

Vidro: o grau zero da visibilidade

Glass: degree zero of visibility

Paulo Roberto Masella Lopes

Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP;
Bacharelado e licenciatura em Filosofia pela FFLCH-USP.

SUBMETIDO EM: 01/07/2014

ACEITO EM: 29/09/2014

PERSPECTIVAS

RESUMO

Tomando o vidro em sua ambiguidade: materialidade e abstração, proximidade e distância, desejo e interdição, este ensaio pretende discutir o conceito de visibilidade, para além da visualidade, como princípio de inteligibilidade. Como metáfora da transparência e como grau zero da visibilidade, o vidro atuaria não só como superfície limítrofe entre a interioridade e a exterioridade, que caracteriza o modelo epistemológico da tradição filosófica, mas como a própria interface – ou campo magnético – onde hoje se processam os programas cognitivos.

PALAVRAS-CHAVE: Visibilidade; Visualidade; Mimese.

ABSTRACT

Taking the glass in its ambiguity: materiality and abstraction, proximity and distance, desire and interdiction, this essay aims to discuss the concept of visibility, beyond the idea of visuality, as a principle of intelligibility. As metaphor of transparency and degree zero of visibility, the glass would work not only as a boundary surface between interiority and exteriority, that characterizes the epistemological model of philosophical tradition, but also as an interface itself – or a magnetic field – in which cognitive programs are processed nowadays.

KEYWORDS: Visibility; Visuality; Mimesis.

1. METÁFORA DA TRANSPARÊNCIA E DA AMBIÊNCIA

O olho postiço é de vidro, assim como os olhos dos bonecos e animais empalhados. De vidro são as lentes que nos aproximam e distanciam do mundo. Macro, micro, telescópicas. Variantes dos sistemas ópticos que os aparelhos técnicos propiciam, descortinando um mundo antes invisível ou reformulando a estrutura de nossa visão. Em sua transparência, esse material aparentemente ingênuo que é o vidro, organiza o espaço em novos arranjos sem, contudo, tocar nos objetos que o compõem. Em sua ilusória neutralidade, o vidro permite não só analisar as formas e estruturas das substâncias como diagramar as partes de um conjunto de objetos com suas relações internas. Espelhado, ele reflete a imagem dos objetos materiais, formatando e, portanto, informando acerca de sua existência. Por seu caráter espectral, faz da imagem uma presença incorpórea; virtual. Côncavo ou convexo, deforma os objetos naquilo que informam a nossa vista. Curiosa ambiguidade possui o vidro: em sua transparência nega sua própria materialidade, em sua estrutura amorfa possibilita informar a nossa visão, mas, torcido, distorce a visão, espelhado provoca a ilusão. Espécie de presença ausente, material e virtual, o vidro é o grau zero da visibilidade mediante a luz, ou seja, quando passa, da matéria ao abstrato, pela transparência, a luz.

Jean Baudrillard (2008, p.48) chama o vidro de “grau zero do material” por ser um “imperativo da ambiência” já que, pelas propriedades que apresenta, “[...] é o milagre de um fluido fixo, portanto de um conteúdo que contém e funda desta forma a transparência de um e de outro [...]”. Material abstrato, “o vidro, tal e qual a ambiência, deixa transparecer apenas o signo de seu conteúdo e interpõe-se, na sua transparência, exatamente como o sistema da ambiência em sua coerência abstrata, entre a materialidade das coisas e a materialidade das necessidades”. O vidro atuaria assim como limite material e abstrato entre o desejo e a interdição. Vê-se, mas não se pode tocar. Excita-se, mas não se pode consumir; não se pode consumir. Curiosa e perversa faceta, já que Merleau-Ponty (2004, p.20) havia dito que “ver é ter à distância”.

Se o vidro, por sua transparência, dá a ilusão de continuidade, própria à *visualidade*, por sua materialidade, demarca uma fronteira entre espaços cognitivos que só podem tornar-se comunicantes mediante uma troca de códigos, atuando como mediação entre uma *interioridade* e uma *exterioridade*, e operando, portanto, como *grau zero da visibilidade*.

