado): a ponta do estilete era tomada como ponto de referência, a partir do qual o artista



9. Estudo da perspectiva da *Ceia* de Dirk Bouts (1464-67).

“copiava”, numa tela transparente colocada à sua frente, os objetos colocados no lado posterior. Acreditavam Dürer e seus contemporâneos que a construção em perspectiva central mostrava o mundo tal como ele era visto a partir desse ponto único e fixo. Mais tarde, descobriu-se que era mais simples obter essa mesma perspectiva utilizando-se a *camera obscura* e substituindo o ponto de mira de Dürer pelas objetivas de Barroco, cujo mecanismo de refração fazia os raios luminosos convergirem para um ponto único, dispondo a imagem em perspectiva. Todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica — que nasce aí — foi reclamado exatamente para resolver o problema da obtenção automática de *perspectiva artificialis*, razão pela qual a fotografia é indissociável da ideologia dessa técnica projetiva. Ao incorporar nos seus procedimentos ópticos esse código perspectivo particular, o aparelho fotográfico buscava justamente perpetuar a impressão de “realidade” que

está a ele associado. A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de "real" e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica.

1. Sabe-se hoje, porém, que todos os sistemas perspectivos são relativos e condicionados historicamente, de forma que a perspectiva central do Renascimento não é senão uma decorrência de uma concepção de espaço e de certos deslocamentos gnosiológicos que se processavam na época. Antes da reforma renascentista, outros sistemas de representação eram bem conhecidos. Havia, em primeiro lugar, a perspectiva *angular*, utilizada na Idade Média, que se caracterizava pela inexistência do ponto de fuga único: cada objeto do espaço tinha a sua própria projeção perspectiva, dependendo de que facetas de sua configuração visual o artista queria colocar em evidência. A perspectiva *inversa* (chamada "inversa" por referência à albertiana) data da mesma época e se caracterizava pela redução das medidas no primeiro plano, enquanto os objetos do fundo tendiam a se ampliar: essa modalidade perspectiva, hoje tão estranha para nós, se justificava na época como representação do ponto de vista de um observador (ou de vários observadores) colocado(s) no fundo do quadro — em geral o próprio pintor representado na cena. A pintura oriental, por sua vez, utilizava a perspectiva *axonométrica*, cujo ângulo de visão era sempre oblíquo e elevado em relação aos objetos representados e pressupunha o observador no infinito, donde se explica o fato de suas linhas serem paralelas e não convergentes: a arquitetura moderna, o desenho técnico e industrial, os esquemas tridimensionais científicos em geral utilizam sempre essa perspectiva, porque ela é mais analítica e permite visualizar melhor as relações de proporção e distância que os objetos jogam no espaço. Finalmente, a perspectiva *curvilínea*, também conhecida desde a Idade Média, pode ser considerada hoje uma filha legítima das geometrias não-euclidianas, pois projetam o espaço tridimensional na curva e não no plano.

2. Para que a perspectiva central e unilocular do Renas-

cimento pudesse aparecer como a representação "natural" do mundo, vários aspectos da percepção tiveram de ser censurados. O primeiro pressuposto dessa modalidade de representação é a existência de um olho único, imóvel e abstrato, sem o qual as projeções retilíneas convergentes seriam absurdas. Isso quer dizer que a visão da perspectiva renascentista é a visão do Cíclope muito mais que a do homem. Nós vemos o mundo com dois olhos e com dois olhos *em movimento*, razão por que o nosso campo visual toma a forma de uma esferóide e não de um plano. A nossa percepção de tridimensionalidade é dada pela divergência de dois campos visuais próximos mas distintos e não pela proporção das figuras na "pirâmide visual" de Alberti. Cada um dos dois olhos da face vê uma parte diferente dos objetos que estão no campo visual, de forma que a combinação dessas duas imagens na mente permite perceber relações de volume e profundidade. A fotografia *estereoscópica*, que tanto impacto causou em fins do século passado e que permitia perceber relações de tridimensionalidade diferentes da perspectiva central, baseava o seu efeito na produção de uma imagem diferente para cada olho: uma faceta do objeto para ser vista pelo olho esquerdo e outra faceta para o olho direito (Holmes 1981, pp. 104-105).

