

O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea

The window-frame at its limit: cinema, Renaissance perspective and contemporary hypervisibility

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Doutorando pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Autor do livro "A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo" (Papyrus, 2013). Email: luizcarlosoliveira@gmail.com

Submetido em: 28/05/2017

Aceito em: 07/08/2017

DOSSIÊ

RESUMO

As imagens fílmicas e pictóricas analisadas neste artigo abordam sistemas ópticos que, genealogicamente conectados ao dispositivo figurativo da pintura com perspectiva centrada monocular, tematizam e problematizam o que podemos chamar de uma falência do modelo clássico de visão. O objetivo é investigar os limites epistemológicos de um paradigma visual atrelado à invenção do cinema e à corrida contemporânea em busca da hipervisibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Perspectiva geométrica; Modernidade.

ABSTRACT

The filmic and pictorial images analyzed in this article deal with optical systems genealogically connected to the figurative device of painting with monocular centered perspective. These images depict and problematize what one might call a collapse of the classical model of vision. The aim is to investigate the epistemological limits of a visual paradigm linked to the invention of cinema, and the contemporary race for hypervisibility.

KEYWORDS: Cinema. Geometrical Perspective. Modernity.

O paradoxo de Magritte

A relação de hereditariedade do dispositivo cinematográfico com o sistema perspectivo elaborado para a pintura no Renascimento já foi argumentada por muitos teóricos e historiadores. Hubert Damisch (1993), em seu fundamental livro sobre a origem da perspectiva, reforça o lugar comum de que o dispositivo de Brunelleschi¹ antecipa o modelo óptico que posteriormente seria desdobrado pela fotografia e o cinema, embora ressalte que a imagem lá vista não tem a mesma ontologia do *cliché* fotográfico. Numa entrevista, ele acrescentou que “a perspectiva desempenha um papel muito mais importante em nossa cultura agora do que durante o Renascimento. Não há tantas pinturas assim construídas de acordo com uma perspectiva estrita no século XV; já o filme, a fotografia, as novas mídias, dependem diretamente dela” (Bann & Damisch, 2016, p. 48).

Jean-Louis Comolli (1971), por sua vez, numa conhecida série de artigos em que propõe uma abordagem materialista da história do cinema, prefere enfatizar os pressupostos ideológicos da vinculação do cinema com o código naturalista da representação perspectiva. Ao longo dos textos que compõem a série, Comolli reafirma sistematicamente que a técnica que preside à suposta neutralidade perceptiva da câmera cinematográfica é tudo menos neutra: o olho-máquina do cinema, tal como o dispositivo perspectivo de Brunelleschi e os demais instrumentos ópticos do Renascimento, não é imune (não teria como ser) aos efeitos ideológicos da cultura que o produziu.

Num influente artigo escrito em 1970, Jean-Louis Baudry já havia criticado o que considerava a base ideológica (enraizada na metafísica ocidental) e a tradição artística (derivada dos modelos de figuração renascentistas) que, segundo ele, sustentavam a construção da ilusão de realidade no cinema. O esforço empreendido pelo conjunto das técnicas cinematográficas para forjar a sensação de continuidade, apesar da descontinuidade original do material (fotogramas estáticos a que a projeção restitui a mobilidade aparente; planos captados separadamente a que a montagem confere um sistema de ligação que torna os cortes “imperceptíveis”), só poderia corresponder, na visão de Baudry, a premissas ideológicas aptas a atender aos mecanismos da indústria cultural. O cinema desenvolveria, assim, o ilusionismo com o qual

1 O arquiteto florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446) pintou um pequeno painel representando o Batistério que fica situado à frente do Duomo, a Catedral de Florença. O Batistério teria sido pintado tal como visto dos degraus de entrada da catedral, em perspectiva estrita, tendo como suporte um painel quadrado e pequeno, uma *tavoletta*, na qual ele fez um furo num ponto estratégico (que corresponde ao ponto de fuga da composição); virando a *tavoletta* ao contrário e aproximando o olho do buraco feito no verso, o observador pode ver a pintura do Batistério refletida num espelho colocado diante do painel.

“mima” o seu espectador ao lhe dar a sensação de que ocupa a posição ideal de um puro olhar sem corpo, centro do espetáculo da percepção total do mundo: “gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo” (Baudry, 1983, p. 398).

Malgrado sua inegável importância histórica, o texto possui lacunas flagrantes. Ao denunciar os processos de alienação que o cinema corroboraria por meio de seu aparato ilusionista, Baudry chega a um diagnóstico totalizante e, em certos aspectos, impreciso: ele insere o cinema num certo determinismo histórico, não levando em conta uma série de forças que escapam aos programas do sistema e da indústria².

Uma recusa radical aos argumentos de Baudry pode ser encontrada em Steven Shaviro (2015, p. 58), para quem a relação do cinema com a centralidade ideal do olhar e com a perspectiva renascentista simplesmente não se sustenta, pois “se refere a uma tecnologia muito antiga [a *camera obscura*] que os aparelhos fotográficos e cinemáticos, assim como os desenvolvimentos sociais do capitalismo nos séculos XIX e XX, tornaram obsoleta”. Associar o prazer visual proporcionado pelo cinema à “ilusão de um sujeito estável e centrado”, assegurado pela representação de “um mundo espacial e temporalmente homogêneo”, consistiria numa arbitrariedade teórica indisfarçada, já que uma “variedade ampla de prazeres cinemáticos é baseada explicitamente no jogo livre descentralizado, na liberdade das amarras da subjetividade que a edição e os efeitos especiais tornam possíveis” (*ibid.*, p. 55).

Shaviro endossa a tese de Jonathan Crary de que não há exatamente uma continuidade ou cadeia progressiva entre a história da visão no Ocidente desde o Renascimento até a aparição da fotografia e do cinema: quando estes surgem no século XIX, é já num contexto social, cultural e científico em que havia ocorrido uma ruptura profunda com as condições de visão pressupostas pelo paradigma da câmara escura. Entre os séculos XVII e XVIII, a câmara escura oferecera não apenas um arranjo técnico, mas um modelo tanto para a observação dos fenômenos empíricos quanto para a introspecção reflexiva e a auto-observação, promovendo-se a uma figura epistemológica central, uma forma de legislar para o observador o que ele podia tomar como verdade perceptiva. “O posicionamento seguro do eu nesse espaço interior vazio era uma pré-condição para conhecer o mundo exterior” (Crary, 1994, p. 25). Fundada nas leis da óptica geométrica, a câmara escura fornecia um ponto de vista privilegiado e infalível. “Qualquer evidência sensorial que fosse dependente do corpo era rejeitada em favor das representações

2 Para uma discussão mais detalhada sobre o artigo, ver Ismail Xavier (2003, p. 47-51).

desse aparato mecânico e monocular, cuja autenticidade era situada ao abrigo de qualquer dúvida" (*ibid.*, p. 26). Havia um "distanciamento do mundo", ao qual se seguia uma descorporificação da visão: o ato de ver era separado do corpo para se "corrigir", isto é, para se afastar dos sentidos (encarados, nessa lógica, como enganosos, mentirosos). O que importava, na câmara escura, era a representação ordenada, o espaço racionalizado oferecido pela objetividade do aparato, independentemente da situação fisiológica ou sensorial dos sujeitos perceptivos. O olho ideal forjado pela câmara escura neutralizava o corpo, que só seria reintroduzido nos discursos e práticas da visão com a chegada do século XIX. Surgiria então a figura de um novo observador, cuja espessura corpórea participaria ativamente da experiência visual, doravante encarada como um amálgama de processos fisiológicos e estímulos externos que dramatizam o papel produtivo do corpo na visão. A descoberta de que o conhecimento visual era condicionado pela estrutura anatômica e física e pelo funcionamento do corpo – e do olho, em particular – fez com que a rigidez da câmara escura, com seu sistema óptico linear, suas posições fixas, sua distinção categórica entre interior e exterior, cedesse lugar a uma concepção da visão como não verídica, como alocada no corpo, o que constituiu, segundo Crary, a condição de possibilidade tanto para a experimentação artística do modernismo, quanto para as tecnologias de dominação e de espetáculo de que o cinema e a fotografia seriam inseparáveis nos séculos XIX e XX.