2. VISUALIDADE E VISIBILIDADE

Tratemos primeiramente da visualidade: Em sua teoria da visão, Berkeley (1709) considera que a noção de distância não possa ser perceptível unicamente através da visão. Para tanto, exemplifica com o caso hipotético de um cego de nascença que, se recuperado de sua deficiência, pudesse ver, teria a impressão de que todos os objetos tocam seus olhos¹. Se correta tal proposição, a percepção do que está perto ou distante – e, portanto, a noção de *profundidade* – dependeria da experiência do corpo com o mundo, exigindo em alguma medida um grau de inteligibilidade, ou seja, a apreensão de certos códigos que permitam situar-se no espaço. Consequentemente,

¹ “From what hath been premised it is a manifest consequence that a man born blind, being made to see, would, at first, have no idea of distance by sight; the sun and stars, the remotest objects as well as the nearer, would all seem to be in his eye, or rather in his mind. The objects intromitted by sight would seem to him (as in truth they are) no other than a new set of thoughts or sensations, each whereof is as near to him as the perceptions of pain or pleasure, or the most inward passions of his soul. For our judging objects provided by sight to be at any distance, or without the mind, is entirely the effect of experience, which one in those circumstances could not yet have attained to” (Berkeley, 1709).

neste caso, a tridimensionalidade do espaço não seria um dado apriorístico, mas resultante de uma relação cognitiva com um conjunto de objetos². Ainda sob este aspecto, o espaço não se resumiria à mera extensão (*res extensa*), como em Descartes, mas constituir-se-ia em uma *matriz epistemológica* ao formatar o mundo em coisas e palavras, em signos visuais e verbais. Como pondera Merleau-Ponty (2004, p.30):

Descartes, no entanto, não seria Descartes se tivesse pensado eliminar o enigma da visão. Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele.

Procede do que foi dito que a visualidade, como ato decorrente da faculdade de visão, pouco ou nada vê (*torna visível*) que não seja experienciado pelo corpo e reconhecido pelo pensamento. Como propõe Lucrecia Ferrara (2002, p.101), há duas categorias para se pensar o visual: a *visualidade* e a *visibilidade*:

A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade signica. A caracterização dessas categorias parece imprescindível para se enfrentar a dimensão visual enquanto signo.

Se a visualidade desconhece signos, objetos, não formulando propriamente representações, é porque ela antes flui sobre *espaços lisos*, não repertoriados, como o mar e o deserto (Deleuze; Guattari, 1997), deslizando em um *continuum* aberto e infinito. Ao contrário, a visibilidade detém-se em signos, ancorando-se em códigos que permitem uma leitura do real e que, estriando o espaço que percorre, desenha contornos e estabelece relações de vizinhança com os objetos que reconhece. Se a visualidade, pois, atende a um regime de *continuidade*, a visibilidade segue um programa de *contiguidade*. E não é senão essa dupla qualidade que o vidro oferece em sua transparência e aparente neutralidade ao permitir à visão sua continuidade, ou seja, plena visualidade, embora, como matéria, estabeleça uma superfície invisível – uma descontinuidade – que medeia aquele que vê daquilo que é visto.

O vidro oferece possibilidades de comunicação acelerada entre o interior e o exterior, mas simultaneamente institui uma cesura invisível e material que impede a esta comunicação tornar-se uma abertura real para o mundo. Realmente as “casas de vidro” modernas não são abertas para o exterior: é o mundo exterior, a natureza, a paisagem ao contrário que vêm, graças ao vidro e à abstração do vidro, transparecer na intimidade, no domínio privado e aí “atuar livremente” a título de elemento de ambiência. O mundo inteiro reintegrado no universo doméstico como espetáculo. (Baudrillard, 2008, p.49).

3. DESEJO E INTERDIÇÃO

Signo do desejo e da interdição, o vidro é, por excelência, o material da estética moderna, como observou Walter Benjamin em suas digressões sobre Paris; capaz de evidenciar as tensões entre o interior e o exterior, conforme se queira considerar a relação entre o fluxo de pedestres e os objetos em exibição nas vitrines. O que importa é que o vidro crie esses ambientes com sutileza e ambiguidade suficientes para aludir a presença do objeto do desejo e, simultaneamente, demarcar os limites entre a possibilidade e a materialidade das necessidades. O que está dentro, o que está fora? O objeto em exposição ou o pedestre que vê? Quem observa quem?