3. A perspectiva central pressupôs ainda que o ângulo visual nos dava a medida exata do que era visto, mas desenvolvimentos posteriores da investigação da percepção ocular mostraram que a visão nítida de um olho normal não ultrapassa dois graus, de forma que a superfície abrangida por ele representa apenas treze milésimos do campo englobado pelo ângulo óptico (Taton & Flocon 1967, p. 98). A explicação desse fenômeno é simples: apesar do ângulo visual projetar todo seu campo na retina, apenas uma pequena porção desta última — a fóvea — pode perceber as imagens com definição. Se o campo visual nítido e significativo é assim tão reduzido, o olho precisa movimentar-se, localizar os objetos, persegui-los em disparada e para isso ele descreve uma trajetória bastante complexa, semelhante ao movimento browniano das partículas atômicas e que pode ser seguida e registrada por um aparelho: a câmera de Mackworth. Sendo o olho móvel, suas diferentes aberturas

angulares não podem ser identificadas senão por meio de comprimentos de arco que, por sua vez, só podem ser reunidos numa superfície esférica. Além disso, sabe-se que o olho tem ele próprio uma forma esférica e portanto os dados luminosos do "exterior" são projetados não sobre uma superfície plana como na pintura, mas sobre uma curvatura côncava: isso por si só já distingue a realidade percebida pela retina da realidade construída pela perspectiva renascentista ou pela câmera fotográfica sua herdeira. O incômodo fenômeno das "deformações laterais" (agigantamento dos ângulos formados pelas retas convergentes nas bordas do quadro), que a fotografia nos tornou familiar e que embaraçou os teóricos da perspectiva no Renascimento, nasce dessa contradição entre a projeção plana da perspectiva e a percepção curvilínea do aparelho ocular (Panofsky 1975, pp. 44-45).

Outros problemas ainda poderiam ser apontados. Um dos mais notórios é o irrealismo do ponto de fuga. Por ser o ponto de convergência de todas as retas do espaço, o ponto de fuga é a representação do *infinito*: o ponto de encontro dos trilhos de trem, por exemplo, não indica o fim da linha, mas o seu prolongamento invisível. Mas o infinito está ali ao meu alcance, posso até tocá-lo com os dedos. Só mesmo por força de um convencionalismo muito poderoso o espectador pode ignorar o artificialismo desse procedimento. No Renascimento, os pintores tinham como regra esconder a evolução das linhas em direção ao ponto de fuga, barrando-as com muros ou paredes colocadas ao fundo, justamente para evitar que o irrealismo do procedimento se revelasse. Além disso, como a perspectiva renascentista trabalha apenas com projeções retilíneas, ela encontra dificuldades para representar as formas curvas. É por isso que não existe uma fórmula para se obter um efeito perspectivo da tridimensionalidade das esferas, o que obriga os pintores a remediar o problema com técnicas de iluminação. E para completar o quadro da relatividade do sistema renascentista de representação do espaço, um psicólogo poderia dizer que, do ponto de vista da percepção individual a perspectiva é uma abstração, pois o nosso olhar está carregado de intenção: o mundo visível não nos é dado como algo absoluto e total, mas como uma matéria que a percepção

seleciona, amplia ou ignora, opera e modifica de acordo com a intencionalidade do olhar. Se o princípio fundador da perspectiva renascentista é a imitação fiel da natureza, como é possível que uma fórmula projetiva tão arbitrária tenha podido se impor para uma civilização inteira como técnica de duplicação especular da realidade visível?