Paradoxalmente, a crescente hegemonia dessas duas técnicas ajudou a recriar os mitos de que a visão era incorpórea, verídica e "realista". Mas, se o cinema e a fotografia pareciam reencarnar a câmara escura, era apenas como uma miragem de um conjunto transparente de relações que a modernidade já tinha destronado (Crary, 1994, p. 34).

Assistindo às primeiras vistas de Lumière, de fato, somos confrontados com uma imagem que revela a tensão entre um mundo evanescente, cuja "substancialidade foi desacreditada de modo irrevogável" (Crary, 2013, p. 109), e um olhar fixo, insistente, que parece se esforçar para manter coeso um campo perceptual em que tudo se dissolve e se perde. É uma imagem que não confirma nem desdobra o modelo de visão da câmara escura, mas, inversamente, atesta "o fim do observador clássico, pontual ou ancorado", e acena para "a desordem dinâmica inerente ao estado atento, que o trabalho de Manet começou a desvelar [em torno de 1870]" (*ibid.*, p. 157). Se Godard pode afirmar, em *Histoire(s) du cinéma*,

que o cinematógrafo começa em Manet, é porque a obra do pintor já traz a figuração desse conflito que marcaria posteriormente as tomadas cinematográficas de Lumière (e que constitui, em sentido mais amplo, um traço essencial da lógica perceptiva da modernidade), a saber, a oposição entre “a integridade da visão, a obsessão com a unidade da percepção (que visa a manter o mundo real em funcionamento)”, e a “dinâmica da troca psíquica e econômica, de equivalência e substituição, fluxo e dispersão, que ameaça desancorar as posições e os termos aparentemente estáveis” (*ibid.*). À precisão do quadro observado em Lumière, cujas vistas se apóiam em composições refletidas, estudadas espacial e temporalmente, contrapõe-se uma visibilidade intermitente, que mobiliza novas faculdades da percepção ocular. A força sintética do enquadramento luta para rejuntar uma realidade que já foi centrifugada, esfacelada numa infinidade de microeventos simultâneos, uma realidade perpassada por um princípio de incerteza e inquietação. O resultado é uma experiência visual flutuante, que, por intermédio do caráter evanescente das formas cinematográficas, expõe a fragilidade do visível. O campo visual se desintegra à mercê de uma matéria de imagem dividida entre aparições e desaparecimentos, aproximações e distanciamentos. A câmara escura garantia uma permanência da representação e nutria o desejo de estabilizar o mundo percebido. O cinematógrafo de Lumière acentua a inconstância de uma experiência perceptiva em que tudo passa e nada se fixa. O olhar cinematográfico está imerso no mundo (mesmo quando está fora do registro “realista”), lançado nele, sujeito a suas contingências, oscilações e obtusidades; ele é contíguo à matéria sensória de uma realidade com a qual mantém uma relação de corpo a corpo.

O modelo da câmara escura, assim sendo, não se aplica à imagem temporalizada do cinema senão por analogias incompletas. Todavia, é incontornável entender a ligação que histórica e culturalmente se estabeleceu entre o cinema e a perspectiva geométrica do Renascimento. Há filmes, inclusive, que se constroem diretamente sobre os princípios estruturais desse paradigma, nem que seja para colocá-los em crise e eventualmente até negá-los, como é o caso – bastante famoso – de *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, que claramente emprega os esquemas da câmara escura e da vista através da janela enquanto metáforas da representação visual, somente para evidenciar os limites do código hermenêutico aí embutido.

A trama do filme é bem conhecida: Jeff (James Stewart), fotógrafo que está temporariamente numa cadeira de rodas por conta de um acidente de trabalho, adquire o perverso hobby de bisbilhotar a vida dos vizinhos. Numa madrugada chuvosa, entre uma soneca e outra, e dispondo de informações

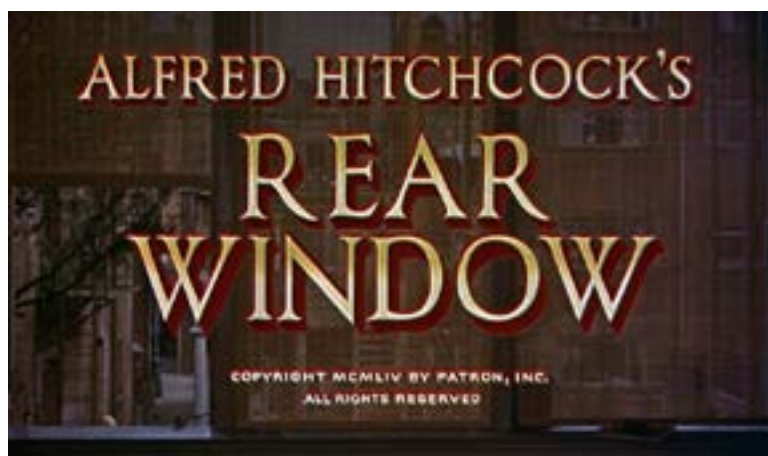
visuais apenas fragmentárias e incompletas, ele crê testemunhar um crime: o vizinho do prédio em frente teria assassinado a esposa – acontecimento que Jeff parece mais *desejar* do que propriamente *ver*. Partindo, então, de poucos indícios, mas contando com muita engenhosidade, o fotógrafo chegará à conclusão de que o crime realmente ocorreu.

A princípio, Jeff se apresenta como “um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros”; um “sujeito privatizado”, confinado em um espaço doméstico, “apartado de um mundo exterior público” (Crary, 2012, p. 45). Tudo isso rima com o modelo da câmara escura.

No entanto, um elemento essencial de *Janela indiscreta* é o fato de o assassinato não ser mostrado: ele é “montado” na cabeça de Jeff pela articulação de informações estanques. O crime não é dado *a priori* na imagem, mas construído pela soma de ideias, pela montagem (no sentido produtivo/*kulechoviano* do termo) e, evidentemente, pela fantasia. O modelo, então, já não pode ser a objetividade, a operacionalidade racionalista da câmara escura, mas a subjetividade de uma visão que obedece a uma lógica na qual compete ao observador – interagindo com aparatos ópticos, próteses maquinicas (como a luneta e a lente teleobjetiva usadas por Jeff) – produzir o campo visual, fabricar o efeito de realidade, doravante percebido como evento subjetivo.

O filme perfaz, no fundo, a passagem descrita por Crary de um regime de observação a outro, ou seja, do modelo epistemológico da câmara escura como base objetiva da visão e como meio de obtenção de uma imagem “verdadeira” do mundo exterior, a um outro modelo que identifica na contribuição singular do observador – sua sensibilidade, sua inteligência, seus “erros humanos” – a instância de *produção ativa* da experiência óptica.