² O confronto entre a posição de Berkeley e de Kant – que considera o espaço e o tempo como categorias apriorísticas da sensibilidade – seria aqui pertinente, embora não seja possível realizar neste breve ensaio.

“Agora os objetos me percebem”, escreveu o pintor Paul Klee nos seus *Cahiers*, relembra Paul Virilio (2002, p.86), para situar o caráter premonitório das “máquinas de visão” contemporâneas, capazes “[...] não somente do reconhecimento dos contornos de uma forma, mas ainda de uma interpretação completa do campo visual, da encenação próxima ou distante de um ambiente complexo”; para anunciar a “visão sem olhar em que câmera de vídeo será submetida a um computador, este último assumindo para a máquina, e não mais para um telespectador qualquer, a capacidade de análise do meio ambiente”; para noticiar a “automação da percepção”, enquanto uma “inovação de uma visão artificial” em que a “análise da realidade objetiva” será delegada a uma máquina. Enfim, para afirmar a virtualidade como uma “nova industrialização da visão” e suas implicações epistemológicas com o “desdobramento do ponto de vista, daquela divisão da percepção do ambiente entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objeto, a máquina de visão”.

“Encantamento e frustração”, a vitrine, as galerias, abandonam progressivamente o espaço público das cidades para realizar seu espetáculo, sua estratégia de publicidade, no espaço virtual dos novos meios técnicos de comunicação. Agora, o écran torna-se tátil, perdendo em transparência para ganhar em luminosidade. Entre “as casas de vidro” e “a máquina de visão”, acelera-se a lógica de uma “comunicação intensa” – veloz – entre interior e exterior, ultrapassando o modelo epistemológico da modernidade – pautado na dicotomia sujeito-objeto – para acomodar-se na proposição de um modelo maquínico em que as superfícies suplantam os volumes e eliminam as distâncias. O vidro passa, então, de elemento mediador da visibilidade para lugar onde se processa a própria visibilidade. O vidro, que supostamente deveria separar ambientes, criar arranjos cognitivos, torna-se, ele próprio, o ambiente cognitivo: CRT (cathode-ray tube), LCD (liquid crystal display), LED (light emitting diode), Touch Screen (écran tátil). A metáfora transporta-se à própria coisa. O *medium* torna-se o próprio ambiente.

4. DO VOLUME DAS CARNES AOS ÉCRANS TÁCTEIS

Os espaços corpóreos, tramados em feixes de carne, ou os sólidos volumes, cuja densidade antes sombreava os vazios, estabelecendo as linhas da contiguidade, diluem-se agora na continuidade das assépticas, porém hipnóticas, superfícies luminosas através das quais fluem os códigos e as informações. A visibilidade, que antes habitava os seres, desloca-se agora para os objetos em suas representações, para as formas com suas estruturas, para os discursos em suas variantes e até mesmo para os “signos despóticos” que prescindem de seus referentes para existir. A visibilidade também se move dos estritos códigos lingüísticos, da presumida linearidade do texto, que iluminava os caminhos da palavra disciplinada pela gramática, para a superficialidade da imagem técnica que, com seus códigos digitais, torna-se ubíqua.

Ao longo da história, os volumes, as coisas, têm sido traduzidos em linhas e superfícies, em escrita e suportes visuais. Sobre essas formas de representação têm-se debruçado alguns autores que entendem que à escrita, codificada, corresponderia um grau de inteligibilidade que as representações imagéticas, em sua visualidade, prescindiriam para sua apreensão imediata. Se correta, tal assertiva implicaria na separação entre percepção e inteligibilidade, entre visualidade e visibilidade. Trata-se, portanto, de analisarmos uma questão semântica e uma epistemológica.