Para responder a essa pergunta é preciso identificar o sistema gnosiológico que a pintura renascentista materializa em sua projeção perspectiva. Em primeiro lugar, a perspectiva central substituiu o espaço descontínuo e fragmentário da pintura medieval por um espaço sistemático e racional, isto é, dotado de tal coerência interna que não se poderia hesitar em classificá-lo como um espaço puramente matemático. A esse esforço sistemático se aplicam duas propriedades fundamentais: a *infinitude* e a *homogeneidade*. Por infinitude se entende a continuidade (imaginária) da cena diegética para além dos limites materiais do quadro. Em outras palavras: com a *perspectiva artificialis*, a noção de suporte material do quadro é afastada em definitivo e substituída pela noção de plano *transparente*, que o nosso olhar supõe atravessar para afundar num espaço imaginário, o qual, por sua vez, não é mais limitado, mas literalmente *cortado* pelas bordas do quadro. Alberti chamava o quadro de *finestra aperta* (janela aberta), como se a representação pictórica construída segundo os cânones dessa perspectiva funcionasse como um mundo duplicado, que se supõe continuar *ad infinitum*, para além das fronteiras impostas pela moldura. Aliás, nas molduras de madeira dos quadros renascentistas, os caixilhos imitavam de fato uma janela, de forma que, colocados na parede, os quadros pareciam realmente paisagens abertas à visão através da janela. Segundo Panofsky, Jan Van Eyck foi o primeiro a liberar o espaço da representação das fronteiras ditadas pelas bordas do quadro. Antes dele, a cena diegética começava no primeiro plano e se alongava em direção ao fundo, mas depois dele o espaço e mesmo os objetos de cena começaram a aparecer ostensivamente seccionados pela moldura, dando a impressão de continuarem para além das bordas (Panofsky, 1975, p. 137). Do quadro advém então "porção de realidade", enquanto os "raios visuais" parecem se prolongar de forma infinita para

além dos limites materiais da tela. Tal ilusão de um espaço infinito não poderia existir na Idade Média pela simples razão de que não existia ainda a própria noção de *infinito*. Esta última só se tornou possível a partir da revolução operada na astronomia por homens como Bruno, Copérnico e Galileu, quando demonstraram que nem a Terra era o centro do universo, nem a "abóboda celeste" o limite das coisas materiais. A perspectiva central, com sua espacialidade estendida ao infinito, corresponde a um período em que o pensamento conceitual rompe com a visão aristotélica do mundo, abandonando a noção de um cosmos edificado em torno da Terra e desenvolvendo dessa forma um conceito de infinito cujo modelo já não é mais Deus, mas a própria natureza material onde se move o homem.

2. Uma segunda propriedade fundamental desse modelo perspectivo — a homogeneidade — acaba por consolidar de vez o deslocamento do universo divino em benefício de um universo humano. Por homogeneidade se entende a unificação de todas as linhas do quadro, de forma que nenhum objeto de cena possa gozar de autonomia estrutural: eles estão todos solidários por força das determinações topológicas da perspectiva. Assim, a linha de contorno de um objeto qualquer se prolonga de forma invisível no espaço, retorna a seguir personificando o contorno de outro objeto e assim prossegue a sua trajetória ininterrupta até morrer no ponto de fuga. Ademais, tudo o que está na cena se dispõe de modo a evidenciar o ponto de vista gerador do quadro e se conforma à hierarquia de proporções definidora de sua posição relativa. Antes da invenção da perspectiva central, as composições pictóricas não davam esse espaço unificado: cada objeto do quadro tinha o seu sistema espacial próprio e independente; às vezes, até mesmo cada parte do objeto tinha sua projeção perspectiva particular. Como resultado, a "realidade" construída pela pintura era necessariamente fragmentária e incompleta — e não poderia ser diferente porque a única força unificadora e totalizante capaz de povoar os objetos e seres do mundo era Deus. A partir da perspectiva renascentista, porém, o espaço ganha homogeneidade e isso se mostra na sua materialidade gráfica: tudo aparece unificado, mas unificado não por forças místicas ou divinas e sim por relações geométricas forçadas

pelo espírito racional do artista. Isso quer dizer que o espaço material passa a ser habitado por forças invisíveis (linhas convergentes, proporções, pontos) que já não são mais Deus, ou que pelo menos já não mais escapam ao domínio intelectual do homem. A ordem divina das coisas é substituída por uma ordem racional e científica e o espaço passa a ser criação da inteligência do artista-geômetra. Não por acaso, o nascimento da perspectiva central coincide com o período da história em que uma burguesia emergente toma posição frente a Deus e afirma os seus direitos cidadãos contra a autoridade suprema personificada em seus adversários políticos: a nobreza absolutista e o clero.