A primeira imagem de *Janela indiscreta* consiste na cortina da sala de estar do apartamento de Jeff se abrindo e revelando uma visão panorâmica da vizinhança (fig. 1 e 2). Essa imagem, que repete o ritual de início da própria sessão de cinema (a abertura da cortina que cobria a tela), inscreve o filme, desde já, numa chave reflexiva: o que veremos a partir de então será a teoria do espetáculo segundo Hitchcock.



Figuras 1 e 2: Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.

Uma das funções da cortina no plano de abertura do filme reside em salientar que a imagem nunca é perfeitamente transparente. Toda imagem, mesmo a mais realista ou naturalista, só oferece ao espectador um acesso velado à realidade. O véu, ou a trama que filtra nosso olhar, em última análise, é a própria personalidade artística do autor da imagem (não por acaso, o nome de Alfred Hitchcock surge – junto com o título do filme – impresso sobre a cortina ainda parcialmente fechada).

Depois que todos os três segmentos da cortina são abertos, a câmera desliza num ansioso *travelling* para frente, quase como se quisesse sair pela janela e passear pelos apartamentos vizinhos. Esse *travelling* é o suficiente para ratificar o caráter privilegiado do ponto de vista que se tem desse apartamento e, a um só tempo, indicar sua limitação, já que a câmera, embora almejasse transpor toda e qualquer barreira, acaba freando ao chegar à beirada da janela.

O início de *Janela indiscreta* traz à mente, de forma inevitável, a formulação de Leon Battista Alberti em seu tratado *De pictura*, de 1435, que, ao enunciar o sistema de representação estruturado pela perspectiva linear, elege justamente a figura da janela como emblema da “nova” pintura: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (Alberti, 1999, p. 94).

É preciso entender que essa janela evocada por Alberti não é uma simples abertura no visível: ela é antes a abertura que permite o próprio ver. O que se tem aí, então, não é a pintura como acesso ao visível, e sim a pintura como o espaço que *faz surgir o visível*. O espectador do quadro, ao ler e interpretar os traços deixados pelo pincel na tela, faz nascer um sentido. Assim como o antigo *templum* romano (ferramenta usada para observar um recorte do céu a fim de isolar e analisar os sinais de augura traçados pelo voo dos pássaros), o dispositivo perspectivo constitui um modo de racionalização, de significação do espaço: seu sistema operatório instaura um campo de leitura, de representação, de interpretação de traços visuais (voos de pássaros, marcas de pintura) *como signos* (Charbonnier, 2007, p. 29-30). Mas, contrariamente ao *templum*, a pintura em perspectiva necessita de uma orientação particular segundo um plano vertical, de maneira a engendrar a simulação de uma “vista através”, já que o quadro-janela pressupõe uma ilusão de profundidade subordinada ao sistema geométrico obtido por um corte perpendicular numa pirâmide visual.

Enquanto máquina óptica que, pela astúcia de uma lei geométrica, reduz o observador a um ponto imóvel, o quadro albertiano permite que se veja de uma posição em que não se é visto. Desprovido que é de extensão e movimento, o ponto de observação consignado pela perspectiva geométrica torna o observador invisível. Nasce um espaço de intimidade. O indivíduo postado à janela de Alberti está escondido do olhar do outro. Donde a tentação voyeurística desse observador, a perversão escópica de que é quase indissociável, e que Hitchcock sublinha em vários momentos de *Janela indiscreta*, como naqueles em que Jeff observa a vizinha dançarina, que ele apelidou de “Miss Torso” (fig. 3). Na primeira aparição dessa personagem, Hitchcock alude ao quadro *Night Windows*, de Edward Hopper (fig. 4), no qual já havia um comentário sobre as novas situações voyeurísticas proporcionadas pela vida nos modernos centros urbanos, verticalizados e populosos.



Figura 3: Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.



Figura 4: Edward Hopper, *Night Windows*, 1928, óleo sobre tela, 73,7 x 86,4 cm, Nova York, MoMA.

O ângulo de visão levemente inclinado de cima para baixo, que Hitchcock retoma da pintura de Hopper, enfatiza o aspecto de dominação do observador em relação à pessoa observada. Mas a incompletude da visão, assim como a nudez somente parcial do corpo feminino, ao mesmo tempo em que joga com a estrutura elíptica do erotismo, afirma um ponto cego, impõe um limite para a potência do par olhar-desejo encarnada no voyeur. Da mesma forma que a janela se acha no limite entre um exterior e um interior, o quadro derivado do modelo albertiano fica na fronteira entre potência e impotência, abertura e fechamento, transparência e opacidade.

Com relação a essa atitude pervertida do observador que opera invisivelmente, um comentário ainda mais explícito que o de Hitchcock pode ser encontrado em *O homem sem sombra* (*Hollow Man*, 2000), de Paul Verhoeven, numa cena abertamente inspirada em *Janela indiscreta* (fig. 5 e 6).



Figuras 5 e 6: Paul Verhoeven, *O homem sem sombra*, 2000.

A parede de tijolinhos do prédio da moça cuja intimidade é violada é somente um dos elementos que deixam clara a aproximação dessa cena com *Janela indiscreta*. O homem que observa a vizinha se despindo é um cientista que desenvolveu uma tecnologia para se tornar invisível. Rapidamente, sua arrogância científica, mesclada à falta de escrúpulos, leva-o a converter a crença positivista “incauta” de sua pesquisa inicial em ambição megalomaniaca com acento totalitário-fascista. Na cena em questão, ele consegue fugir do laboratório (onde era mantido sob a vigilância dos colegas) e vai até sua casa pegar alguns pertences. É quando avista, pela janela, a vizinha do apartamento em frente tirando a roupa e se preparando para tomar banho. Por ele ser um homem invisível – embora, nesse momento da observação à janela, esteja vestido com o invólucro de borracha feito para dar-lhe contornos visíveis e situá-lo melhor no espaço material –, o filme trabalha de modo literal com aquela ideia da invisibilidade do observador-voyeur implicada pelo modelo albertiano de quadro. No desenrolar da cena, o cientista retira sua capa de látex e, uma vez totalmente invisível, invade o apartamento da vizinha para estuprá-la. Verhoeven demonstra, de maneira direta e brutal, a transgressão dos limites éticos do olhar “curioso”, que move tanto a ciência como a indústria do espetáculo.

O quadro perspectivo, como já dissemos, reduz o sujeito do olhar a um ponto do sistema, que coincide com o vértice (ou a origem) da pirâmide visual. Se o sujeito é primeiramente reduzido a uma mera abstração, a um ponto num sistema projetivo, todas as questões da existência material desse sujeito são, destarte, abandonadas. As condições sociais e econômicas desse sujeito, suas determinações históricas, seu gênero, classe, humor, temperamento, nada disso participa desse momento inicial de construção do sistema perspectivo, que aspira a uma transparência total da representação. Entre o ponto do olhar e o mundo que se dá a ver na imagem assim concebida, nenhuma membrana, nenhum filtro, nenhuma camada atmosférica se interpõe.

Mas tal transparência é mesmo possível? Ou, inexoravelmente, algo se infiltra nesse intervalo entre o olho e o mundo representado, impondo algum nível de refração e opacidade? O sujeito pode ser abstraído de sua historicidade?