Flusser (2007), por exemplo, acredita que estamos atravessando o limiar de uma época

em que a informação – como *não-coisa* – venha a substituir um mundo povoado por coisas, por objetos tangíveis que podiam ser produzidos e referenciados ao mundo material. Sem dúvida, tal sintoma da contemporaneidade já fora detectado por Baudrillard (2008) que percebera que um *sistema de objetos* ou, mais propriamente, *de signos* estava por suplantar a relação dialética entre a materialidade das necessidades e dos objetos, mergulhando a sociedade na abstração absoluta ao aplicá-la “modelos de informação tomados do domínio da técnica pura”. Evidentemente, não podemos considerar a presença, mesmo ostensiva, do signo como resultante de uma sociedade informacional. Sempre vivemos sob um regime de signos. Trata-se mais propriamente de pensar que, na contemporaneidade, estamos mais sujeitos a um *regime despótico do signo* nos termos em que Deleuze e Guattari (1995) o propuseram, ou seja, trata-se daquele regime em que o signo se confunde com o significante, tornando a noção do referente prescindível³.

Embora Flusser compare o mundo imagético contemporâneo com o medieval – onde a escrita ainda não teria sido largamente difundida pela imprensa –, tal semelhança torna-se frágil ao considerarmos a questão da reprodutibilidade da imagem pela técnica nos termos em que Benjamin (1994) a analisou, ainda que certas premissas epistemológicas possam ser mantidas no mero cotejo entre a escrita e a imagem. Tal confrontação é sugerida por Flusser (2007, p.111) através das metáforas da *linha* e da *superfície* em que associa a primeira ao conceito e ao processo linear histórico (ocidental) – cujo paradigma é a modernidade ou, mais propriamente, o cartesianismo –, e a segunda, a uma nova forma de pensar por imagens: “a epistemologia ocidental é baseada na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita, e isto não dá crédito à fotografia como uma maneira de pensar”. O que Flusser detecta – mais uma vez?! – é um mal-estar na atual sociedade da informação em que os modos de representação em superfícies exigem uma nova epistemologia: do olhar. Mas o caráter dessas imagens, agora técnicas, não pode ser mais inocentemente comparado às representações imagéticas da Idade Média.

No século XX encontramos um outro caráter de imagens, e uma estrutura de percepção diferenciada. Devido à hipertrofia do olhar, muitas de suas formas caminham para o mimetismo, para uma adaptação ao mundo do coisificado e do abstrato. A tendência à imagetização do mundo, e também de todas as conexões vitais humanas, causa um explosivo aumento e difusão de imagens. A miniaturização, a ubiquidade, a destruição do espaço e do tempo, e o caráter de mercadoria das imagens dão impulso a imaterialização do mundo. O resultado é um fervilhamento de mundo de imagens automizantes e mescladas. As consequências destes desenvolvimentos para a percepção são duradouras: truncamento, coisificação e destruição de um exterior não-humano, e adaptação a imagens pré-fabricadas. A percepção humana torna-se uma visão sem olhar. Ela assemelha-se à máquina visual que automatiza a percepção (Virilio). Máquinas fabricam imagens para máquinas e homens. Imagens são criadas de forma instrumental e controlam a visão humana. Imagens pré-fabricadas determinam a percepção, ocupam a memória e a consciência pública. (Gebauer; Wulf, 2004, p.78-79).

Trata-se, como preconizara Virilio (1993), de uma superfície sem profundidade em que “o esgotamento do relevo natural e das distâncias de tempo achata toda localização

³ “O regime significante do signo (o signo significante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa, mas somente a relação formal do signo com o signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante. O ilimitado da significância substituiu o signo. [...] O significante é o signo redundante com o signo. Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um continuum amorfo atmosférico” (Deleuze; Guattari, 1995, p.62).

e posição” e em que “a instantaneidade da ubiquidade” resulta em uma “atopia”, ou ainda de uma superfície como “interface entre dois meios onde ocorre uma atividade constante sob a forma de troca entre as duas substâncias postas em contato”. Contrastando com a linearidade da escrita e suas supostas implicações de objetividade e inteligibilidade, não haveria mais um apurado trabalho de escavação em profundidade, mas um deslizamento da imagem pelas superfícies que não permitiria uma decodificação precisa de suas mensagens. Portanto, não é sem motivos que Benjamin (1994), a respeito da fotografia, bradava muito antes por suas devidas legendas. Afinal sem um quadro de referências culturais, sem um índice qualquer de autenticidade que corrobore suas evidências, sem a âncora segura dos conceitos e a lógica linear da sintaxe gramatical, a imagem mergulharia em quadro perceptivo de mera fruição.