3. Toda a racionalidade da perspectiva unilocular repousa no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário e gerador de toda ordem. Esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais e determina a topografia do espaço corresponde, no contracampo da ilusão especular, ao olho do *sujeito* que preenche o mundo de sentido, ou seja, o olho arbitrário do artista que sobrepõe à ordem divina uma ordem humana. É com essa perspectiva que nasce a noção de *sujeito* na pintura: todo quadro, a partir de então, torna-se uma visão do mundo a partir de um ponto originário, que coincide com o olho único e imóvel (o "centro visual") que está no vértice da "pirâmide" de Alberti. Se tomarmos como exemplo a *Última ceia* (1593) de Tintoretto, veremos que o centro diegético da cena (Cristo cercado pelos apóstolos) não coincide com o centro pictórico do espaço materializado no ponto de fuga. A divindade é portanto deslocada para um segundo plano, ela não é mais a fonte originária das determinações topológicas; pelo contrário, ela própria torna-se determinada pela posição do olho/sujeito que organiza o quadro. No primeiro plano do quadro já não está mais a figura sagrada, mas os mercadores burgueses, curiosamente privilegiados por uma posição estratégica do olho organizador do espaço, muito embora eles ocupem apenas um lugar marginal na encenação do ato religioso. Em termos conceituais: a verdade sagrada perde sua validade absoluta e é deslocada em benefício da verdade constitutiva do sujeito (Araheim 1980, p. 284). "O que motiva a



10. *A última ceia*, óleo de Tintoretto (1593).

experiência da perspectiva central é a profunda transformação espiritual que se operou no mundo europeu a partir de 1400, época em que a Europa se liberou da visão cósmica da Idade Média, à qual o indivíduo se encontra funcionalmente integrado. Se até então todo julgamento sobre o valor, toda representação do Eu e das coisas materiais pertenciam ao princípio de uma ordem superior e sobre-humana, 'tal como Deus vê o mundo', a partir desse momento, pelo contrário, o homem toma consciência de seu papel de 'sujeito onisciente'. É de seu próprio ponto de vista, com seu olhar que visa e que fixa, que ele imprime às coisas a sua ordem no mundo da imagem. A perspectiva central nasceu estabelecendo as proporções de distância; ela é a expressão de um egocentrismo da óptica e do pensamento, um subjetivismo total que marca o início dos tempos novos" (Schmoll 1952, p. 8).

|| - Há algo de paradoxal nessa *homogeneidade* das formas imposta pela perspectiva central. De um lado, ela parece imprimir um caráter objetivo às suas projeções, pois logra superar a subjetividade das construções espaciais da Idade Média por um sistema matemático rigoroso e exato.

É essa "objetividade", essa racionalidade, esse distanciamento que possibilitam a constituição do efeito de "realidade" dessa perspectiva, bem como a eficácia de seu sistema especular, de longa tradição em nossa cultura. Mas, ao mesmo tempo, essa mesma homogeneidade impõe um ponto de vista subjetivo, uma determinação do olho totalizador do sujeito da representação, "o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, como uma sistematização e uma estabilização do mundo exterior agindo como um alargamento da esfera do Eu" (Panofsky 1975, p. 160). Ao olhar para um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver tão-somente o "reflexo" especular de uma realidade que se abre para ele como numa janela; o que ele não percebe, na maioria das vezes, é que esse quadro *já está visto* por um olho hegemônico que lhe dirige o olhar. Essa contradição apenas reproduz o paradoxo que habita toda ideologia dominante: as determinações particulares, o ponto de vista específico, a intencionalidade que dita cada estratégia se encontram reprimidos ou ocultados por mecanismos de refração, de modo a permitir que a subjetividade de uma visão particular possa aparecer como a objetividade de um sistema de representação universal.

∩ Na verdade, por detrás de sua pretensão mecânica de "imitar a natureza", a perspectiva renascentista esconde a sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho/sujeito, tal como na filosofia idealista a plenitude e a homogeneidade do Ser é dada por um sujeito transcendental. Quase ao mesmo tempo em que Galileu anuncia o fim do geocentrismo, essa refração perspectiva surge para produzir um novo recentramento num ponto fixo originário — o olho — a partir do qual os objetos visualizados se organizariam. A perspectiva inventada no Renascimento ocupa nas artes visuais o mesmo lugar que o idealismo vai ocupar na filosofia três séculos mais tarde: substituiu o geocentrismo cristão decadente por um novo recentramento, através da instalação de um sujeito transcendental, entendido como uma *consciência* que dá origem ao sentido. A sua visão unilocular tem por função circunscrever a posição do *sujeito*; o espaço que ela constrói é