A ideia de uma isometria da representação, de uma relação de transparência entre os significados

contidos na pintura e os signos plásticos que os possibilitam, deve então ser questionada – como fez Hopper e como faria também Magritte, outro artista com o qual Hitchcock parece dialogar enormemente (fig. 7 e 8) –, pois todo quadro, no fim das contas, é uma superfície opaca, intransponível, uma tela plana que o olhar não pode atravessar senão ilusoriamente. Destituído do efeito perspectivo e trazido de volta à realidade material do seu meio, o quadro reaparece como parede de tinta, opacidade plana.



Figura 7: Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.

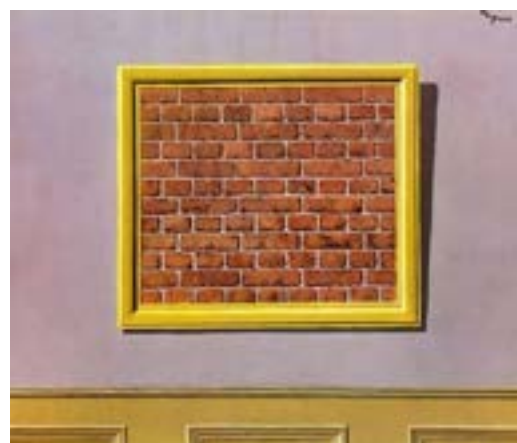


Figura 8: René Magritte, *La Saignée*, 1938-1939, guache sobre papel, 37 x 43 cm, Roterdã, Museum Boymans-van Beuningen.

O muro de tijolos de Magritte, contra o qual se choca o olhar frustrado do observador-voyeur, funciona na mesma lógica daquele encontrado no prédio de *Janela indiscreta*: ele contraria a transparência mimética da representação icônica, não pela oferta de uma alternativa à mimese convencional, mas, e aí reside a provocação, pela imitação perfeita (no sentido do cumprimento estrito das regras da figuração clássica) de um objeto (o muro) que é praticamente a negação mesma da promessa de visibilidade desimpedida e de visão em profundidade contida no paradigma do quadro-janela. Na medida em que a janela se abre, é a visão em si que se fecha.

Com Magritte, não se trata de pintar objetos, mas, como ele próprio afirma, de “pintar a imagem da semelhança”, a qual consiste em “um pensamento que surge ao se tornar aquilo que o mundo lhe oferece”, ou seja, ao “se submeter à descrição exata do mundo visível” (Magritte, 1979, p. 510). Ao dizer isso, conforme explica Barbara Cassin, Magritte se inscreve na grande tradição – a mesma de Leonardo da Vinci – da pintura como *cosa mentale*. Mas, no caso de Magritte, dá-se um giro a mais na manivela, pois

“a pintura [para ele] é não apenas coisa mental: ela *faz ver* o pensamento, ela o coloca em visibilidade aqui e agora no mundo” (Cassin, 2016, p. 130). Magritte não cansa de deixar claro, de várias formas possíveis, que o que ele nos mostra é uma imagem – uma imagem cuja função é nos provar o que é (e o que pode) a imagem, não toda e qualquer imagem, mas aquela forjada pelo paradigma mimético. Ele pinta, portanto, “a própria operação da *mimesis*”, o próprio “ato de pintar”, ou ainda, “a pintura em ato”, num tipo de atitude reflexiva que caracteriza a modernidade estética.



Figura 9: René Magritte, *Éloge de la dialectique*, 1937, óleo sobre tela, 66,5 x 54 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



Figura 10: René Magritte, *Le soir qui tombe*, 1964, óleo sobre tela, 162 x 130 cm, Houston, The Menil Collection.

Em alguns de seus quadros, como *Éloge de la dialectique* (fig. 9) e *Le soleil qui tombe* (fig. 10), Magritte questiona a janela albertiana em suas separações constitutivas: interior e exterior, verdade objetiva e ilusão de óptica se comutam. “O fora está dentro; a tela é uma modulação do real” (*ibid.*, p. 134). Há aí um paradoxo do visível que Hitchcock subscreve em *Janela indiscreta*. Da janela de Alberti à de Magritte – e à de Hitchcock, que é sua irmã³ – “passamos de uma estética da similitude, da mimese – com o

³ Para uma comparação mais aprofundada entre Hitchcock e Magritte, ver Victor I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes: variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris: Hazan, 2015.

que isso implica convencionalmente de ‘transparência’ – a uma estética da representação, com sua ‘opacidade’” (Ishaghpour, 2004, p. 24). A velha metáfora do quadro como janela aberta, uma metáfora que era manifestamente um dos fundamentos da pintura moderna, é mobilizada não mais para destacar a janela em si, mas o véu, a tela, aquilo que torna a visão problemática, quando não a impede pura e simplesmente.

O espectador dentro da imagem

O que descrevemos até aqui como parte central da engrenagem de *Janela indiscreta* – a inadequação da posição imóvel e “invisível” do observador clássico, que percebe objetivamente a realidade exterior, e a concomitante demanda moderna por um observador alerta e produtivo, desafiado por novas intrigas visuais e situações ópticas que, a um só tempo, potencializam e limitam sua visão, não raro reconhecendo-a como o resultado de uma atividade subjetiva –, todo esse *drama do olhar*, enfim, já havia sido um tema recorrente na pintura do século XIX. “Desde o fim do século XVIII, e até o impressionismo, e talvez até mesmo além dele, são muitos os quadros que arremedam o exercício do olhar, solitário de preferência, a um só tempo todo-poderoso e desesperadamente limitado” (Aumont, 2004, p. 58). Em épocas anteriores, artistas como Vermeer e Velásquez já tinham trazido uma investigação acerca das condições em que se dava a representação e se constituía o olhar sobre as coisas. Mas é no limiar da modernidade, e ao longo dela, que essa reflexão inclui de maneira mais sistemática a figura do observador, do indivíduo ocupado com a visão de alguma coisa, inserido na imagem como “sujeito que olha”.⁴

Podemos pensar no contemplador de paisagens que aparece em alguns quadros de Caspar David Friedrich, aquele observador que, situado no topo do mundo, mira o espetáculo grandioso da natureza (fig. 11). Ou naquela mulher postada à janela (fig. 12), a contemplar a paisagem de uma posição melancolicamente fixa, como que consciente de que o faz pela última vez, na fronteira não só entre interior e exterior, cultura e natureza, mas, principalmente, entre a representação clássica – subsumida

4 Essa problematização do observador moderno é uma recorrência também na literatura oitocentista, como comprovam os contos *A janela de esquina do meu primo*, de E.T.A. Hoffmann, e *O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe, duas narrativas curtas ficcionais que são praticamente pequenos tratados da modernidade visual.

no *topos* albertiano da pintura como janela aberta – e a experiência moderna, que implicará, por exemplo, a voga da paisagem pintada *en plein air*, invenção que se erige contra a tradição da imagem da natureza pintada em ateliê, à qual Friedrich ainda se refere em seu quadro, com essa contemplação feita de dentro de um espaço de cultura (o interior do ateliê) a partir do qual se observa a natureza (o espaço exterior).



Figura 11: Caspar David Friedrich,
Der Wanderer über dem Nebelmeer, c. 1818,
óleo sobre tela, 98.4 cm x 74.8 cm,
Kunsthalle Hamburg.



Figura 12: Caspar David Friedrich,
Mulher à janela, 1822,
óleo sobre tela, 44 x 73 cm,
Berlim, Alte Nationalgalerie.