Flusser (2007, p.103-104) equaciona estas questões da seguinte forma:

O problema é descobrir que tipo de adequação existe entre as superfícies e o mundo, de um lado, e entre as superfícies e as linhas, de outro. Não se trata mais apenas do problema da adequação do pensamento à coisa, mas do pensamento expresso em superfícies à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, de outro.

Problema que, como o autor reconhece, esbarra em duas dificuldades: na impossibilidade de tratá-lo se não pela escrita e pela indisponibilidade de “uma lógica bidimensional comparável à lógica aristotélica no que concerne ao rigor e à elaboração”. O paradoxo e o perverso desse dilema é que se queira ainda *explicar* as superfícies sem a lógica das linhas, quando, talvez, o mais provável seria admitir que as superfícies não deveriam ser propriamente *explicadas*, ou aceitar que há entre ambas – linha e superfície – um sistema de reciprocidade, ou seja: reconhecer que a linha é o modelo de explicação das coisas, inclusive das superfícies.

Para Flusser (2007, p.124-125), a primeira hipótese deve ser recusada sob pena de conduzir “[...] a uma despolarização generalizada, a uma desativação e alienação da espécie humana, à vitória da sociedade de consumo e ao totalitarismo da mídia de massa”, levando ao “fim da história” e da “cultura de elite”, e a segunda, embora não confesse explicitamente, deve ser refutada por implicar uma negação de suas próprias premissas e da confecção de seu próprio discurso de que as superfícies carecem de uma nova epistemologia que responda a suas demandas, o que significaria um retorno à tradição filosófica com suas “categorias obsoletas”. Sua saída, senão ambígua, é, ao menos, utópica, como ele mesmo reconhece, ao levantar a possibilidade de que “o pensamento imagético” possa “ser bem-sucedido ao incorporar o conceitual”, levando “[...] a novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística”, o que significaria, em resumo, “[...] que um novo senso de realidade se pronunciará, dentro de um clima existencial de uma nova religiosidade”. A ambiguidade da saída de Flusser parece ser a mesma de certo pensamento pós-moderno diante da suposta insuficiência dos modelos tradicionais de explicação da realidade e do temor de um futuro desprovido de sentido e mergulhado no obscurantismo. Temor de Heidegger diante da técnica como realização última da metafísica, temor de Benjamin, espremido entre a nostalgia pelo aconchego do passado e as promessas duvidosas de um futuro tecnológico.

5. IMPLICAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NA REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS

A procura por um critério de distinção entre “fato e ficção”, entre o signo e o seu refer-

ente, entre representação e “realidade”, é a questão epistemológica que aqui colocamos diante de um ambiente em que as superfícies parecem ser desprovidas de qualquer profundidade e sentido. Flusser (2007, p.105) coloca a questão da representação nos seguintes termos: “a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la”. Tratar-se-ia de uma questão de tempo. De um tempo de leitura que, segundo Flusser, não deve ser mais pensado linearmente (reflexivo), mas imageticamente (“*surface models*”). Todavia, a análise de Flusser (2007, p.105) parece, por vezes, sugerir que se possa ter uma apreensão imediata da imagem que, antecedendo à reflexão (linear), estaria plenamente disponível à percepção, como se esta fosse necessariamente uma etapa no processo (linear) de sua inteligibilidade: “podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados”; “essa síntese seguida de análise [...] é o que caracteriza a leitura dos quadros”.

Diferentemente, pensamos que o que se retira dos volumes, das coisas, para uma representação em linhas (escrita) ou em superfície (imagens), é sua espaciotemporalidade, suas terceiras e quartas dimensões que jamais podem ser restituídas senão representadas⁴. Extrai-se a coisa de seu ambiente original para um novo arranjo, uma nova organização, uma nova informação. E, neste sentido, não importa tanto se as representações dêem-se sob a forma de signos verbais ou visuais, mas do grau de codificação que operam, já que uma imagem não é mais ou menos inteligível que um texto desde que os códigos que a compõem sejam passíveis de decodificação.