sempre o espaço centralizado, cujo núcleo coincide com o olho que o produz. O próprio sujeito cartesiano, como bem observa Lacan, não é senão um ponto geométrico, baseado no ponto gerador da perspectiva (Lacan 1979, p. 85). Quando, no decorrer do século XIX, a pintura afrouxa a obediência cega a essa visão monolítica, a ponto de um Cézanne, por exemplo, se insurgir completamente contra os seus cânones, a fotografia recém-inventada surge para salvar a perspectiva em crise, pois a construção de seu aparelho de base recupera todos os procedimentos renascentistas de "retificação" da informação visual.

A câmera fotográfica é sempre esse aparelho que estrutura os sinais luminosos recebidos do "exterior" segundo um código historicamente formado e que fabrica o visível com base num sistema de representação que corresponde à estratégia refrativa da burguesia ascendente do Renascimento. Por essa razão, não é exagero dizer que o aparelho de base do processo fotográfico "é um aparelho que difunde ideologia burguesa, antes mesmo de difundir o que quer que seja" (Pleyne/Thibaudéau 1969, p. 10) e mesmo quando *grosso modo* ele é utilizado com intenções progressistas. A imagem produzida pela câmera não faz senão confirmar e redobrar o código da visão renascentista que coloca um olho abstrato no centro do sistema de representação, impedindo ao mesmo tempo a ocorrência de qualquer outro sistema e assegurando dessa forma a dominação do olho sobre qualquer outro órgão da percepção. Essa hegemonia da visão está ligada, como não podia deixar de ser, ao logocentrismo ocidental, que põe o olho/sujeito no lugar de Deus: essa foi uma das formas assumidas pelo humanismo burguês para se contrapor ao cristianismo aristocrático e que a fotografia veio recuperar, bastante tardiamente, quatro séculos depois. A primeira fotografia que Niepce registra em 1826 nos mostra justamente uma *perspectiva* de telhados e a primeira imagem animada que os irmãos Lumière obtêm no cinema em 1895 mostra, por sua vez, a *perspectiva* dos trilhos e um trem surgindo a partir do ponto de fuga. Logo de início, foi preciso deixar clara uma continuidade, fixar a opção ideológica: "o triunfo da perspectiva unilocular como sistema de representação em que o olho do observador (do

pintor, do sujeito) ocupa o centro, dirige as linhas, reina à partida e na convergência dos raios luminosos" (Comolli 1975, p. 47).

É curioso que os analistas da fotografia (e dos seus desdobramentos posteriores) se mostrem preocupados quase que exclusivamente com a "ideologia" dos produtos acabados, das obras e de seus respectivos significados, permanecendo entretanto indiferentes às determinações técnicas de que dependem esses produtos. Ocorre que a fotografia, por estar subordinada a um aparato tecnológico e por incorporar a racionalidade matemática da projeção perspectiva, parece gozar de uma espécie de inviolabilidade que lhe garante a ciência. Durante muito tempo, a arte renascentista fez escorar o seu efeito especular no recurso às máquinas, pois a máquina, na sociedade capitalista emergente, dava garantias de cientificidade aos seus produtos: a câmera fotográfica é apenas um eco tardio dessa hipótese. "Sem dúvida, poderíamos questionar o lugar privilegiado que parecem ocupar as máquinas ópticas no ponto de interseção da ciência com as produções ideológicas. Não se poderia pois se perguntar se o caráter técnico das máquinas ópticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar não só o seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar? Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e as evita tornarem-se objeto de um questionamento" (Baudry 1970, p. 1). No entanto, basta seguir a gênese do efeito de "transparência" da fotografia para ver que os seus meios, as suas técnicas, os seus procedimentos já se encontram codificados segundo exigências de ordem ideológica: a história de seu nascimento e de sua transformação técnica não foi ditada simplesmente por "progressos científicos", mas sobretudo por tensões ideológicas. Por essa razão, só por inocência ou por má fé se pode ainda falar de uma "neutralidade" ou de um "realismo essencial" a pretexto de seus produtos e menos ainda se pode afirmar que eles possam estar engajados numa prática política libertária, sem que as formas dominantes de enunciação tenham sido profundamente perfuradas.