A janela pintada, tornada ela própria objeto de figuração, atualiza a dialética interior/exterior, sem a qual, na lógica desse paradigma pictórico a cujo ocaso a observadora de Friedrich assiste, a significação da paisagem não consegue se afirmar. “Para perceber uma paisagem como tal, é preciso preencher um pré-requisito indispensável: a *distância*. [...] É o retângulo da janela que transforma o exterior em ‘paisagem’” (Stoichita, 1999, p. 58). À exceção da figura humana e de um ou outro detalhe, praticamente tudo na pintura *Mulher à janela* é composto de linhas verticais e horizontais, como se Friedrich quisesse

reduplicar dentro do próprio espaço pintado as retas que constituem o quadro-janela; toda a cena pictórica aí representada ressurte então como um comentário meta-estético sobre a convenção do quadro enquanto unidade de percepção da pintura.

Como afirmou Stoichita (1999; 2015), a presença no interior dos quadros de personagens tematizando o olhar contém sempre indícios que dizem respeito à nossa própria percepção de espectadores. Tal é o caso em *Mulher à janela*. O quadro deixa claro o ponto de vista excepcional, o “privilegio óptico” dessa observadora que vê uma paisagem através da janela aberta. Mas esse corpo aí figurado de costas é, justamente, o que encobre parcialmente a janela (que, por si só, já está situada a uma distância razoável de nós), prejudica nossa visão e nos impede de ver a paisagem que ela, a personagem da pintura, está vendo. Dessa forma, o quadro tematiza também o avesso cúmplice do tal privilégio dado ao olhar na pintura albertiana: ele aponta a eventual dificuldade de ver, os limites da experiência do olhar, que se tornariam um motivo visual assaz recorrente na segunda metade do século XIX.

Se, em Friedrich, a *mise en abyme* do espectador concerne à contemplação de um objeto pictural específico (a paisagem), décadas depois, com o surgimento de pintores como Manet e Gustave Caillebotte, já se tem outro tipo de observador, não mais abismado com a aparição magnificente da natureza, tampouco engajado no sistema semiótico da paisagem pintada em ateliê, mas enredado no espetáculo corriqueiro da vida moderna, seja investindo sua atenção em algum evento efêmero, seja fitando algo ou alguém que não está no quadro (um pensamento, uma ausência, um flerte), dando origem a um misterioso teatro de olhares, como no quadro *Le Chemin de fer*, de Manet (fig. 13).



Figura 13: Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-1873,

óleo sobre tela, 93.3 x 111.5 cm, Washington, National Gallery of Art.

Esse quadro evidencia o “olhar condicionado”, a demarcação do lugar da percepção e a consequente dificuldade de uma observação direta. A menina que assiste à passagem do trem está duplamente afastada do evento que capturou sua atenção: primeiramente, pelas barras de ferro em que ela se apóia (e que prejudicam parcialmente sua visão); depois, pela fumaça que preenche o fundo do quadro, a qual gera uma decalagem perceptiva, já que o agente do fenômeno percebido não se encontra mais ali (o que se tem é somente um rastro, um vestígio). Essa fumaça ajuda a esvaziar a pintura de seu efeito de profundidade, porque causa um achatamento entre o fundo e a superfície do plano pictural. O vapor deixado para trás pelo trem indica tanto a efemeridade desse acontecimento, a impossibilidade de apreendê-lo numa imagem estável e nítida, como também a impermanência a que o deslocamento veloz submete a visão (tanto a de quem está dentro do trem quanto a de quem assiste à sua passagem do lado de fora). A mulher com o livro aberto sobre o colo, por sua vez, parece ter abandonado (provisoriamente ou não) a leitura – atividade que exige concentração e certa dose de ofuscamento da realidade à volta – para se entregar à atenção flutuante e até mesmo à distração correspondente ao ambiente sensorial moderno, com seus estímulos diversos e seu convite à instabilidade perceptiva. Em

última instância, essa pintura de Manet traria o testemunho de uma desagregação do campo óptico. E, nós, enquanto espectadores dela, somos convidados a adotar sua perspectiva e seu ângulo de visão limitado – mais limitado ainda para nós do que para a menina dentro do quadro, cujo corpo, junto ao da leitora, forma uma barreira que impede nosso olhar de penetrar nesse espaço pictórico já concebido, ele próprio, segundo uma estratégia de negação da profundidade.

A tematização e a problematização do olhar, assuntos cruciais da nova poética pictural oitocentista, incluem a figura do frequentador das casas de espetáculo modernas, como aparece num quadro de Albert Maignan pintado na aurora do século XX (fig. 14). Nele, vários indivíduos da platéia de uma sala de concertos lotada têm os olhos e a atenção voltados para um palco que o pintor preferiu manter fora do espaço de representação da sua pintura: o centro de gravidade se deslocou do objeto ou da cena ao olhar sobre eles, ou melhor, ao portador desse olhar, o espectador, “redobrado materialmente no quadro” (Aumont, 2004, p. 60).



Figura 14: Albert Maignan, *Adagio Appassionato (Salle du Conservatoire)*, 1904,

Musée des Beaux Arts de Lyon.

O foco nos sujeitos absorvidos na fruição do espetáculo (ou distraídos em pensamentos que jamais poderemos adivinhar ou sondar) mostra que o interesse de Maignan não está exatamente no que se passa no espaço iluminado do palco, mas nessa penumbra, nesse lusco-fusco dos balcões e demais lugares ocupados pela platéia, onde diversas pessoas emprestam os olhos, o ouvido e a atenção a um evento exterior que, se não as retira de si mesmas, pelo menos as divide ao meio, colocando-as entre a demanda psicológica e sensorialmente dispendiosa que vem do espetáculo e a necessidade de manter ativos o fluxo de pensamento e a vida subjetiva interior. Eis uma boa ilustração da situação do espectador moderno, fielmente representada nessa meia-luz do balcão, elo perdido entre a intimidade e a esfera pública, onde são figurados um homem e uma mulher que parecem tão familiarmente estranhos um ao outro.

Em *Janela indiscreta*, Hitchcock herda e atualiza esse espectador-dentro-do-quadro e, questionando o significado e a função do olhar, problematizando na *diégèse* nossa relação com a figuração, resvala no tema do conhecimento pela visão e pelas aparências, “que é o tema do século XIX, e o do cinema” (Aumont, 2004, p. 51).

A maquinação do quadro

Se Hitchcock conduz sua reflexão sobre a concepção albertiana do quadro de maneira indireta e dissimulada, Peter Greenaway, em *The Draughtsman's Contract* (1982), o faz explicitamente: seu filme se passa no final do século XVII e tem como protagonista o autor de uma série de desenhos executados com o auxílio de um instrumento perspectivo (fig. 15 e 16) semelhante àqueles que se vê nas gravuras que ilustravam os tratados e manuais práticos de Albrecht Dürer (fig. 17) e Jean Dubreuil (fig. 18 e 19). Em alguns momentos, o filme recorre a enquadramentos didáticos, que expõem o método empregado pela perspectiva linear para ordenar óptica e espacialmente o mundo representado (fig. 20).