Crer em uma distinção rigorosa entre percepção e inteligibilidade, assim como entre intuição e razão, é pressupor uma apreensão intelectual imediata e direta de uma significação, ambição que não só a fenomenologia de Husserl perseguiu, mas que o cogito cartesiano apresenta. Supõe que possamos *conhecer* sem *representar*, livrando-nos de um psicologismo, que possamos *significar* sem estabelecer *mediações*.

Gebauer e Wunth (2004, p.76) lembram que a ambição de um olhar puro também esteve presente na pintura holandesa do século XVII que ansiava por uma

[...] transparência total da imagem. Assim, o mundo como ele é percebido – e ele é percebido como ele é – deve ser reproduzido na tela, através do artista, sem a modelagem mimética, só com a ajuda dos métodos corretos. A produção de imagens na pintura é, segundo esta concepção, a mesma produção que se passa diante dos olhos, e as imagens dos olhos são aquelas imagens advindas diretamente dos objetos do mundo.

Olhos de vidro há de se supor para que todo o real passe pelo aparelho óptico sem distorções, sem interferências, já que o vidro em sua transparência, em sua condição amorfa, nada há por reter senão o que já está contido e informado na natureza. Ambição que, convenhamos, há de ser postergada à fotografia e às máquinas de visão contemporâneas com toda a discussão epistemológica que suscitam. Influenciados pelas teorias da visão de Kepler, “os pintores holandeses querem descrever um mundo sem qualquer mediação, sem um espaço entre mundo e imagem”, querem, contrapondo-se a Berkeley, eliminar as distâncias que só poderiam ser efetivamente percebidas pela experiência sensorial do corpo, pela mimese, propondo “[...] um método mecânico influenciado pela ciência, pela técnica e pelo artesanato” que será revivida no século XIX com a

⁴ Segundo Bergson (1964), o que se extrai das coisas é sua duração, ainda que tal termo diga respeito unicamente à temporalidade, não incluindo a espacialidade. Vale também lembrar que esse foi o esforço que Cézanne e o ulterior cubismo fizeram em nome de uma representação mais dinâmica da realidade.

fotografia em que “a cópia fotográfica na placa ou no filme é tomada como reprodução neutra daquilo que é ou que é visto” e em que “a colaboração da mediação é aqui tão esquecida quanto a realização criativa do fotógrafo [...]”. (Gebauer; Wunth, 2004, p.78).

“Mediações miméticas não são inocentes, nem o olho, nem a imagem e nem a descrição” (Gebauer; Wunth, 2004, p.75). Consequentemente, há que se suspeitar da neutralidade do vidro. Apesar da ambição dos pintores holandeses do século XVII, e da fotografia no século XIX, um quadro em uma tela ou uma fotografia no papel não são tão suscetíveis à ilusão de neutralidade quanto o vidro como superfície e suporte. Mas, tela e papel são tão informados quanto o vidro. “Os processos visuais não se esclarecem suficientemente sem uma retomada da capacidade mimética do homem”, afirmam Gebauer e Wulf (2004, p.75, 36, 37), contrapondo-se à tese de uma pura visão. Esta capacidade mimética pode ocorrer na forma de semioses, “enquanto processo de uso, constituição de significados, e interpretação de símbolos”, ou no âmbito performativo, do corpo. O que efetivamente importa em termos de mimese é que haja uma diferença entre aquilo que é representado e a representação, entre o referente e o seu signo, entre a natureza e seu duplo. “Se não houver mais esta diferenciação entre os dois tipos de mundo, a mimese encerra-se em si própria”. Ora, certamente, é esse o sintoma da contemporaneidade que detectamos até aqui, contudo, como reforçam Gebauer e Wulf (2004, p.37): “Não seria a primeira vez que uma forma de mimese chegaria ao seu fim. No presente, uma tal possibilidade é entendida nos processos de simulação e de auto-referência como consequência sem saída”.