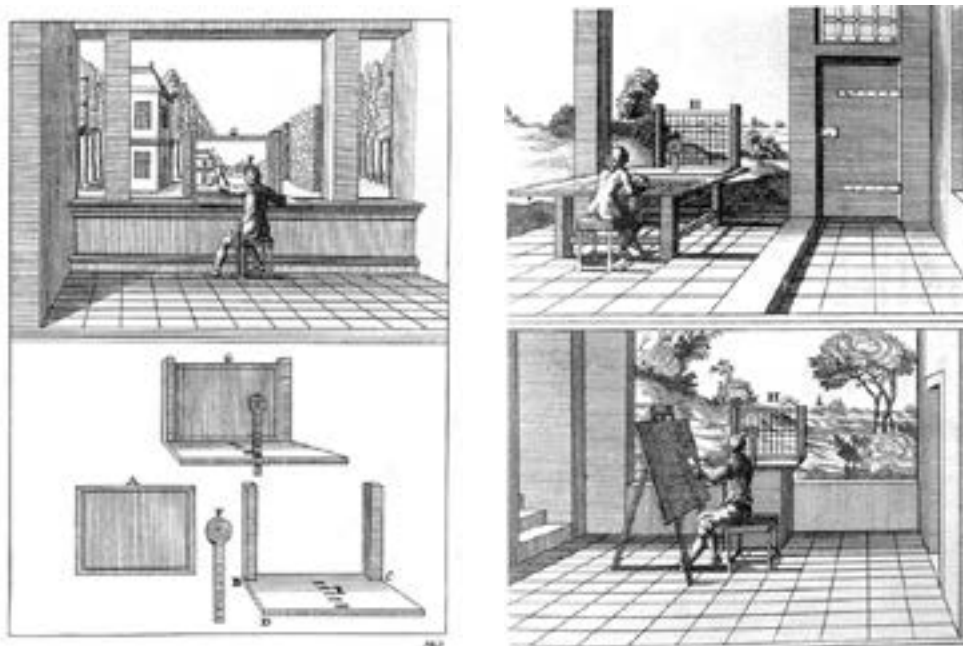


Figuras 15 e 16: Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, 1982.



Figura 17: Albrecht Dürer, *Artista desenhando um nu*, 1538, xilogravura para o *Unterweysung der Messung*,

7,5 x 21,5 cm, Berlim, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



1. Figuras 18 e 19: Jean Dubreuil, ilustrações para *La Perspective pratique*:

nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs,

tapissiers & autres servans du dessein, Paris, Melchior Tavernier, 1642.



Figura 20: Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, 1982.

O instrumento usado pelo protagonista de *The Draughtsman's Contract* exhibe com clareza o duplo corte envolvido na escolha de um quadro: um corte *fenomenológico* (já que o quadro seleciona somente uma parte do mundo percebido e limita a duas dimensões o objeto da experiência óptica) e *semiótico* (pois estabelece um campo de visão que é também campo de significação em que se pode ler e interpretar os signos lá inscritos). O dispositivo empregado por ele sublinha o fato de a representação em perspectiva – para além do princípio da imitação da natureza que caracteriza a pintura européia do século XIV ao fim do XIX – repousar numa engrenagem que geometriza o espaço e maquiniza a visão, a qual é doravante subordinada a uma “grade”, ou a uma quadrificação do seu campo. A principal tarefa da perspectiva, como disse Damisch (2016), é construir o tabuleiro de xadrez sobre o qual a representação deve acontecer; ela instala o dispositivo matricial de organização espacial da *istoria* (no sentido albertiano do termo). “A perspectiva [...] não apenas mostra: ela pensa” (Arasse, 2004, p. 64). O quadro sempre está “tramando algo” em relação ao espectador. E o que *The Draughtsman's Contract* coloca em jogo é justamente essa trama, essa maquinação do quadro, essa evidência de que o quadro-janela da representação perspectiva é, antes de tudo, um *quadro-máquina*.

A ideia do quadro como máquina – e da representação mimética como conjunto de signos operantes que funcionam como as peças de um mecanismo – é conhecida na história da arte. Roger de Piles recorreu à metáfora da máquina para designar “a operação intelectual pela qual o pintor concebe a ‘disposição’, isto é, o arranjo das ‘peças’ do quadro” (Arasse, 1996, p. 202). O termo máquina institui o quadro como uma engrenagem produtora de efeitos: “Para o pensamento clássico, tal como o exprime Roger de Piles, o quadro de pintura é uma ‘operação’ de representação, um trabalho de montagem [*assemblage*], uma maquinaria representativa[:] a representação de uma (operação de) representação” (*ibid.*, p. 203).

Nada ilustra melhor essa maquinação intelectual implícita no quadro da pintura em perspectiva do que o dispositivo do protagonista de *The Draughtsman's Contract*: sua tarefa de estruturação ortogonal do espaço de inscrição da imagem sublinha o sentido fundamental da operação intelectual que está na base da perspectiva.

Mas a perspectiva como meio de pacificação da realidade percebida, ou como conversão do mundo desestruturado da percepção imediata em mundo geometrizado, encontra seus limites. Assim como *Janela indiscreta*, o filme de Greenaway joga com as incertezas do olhar, com as tensões entre o visto

e o não visto, entre a obviedade e a obtusidade do mundo visível. Tudo se passa como se, na série de desenhos que pontua o filme, houvesse um texto cifrado, uma mensagem secreta disseminada através de pequenos detalhes – uma escada colocada onde não deveria, uma peça de roupa pendurada num arbusto, um par de botas largado na grama, etc. – que perturbam a tranquilidade das vistas do jardim e sugerem uma subversão da encomenda inicial do pintor. Como nota Jean-Yves Pouilloux (1984), as linhas que preenchem pouco a pouco as folhas de papel esquadrinhadas usadas pelo pintor – iguais à que aparece na gravura de Dürer – são impulsionadas pela preocupação maníaca de não deixar escapar nenhum detalhe, mas essas linhas tornam perceptível também a falha na ambição de copiar a realidade, já que os desenhos implicam necessariamente distorções constitutivas no tempo e no espaço:

[A perspectiva] não apenas seleciona uma superfície restrita no todo da percepção, mas ainda ordena os planos uns em relação aos outros, transformando uma paisagem num cenário onde o primeiro plano mascara uma parte do que está no segundo. [...] O desenhista que quer reproduzir o visível parece condenado à derrota, seus desenhos se tornam recolhimentos de índices em torno de um enigma; em vez de retrair o que é visto, eles designam o que não se vê (Pouilloux, 1984, p. 27).

Curiosamente, essa mesma problemática do quadro e da imagem perspectiva aparece, mas com roupagem totalmente diferente, numa cena da ficção-científica futurista *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, realizada no mesmo ano do filme de Peter Greenaway. A cena em questão mostra uma fotografia (fig. 21) sendo esquadrinhada e analisada por uma aparelhagem eletrônica que refaz, na era do vídeo e da informática, a grade geométrica dos instrumentos ópticos que, a exemplo daquele visto em *The Draughtsman's Contract*, presidiam à organização perspectiva do espaço pictórico renascentista. A imagem analisada em *Blade Runner* apresenta ainda uma curiosa semelhança morfológica e iconográfica com os “interiores com espelho” da pintura flamenga do século XV (fig. 22), além de evocar o arranjo composicional do *doorkijkje* (a vista através da porta), motivo recorrente na pintura holandesa do século XVII.



Figura 21: Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.



Figura 22: Robert Campin, "Mestre de Flémalle",
São João Batista e o Mestre Franciscano
Heinrich von Werl, painel esquerdo, 1438,
 óleo sobre madeira, 101 x 47 cm,
 Madri, Museu do Prado.

Essa cena de *Blade Runner* é uma espécie de refilmagem, em versão *high-tech*, da célebre cena da revelação/ampliação das fotografias em *Blow Up – Depois daquele beijo* (*Blow Up*, 1966), de Michelangelo Antonioni, cujo protagonista é um fotógrafo que, ao observar as imagens aparentemente banais que fez num parque, é arrebatado por um detalhe intrigante, enigmático, que interpela o olhar e o obriga a uma reinterpretação do conjunto. Siderado pela fulgurância do detalhe (e pela hipótese de que sua câmera tenha registrado, a despeito de qualquer intenção inicial, um crime camuflado na paisagem de fundo), o fotógrafo entra numa vertigem interpretativa sem fim. Para acompanhar essa "imersão prolongada

do olhar no espaço fotográfico” (Roche, 2010, p. 83), a câmera de Antonioni procura mergulhar – por meio de avanços e recuos, idas e vindas descontínuas – no espaço virtual cujo volume a fotografia dá a imaginar.

Já a vertigem de imagem experimentada pela personagem de Harrison Ford em *Blade Runner* se dá de outra maneira, configurando toda uma mudança de atitude em relação à imagem e ao que ela representa. O herói-detetive do filme de Scott põe uma foto num aparelho parecido com os videocassetes da época; em seguida, através de uma série de comandos vocais, ele seleciona e amplia as partes da imagem que mais lhe interessam. Pouco a pouco, vai penetrando nas entranhas da imagem, até ver surgir um elemento revelador. É como se revisitasse a cena do crime com uma lupa e se lançasse à procura de alguma pista para sua investigação. Mas a cena do crime, nesse caso, consiste numa fotografia processada e redimensionada por um computador, e a lupa é um *zoom* eletrônico. Após sua transcodificação para a imagem computadorizada, a fotografia dá lugar a novos acontecimentos visuais que, na imagem anterior, só existiam como virtualidade. A imagem se abre, assim, para um novo campo de visualizações possíveis, ou de figurações em potência. A varredura eletrônica descobre outras camadas de imagem, desvelando figuras que jaziam nos ângulos mortos do campo visual abarcado pela foto. O aparato tecnológico usado pelo detetive trata a imagem fotográfica como uma superfície que, uma vez varrida, escavada, revirada, expõe elementos que só poderiam ficar registrados caso a imagem condensasse múltiplos pontos de vista, o que entra em contradição com a própria natureza da tomada fotográfica (recorte do real apreendido de um só golpe, de uma só vez [cf. Dubois, 2012, p. 166-167]). Se o aparelho fotográfico imita o princípio da perspectiva monocular – “há um olho único e todas as linhas convergem para o ponto que é a projeção do olho na superfície da representação” (Arasse, 2004, p. 46) –, então é correto concluir que a “cena *Blow Up*” de *Blade Runner* opera uma ruptura no sistema de representação monofocal da perspectiva centrada: em vez de supor um espectador imóvel, fixo a uma certa distância do que olha, e olhando com um só olho, a imagem escrutada pela aparelhagem eletrônica se prova dotada de “uma ambiguidade estrutural, de uma pluralidade de componentes [de pontos de vista] e de estratificações” (Bertetto, 2015, p. 12). A imagem não é mais um espelho que reflete o mundo: ela é um acúmulo de signos, uma intersecção e sobreposição de planos e formas visuais que só podem ser destrinchados pelo olho artificial da tecnologia. Trata-se de uma passagem do índice ao signo hiperreal, ou da imagem foto-analógica à imagem-simulacro.

Blade Runner prospecta o estágio limítrofe daquele “*frenesi do visível*” iniciado, segundo Comolli (1980, p. 122-123), na segunda metade do século XIX, época de grande “multiplicação social das imagens” (maior produção e circulação de jornais ilustrados, gravuras, caricaturas, fotos) e de uma “expansão do campo do visível” impulsionada, entre outras coisas, pela proliferação de instrumentos ópticos como o estereoscópio, o fenacístoscópio, o zoopraxiscópio, etc. – dispositivos inventados com finalidades científicas para complementar a visão e até corrigi-la ou aprimorá-la, mas rapidamente assimilados como forma de espetáculo e prazer visual. Essas máquinas de visão – às quais o cinema viria se somar – endossam um desejo moderno de ubiquidade e panoptismo. No entanto, essa “nova magia do visível” (*ibid.*, p. 123), à proporção que deslumbra, inscreve o olho humano na confusão, na dúvida. Enquanto parecem respeitar e até mesmo aperfeiçoar a “visão normal”, prometendo uma percepção mais acurada do que a humana, as ferramentas visuais da modernidade trazem de volta uma série de acidentes e aberrações ópticas que as leis da visão clássica tinham reprimido: o espetáculo cinematográfico, por exemplo, propicia certos efeitos – em grande parte, impensados e imprevistos – que questionam, quando não destroem, as normas estabelecidas da figuração analógica e da representação visual. Evidencia-se, assim, a falsa objetividade não só do cinema, mas de todos os dispositivos de captação automática do real, que muitas vezes aumentam a incerteza que supostamente viriam a solucionar. Impelida pela vontade de ver mais e melhor, de vencer a opacidade do mundo, de inventar artifícios que iluminem os pontos cegos da visão, a modernidade termina por “criar formas de cegueira ainda mais peculiares” (Williams, 1989, p. 56). É a moral do efeito *Blow Up* que atravessou o século XX e continua presente, por mais que ainda se delegue à imagem uma função de verificação objetiva do real que, no fundo, ela não está mais apta a desempenhar (se é que um dia esteve).

O olho voador de Alberti

Para concluir, gostaria de voltar a Leon Battista Alberti, mas, desta vez, não mais ao seu texto *De pictura*, e sim a uma curiosa imagem que ele incluiu num autorretrato feito em medalhão de bronze, logo abaixo do rosto (representado de perfil, em conformidade à tradição retratística da época). Essa imagem consiste em um olho dotado de asas. A mesma imagem apareceria como ilustração em seu *Della famiglia* (1438), escrito três anos depois do tratado sobre pintura: lá também consta um olho

alado, apanhado em pleno voo. As asas têm plumagem semelhante à das águias; ao redor do globo ocular, espalham-se estruturas filamentosas: flagelos, tentáculos, prolongamentos que parecem figurar não só as inervações que saem do olho, mas, sobretudo, o desejo de ultrapassar os limites da visão e de fazer “do olho um órgão sensorial que une a visão e o tato” (Bredenkamp, 2015, p. 312). Cada filamento é uma extensão tátil do olhar. A imagem é literalmente exorbitante: o olho salta da órbita, extrai-se do corpo, emancipa-se.

Embora deslocado para outros contextos (o tratado sobre a família, o autorretrato), o olho voador de Alberti ilustra, na verdade, algo que é simultaneamente um sonho e uma dificuldade implícitos no modelo perspectivista por ele defendido em *De pictura*. A visão em perspectiva pressupõe uma testemunha ocular situada num ponto fixo preciso, e a imagem que ela fornece nos coloca no lugar desse observador invisível. Com o olho voador, outra situação emerge: somos confrontados ao paradoxo da visão incorpórea, desencarnada. *Quid tum* (“e então?”): eis a inscrição em latim que se acha ao lado do desenho do olho voador em *Della famiglia*. Em outras palavras: o que aconteceria se nossas faculdades perceptivas se separassem de nossa existência corpórea e fossem parar em lugares que nossos corpos não podem alcançar? Essa pode ser a pergunta lançada pelo olho alado de Alberti, que não ousou formulá-la no decorrer da reflexão sobre a pintura, preferindo tirá-la de contexto.