6. DA NECESSIDADE DE UM OLHAR ESTRANGEIRO PARA SE VER

O conceito de visibilidade tem sido largamente utilizado para expressar o sintoma de uma contemporaneidade em que os signos são majoritariamente visuais, confundindo-se, assim, com o conceito de visualidade. Possivelmente, o significado mais comum atribuído à visibilidade seja o de *publicidade* – de tornar pública uma informação. Todavia, tal definição não engendra a complexidade de uma sociedade em que os objetos tornaram-se seriados devido a sua reprodutibilidade técnica, adquirindo um *valor de exposição* e contrapondo-se assim ao *valor de culto* que os objetos únicos e autênticos possuíam. Sobre aquele, Benjamin (1994, p.104) diz que: “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade”, associando o “valor de culto” à autenticidade da obra única (seja esta uma representação artística ou a própria natureza) e o “valor de exposição” à reprodutibilidade da imagem técnica. Diante desta “segunda natureza” – técnica –, os objetos tornam-se então estranhamente próximos, ou melhor, a noção de distante torna-se nula. Trata-se de uma nova arquitetura, um novo ambiente cognitivo, em que o *vidro* – “[...] material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa” – impõe-se como “inimigo do mistério” e “da propriedade”. Benjamin (1994, p.117) chega mesmo a afirmar que “as coisas de vidro não têm aura nenhuma”, por não comportarem em sua lisura nenhuma entrância possível do mágico e misterioso. Mas, ainda aqui, resta a dúvida: o valor de exposição corresponde à visualidade ou à visibilidade?

A princípio, poderíamos dizer que a visibilidade encontrava-se nas próprias coisas, mas a teoria platônica das idéias subverteu sobremaneira esse quadro ao tornar o verdadeiro e inteligível *invisível*. Antes, poderíamos afirmar com certa segurança que ao visível correspondia o visual, ao percebido sua cognoscibilidade, mas Platão desloca

a realidade – ou verdade das coisas – do plano de imanência para o plano transcendente ao garantir à *episteme* (ciência) a capacidade de inteligibilidade das coisas que não estaria mais na apreensão imediata dada pelo sensorio, no plano da *doxa*. É aqui que podemos separar o visto, o percebido, do inteligível, o imagético do conceitual, a visualidade da visibilidade. Como lembram Gebauer e Wulf (2004, p.28):

[...] mimese é opinião (*doxa*), um conhecimento sobre acontecimentos, ligado a experiências práticas que estão espalhadas em unidades separadas; são pluralistas e não estão integradas em nenhum sistema de causa e efeito. A *doxa*, segundo a determinação de Platão, diz respeito ao tornar-se, em vez do ser; ao plural, em vez do uno; e ao visível, em vez do invisível e pensável.

É, portanto, sob a perspectiva platônica que o inteligível torna-se invisível, já que o ser das coisas (a idéia, o *eidos*) é imutável, não podendo ser percebido no fluxo contínuo de transformações das coisas, das substâncias (*ousia*). Já Umberto Eco (2001, p.255-256), filiando-se ao pensamento aristotélico, toma o sentido de *eidos* como uma “estrutura inteligível de uma substância”, existindo “com e na substância”, não estando, portanto, fora da *ousia*, mas sendo seu ato. Para Aristóteles, “o *eidos* dificilmente pode ser definido prescindindo da matéria de que é o ato, e portanto da *ousia* em que se substancia”. É, portanto, sob esta dupla filiação que tomamos o conceito de visibilidade: como princípio de inteligibilidade, certamente, mas referindo-se tanto a um mundo visível e a um plano de imanência (segundo Aristóteles), como a um mundo invisível e a um plano transcendente (segundo Platão).