Hoje, quase seis séculos depois, temos as imagens feitas com *drones*, que parecem realizar o sonho prefigurado por Alberti. Antes, muito antes, já havia as experiências com a *entfesselte Kamera* (a câmera solta, desvencilhada) no cinema alemão dos anos 1920, de que o ápice talvez tenha sido a sequência do sonho em *Fausto* (*Faust*, 1926), de F.W. Murnau. Há também a cena de *Terror na ópera* (*Opera*, 1987), de Dario Argento, em que a câmera adota o ponto de vista de um corvo que faz um voo rasante na plateia de um teatro e arranca o olho de um dos espectadores: esse olho arrancado do corpo se torna um olho inerte, morto, sem poder de visão (muito menos daquela visão que o pássaro havia exibido em seu voo); a cena é um comentário irônico sobre a utopia cinematográfica de um olho sem amarras, ubíquo, ou até mesmo sobre o sonho albertiano de um olho voador.

Na década passada, Cao Guimarães realizou o curta-metragem *Da janela do meu quarto* (2004), em que duas crianças brincam (ou brigam?) na chuva, rolam na lama, se agarram e se esquivam alternadamente. A janela de Alberti se abria para um mundo legível, e a ideia que a acompanhava, isto é, a de uma “visão que atravessa” (*Durch-Schauen*, no vocabulário de Dürer), subentendia um desejo

de transparência (o mundo transparece nas imagens que o representam). A janela de Cao Guimarães, diversamente, abre-se para um mundo turvo, opaco, ilegível. Quando apresentado como instalação (foi como o descobri há muitos anos), o trabalho enfraquece ainda mais o efeito-janela em prol de uma criação de ambiência em que, paralelamente, é a própria capacidade de organização simbólica do campo visual almejada pelo quadro-janela que parece se perder. Uma inversão ocorre: o ponto de vista da janela, do alto, não consegue enquadrar e significar a ação das duas crianças, que não fazem senão despistar o observador “invisível”. Trata-se de uma imagem em que os significados escorregam, escapam. Falência do modelo albertiano baseado na imobilidade da visão, no ponto de distância, na estabilidade da percepção, na dominação do mundo visível pelo olhar.

Mas talvez – a imagem do olho alado parece confirmar isso – Alberti já estivesse nos dizendo que a perspectiva renascentista, antes de nos obrigar a um olhar absolutista, abria a possibilidade de

uma concepção do mundo como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para para recortá-lo, ‘enquadrá-lo’. Só é preciso dar um passo para ver nisso [...] a chave do aparecimento de uma ideologia fotográfica da representação: a máquina fotográfica como encarnação dessa mobilidade enfim encontrada (Aumont, 2004, p. 49).

As câmeras de celular e os demais dispositivos de imagem portáteis, leves, facilmente manuseáveis, cada vez menores e com maior qualidade, configuram um momento posterior dessa conquista da mobilidade do *olhar fabricante de imagens* (devemos ter em vista não somente as imagens de artistas, pois já se trata de uma prática imagística ampla e generalizada), existente desde a fotografia ou até mesmo desde a pintura perspectiva, se seguirmos a lógica exposta acima. A metáfora, nesse caso, já não é a do olho com asas, mas a da mão que possui olhos: a câmera de celular é outra maneira de unir a visão ao tato, não na forma de um olho com tentáculos ou dedos, mas na de uma mão cuja palma traz um olho capaz de registrar e armazenar tudo o que aparece na sua frente, a começar pelo rosto da pessoa que o manipula (enésima reinvenção da fonte de Narciso).

E o que resta, nesses novos regimes de imagem, do sistema visual instaurado pela perspectiva? Ora, ele continua lá, só que não como ciência ou prática artística, e sim como código internalizado no próprio programa de funcionamento das ferramentas técnicas que produzem as imagens. Na era digital, a

perspectiva permanece o modelo de construção das imagens consumidas em escala global diariamente. Da época de Alberti aos nossos dias, porém, ela passou de uma sintaxe figurativa presidida pelo método da “construção legítima” a uma norma visual automatizada nos dispositivos de imagem. O caráter *construído* da imagem perspectiva se perdeu: ela se naturalizou nos hábitos de imagem contemporâneos e passou a ser um dado interno dos aparelhos, sejam eles analógicos ou digitais. Como aponta Hans Belting (2012, p. 39), as práticas visuais nascidas da perspectiva e veiculadas pelos *mass media* “se provam uma maneira duradoura de fazer ilusões se passarem por verdades documentais”, o que explica, em parte, o seu sucesso como norma subjacente aos inúmeros processos de imagem de que se dispõe.

Uma última especulação: o olho alado albertiano celebra o fascínio com a performance técnica, com a expansão do horizonte perceptivo, com o poder de alcance do olhar, mais do que com aquilo que efetivamente se enxerga através de tal olho. O que nos permite pensar que aquele olho despregado do corpo talvez tenha sido premonitório também em outro sentido, anunciando que o paradigma óptico pelo qual o Ocidente começava ali a se enveredar desaguaria na situação atual, em que, para a grande maioria das pessoas, as imagens parecem importar menos do que o ato de produzi-las ou, quem sabe, do que os dispositivos através dos quais são produzidas.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARASSE, Daniel. *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard, 2004.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANN, Stephen & DAMISCH, Hubert. “Uma conversa”. In: *Ars*, vol. 14, n. 27, 2016. Disponível em: <http://>

www.revistas.usp.br/ars/article/view/117618/116443. Acessado em: maio de 2017.

BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, pp. 383-399.

BELTING, Hans. *Florence et Bagdad: une histoire du regard entre Orient et Occident*. Paris: Gallimard, 2012.

BERTETTO, Paolo. *Le miroir et le simulacre*. Rennes: PUR, 2015.

BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*. Paris: Éditions La Découverte, 2015.

CASSIN, Barbara. "Le peintre-roi". In: OTTINGER, Didier (org.). *Magritte: La trahison des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2016, pp. 128-137.

CHARBONNIER, Louise. *Cadre et regard*. Généalogie d'un dispositif. Paris: L'Harmattan, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. "Technique et Idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 229, maio de 1971, pp. 4-21.

_____. "Machines of the visible". In: DE LAURETIS, Teresa & HEATH, Stephen (orgs.). *The Cinematic Apparatus*. Nova York: St. Martin's Press, 1980.

CRARY, Jonathan. "Modernizing Vision". In: WILLIAMS, Linda (org.). *Viewing Positions*. Ways of Seeing Film. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1994.

_____. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Suspensões da percepção*. Atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Historicité du cinéma*. Tours: Éditions Farrago, 2004.

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979.

POUILLOUX, Jean-Yves. "Les incertitudes du regard". In: *L'Avant-scène cinéma*, n. 333, Paris, outubro 1984, pp. 26-27.

ROCHE, Thierry. *Blow up: un regard anthropologique*. Paris: Yellow Now, 2010.

SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. São Paulo: Paulus, 2015.

STOICHITA, Victor I. *L'instauration du tableau*. Métapeinture à l'aube des temps modernes. Genebra: Droz, 1999.

_____. *L'Effet Sherlock Holmes*. Variations du regard de Manet à Hitchcock. Paris: Hazan, 2015.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Los Angeles: University of California Press, 1989.