Porém, as ambiguidades não cessam por aqui. Ao concebermos a visibilidade como princípio de inteligibilidade, estamos também atribuindo à visualidade algum caráter cognitivo já que podemos propor uma aproximação entre visualidade e visibilidade, entre percepção e inteligibilidade, a partir do privilégio que o sentido da visão sempre gozou na cultura ocidental, tanto que uma genealogia do termo *visibilidade* talvez encontre na noção de *eidos* sua primeira expressão: lembremo-nos que, em grego, o próprio termo *ideia* (*eîdos*) provém do verbo *ver* (*ideîn*). Afinal *eidos*, embora se traduza amiúde como *ideia* ou *essência*, é também um *aspecto* da realidade enquanto vista naquilo que a constitui como tal, supondo, deste modo, não só a realidade última (*o Real*), mas sua possibilidade de apreensão e inteligibilidade. O *real* e o *conceitual* aproximam-se na noção de *eidos* já que esta se funde na visibilidade do real. A estratégia da visibilidade é, neste caso, *tornar possível a realidade*. Estratégia que o discurso (*logos*) – reduzindo o ser ao horizonte do visível, do *eidos* – vale-se para constituir o real. Atuando como uma matriz epistemológica, o discurso normativo opera uma compressão espaciotemporal dos fluxos imanentes que constituem a realidade, a partir de um *eidos* que organiza, fixa, consolida o *ápeiron*, essa realidade amorfa, indeterminada, ilimitada. Permite-se assim que surjam os objetos cognoscíveis, a criação de um regime de signos, ou ainda, as formações discursivas que serão fonte e objeto de poder⁵.

Dito isto, parece-nos equivocados supor que a inteligibilidade esteja circunscrita às linhas e a visualidade às superfícies. A visualidade parece antes lidar com uma situação de *equiprobabilidade*, enquanto a visibilidade parece operar com *códigos* que, se por um lado diminuem as chances de combinação entre os elementos em jogo que constituem o repertório, aumentam as chances de comunicação.

⁵ Referimo-nos no primeiro caso a uma teoria da representação fundada a partir de um sujeito do conhecimento, no segundo a uma teoria do signo e, por fim, a uma teoria do enunciado que, a partir de Foucault e Deleuze, pensa o discurso como resultante de um agenciamento coletivo de enunciação.

O código introduz, com seus critérios de ordem, essas possibilidades de comunicação; o código representa um sistema de probabilidades sobreposto à equi-probabilidade do sistema inicial, permitindo dominá-lo comunicacionalmente. Em todo caso, não é o valor estatístico "informação" que requer esse elemento de ordem, e sim sua transmissibilidade. (Eco, 2001, p.16).

Todavia, posto de tal modo – esquemático –, a conclusão a que chegaríamos é que a inteligibilidade é uma etapa necessariamente posterior à percepção como se – em um mundo vivido – partíssemos de forma linear e mecânica de uma situação pré-cognitiva para uma cognitiva. Porém, “o primeiro mundo não é pré-simbólico, não é dado originariamente ou de forma alguma primário. Ele está aí, e sua existência é reconhecida por uma comunidade. Assim, o mundo dos nossos sentidos já é ordenado e interpretado com a ajuda de símbolos” (Gebauer; Wunth, 2004, p.75). Consequentemente, entre visualidade e visibilidade há uma espécie de “tensão dialética”, ou melhor, de simultaneidade: vê-se na medida em que as coisas se tornam visíveis, assim como as coisas se tornam visíveis na medida em que as vemos. Não partimos da visualidade para chegarmos à visibilidade como em um movimento unívoco que apenas acrescentaria o compartilhamento de códigos culturais à percepção visual. Diversamente, as coisas parecem se tornar visíveis através de contínuos processos de mediação que, no entanto, não são necessariamente cumulativos ou progressivos, já que a força do hábito provoca um efeito regressivo e anestésico aos sentidos acomodando-os na inércia do mesmo. É por isso que um estrangeiro vê coisas que escapam ao nativo em sua apatia perceptiva, ainda que àquele evadam-se as possibilidades de dominar os códigos que se impõem a um ambiente cognitivo ao qual não pertence. Para se ver efetivamente, é preciso, portanto, que haja um *estranhamento* que tanto ultrapasse a mera visualidade como revigore a visibilidade dos códigos instituídos. Não há saídas para a saúde e eficácia dos ambientes cognitivos senão a partir de uma dupla cidadania de seus elementos. Já que não é possível quebrar o vidro, é preciso ser simultaneamente nativo e estrangeiro para poder ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

BERKELY, George (1709). **An essay towards a new theory of vision**. Disponível em 13 de junho de 2014 em: <http://www.gutenberg.org/files/4722/4722-h/4722-h.htm>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, v. 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, v. 2**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 7ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GEBAUER, Günter; WULTH, Cristoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.